

UAB UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA  
DEPARTAMENTO DE FILÓSOFÍA

TESIS DOCTORAL

## LA JOYERÍA CONTEMPORÁNEA COMO ARTE. Un estudio filosófico

DOCTORANDA Ana Maria Cabral Almeida Campos

DIRECTOR DE TESIS Dr. Gerard Vilar Roca

2014

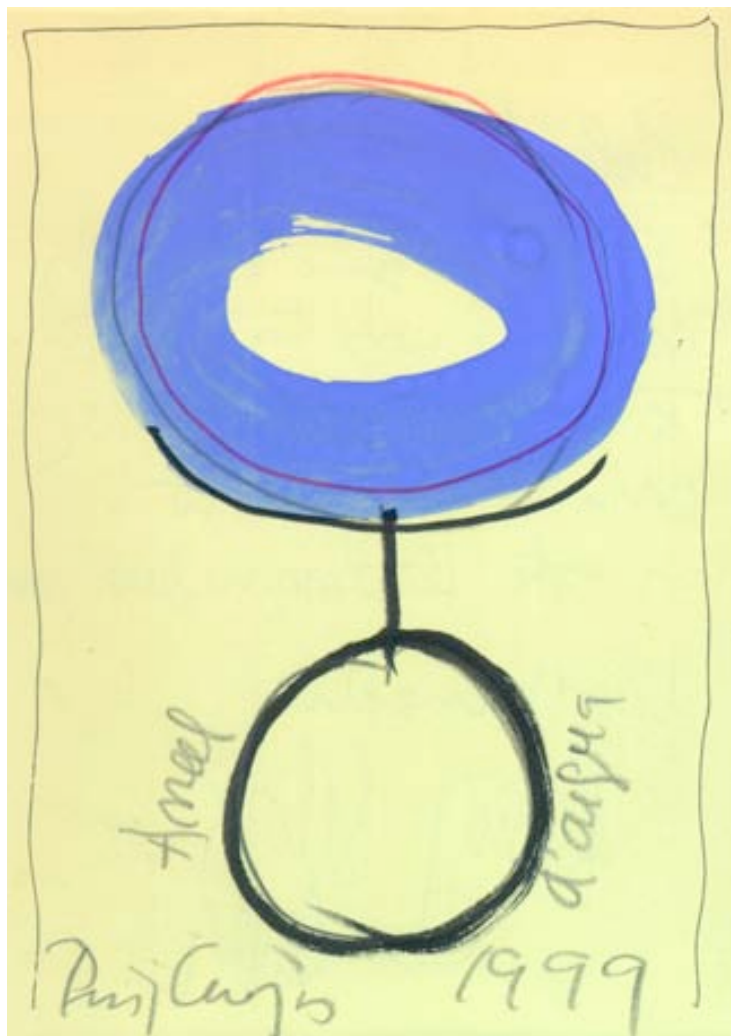


FIG. 1 - *Anell d'Aigua*, Ramón Puig Cuyàs, 1999. Acuarela sobre papel: 15x10 cm.



Para Madalena Cabral y Harry Holtzman

Revisión:

Castellano: Laura Benítez Valero

Inglés: Isabelle Machado Aires

## AGRADECIMIENTOS

Gerard Vilar ha sido un director de tesis que me ha inquietado el pensamiento, empujándome hacia un proceso de búsqueda y de investigación, de leer y releer, persiguiendo el objeto elegido.

Agradezco a la Fundación Roy Lichtenstein el envío de documentación sobre sus joyas ya catalogadas.

A propósito del estudio de caso sobre Onno Boekhoudt (1944-2002), debo agradecer al Museo CODA de Apeldoorn, Holanda, donde está depositado un inmenso archivo sobre su obra, entre notas, documentos escritos y piezas. Han funcionado como identificaciones-interpretaciones de las intenciones de Boekhoudt. Los contactos para investigar en este museo se los debo a Liesbeth den Besten, historiadora de joyería contemporánea. También cabe destacar una colaboración realmente importante, la de Joke Brakman, joyera y colega de Boekhoudt en la academia Gerrit Rietveld. Boekhoudt escribía en holandés, alemán e inglés. A veces en las mismas notas constaba en las tres lenguas. Mi colega Dirk Loyens, a veces dejando de lado la escritura de su tesis, ha hecho traducciones del holandés y alemán al portugués. Manuel Vilhena también colaboró, enviando textos sobre Boekhoudt.

Joke Brakman se ha convertido en una gran amiga. Siempre disponible, ha colaborado en otros aspectos más, enviando catálogos, imágenes, documentos originales y fidedignos sobre la década de los ochenta. Sin su ayuda, no podría haber accedido tan fácilmente a esos datos. Ésta es una época sobresaliente en la joyería contemporánea, un momento de cuestionamiento y de internacionalización. Se empieza a configurar una red que comparte la misma percepción de la joyería. A esta documentación se han añadido otras aportaciones, amablemente enviadas por Ramón Puig Cuyàs, referentes a la participación de joyeros catalanes en esa internacionalización.

A Otto Künzli, Ramón Puig, Christoph Zellweger y Ted Noten agradezco la disponibilidad para las entrevistas que me han concedido. Ellos me han permitido acceder e ir identificando tanto sus interpretaciones como sus intenciones artísticas.

Agradezco también el apoyo de Inês Laranjeira, de mis hijos, nietos y de muchos amigos que han sabido comprender mi larga ausencia del mundo de la vida.



## ÍNDICE

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE	9
ABSTRACT AND KEY WORDS	10
INTRODUCCIÓN: TESIS, OBJETO Y CONTEXTO TEÓRICO	11
I. PROCESO DE ABERTURA DE LA JOYERÍA A LO LARGO DEL SIGLO XX	31
PRESENTACIÓN	33
1. EL ARTE Y SU RELACIÓN CON EL MUNDO	41
1. Arthur C. Danto: distinguir arte de otras cosas	43
2. Jacques Rancière: el reparto de lo sensible	53
2. MÁS ALLÁ DEL <i>TERROIR</i> DEL ARTE: DOS VÍAS, ARTESANÍA Y DISEÑO	61
1. ¿La artesanía en un limbo?	63
2. La lógica del diseño	84
3. JOYERÍA, UNA TIPOLOGÍA	119
1. Poder, estatuto y papeles sociales	122
2. Accesorios de moda y bisutería	125
3. Diseño de joyería	126
3.1. Naum Slutzky: los talleres de metales de la Bauhaus de Weimar	128
3.2. La fabrica de joyas Bengel	130
3.3. ¿Chi ha Paura?	132
3.4. Liliana Guerreiro: diseño social	134
4. Joyería en la frontera arte y artesanía	136
4.1. René Lalique	138
4.2. Josef Hoffmann	139
4.3. Janna Syvänoja	141
5. Joyas de <i>Artista</i>	143
5.1. Alexander Calder	146
5.2. Roy Lichtenstein	148
5.3. Meret Oppenheim	150
6. Joyería contemporánea	153
6.1 Nuevas morfologías	154
6.2 Apertura a lenguajes simbólicos	162
6.3 La joyería que se está dando a la luz	176
6.4 Wearability: portabilidad versus adorno	177
4. JOYERÍA CONTEMPORÁNEA: un giro hacia el arte	185
4.1. Hacia un concepto de arte	186
4.2. Transfiguraciones de un lugar común	190

II.	JOYERÍA CONTEMPORÁNEA: UN MESTIZAJE ESTÉTICO	197
	PRESENTACIÓN	199
1.	EXPERIENCIA ESTÉTICA	207
	1. Comprensión, interpretación y identificación, en Danto	209
	2. Razones del arte, en Vilar	218
	3. Experiencia participativa, en Rancière	231
2.	INTERSECCIONES Y CONQUISTA DE AUTONOMÍA	241
	1. Intercesiones sociales	242
	2. Intercesión: concepto y variantes en el arte contemporáneo	251
	3. Joyería contemporánea: proceso de construcción de una lógica mestiza	262
	3.1. Poiética mestiza: intenciones artísticas, procesos artesanales	264
	3.2. Reconfiguración de la comunicación simbólica: un mestizaje estético	268
	3.3. Razones funcionales: procesos y protocolos de legitimación	283
	3.4. La joyería contemporánea como experiencia estética	288
3.	JOYERÍA CONTEMPORÁNEA: UN ARTE REFLEXIVO	296
	1. Des-órdenes de un mundo mestizo	298
	2. Joyería contemporánea: significados encarnados, producción de sentido	299
III.	ANEXOS - JOYERÍA CONTEMPORÁNEA: PARA UNA CRÍTICA HORIZONTAL	305
	PRESENTACIÓN	307
1.	Onno Boekhoudt: en proceso	313
2.	Otto Künzli: crítica y humor	351
3.	Ramón Puig Cuyàs: un viaje hermenéutico	377
4.	Christoph Zellweger: el <i>homo protheticus</i>	407
5.	Ted Noten: humor como estrategia relacional	441
IV.	ANEXOS - ENTREVISTAS	469
	1. Otto Künzli	471
	2. Ramón Puig Cuyàs	489
	3. Christoph Zellweger	505
	4. Ted Noten	517
	CONCLUSIÓN	527
	ÍNDICE DE IMÁGENES	533
	BIBLIOGRAFIA	541



## RESUMEN

El proceso de apertura nacido con la ilustración abre amplios caminos para la libertad y la democracia. En la estela de Descartes, Kant introduce un sujeto que piensa por sí mismo y juzga según su gusto. Empero, el gusto como forma de razón y la libertad de elección van a crear caminos imprevistos que, en este caso, nada tienen que ver con arte o estética y sí con tipos de joyería. Kant no tenía aprecio alguno por los engalanamientos. Sin embargo, si lo asociamos al desarrollo de las artes mecánicas modernas, veremos cómo se ha hecho posible reconfigurar gradualmente la joyería. Ya en tiempos de Kant, y progresivamente a lo largo de los siglos XIX y XX, la joyería se democratiza, entrelazada entre modas y otros campos con significados culturales. Desde el inicio del siglo XX, muchos artistas crean joyas, desconfigurando algunos territorios tradicionales del arte. A mediados del siglo XX, inscribiéndose en situaciones históricamente posibilitadas, surge un tipo diferente de joyería que se autonomiza de esos dos otros campos. Este nuevo tipo de joyería corresponde a la joyería contemporánea, a sujetos auto-conscientes, que crean una matriz de escritura simbólica y lenguajes críticos que siguen otros caminos. Favorecida por modelos educativos que han evolucionado, nos propone considerar filosóficamente un giro que ha elaborado dirigido hacia el arte. Este último tipo de joyería da continuidad a una *nueva joyería*, una vanguardia nacida en los años sesenta, momento en que el discurso de apertura del arte también se extiende a muchos ámbitos de la vida social y cultural. Un núcleo de joyeros piensa la joya como posible portadora de significados simbólicos, libres de cualquier regla o orden, tal y como lo hace el arte. Reconfiguran y sobre-dimensionan las formas. No trabajan para adornar el cuerpo, o sea para engalanar o estetizar, sino que refieren simbólicamente el cuerpo o argumentan al propósito del cuerpo, tal y como sobre otros temas de la vida y del mundo, según cada tema despierta la sensibilidad de los joyeros. Nos proponen experiencias estéticas de naturaleza reflexiva.

La joyería contemporánea es un arte reflexivo, ésta es la propuesta de mi tesis. Interpreto la lógica de la joyería contemporánea como un discurso estético que genera un mestizaje entre arte y artesanía. Sobresalen intenciones de comunicar a través de discursos creativos que reconcilian razonar y hacer, como un *juego* desinteresado de formas de poder. A través de actitudes emancipadas, entre políticas en tensión, entre consensos y disensos, se configuran modos de reparto de lo sensible en una plataforma perceptiva, constituida como una arena discursiva y de aprendizaje. Esta arena es un mundo de razones. En ésta también se verifica esa condición mestiza y anti-totalitaria. Estos joyeros quieren, y simultáneamente no quieren, ser incluidos en procesos comunes al *terroir* tradicional del arte. La joyería contemporánea no imita a otras artes. Posee intenciones propias y persigue perspectivas actuales. Se distingue de otras formas de arte en la creación de metáforas tangibles y, a veces, portátiles. Esta tesis doctoral se propone como una filosofía de la joyería contemporánea. La analizo como mundo de razones posibilitadas históricamente. Se constituye como un régimen específico de identificación que articula modos de pensar y hacer, que se distingue de otras formas de arte y de otras cosas. Permite sobresalir modos de comunicar simbólicamente que apuntan a experiencias a través de razonamientos tangibles. Un análisis hermenéutico, apunta para una crítica horizontal de la joyería contemporánea.

**PALABRAS CLAVE:** educación en proceso, democracia, autonomía, arte, artesanía, mestizaje, heterogeneidad, mundo de razones, intenciones, interpretación, creación y comunicación simbólicas, des-orden, plataforma perceptiva, interpretación, experiencia estética.

## ABSTRACT

The opening process that started with the Enlightenment opened many roads for freedom and democracy to develop. In the stele of Descartes, Kant introduced the idea of an individual able to think with his own mind and to judge by his own taste. Taste as a form of reasoning and freedom of choice will, however, open other unforeseen paths that do not have anything to do with art or aesthetics but rather with types of jewellery like I will focus. Kant didn't appreciate ornaments of any sort. Yet I must add the development add the modern mechanical arts to his landscape. Together with the freedom to choose after one's individual taste, the development of modern mechanical arts also made it possible to gradually redirect jewellery towards democratic directions. Already in Kant's time, and progressively during the nineteenth and twentieth century, jewellery could be freely chosen, intertwined with fashions and other culturally meaningful fields. On the other hand, since the beginning of twentieth century, many artists have created jewellery, willing to break traditional *terroirs* of art. In the middle of the twentieth century, embedded in a specific historical context, a different type of jewellery arises, independent from fashion jewellery and artist jewellery. This one corresponds to contemporary jewellery and to self-conscious individuals who created a matrix of symbolic writing and critical languages that follow other paths. Favoured by educational models that have evolved, it implicitly proposes to be considered philosophically as a shift in direction for art. This latter type of jewellery gives continuity to a *new* jewellery, a vanguard born in the sixties, when the opening of art also reached many areas of social and cultural life. A number of jewellers think jewellery as a possible carrier of free symbolic meanings, free from rules or subjections, like art is. They reconfigure and enlarge forms. They don't work to adorn the body, to embellish or aestheticize it. They symbolically relate the body or argue about the body as they argue about other issues of life and the world depending on how those may touch their sensitivity. They propose reflexive aesthetic experiences.

Contemporary jewellery is a reflexive art. This is my thesis. I interpret the logic of contemporary jewellery as a free aesthetic discourse that crossbreeds art and crafts. Intentions to communicate through creative discourses excel, bringing reasoning and doing together, like a game opposed to forms of power. Through emancipated attitudes, in between politics in tension or consensus and dissent, and *ways to share the sensitive* on a perceptual platform, constituted as a discursive and learning arena. This arena is a world of reasons. In it, we can also find crossbreeding and anti-totalitarian attitudes. These jewellers want and, simultaneously, do not want, to be included in processes common to the traditional territory of art. Contemporary jewellery does not imitate other forms of art. It has its own intentions and pursues present perspectives. It distinguishes itself from other forms of art for it creates tangible metaphors and sometimes it is wearable. This PhD thesis sets itself out as a philosophy of contemporary jewellery. I analyse it as a world of reasons that are historically made possible. I propose a specific identification regime that articulates ways of thinking and doing. I distinguish it from other forms of art and other things. I underline ways of creating and communicating symbolically, that lead to experiences that can be reasoning and tangible processes. Through a hermeneutic analysis, I intend to lay out to a horizontal critic of contemporary jewellery.

KEY WORDS: education in process, democracy, autonomy, art, crafts, miscegenation, heterogeneity, world of reasons, intentions, symbolic creativity and symbolic communication, dis-order, perceptive platform, interpretation, aesthetic experience.

## INTRODUCCIÓN: TESIS, OBJETO Y CONTEXTO TEÓRICO

La joyería contemporánea – el objeto de esta tesis – se presenta como una de las artesanías que, en el presente, realiza un giro hacia el arte. Como en otros casos actuales, conquista su autonomía a través de una intersección. El hacer artesano se mantiene en su núcleo, como antigua tradición de la joyería que es desafiada a configurar un tipo de arte cuya naturaleza es mestiza. Se entrecruzan y entrelazan, en un terreno simbólico imprevisible, razones comunicativas y poéticas del arte, haciendo de la artesanía una arena creativa. Articuladamente, desordenan tradiciones del arte y visiones tradicionalistas de la artesanía. Esta joyería nos propone siempre tangibilidad, palabra que indica algo que podemos percibir con los sentidos. Asimismo, por un lado, reúnen pensar y hacer y, por esta vía, crean y piensan con las manos, como dice Ramón Puig, un joyero catalán. Por otro, nos proponen experiencias estéticas en las que sentimos con el tacto y también razonamos. Recibimos a través de ese u otro de los sentidos – el oído, el paladar, etc. – las formas, las impresiones o sensaciones externas, hasta que nos preguntamos ¿esto que significa? Tangiblemente, iremos percibiendo primeras capas de sentido. Como si se tratara de una aventura interpretativa, reflexionamos y vamos descifrando significados de un vaso que jamás terminará de llenarse. Así, desafían principios defendidos por Duchamp, ya que se oponía al *retinismo* y al hacer, considerando que el arte envuelve al artista en una investigación intelectual y nos ha de proponer experiencias igualmente intelectuales.<sup>1</sup> A través de la joyería contemporánea, pensar y hacer se reúnen en una actitud emancipatoria que apunta a la igualdad de capacidades. Asimismo, en una actitud simbólica, estos joyeros se dicen artesanos, aún si argumentan como artistas.

Este es un mundo de razones que, en gran parte, coinciden con otras formas de arte. Sin embargo, la joyería contemporánea no imita otras formas de arte. Pero en lo más importante coincide. Como todo el arte, estos joyeros han creado una matriz de escritura que es propia de la joyería contemporánea. Corresponde a una forma de percepción idéntica de lo que la joyería puede ser en cuanto artefacto simbólico que se hizo no-proposicional. No funciona de modo casuístico. Matricialmente, se basa en pensar y argumentar sobre joyería. Esta matriz diverge según los joyeros y los temas que eligen porque, entre temas del mundo y de la vida actuales, despiertan la sensibilidad de cada uno. Crean metáforas y otros tropos retóricos que, por naturaleza, tanto son figuras intencionales como modos de decir no-replicables. Se incluyen tropos retóricos, esta joyería resulta de la *idea estética* kantiana, o por la misma vía, incluye significados encarnados [*embodied meanings*], como decía Danto.<sup>2</sup> ¿Que naturaleza imprevista será ésta que borra la función de adornar el cuerpo, que a veces es portátil o *vestible (wearable)* y otras no, que articula hacer y reflexionar, que aprecia la artesanía y la interseca con retóricas simbólicas de naturaleza artística y propuestas de experiencias estéticas tangibles? La joyería contemporánea es un arte reflexivo, ésta es la propuesta de mi tesis. Para defenderla, he tejido una red de conceptos que se articulan en el contexto de la defensa de esta tesis.

---

<sup>1</sup> DUCHAMP, Marcel, 1968, Entrevista conducida por Joan Bakewell, Londres, BBC, Studies Online Journal: [<http://www.toutfait.com/auditorium.php>]

<sup>2</sup> DANTO, Arthur C. 2007, "Embodied meanings as aesthetical ideas", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* N° 64.

## 1. Arte y artes

La Ilustración ha colocado sobre la mesa la idea de que el Arte, con mayúscula, es intelectual y que las artes corresponden a modos de hacer utilidades cotidianas. De aquí resultan las Bellas Artes y, de otro lado, las artes mecánicas, las que hoy llamamos artesanías. Shiner designa este panorama como *Invencción del Arte*, apuntando varias consecuencias nefastas para las artesanías, entre las cuales encontramos la sumisión del artesano, tal y como ya apuntaba Platón.<sup>3</sup> Principios como éstos merecen la crítica de Rancière: “Los artesanos, dice Platón, no tienen tiempo para estar en otro lugar más que en su trabajo. Ese «otro lugar» en el que no pueden estar, es por supuesto la asamblea del pueblo. La «falta de tiempo» es de hecho la prohibición natural, inscrita incluso en las formas de la experiencia sensible.”<sup>4</sup>

Foster considera que, lo que designa *resistencia modernista pan-europea*, en contra principios burgueses, ha sido llevada a cabo por Morris, Gropius y tantos otros, ha adoptado la naturaleza del concepto de *Gesamtkunstwerk*, como un *arte total*, en éste caso conducido como proceso atento a la vida. Después, la artesanía ha entrado en un limbo. Para este autor, abandonada la batalla resistente de éste arte total, la artesanía ha sido vencida y sustituida por un diseño cuyos tipos hoy se multiplican a la velocidad de la luz, ya que éste va de la mano con la industria y el poder económico.<sup>5</sup>

Para Rancière también subraya las actitudes anti-burguesas de Morris, Gropius, Behrens, la Werkbund y otras federaciones de trabajo. Sus aportaciones más importantes implicaban políticas para la igualdad. Contradice las tesis que defienden que esta situación ha sido corrompida por razones económicas, las que muchos autores suelen conectar con el diseño. Las razones son históricas y político-sociales, defiende Rancière. Más allá de cualquier morfología – sean el medievalismo defendido por Morris, las líneas anti-burguesas propuestas por Gropius y Behrens o las formas decoradas propuestas, en un primer paso, por las federaciones de trabajo – para Rancière, lo que le importa son los derechos promulgados por esos modernistas. Se trata de la igualdad ciudadana, de la dignificación del trabajo artesano al igual que del trabajo intelectual – como aspectos que habían sido en parte logrados.<sup>6</sup> De todos modos, los resistentes modernistas, tal y como Shiner y Foster los enfocan, a pesar de que tienen diferentes puntos de vista, en el fondo, han abierto caminos para el diseño, teniendo en consideración a estos autores. Shiner afirma que “si puede o no darse un tercer sistema del arte más allá del antiguo, al cual ya no podemos retornar, y del moderno, que muchos luchan por superar, es una cuestión al mismo tiempo plausible y urgente.”<sup>7</sup> Sin embargo, en otro lugar, considera que, después de esa red resistente, la artesanía prosigue un destino fatalista.<sup>8</sup> ¿La artesanía estará en esta situación, como si se tratara de un fado portugués que canta a la tristeza, tal como

<sup>3</sup> SHINER, Larry, 2004, *La Invencción del Arte: una historia cultural*, Madrid, Paidós.

<sup>4</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2005, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museo de Arte Contemporánea de Barcelona y Universidad Autónoma de Barcelona: 18.

<sup>5</sup> FOSTER, Hal, 2003, *Design and crime*, London, New York, Verso

<sup>6</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2003, *Le destin des images*, Paris, La fabrique.

<sup>7</sup> SHINER, Larry, 2004, *Op. Cit.*: 39.

<sup>8</sup> Shiner, Larry, 2011, “Artification, Fine Art, and the Myth of “the Artist”:

[<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=642>]

Shiner, Larry, 2011, *Op. Cit.*

Shiner describe? ¿O estará en un limbo, como defiende Hall Foster en *Design and Crime*? Más allá de resistentes como Morris, Gropius y tantos otros, van surgiendo investigadores y ensayistas que se interesan por el mismo tema. Hace muchos años ya, en 1936, Denis de Rougemont, uno de los varios burgueses e intelectuales *no-conformistas* de los años 30, ha escrito un artículo intitulado *Penser avec les mains*. Consistía en pensar en acto, “réaliser une pensée, se n’est pas seulement la mettre en exécution... c’est avant tout devenir cette idée et le théâtre de sa passion.” Se trata de defender una idea igualitaria que es cada vez más actual. Hace muy poco tiempo que Ramón Puig ha conocido este artículo. Empero hace ya muchos años que utiliza la misma frase, *pensar con las manos*.<sup>9</sup> En el siglo XXI, siguiendo razones del mundo contemporáneo y rumbos para la igualdad humana, se retoma éste tema de estudio, añadiendo otros puntos de vista y teniendo en cuenta el mundo de la vida actual. Escriben, por ejemplo Richard Sennet, sociólogo – *El artesano*<sup>10</sup> – Juhani, Pallasmaa, arquitecto – *The Thinking Hand*<sup>11</sup> – Campo Baeza, arquitecto – *Pensar con las manos*.<sup>12</sup> La filosofía presenta aquí una brecha. A parte Rancière, al propósito de la igualdad humana, Shiner, aún si pesimista, o Foster, que si no es filósofo, es sobretodo crítico de diseño y arquitectura, a menos que algo me escape, no hay muchos más nombres a citar.

Entiendo que la artesanía está en un proceso evolutivo, reconfigurándose o deslocalizándose de su lugar sumiso hacia otros lugares. Este es el caso, la medicina, ciertos tipos de diseño, la investigación culinaria, la joyería contemporánea, etc. A diferencia de Foster y Shiner, entiendo que, a lo largo de los siglos que nos separan del período moderno, la situación de las artesanías ha cambiado respecto al proceso. Lo que vemos con la joyería contemporánea es algo idéntico a esa red pan-europea modernista. Ha configurado una red a escala global. Actualmente, la unión entre estos sujetos-joyeros funciona como una fuerza históricamente posibilitada, tal y como dice Rancière sobre la red modernista. Además, posteriormente veremos que hay principios humanistas coincidentes. Para éstos y otros casos, la educación, un principio defendido por la Ilustración, también contribuye en el proceso de transfiguración de la artesanía.

## 2. Educación en proceso

La educación se constituía y constituye como si fuera un voto universalizante que apuesta por el desarrollo progresivo de nuestras capacidades. Sin embargo, bajo ese principio moderno y en ese mismo contexto histórico, la educación no era realmente igualitaria. Entre las varias enciclopedias publicadas en la época, la *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, es uno de los ejemplos que resultan del discurso filosófico moderno en lo que respeta a las tentativas de reorganizar las Artes liberales y las artes mecánicas. Diderot y d’Alembert, coordinadores de esta publicación amplia y detalladamente ilustrada, relatan, describen, articulan y sistematizan lo que entienden como competencias propias del científico, del artista liberal y de cada uno de los artistas mecánicos. La imprenta de la época ya permitía publicaciones lo bastante vastas. Se preveía que los fascículos, editados entre 1751 a 1772, llegarían a muchos

---

<sup>9</sup> ROUGEMONT, Denis de, 1936-1972, *Penser avec les mains*, Paris, Idées / Galimard: 16.

<sup>10</sup> SENNET, Richard, 2009, *El artesano*, Barcelona, Anagrama.

<sup>11</sup> PALLASMAA, Juhani, 2009, *The Thinking Hand: existential and embodied wisdom in architecture*, West Sussex, John Wiley & Sons.

<sup>12</sup> CAMPO BAEZA, Alberto, 2010, *Pensar con las manos*, Buenos Aires, Ed. Nobuko.

lectores, conllevando una naturaleza educativa. Para Shiner, es dudoso que tales previsiones se hicieran realidad, sobretodo en lo que respeta a los artistas mecánicos.<sup>13</sup>

Según Diderot y d'Alembert, las artes liberales son intelectuales y el arte es obra del espíritu humano. Al Artista liberal – cuando escriben la palabra con mayúscula – corresponde el conocimiento de las reglas del arte, un trabajo especulativo, pero también un indispensable componente práctico, aún si menos relevante. A las artes mecánicas, descritas e ilustradas, corresponden tareas conectadas con múltiples oficios. Cuando se refieren a oficios mecánicos utilizan la palabra *arte* escrita con minúscula. Como Vasari, también utilizan una categoría adjetiva. Era la cualidad de maestría, que de momento será mencionada a la manera de la época moderna. Ésta era atribuible a los que, entre los artistas mecánicos, “supposent l'intelligence; & même à ceux qui, dans certaines sciences moitié pratiques, moitié spéculatives, en entendent très-bien la partie pratique: ainsi on dit d'un chimiste qui fait exécuter adroitement les procédés que d'autres ont inventés, que c'est un bon artiste.”<sup>14</sup> Se reconocía que éstos últimos a veces poseían cierto grado de razonamiento y de especulación, así como también admitían componentes prácticas en el trabajo del Artista. Mientras, la subordinación del artista mecánico-artesano es demarcada, aún cuando tiene calidad de maestría, o sea de *artista*. Un artesano no tiene que crear, ni inventar, lo que sobretodo hace es ejecutar encargos. Tiene que trabajar y hacer cosas útiles. Los artistas mecánicos modernos eran jardineros, zapateros, farmacéuticos, orfebres, plateros, etc. Tal y como se puede ver en los propios grabados ilustrativos, las máquinas con las que trabajan son escasas y tienen como principal fuerza motriz el propio hombre. La mayoría de los instrumentos sirven para un trabajo manual. También nos dan cuenta del surgimiento de la mecanización, sólo en algunas áreas. La designación *artista mecánico* será, así, una especie de promoción social.

En un proceso evolutivo, ya en el siglo diecinueve, surgían escuelas de artes y oficios, resultantes de esas intenciones modernas. Es el caso, por ejemplo, de las escuelas victorianas, que pretendían formar artesanos que colaborarían en el progreso económico. Morris se encuentra con este panorama. Recuerda que los artistas también eran llamados a colaborar en una especie de artificación de las artesanías. Como en los casos anteriores, esta situación es posibilitada histórica y contextualmente, y así seguirá siendo. Morris y Gropius tendrán papeles significantes en este ámbito, apuntando, entonces, a la igualdad del sujeto artista y del sujeto artesano, del arte y de las artes. La educación también debería promocionar auto-conciencia. Las conferencias de Morris apuntan para ello. El programa que Gropius ha diseñado para la Bauhaus se convertirá, más tarde, en referente para Argan, que lo designa como *funcionalismo social*, ya que articula competencias intelectuales, estéticas, artesanas y creativas.<sup>15</sup> Pero, pocos años después de haber sido propuesto, el modelo que Gropius introdujera en la Bauhaus fue sustituido por un diseño funcionalista que apuntaba a un *nuevo objetivismo*, como explica Tomás Maldonado. En los años cincuenta, Max Bill, alumno de Gropius, intentará implantar su programa para la Bauhaus en la escuela de Ulm. En este caso singular, la historia se repite. En Ulm, Maldonado, no dejando de promocionar la auto-consciencia y la responsabilidad ontológica, se encontrará entre los que re-direccionan la enseñanza en esa escuela hacia

---

<sup>13</sup> SHINER, Larry, 2004, *Op. Cit.*

<sup>14</sup> DIDEROT, Denis, et d'ALEMBERT, Jean le Rond, 1751-1772, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers: Artisan; Artiste; Distribution des Arts en libéraux & en mécaniques*; en: [<http://diderot.alembert.free.fr/A.html>]

<sup>15</sup> ARGAN, Giulio Carlo, 1984, *Walter Gropius e a Bauhaus*, Lisboa, Presença.

un objetivismo dirigido al diseño industrial, él que era muy parecido con el que se ha implantado en la Bauhaus después de Gropius.<sup>16</sup> La educación en arte, artesanías y/o diseño ha evolucionado hasta hoy. Se entrelaza o ramifica a partir de estos principios. Desde la Bauhaus de Weimar, se va a romper progresivamente barreras entre arte, artesanías, diseño o tecnologías digitales. La joyería contemporánea es uno de esos casos. Estos joyeros estudiaban en escuelas donde el arte, la estética y las artesanías establecían diálogos. Con naturalidad, han seguido un camino idéntico. Hoy también, fruto de investigaciones, hay tipos de diseño que abrazan artesanías, artesanías que giran hacia el arte, o casos de diseño, arte o artesanías que se interrelacionan con las ciencias. En otros campos incluidos en las artes mecánicas modernas, la educación también ha tenido sus efectos y ha colaborado, directa o indirectamente en estas intersecciones. Los jardineros se han autonomizado por sí solos, o en colaboración con arquitectos paisajistas; los farmacéuticos en colaboración con la medicina, y se hacen independientes en colaboración con lobbies; en varios casos, la medicina estética o los oftalmólogos ya admiten que son artesanos maestros aunque también son científicos.

Caminamos por vías donde las investigaciones artísticas, artesanas, científicas y/o tecnológicas se interceptan. De hecho, estas relaciones son tan plausibles como intrigantes. Las encontraremos si las buscamos fuera de terrenos tradicionales. Éstas son posibles gracias a la educación y al contexto actual. Esto es, también se deben a la globalización, como una de las grandes cuestiones actuales que merece la atención de diferentes áreas académicas. Según Badiou, la globalización puede ser vista como unidad del mundo. “La globalización nos propone una universalidad abstracta. Una universalidad de dinero, la universalidad de la comunicación y la universalidad del poder. Ese es el universalismo hoy.”<sup>17</sup> No será bien así, aún si todos estos aspectos están en juego e influyen tanto en el mundo real como en el mundo del arte.

Cabe destacar que globalización y universalismo son dos conceptos diferentes, pero no necesariamente opuestos extensión. La globalización apunta a homogeneizar hechos en el mundo real, pero también exige de nosotros auto-consciencia y capacidades reflexivas, críticas y selectivas. Así, apunto hacia un sujeto que, en democracia, piensa sobre el mundo de modo autónomo y consciente. Universalismo se constituye como un voto contrafáctico en una idea o figuración que visamos o deseamos dispersar por el mundo, compartiéndolo voluntaria y democráticamente con otros sujetos. De ser así, en el presente todo el sujeto auto-consciente tiene posibilidades de – vía internet o a través de los más variados medios de comunicación global – acceder o articular aspectos del mundo real. Nos está facultada la posibilidad de, por ejemplo distinguir políticas inter-estados de las tentativas políticas que todos podemos intentar proponer en el ámbito de *blogs* o de redes sociales, como diría Rancière. El mundo real actual, para el historiador Hans Belting, debe ser entendido en su naturaleza de intersección de procesos.<sup>18</sup> De otro lado, la comunidad estética democrática es una figura contrafáctica, siendo que, recuerda Vilar, “Kant fue pionero con su idea de *sensus communis aestheticus*” que apunta para una república de las artes.<sup>19</sup> Asimismo, también hemos de admitir que, por vía de ese tipo de comunicación, la globalización alarga “nuestro mundo de la vida” hacia lo global. Para Vilar, en nuestro mundo de la vida están articulados los saberes basilares de una

---

<sup>16</sup> MALDONADO, Tomás, 1993, *El diseño industrial reconsiderado*, Barcelona, Gustavo Gili.

<sup>17</sup> BADIOU, Alain, 1999, “Fifteen thesis on contemporary art” (<http://www.lacan.com/frameXXIII7.htm>)

<sup>18</sup> Belting, Hans, 2012, “Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate” en *Global Arte Symposium*.

<sup>19</sup> Vilar, Gerard, 2010, *Desartización. Paradojas del arte sin fin*, Salamanca, Ed. Universidad.: 286.

sociedad, los que son posibilitados cultural e históricamente. Corresponde a nuestras vivencias y experiencias pre-reflexivas, aquellas que pueden proporcionar sentido a lo que decimos, en un horizonte cultural.<sup>20</sup> Consecuentemente, a partir de estos datos, ahora alargados globalmente, continua a hacerse posible crear lenguajes simbólicos y reflexivos con sentidos universalizantes. La comunicación global también puede provocar aperturas de sentido hacia la posibilidad de que podamos repensar esas razones *a priori* que recibimos, y favorecer intersecciones entre arte y otros mundos, intersecciones de procesos artísticos y, de diferentes modos, comprender el arte de mundos antes diferentes y lejanos, como nos sugiere Belting.

Antes de referir el mundo de los símbolos artísticos, debo subrayar que la palabra *intersección* y su plural, tal y como los utilizo, suceden del Latín (*intersectio*, -*ōnis*). La misma etimología genera vocablos con el mismo significado en otras lenguas latinas, como *intersecção*, en Portugués, pero también en Inglés, a través de la palabra *intersection*. Como en la geometría, corresponde – en este caso metafóricamente – a un “encuentro de dos líneas, dos superficies o dos sólidos que recíprocamente se cortan.” Pueden formar, como en la matemática, un conjunto de elementos “que son comunes a dos conjuntos.”<sup>21</sup> En el mundo de los símbolos artísticos, surgen, cada día con más frecuencia, procesos de intersección de conjuntos diferentes, o mejor de mundos, como prefiere Goodman.<sup>22</sup> Son cruces o diálogos inesperados e inestables. A menudo son heterotópicos en el sentido foucaultiano. Se organizan entre consensos y disensos. Son posibilitados por la naturaleza del mundo actual donde se cruzan procesos, tal y como lo describe Belting. Jaques y Vilar, refieren intersecciones como paso a la conquista de la autonomía, a propósito de recientes investigaciones culinarias. Recuerdan: “the intersection of cooking with the worlds of art, science, technique, the mass media, new technologies and communication (sometimes resulting more in high tension than in plastic solutions).”<sup>23</sup>

### 3. *Hacia el mundo de los símbolos artísticos*

Si admito que la educación y la globalización tienen esos efectos, también he de considerar que cualquier giro hacia el arte, significa girar hacia el mundo de los símbolos. Los lenguajes del arte corresponden a crear significados que no pertenecen a cualquier gramática que conozcamos. Los interpretamos, preguntándonos sobre los significados de una obra, dialogando con lo inesperado. El arte también corresponde a la capacidad de construir una matriz simbólica – o una superficie de escritura, en el sentido rancièriano – y lenguajes con tropos retóricos que, en su naturaleza intencional y reflexiva, se dan a esos diálogos y permiten ser pensados e interpretados por todos nosotros, para completar las obras.<sup>24</sup> Vendrán después los análisis hermenéuticos, como tarea de la filosofía y de la crítica. Desde el modernismo, el arte desordena el arte en proceso. Intencionalmente, desordena todo cuanto sean tradiciones, sistemas y órdenes, crea o re-crea y propone

<sup>20</sup> Vilar, Gerard, 2005, *Las razones del arte*, Madrid, Machado: 161

<sup>21</sup> RAE [<http://lema.rae.es/drae/?val=intersección>].

<sup>22</sup> GOODMAN, Nelson, 2006, *Manières de faire des mondes*, Paris, Gallimard.

<sup>23</sup> JAQUES, Jèssica y VILAR, Gerard., “Feeding thought. Edible art and research cooking.” *Artification and its impact on art*, Academy of Finland, Helsinki. ([http://www.artification.fi/conference%20abstracts.html#jaques\\_vilar](http://www.artification.fi/conference%20abstracts.html#jaques_vilar))

<sup>24</sup> VILAR, Gerard, 2002, “La comunicació en l’art contemporani. Nous i vells problemes de l’estètica filosòfica”, en *Anàlisi* 29, 2002: 159-173.

JAQUES, Jèssica y VILAR, Gerard, 2012, *Op. Cit.*



formas de experiencia estética también inesperadas. *A priori*, la comunicación global amplía estos efectos en el arte y en las intersecciones que se están dando a la luz.

No es esta naturaleza la que encontramos genéricamente en la polisémica palabra joyería, la que incluye, como diría Danto, arte y muchísimas otras cosas. Debemos atender al hecho de que la joyería es una floresta de símbolos, a los que podemos añadir signos, iconos e índices, los que tienen siempre algún sentido cultural, históricamente posibilitado.<sup>25</sup> La gran mayoría de las joyas y de artefactos de moda producen sentido en horizontes culturales o sociales. Sus sentidos culturales simbólicos, son distintos de los producidos por la comunicación artística. Tienen su orden y su previsibilidad, articulándose, por ejemplo, con las modas. Sólo algunas joyas comunican a través de lenguajes singulares, los que se sitúan fuera de cualquier gramática que conozcamos. Nos sorprenden al producir significados simbólicos a través de tropos retóricos. En este último caso, se incluyen las joyas hechas por muchos artistas, a lo largo del siglo XX, e incluso hasta la actualidad. Pretendían y pretenden, romper territorios tradicionales del arte. Sin embargo, sus intenciones no incluyen autonomizar la joyería o borrar su naturaleza como adorno del cuerpo. La joyería contemporánea pretende transfigurar la joya en un tipo de vehículo que, como todo el arte, sin pretender cambiar el mundo, argumenta sobre él y, dentro de este contexto, sobre la propia joyería en su *lato sensu*.

#### 4. *Distinguir joyería contemporánea de otras cosas*

Reconsideremos que – como he escrito al inicio, en una breve caracterización de la joyería contemporánea – la variedad de lenguajes artísticos tiene su apertura en la *idea estética* kantiana. Para Kant, la *idea estética* es “una representación de la imaginación, que da ocasión a muchos pensamientos.”<sup>26</sup> Esta *idea* apunta a metáforas u otros tropos retóricos que, a su vez, apuntan a la unicidad de cada obra. Los lenguajes artísticos conllevan este tipo de intenciones razonadas escritas como argumentos retóricos figurados. También son fruto de la facultad de crear imágenes y figuraciones para conceptos que no poseen una imagen real, o que el autor pretende figurar de otro modo. Por lo tanto, todos los tropos retóricos, en su triple naturaleza razonada, poética y no-replicable, corresponden a la *idea estética*. Actualmente, el arte continúa la re-exploración de esta *idea*, por caminos siempre inesperados. Esta *idea* corresponde a los *embodied meanings*, dantianos. Su interpretación constituirá la obra. Danto tiene razón cuando afirma que los tropos retóricos que constamos en las obras permiten distinguir arte de otras cosas.<sup>27</sup> Empero, también nos permiten distinguir los significados simbólicos encarnados en los lenguajes artísticos de los referentes culturales. Por otro lado, los lenguajes artísticos que se están dando a la luz se articulan con fenómenos de intersección de mundos cuyas lógicas son diferentes. Intentan articular geométricamente las respectivas competencias de los sujetos implicados y configuran la autonomía de tipos de arte entre mundos. Consecuentemente, hay tanto una des-territorialización como una des-jerarquización de las prácticas artísticas. Esta es la naturaleza de la joyería contemporánea: adviene de la *idea estética*, se distingue de otras joyerías porque incluye significados simbólicos encarnados en una matriz intencional, es interpretable y, tanto des-territorializando el arte,

---

<sup>25</sup> Vilar, Gerard, 2005, *Op. Cit.*

<sup>26</sup> KANT, Immanuel, 1876, *Crítica del juicio. Crítica del juicio*, seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime, Traducción del francés por ROVIRA, J. y Moreno, A. G., Madrid, Iruvreda. Edición digital, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. § XLIX De las facultades del espíritu que constituyen el genio: 94.

<sup>27</sup> DANTO, Arthur C., 2007, “Embodied meanings as aesthetical ideas”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* - N. 64.

como des-jerarquizando arte y artesanía, conquista su autonomía a través de una intersección que las mestiza, intentando, simbólicamente, elevar al sujeto artesano. Por lo tanto, intenta girar hacia el arte por estas razones. No es arte porque todo es arte, problema con el cual Danto se debatía.<sup>28</sup>

A pesar de que ha sido mencionado anteriormente, es necesario volver a otros tipos de cosas que también se distinguen de la joyería contemporánea, conjugando propuestas de Danto y Vilar.<sup>29</sup> No me refiero ahora a las joyas-cosas-commodity que, como cosas-placebo, apuntan al consumo. De momento, me refiero al diseño y a la artesanía-artística – *Kunsthandwerk* o *métiers d'art* – que circulan en los mismos lugares, las mismas galerías, los mismos museos, estén dedicados a la joyería contemporánea, al arte en general, a los *crafts* o al diseño. Estas piezas no se basan en *la idea estética kantiana*, ni incluyen *significados encarnados* en el sentido dantiano. O sea, podrán ser una *representación de la imaginación*. Pero no suelen dar *ocasión a muchos pensamientos*. Raramente dan a entender alguna superficie de escritura que se constituya como matriz simbólica artística. Son estos aspectos que distinguen la joyería contemporánea de esas otras cosas. Empero, a diferencia de lo que decía Danto, las demás joyas o bisuterías, diseño o artesanía-artística no dejan de tener los más variados sentidos culturales, posibilitados histórica y contextualmente.

Además, en una primera instancia, cuando hablamos de diseño, nos referimos a una matriz propia, a cosas que tienen una lógica diferente a la del arte, una lógica que es más próxima a la ciencia. Las diferentes lógicas son la clave que marca la distinción. Cuando hacemos referencia al diseño, nos referimos a cosas útiles que, a diferencia del arte, en principio pueden y pretenden cambiar la calidad de nuestra cotidianidad y nuestra vida real. Incluyen preocupaciones estéticas y significados culturales. El diseño no nos propone leer metáforas, con su sentido intencional y no-replicable. Empero, en una segunda instancia, debemos tener en cuenta que otros tipos de diseño, más recientes, continúan teniendo preocupaciones estéticas, pero no producen cosas útiles y nos proponen leer metáforas. Por otro lado, las formas de diseño social generan importantes aproximaciones entre sujetos que crean y hacen. Además, hay tipos recientes de diseño que se entrelazan con el arte o abrazan las artesanías o adoptan actitudes idénticas al arte en lo que respeta a la des-jerarquización, des-territorialización o adopción de lenguajes simbólicos. Algunos, dan *ocasión a pensamientos* reflexionantes. Por ello, a menudo, se hace muy difícil distinguirlos del arte o de las artesanías. Empero, entre los diseñadores que adoptan lenguajes simbólicos, casi siempre lo hacen para darnos que pensar sobre diseño. Pero es algo provisional. Luego vuelven a la matriz del diseño. No suele pasarse lo mismo con el diseño social, cuando une sujetos con capacidades complementarias y geoméricamente distribuidas por los participantes. Es más suelto de esa matriz, en la medida que el diseñador pierde gran parte de su autoridad y, voluntariamente, borra jerarquías. En joyería, es el caso de los portugueses Liliana Guerreiro y de los hermanos Rodrigues da Silva, entre diseñar y hacer piezas cuyas formas de filigrana son configuradas y re-configuradas en conjunto o en el ámbito de una redistribución geométrica de papeles, como defiende Rancière.

<sup>28</sup> DANTO, Arthur C., 1998, "Any thing Goes. The Work of Art and the Historical Future", en Berkeley, California, *Occasional Papers of the Doreen B. Townsend Center for the Humanities*, no. 14: 1-16.

<sup>29</sup> DANTO, Arthur C., 2002, *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*, Barcelona, Buenos Aires y México, Paidós.  
VILAR, Gerard, 2005, *Op. Cit.*

La artesanía-artística corresponde a un *bien hacer*, a una maestría, como ya se decía en el período moderno. Pero, desde el inicio del siglo XX hasta la actualidad, hay casos que presentan morfologías creativas. Varios joyeros, como René Lalique o Josef Hoffmann, nos han presentado joyas que, en su época y contexto, presentaban sorprendentes formas. Pero, de nuevo, no suelen dar *ocasión a muchos pensamientos*. Décadas más tarde, constatamos lo mismo con Hermann Jünger o Reinhold Reiling, quienes desafían nuestra mirada porque se liberan de cualquier regla configurativa o modo de hacer. Además, por vía de la educación, en cuando profesores, estos últimos van abrir importantes caminos para la joyería contemporánea, en su giro hacia un arte de significados. Lo mismo que constato sobre estos cuatro joyeros, sucede en la actualidad con Janna Syvänoja, una joyera y escultora finlandesa. Syvänoja crea joyas de papel cuyas formas voluptuosas podremos admirar por su fuerza creativa. Adopta una manufactura artesana delicada y sofisticada. Empero, a menos que algo se me escape, no tienden a significados encarnados. No hay títulos que indiquen intenciones metafóricas. A menudo, sus joyas son presentadas en exposiciones de joyería contemporánea. Pero, el mundo actual de la joyería contemporánea es más bien un mundo institucional. Dada la ausencia de una atmósfera reflexiva y teórica, de un régimen que separe la matriz intencional de la joyería contemporánea, cuya naturaleza comunicativa es simbólica, singular y no-proposicional, en el mismo sentido que todo el arte, las piezas de Syvänoja parecen seguir la misma matriz. Empero, aún si consideramos que hay una transfiguración de un lugar común por desplazamiento de lugar – para una galería, para un museo, para un mundo donde el arte es comprendida según sus razones, como diría Danto – ¿sobre qué tratan sus joyas?

Muchas piezas de joyería contemporánea se distinguen con menor dificultad de otros objetos. En un primer paso, les reconoceremos perceptible o tangiblemente diferencias respecto de otros tipos de arte y de otros objetos. Unas veces nos sorprenden por tener dimensiones no esperadas en joyería, así como Danto comentaba sobre obras de Lichtenstein. Otras sorprenden porque no son portátiles, o porque incluso son agresivas, transfigurando su finalidad en cuanto joyas, las cuales han sido entendidas tradicionalmente como adornos del cuerpo. Otras tienen formas o materias inesperadas. Muchas otras están desartizadas, rechazan el perfeccionismo esperado en joyería. No imitan nada. Se configuran como “*nuevas entidades*” en el campo del arte, como defendía Danto.<sup>30</sup> La sorpresa nos llevará a preguntarnos ¿esto qué significa?

Diferente es la pulsera *Gold makes you blind*, de Otto Künzli, un caso que siempre me interesa citar. Perceptiblemente, es tan indistinguible de otras cosas como las Brillo Boxes de Warhol lo eran de las cajas de jabón Brillo. Entre tantas obras de joyeros contemporáneos, no habrá ninguna que se parezca tanto a la bisutería, a alguna joya-*commodity*, a un accesorio de moda, o sea, a lo que suele llamarse *costume jewellery*. Es una pieza portátil en un brazo, un círculo fabricado con un tubo de caucho negro con un volumen esférico de un lado, que está constituido por una porción de oro integrado e imposible de ver desde fuera. Lo que transfigura esta pieza es la fuerza de los argumentos simbólicos que lleva encarnados. El *oro te convierte en ciego* subraya el título. Künzli emite una fuerte crítica moral sobre el oro, como materia tradicionalmente utilizada en joyería. Es un indicador ancestral de riqueza y ostentación. También nos habla de vida, de muerte, de sujeción y de un eterno reciclaje que transporta problemas humanos. Debido a

---

<sup>30</sup> DANTO, Arthur C., 1964, The “Artworld”, en *The Journal of Philosophy*, volume 61, Issue 19, American Philosophical Association, Eastern Division, sixty first annual meeting (October 15) 571-584: 575.

su valor mercantil, el oro está tan reciclado que nunca sabremos que puede estar incluido en un solo gramo. Ahí podrán constar desventuras Incas, por manos de conquistadores europeos, podrán estar asociados actos nazis, actos de sujeción de mineros, como también de tantas otras historias complejas. Están amalgamadas con el metal y jamás serán separables. En *Gold makes you blind*, Künzli muestra una auto-consciencia sobre esos problemas del mundo, argumenta sobre joyería y sobre un tema que a día de hoy sigue estando de actualidad. Metafóricamente, Künzli devuelve el oro a la oscuridad de las minas, figuradas por el gaucho negro que ha tragado una esfera de oro. El caucho negro y opaco *ciega* el oro contenido, haciéndolo invisible. La materia negra se hace un *contenido metaforizado*, como lo designado por Danto en *Transfiguración del lugar común*. Este tipo de contenido surge con frecuencia en la joyería contemporánea, donde las materias encarnan sentido. Además, a diferencia de lo que Danto ha previsto, el caucho y la propia pulsera también se han convertido en metáforas tangibles y portátiles. Este tipo de metáforas son igualmente frecuentes en la joyería contemporánea.

Como defiende Danto, las demás características, subrayadas por el título, transfiguran la pulsera, indicándonos un giro hacia el arte. Künzli adopta una posición humanista en contra de posibles daños del mundo real. Nos propone la experiencia de pensar, de tomar consciencia y, deseablemente, como voto universalista, iniciar un giro, reconsiderando visiones *a priori*. Cuando estas pulseras – que son hechas como múltiples repetidos – son expuestas en galerías y museos de arte, como la Pinakothek der Moderne, podría decirse que se transfigurarán por desplazamiento para ese lugar. Las vemos como arte porque están dentro de un paréntesis institucionalmente defensivo, como dice Danto.<sup>31</sup> Empero, son joyas portátiles. En la calle no hay paréntesis defensivo alguno. Además, estas piezas no se explican a sí mismas, ni tan sólo cuando fueron expuestas en la Pinakothek en 2013. Nuestra experiencia será la de, si posible, dialogar con el autor, oír sus identificaciones-interpretaciones e interrogarnos sobre el sentido que pretende dar la pulsera. Será lo que Danto designa como *interpretación superficial*. De igual modo que Vilar y Rancière, añado los sujetos que interpretan, que somos todos nosotros. Vendrá después la *interpretación densa*, definida por Danto, la que corresponde a la hermenéutica, a la filosofía y a la crítica como filosofía aplicada.<sup>32</sup>

## 5. Intersecciones

En lo que concierne a la joyería contemporánea, la que se presenta como una intersección de naturaleza mestiza, se constituye como un problema central que vale la pena destacar. Éste se asocia a la des-jerarquización de prácticas estéticas y a des-territorializaciones. Cuando Rancière hace referencia a reconfigurar espacios y relaciones en el arte, casi se refiere al concepto de intersección. Empero, apunta a prácticas que van en otra dirección “la de una des-especificación de los instrumentos o dispositivos propios de las diferentes artes, la de una convergencia hacia una misma idea y práctica del arte como forma de ocupar un lugar en el que se redistribuyen las relaciones entre los cuerpos, las imágenes y los tiempos.”<sup>33</sup> El régimen estético rechaza la verdad modernista, la que estaba conectada con medios específicos y purismos que balcanizaban el arte. Por el contrario, la experiencia estética del presente implica una naturaleza relacional que asocia el disenso

<sup>31</sup> DANTO, Arthur C., 2002. *Op. Cit.*

<sup>32</sup> Danto, Arthur C, 1986, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia, Columbia University Press

<sup>33</sup> Rancière, Jacques, 2005, *Op. Cit.*

como componente ontológico que constituye las propias obras. La obra estética “es ahora la ley de su medio”, como defiende Rancière.<sup>34</sup>

El concepto de arte tiene una “textura abierta”, no se puede cerrar, como ha apuntado Weitz en consecuencia de estudios de Wittgenstein sobre la teoría de los juegos.<sup>35</sup> El concepto de intersección tiene una naturaleza semejante. Reúne igualmente en sí una red de semejanzas y diferencias que se superponen o asocian parcialmente, como si se tratara de un diálogo interpersonal, en el que intentamos llegar a algún consenso posible. Además, hay diferentes tipos de intersección, intersecciones que se intersectan entre sí y, también, con la textura abierta de la gran y heterogénea familia del arte. Sin pretender etiquetar, porque las intersecciones, como el arte, están en permanente movimiento, esbozaré algunos tipos con límites fluidos o gaseosos.

El collage estético es un viejo tema del arte. Como en las demás intersecciones, se transfigura actualmente a través de investigaciones artísticas. Es un término amplio y genérico, que exige que se analice caso a caso. Ya no consiste en pegar materias yuxtapuestas sobre un lienzo u otro soporte, como hacia Kurt Schwitters. El collage estético se convirtió en una metáfora que apunta hacia una yuxtaposición de cosas y temas diferentes en diálogo. De hecho, Rancière utiliza el término con esta significación. Producen sentido al yuxtaponer argumentos en diálogo sobre tiempos, espacios, lugares, variados aspectos culturales, guerras, hogares, consumo, etc.<sup>36</sup>

Androginia es también una forma de intersección, en este caso entre el yo y un otro-yo. Es también un viejo tema que se ha ido reconfigurando hasta la actualidad. Si Grayson Perry hoy si opone a Duchamp acerca del arte - ¿no hacer y dar a pensar? o ¿hacer y dar a pensar? - curiosamente, ambos adoptan este tipo de intersección al vestirse de mujer. Establecen una relación identidad-alteridad, o poiética-alteridad. La obra de Roni Horn también se centra en la androginia. Argumenta sobre sí misma, cuyo nombre no indica género, y sobre cosas o formas que no tienen denominación posible en cualquier marco tradicional. Por ejemplo en sus varias *Asphere*, parecen esferas y no lo son exactamente. Hay una metáfora recurrente sobre este tipo de intersección tan andrógina como ambigua.

Hibridez corresponde a formas de intersección que tienden a deslocalizar el arte hacia mundos antes muy alejados y hacia rumbos in-expectables, como la ciencia o la tecnología, levantando complejos diálogos donde figuran, en el sentido teatral, diferentes lógicas tradicionales. La razón sin fondo, propuesta por Vilar, está en juego en las forma de hibridez. Como pretensión de razón, está en diálogo con otras razones, de la ciencia, de la tecnología, etc. las que asocian lógicas y reglas estrictas. Por este motivo, entiendo que las formas de hibridez son diferentes del collage y de la androginia. En estos último casos dialogan medios y/o tipos de lenguaje que, en proceso, han sido integrados en la gran familia del arte. Las formas de hibridez, más aún que collage o la androginia, no sabemos donde nos llevarán. Por más que Goodman defienda que hay diferencias y coincidencias entre mundos, constatamos que hay leyes de la ciencia y des-ordenes en el arte.<sup>37</sup> Pero son cada día más frecuentes las investigaciones artísticas que entran en diálogo con

---

<sup>34</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2002, “The aesthetic revolution and its outcomes: Emplotments of autonomy and heteronomy” *New Left Review*, 14, Marzo, Abril: 114. [<http://newleftreview.org/11/14/jacques-ranciere-the-aesthetic-revolution-and-its-outcomes>]

<sup>35</sup> WEITZ, Morris, 1956, “The Role of Theory in Aesthetics,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15, No. 1: 27-35.

<sup>36</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2007, “Misadventures of Universality” , *Symposium on Philosophy, Moscow 2nd Biennale of contemporary art*. [[http://2nd.moscowbiennale.ru/en/rancier\\_report\\_en/](http://2nd.moscowbiennale.ru/en/rancier_report_en/)]

<sup>37</sup> GOODMAN, Nelson, 2006, , *Op. Cit.*

investigaciones científicas o tecnológicas. Experimentamos con sorpresa los imprevisibles lenguajes artístico-científicos o las *metáforas comestibles* creadas, entre otros, por Ferran Adrià.<sup>38</sup> En el contexto de esta tesis, desarrollaré un estudio de caso sobre Christoph Zellweger, quien intersecta una forma de hibridez con otra de naturaleza mestiza que atribuyo a la joyería contemporánea. Propone un *diseño corporal*, distante del bioarte, que intersecta medicina y joyería para cuestionarse sobre transfiguraciones del cuerpo, como si fueran tecnologías del yo foucaultianas, lanzando otro reto a la filosofía.

Los mestizajes – naturaleza que atribuyo la joyería contemporánea – también ponen mundos en diálogo, intentando igualmente construir terceras vías, tal como la hibridez. Pero, en esta forma de organización que he elegido, los mestizajes son entrelazamientos de mundos, por tradición, no muy distantes. Reúnen mundos que han incluido o incluyen propiedades, o calidades por tradición atribuibles al arte – hacer, creatividad, buenos acabados, pero también humor, desafíos, ambigüedades, etc. – las que pueden ser también atribuidas a la artesanías actuales.<sup>39</sup> Por lo tanto, son diferentes de los actuales hibridismos arte-ciencia. Los mestizajes articulan memoria, presente e hipótesis de futuro, o sea se dan en un tiempo-otro, como decía Foucault. Crean ambigüedades por desafío, por ejemplo con relación a tradiciones que balcanizaban arte y artesanía, o pensar y hacer, tal y como constatamos en la joyería contemporánea. Estos joyeros conservan la memoria de esos elementos balcanizados y las entrelazan con argumentos artísticos hacia el desafío de las tradiciones de ambos lados.

Entre las artesanías que dan pasos auto-conscientes como éstos, hacia crear una matriz lingüística mestiza, consta la joyería contemporánea. Su giro hacia el arte, añade características diferentes. Conquista su autonomía en la intersección entre arte y artesanía. Entre tantas intersecciones en el arte que surge a la luz, no es arte en el sentido tradicional, no es artesanía el sentido tradicional, pero es arte y artesanía en una perspectiva actual, con intenciones propias. Des-especifica espacios y papeles, nos propone algo que está fuera del *terroir* tradicional del arte y lejos de cualquier artesanía sujeta o repetitiva. Dando atención a la esfera pública, varias formas de investigación artística en joyería también nos proponen nuevos tipos de experiencias estéticas que articulan formas de razonar inesperadas, entre otras, pensar con los sentidos. La joyería contemporánea conlleva la intención de superar la distancia entre arte y artesanía, entre artesano y artista, como un voto universalizante hacia la igualdad de papeles, posibilitados por capacidades idénticas. Esta actitud simbólica, que recuerda palabras de Rancière, también las podemos interpretar en términos kantianos. “Nuestro juicio reflexivo” es “un principio subjetivo pero necesariamente inherente a la especie humana.”<sup>40</sup> Implícitamente, estos joyeros proponen que la filosofía considere la figura de un artesano-artista, un joyero-artesano auto-consciente, una figura democrática capacitada para reflexionar y darnos a reflexionar. Ya sabemos que estos joyeros-artesanos, argumentando como artistas, son ellos mismos, los joyeros contemporáneos. A través de este des-orden, nos ofrecen también la posibilidad de pensar con las manos, de pensar tangiblemente o con el tacto, el olfato o las demás formas de sensorialidad. Desde el punto de vista de la tangibilidad, corresponde a un modo de recrear una tradición,

---

<sup>38</sup> JAQUES, Jèssica y VILAR, Gerard, 2012, *Op. Cit.*

<sup>39</sup> VILAR, Gerard, 2005, *Op. Cit.*: 215.

<sup>40</sup> KANT, Emmanuel, 1876, *Op. Cit.*: § LXXIV El concepto de una finalidad objetiva de la naturaleza es un principio crítico de la razón para el juicio reflexivo: 139.

pues las joyas siempre las hemos podido tocar. Ahora tocamos otras cosas que tienen significados encarnados.

## 6. *Joyería contemporánea como mundo de razones*

Danto consideraba el arte cómo un mundo de razones teóricas. Apunta a una teoría de la experiencia del arte que parte del principio de que toda la experiencia estética es una experiencia simbólica. Estamos ante símbolos que nos comunican algo y hemos de interpretarlos. Esta es una tarea propia del *Artworld*, de la filosofía y de la crítica como filosofía aplicada, que legitiman y constituyen las obras. Vilar reconsidera el tipo de razones que el arte incluye. Apunta tres razones principales del arte que están articuladas y que son históricamente posibilitadas: la *razón comunicativa*, la *razón poiética* y la *razón funcional*. No todos los filósofos han estado de acuerdo en que, como dice Vilar, “la categoría de comunicación sea central para conceptuar el arte.”<sup>41</sup> Pero es también ésta la que adopto, también entendida como razón comunicativa. Para Vilar esta última razón se subdivide en dos partes. Por un lado, corresponde a la comunicación artística sobre temas del mundo que despiertan la sensibilidad de cada artista. Va entrelazada con la poiética, correspondiendo a la apertura de espacios de sentido, al argumentar sobre ideas, hechos, situaciones, así como a expresar aspectos sensibles. Por otro lado, la razón comunicativa también corresponde a la crítica y a los juicios estéticos. La razón funcional corresponde a la tarea artística de desordenar el arte, de introducir el caos en cualquier orden, intentando crear otros ordenes inesperados.<sup>42</sup> Como dice Vilar a propósito del arte, la joyería contemporánea también “se mueve dentro de un campo de fuerzas extremista.” Nos comunica significados no determinados de antemano, nos propone lo inesperado y cosas que no nos son familiares. Reconoceremos sus pretensiones de razón cuando seamos capaces. Para Vilar, el mundo del arte es un mundo de razones, donde toda la creación y todos los argumentos son susceptibles de interpretación mediante argumentos. Se trata de un paso filosófico que articula la razón kantiana con pragmatismo. En este último ámbito, apunta a la validez de una obra como la referida *razón sin fondo* que está inscrita en los lenguajes del arte. Apunta hacia un paradigma, el de las propias razones del arte. Es diferente de las razones de la ciencia, de la moral, de la verdad, de la justicia, como formas de validez que asocian reglas estrictas. Vilar añade que razón sin fondo “no es fundamento último ni roca sólida sobre la que asienten nuestros conocimientos y juicios, aún que tampoco es «juego» interminable de juicios que siguen azarosamente a otros juicios en una cadena interminable sin otra lógica que la de su acontecer.”<sup>43</sup> Vilar está de acuerdo con Danto cuando afirma que para que haya arte es necesario un mundo del arte, un mundo de razones que, defendido como atmósfera discursiva, nos permita ver como arte. Empero, a diferencia de Danto, Vilar recupera el sujeto reflexivo, apuntando a una estética cuyas experiencias inscriben nuestro reconocimiento de la naturaleza de una obra. Este reconocimiento es mutuo, implica triplemente la autonomía del artista, de la obra y del receptor. El arte contemporáneo es un arte de significados, cuyo sentido es simbólico, o en palabras de Vilar, “el arte contemporáneo está dominado por el significado, por la pretensión de comunicar contenidos espirituales normalmente de carácter reflexivo, y exige de nosotros un esfuerzo de comprensión.”<sup>44</sup> Defiende también

<sup>41</sup> VILAR, Gerard, 2005: 159

<sup>42</sup> VILAR, Gerard, 2005: 16-17.

<sup>43</sup> VILAR, Gerard, 2005. *Op. Cit.*: 162.

<sup>44</sup> VILAR; Gerard, 2002, “La comunicació en l’art contemporani. Nous i vells problemes de l’estètica filosòfica”, en *Anàlisi* N° 29 - 159-173: 164.

que en dicha atmósfera contribuye, en un primero plano, nuestro mundo de la vida. Ya que es histórica y contextualmente posibilitada, hoy se configura en un horizonte real globalizado. Además de esos horizontes pre-reflexivos, según Vilar, hemos de tener en cuenta una segunda plataforma, la de los “discursos acerca del arte” que, para Vilar, incluyen un panorama amplio. Son las críticas incluidas en los media, los tratados filosóficos, las enseñanzas escolares y sus resultados, así como los discursos de los propios artistas. Empero, tanto la producción como la recepción de las obras “sólo puede tener lugar en el seno de dicha atmósfera discursiva,” la que nos permite ver como arte - recibir, reflexionar, intentar comprender, interpretar - las más variadas obras, sea de nuestra actualidad o de otros momentos y lugares.<sup>45</sup> La teoría es posterior. Vilar defiende que esta atmósfera discursiva “no es ninguna *teoría* en el sentido fuerte del término.” Las teorías siempre vienen “post festum,” dice recordando que Danto ha empezado a defender las razones por las cuales las *Brillo Boxes* se pueden interpretar como arte, después de verlas por primera vez, a principios de los años sesenta.<sup>46</sup> Desde entonces va construir una teoría fuerte.

Entiendo que para leer la retórica de la joyería contemporánea, como para todo el arte, se hace necesaria lo que designaré como una *atmósfera reflexiva* que nos permita reconocer significados intencionales encarnados y considerar la actualidad de la perspectiva de cada obra. Esta atmósfera también permite distinguir la joyería contemporánea de otras joyerías cuyo sentido es cultural o social. Como dice Vilar, esta atmósfera ha de acompañar al arte y solamente podemos ver como arte si formamos parte de ella. Ha de articularse con un mundo de razones instituidas, las que no corresponden a prácticas sociales o institucionales. Empero, hasta hoy la joyería contemporánea cuenta más con ese tipo de prácticas. Cuenta con un mundo institucional propio, galerías, museos y con prácticas sociales. En un oscilar mestizo, joyeros y instituciones van estableciendo protocolos con el mundo institucional del arte, a lo cual, al mismo tiempo, todos quieren y, al mismo tiempo, no quieren pertenecer.

Así, entiendo que *ver como arte* implica tejer conceptos hasta producir visiones horizontales, que implican el público. Es, de un lado, ver “¿cuándo hay arte?” es, de otro, un proceso interrogante semejantes a los que proponía Goodman, pero sin la autoridad del crítico que éste proponía, tal y como Danto. Según Goodman, el arte presenta una densidad sintáctica, semántica y simbólica. Establece diferencias entre tipos de símbolos. De acuerdo con Goodman, hay mundos diferentes, pero que no son tan diferentes cuanto los pensamos *a priori*. De otro lado, entiendo que ver como arte es saber leer y interpretar esa densidad simbólica enigmática del arte que se propone comunicar con todos nosotros, y distinguirla de símbolos de naturaleza cultural, los que nos proponen experiencias cotidianas.<sup>47</sup> Esto es importante en joyería. Por su turno, Benjamin, ya consideraba que el arte es mutable: “algo completamente vivo, algo extraordinariamente mutable.”<sup>48</sup> Exige de nosotros un imparable proceso de apertura a nuevas formas de experiencia estética. Pero, también exige atender a que, en otros contextos, cuando algo era considerado como arte, se envolvían diferentes posibilidades históricas, contextuales, del mundo de la vida, y incluso de gusto, que funcionaban como elementos *a priori*. Danto atiende siempre a posibilidades históricas. Para este autor, comprender el arte es

<sup>45</sup> VILAR, Gerard, 2005, *Op. Cit.*: 160.

<sup>46</sup> VILAR, Gerard, 2005, *Op. Cit.*: 161.

<sup>47</sup> GOODMAN, Nelson, 2006, *Manières de faire des mondes*, Paris, Gallimard.

<sup>48</sup> BENJAMIN, Walter, 1992, *Sobre arte, técnica linguagem e política*; introducción de T. W. Adorno, Lisboa, Relógio d'água: 82.



interpretar la metáfora o metáforas, a sabiendas que como otros tropos retóricos son intencionales y no-replicables. Además, como añade Vilar, ver como arte es leer y interpretar el sentido de una obra, a sabiendas que en cuanto comunicación simbólica, cuya gramática nos es desconocida, busca destinatarios a quién va plantear su pretensión de inteligibilidad. Toda la obra aspira a diálogos de reconocimiento. Suspenden temporalmente la autonomía del artista, de la obra y la de todos nosotros, en cuanto receptores.<sup>49</sup> Por esta última vía, la lectura de una obra ya no es infante de la crítica filosófica. Pero, no todos somos críticos, tal y como se ha llegado a decir que *todo es arte*. Tal y como saber leer poesía e intentar interpretar las metáforas que cada poema contiene, ver como arte es una capacidad que, si pretendemos, podemos desarrollar, rumbo a saber ver y leer aspectos retóricos, semánticos y sintácticos, en la ausencia de una gramática ya conocida de antemano. Cuando Rancière habla del maestro Jacotot, está mencionando un sujeto que no transmite conocimientos, pero que sabe que va un paso adelante de sus alumnos. Los ve como teniendo igualdad de inteligencias y de posibilidades para desarrollar capacidades.<sup>50</sup> Como dice Rancière en otro lugar, el artista tampoco pretende enseñar nada al público. Pretende emancipar y “producir una forma de consciencia, una intensidad de sentimiento, una energía para la acción.”<sup>51</sup> Volviendo a Vilar, nuestro papel es el de intentar dialogar con la obra y sacar sus múltiples sentidos que, como admiten los demás autores ahora mencionados, son siempre cultural y históricamente posibilitados.

Ver como arte corresponde así a una capacidad interpretativa que, en términos rancièrianos, todos podemos desarrollar en proceso, o sea, como aprendizaje voluntaria. Nos conduce a experiencias estéticas en las que dialogamos con obras que nos han sorprendido, intentando sacar significados encarnados, a sabiendas que ésta es una aventura interpretativa – también en términos rancièrianos – que jamás terminaremos. Sobre esta aventura, “los artistas, como los investigadores, construyen la escena donde sus competencias quedan expuestas, hechas inciertas, en términos de un nuevo idioma que traduce una nueva aventura intelectual.”<sup>52</sup> La interpretación hermenéutica va un “paso adelante”, porque corresponde a la filosofía, a miradas entrenadas que se someten a esa atmósfera reflexiva enmarcada por un mundo de razones.

No será con esta horizontalidad crítica que los joyeros contemporáneos consideran la expresión *ver como arte*. La asociarán a unos *artworlders* que determinan lo que es o no es arte. Esto también sucederá, en gran parte, porque el sensorio que la acompaña se mantiene bastante ajeno a la crítica, o porque nunca ha considerado la importancia de una atmósfera con esa naturaleza reflexiva que busca razones, contextualiza y permite ver como arte algo que antes no era considerado como tal. Además, a la mayoría de estos joyeros poco les importa que la crítica más o menos tradicional afirme que sus obras pueden ser vistas como arte. Se identifican como artesanos, pero ya no el artesano tradicional, y sí uno que tiene capacidades reflexivas, al igual que el artista. De hecho, comunican como artistas. La poiética de cada joyero es singular y no-proposicional. Las razones funcionales, comunes a todos, apuntan para desordenar el arte y la artesanía. Es importante subrayar que, como en tantos otros casos del arte, son los propios joyeros que,

---

<sup>49</sup> VILAR, Gerard, 2005, *Las razones del arte*, Madrid, Machado.

<sup>50</sup> RANCIÈRE, Jacques, 1991, *The ignorant school master. Five lessons in intellectual emancipation*, Stanford, Stanford University.

<sup>51</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2008, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique: 20.

<sup>52</sup> Rancière, Jacques, 2008, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique: 28.

a través de sus obras, direccionan y re-direccionan la joyería contemporánea, en proceso. En este caso hay diferencias, como veremos adelante.

Este sensorio no está situado en lugar ninguno. Corresponde a un modo compartido de pensar la joyería. Se interconecta simbólicamente con la red global que estos joyeros han configurado. Ésta, como todas las demás redes humanas, produce cohesión y defensa de un orden interno y de intenciones comunes. En este caso, disfrutando de libertad, los joyeros defienden intereses comunes. Defienden sus intenciones interesadamente, como diría Vilar, a propósito de su transformación pragmática del proyecto kantiano.<sup>53</sup> Por lo tanto, la red de la joyería contemporánea corresponde a la pretensión de construir un orden simbólico común deslocalizado del *terroir* tradicional del arte.

Casi todos aquellos autores que escriben sobre esta joyería comparten este sensorio y son *insiders*. O sea, eran o son joyeros y comparten las mismas pretensiones. Cada año, miles de participantes llegados de todo el mundo se encuentran en la Schmuck, una feria en Múnich a la cual se asocian muchas galerías, museos, talleres que se abren al público y varios otros lugares. Hay un ambiente algo semejante a la Documenta de Kassel, por ejemplo. Durante el año, muchos joyeros se encuentran en otros lugares. Estoy refiriendo una razón funcional propia de la joyería contemporánea. El *orden* que han creado corresponde más a un des-orden del arte o más bien de este mundo de razones. Lo que crean es extra-ordinario. Y, porque quieren y, al mismo tiempo, no quieren pertenecer al *terroir* tradicional del arte, no significa que sus obras no puedan ser vistas como arte. Ver como arte no tiene una residencia museológica o galerística, contrariamente a lo que defendía Danto. Vemos como arte, en cualquier lugar desplazado, si somos capaces. De otro lado, este sensorio y esta red huyen conscientemente de la predominancia del arte global y, sobretodo, de su mundo institucional. Recuerdan al mundo del arte parisino a principios del siglo XX, cuando los artistas y otros *insiders* se encontraban y dialogaban en los cafés. Discutían ideas e intentaban construir alguna especie de mundo institucional, que no tenía nada que ver con el de hoy. En los años sesenta, cuando Danto descubrió a los artistas Pop, éstos no exponían en las grandes galerías, y sí en otras que nacían con ellos y para ellos. La Factory warholiana, entre otros aspectos, era también un mundo crítico y auto-crítico que, en este dominio, recuerda el proceso llevado a cabo por la joyería contemporánea.

Por estas razones, a diferencia de otros tipos de arte, estos joyeros han auto-constituido una atmósfera reflexiva, auto-consciente y autocrítica, la que casi siempre se aleja de la crítica filosófica, sobretodo de la sustantiva o tradicionalmente autoral, porque consideran que ésta no atiende a la naturaleza de ese sensorio, ni a las intenciones que conlleva en cuanto mundo mestizo. Así, este sensorio se articula con un tipo de atmósfera que está instituida como razón y parte integrante de su autonomía. En efecto, la joyería contemporánea es una comunidad perceptiva que, entre consensos y disensos, dialoga sobre si misma y entiende la joyería como artefacto artesano que comunica reflexivamente e proporciona experiencias igualmente reflexionantes, como todo el arte. En gran parte, esto es el resultado de haberse configurado – tal como Rancière explica – como una forma de “comunidad «consensual», ya no una comunidad en la que todo el mundo está de acuerdo, sino una comunidad llevada a cabo como comunidad de percepción”. En una línea rancièriana, se puede decir que es un mundo autónomo y heterogéneo por consenso común, donde el juego es acto transformativo y creativo, y

---

<sup>53</sup> VILAR, Gerard, 2005, *Op. Cit.*: 180.

donde las dominaciones son intencionalmente suspendidas.<sup>54</sup> No afirmaré que no hay intereses instituidos, ni poderes internos, porque los hay. Entre otros asuntos, son esas fuerzas que cierran puertas a la crítica filosófica. Empero, si este sensorio no abre puertas a una crítica horizontal que tenga en cuenta la naturaleza y las intenciones que caracterizan la matriz y los lenguajes de esta joyería, mucho quedará por entender y por explicar. Si sólo percibimos desde el exterior, no alcanzaremos los significados encarnados. No iniciaremos ni entrenaremos nuestra capacidad de ver como arte.

Por otro lado, no faltan joyeros contemporáneos que afirmen que no quieren comunicar nada. Quizás sea ésto lo que pretenden, comunican que no quieren comunicar nada, como defiende Vilar. Pero, a menudo, sus obras indican precisamente lo contrario. Entre los cinco estudios de caso anexos, por ejemplo, las piezas de Otto Künzli – no confirman su pretensión de no comunicar nada. La mayoría de sus piezas conllevan críticas que abrazan un humor de naturaleza moral y que, de algún modo, pretenden restaurar la democracia. Éste y otros joyeros, aún si su obra es fruto de un pensamiento reflexivo y de una lógica – aún si i-lógica o desordenada, como todo el arte – rechazan que conlleve razones, sean del orden que sean. Para éstos, lógica y razones son derivados de las ciencias exactas. Según esta idea, los artistas procederían según su intuición o según sus emociones o sentimientos. Si fuera como éstos identifican, no seríamos sorprendidos por obras y lenguajes reflexivos que argumentan vigorosamente sobre tantos temas entre la propia joyería y la contemporaneidad. Otros, cómo Onno Boekhoudt, tal vez por fuerza de leer a Sontag, afirman que la obra se explica a si misma. Y, si hay obra difícil de interpretar, es la suya. Pero no todos reaccionan así. Actualmente, Ramón Puig, Christoph Zellweger o Ted Noten, que me propongo considerar al final, son contra-ejemplos en este panorama. Nos muestran que, incluso en este aspecto, las actitudes son históricamente posibilitadas. Se trata ahora de un segundo grado de intelección. Los tres se dedican a explorar, de diferentes modos, la propia experiencia estética, desafiando al receptor a implicarse o participar en ella, extrayendo sentidos. Puig explora juegos de sinécdoques asociados a metáforas, para que entremos en un *interminable* juego en el que relacionemos el todo con las partes y las partes con el todo. Zellweger y Noten investigan sobre experiencia estética. Nos proponen capas primarias de sentido para atraernos. De modo distinto, nos dan señales de entrada, hacia los significados encarnados. Noten, de hecho, nos propone experiencias participativas.

La poiética y la comunicación entrelazadas, tan diferentes dependiendo del joyero, nos proponen distintos modos para considerar que estos artefactos pueden argumentar sobre temas del mundo y de la vida, así como pueden desmontar nuestras visiones tradicionales sobre joyería. La joyería contemporánea conlleva, como todo el arte, una naturaleza desordenadora, la que se constituye como única e importante razón funcional del arte. Estos joyeros argumentan sobre realidades del complejo mundo en el que hoy vivimos – tal y como también argumentan sobre las sinrazones que afectan al mundo y a nosotros mismos – a darnos qué pensar sobre ellas. No lo hacen con intenciones de cambiar el mundo, aún si esa posibilidad existe, si de hecho reconsideramos visiones *a priori* y cambiamos nuestro modo de ver aspectos de nuestro mundo. La joyería contemporánea, la podemos experimentar estéticamente al dialogar con una matriz retórica donde resultan lenguajes específicos de cada joyero, los que advienen de visiones críticas, tantas veces asociadas a diferentes tipos de humor. Sobre la joyería contemporánea, sin

---

<sup>54</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2005, *Op.Cit.*: 30.

pretender construir una teoría, en el sentido fuerte del término, apuntaré algunos aspectos de este mundo de razones que favorezcan a poder verla como arte y que también contribuyan, como tópicos, a un régimen de identificación. Empero, teniendo en cuenta la crítica horizontal que adopto y admitiendo que, como en cualquier diálogo que prendemos sea fluido, debo tener en cuenta las razones simbólicas e culturales específicas del mundo de la joyería contemporánea.

[a] Esta superficie de escritura es histórica y contingentemente posibilitada, evoluciona en proceso. Cuando, en los años sesenta, la joyería empieza a transfigurarse, rumbo a un tipo de arte reflexivo, lo que está sobre la mesa es una forma de racionalidad política en el sentido rancièriano. Si un amplio impulso adviene de una educación académica que borra fronteras entre pensar y hacer, las nuevas lógicas también son posibilitadas por un contexto caracterizado por rupturas de fronteras en el arte y en lo social. *Haciendo su camino al andar*, nunca se separará de la educación. Esta joyería va encontrar un punto importante en la década de ochenta, momento en el que los joyeros amplían los joyas, los entonces designados *wearable*. Por lo tanto, cuestionan la portabilidad de la joyería. Sobretudo, en proceso, van a apostar por significados simbólicos, lo que va a significar un giro hacia el arte. La joyería que se está dando a la luz se envuelve con investigaciones artísticas, algunas dirigidas a experiencias estéticas. Levando cada vez más lejos el mestizaje que le es propio, el que a veces se entrelaza con hibridismos, tal y como he definido este concepto.

[b] El lenguaje de cada joyero está configurado por su mundo de la vida, por el momento y el lugar donde cada uno vive, así como también por sus experiencias culturales, a las que hoy se añaden aspectos del mundo global. *A priori*, el mundo de la vida de cada uno puede definir elecciones y sensibilidades en temas específicos.

[c] Estos aspectos conducen a lenguajes reflexivos, razonados, metafórico-intencionales, u otras veces incluyen o asocian otros tropos retóricos, los que se van articulando con una matriz mestiza propia de la joyería contemporánea. Esta matriz indica una plataforma que comparte la idea de que la joyería puede crear y comunicar autónomamente, igual que el arte. Desordena principios tradicionales sobre la joyería como adorno, tal y como cada dispositivo-joya que, simbólica, razonada y reflexivamente, nos propone experiencias tangibles, es decir, sensoriales.

[d] Como actitud simbólica, estos joyeros insisten en romper la jerarquía entre arte y artesanía. Por ello insisten en desordenar tanto el arte como la artesanía, adoptando poéticas y formas de comunicación de naturaleza mestiza.

[e] El tránsito global de los joyeros en una red global es consecuente de la construcción de un sensorio cuya naturaleza tiende a lo universalizante contrafáctico. A pesar de la tan comentada naturaleza endógena de la joyería contemporánea, algunos *insiders* de este mundo, pretenden compartir su modo de ver la joyería, allá de este sensorio. El sentido de la propia matriz retórica brota del interior de un mundo compartido que no es impermeable. Es mestizo y por ello se balancea entre querer o no querer ser visto como arte, o ser visto como artesanía. Será, para este sensorio y es así como muchos lo identifican, algo inesperado: una artesanía reflexiva. Más bien, es un arte mestizo. Arte y artesanía conllevan razones creativas, comunicativas y desordenadoras, comunes al arte.

[f] *Ver como arte* corresponde a una capacidad interpretativa que todos podemos desarrollar. Al igual que Danto y Vilar consideran, la identificación-interpretación de los joyeros es importante para la consecuente interpretación hermenéutica. Una vez que los joyeros tienen parte activa en la crítica de este sensorio, este aspecto queda aquí ampliado. Para que la joyería contemporánea sea vista como arte, este sensorio deberá abrir una brecha que, a su vez, corresponderá a una tarea de la filosofía. Consistirá en una apertura al mundo que también faculte desarrollar, en proceso, una atmósfera reflexiva de la cual todos formaremos parte en un sentido horizontal, mediante aprendizajes en proceso.

[g] Interpretar esta joyería, hacia ver como arte un idioma dado, creado por un joyero, con sus tropos retóricos incorporados, incluye considerar sus intenciones asociadas a temas del mundo, de su vida y de la joyería a los que es sensible, como también sus pretensiones de razón simbólica que irán asociadas a dicho sensorio y a dicha matriz. Ésto permitirá también encajar la joyería contemporánea en la extensión del arte, considerando la actualidad de las perspectivas de cada joyero, a sabiendas que son histórica y contextualmente posibilitadas.

[h] Si ver como arte es una capacidad que compartimos y hemos de desarrollar, si estamos dispuestos, esto significa que la experiencia interpretativa también nos ha de conducir a distinguir aquello que dentro de la joyería contemporánea pueda ser candidato al arte, de lo de aquello que no lo es. Esto corresponde a: [1] descubrir la ausencia o presencia de tropos retóricos significantes que configuran capas de sentido, incluso a través de contenidos metaforizados o metáforas portátiles y tangibles; [2] considerar si las obras nos proporcionan, o no, experiencias reflexivas. Apenas las piezas candidatas a ser vistas como arte poseen estas dos características.

## 7. *Investigación y tópicos de desarrollo de la tesis*

Para el desarrollo de esta tesis doctoral, recurro a un método mixto, intersectando datos empíricos y deductivos y una red de conceptos, resultantes de un análisis bibliográfico, que conduce a una cartografía conceptual de la joyería contemporánea que nos permita verla como arte. Esta naturaleza mixta se encuentra más bien en el primer capítulo, así como en los estudios de caso anexados al final. En éstos últimos, parto de lo particular e intento llegar a lo general. Es decir, desde una entrevista a un joyero, selecciono sus identificaciones-interpretaciones y parto hacia un análisis crítico en cada uno de los estudios de caso. Teniendo en cuenta la matriz de la joyería contemporánea y los argumentos propios de cada joyero, entrelazo mi aportación filosófica sobre cada obra. De hecho, en estos estudios de caso estoy ejemplificando lo que es la joyería contemporánea, a través de argumentaciones, entre ellas muy diferentes, pertenecientes a cinco joyeros. Los he elegido precisamente porque la diferencia es histórica y contextualmente posibilitada. Entre los cinco, hay un espacio de veinte años. Viven en diferentes países de Europa, por lo que su mundo de la vida es también diferente, contribuyendo en sensibilidades respecto a diferentes temas, sobre los cuales reflexionan e investigan. Intentando llegar a lo universal, encuentro esa matriz simbólica como plataforma perceptiva que, siendo igualmente universalizante, es abierta a la heterogeneidad de lenguajes de los joyeros. A pesar de ello, estoy consciente de que los métodos inductivos – basados en capacidades de observar, oír y participar en diálogos – no tienen rigor lógico. Por otro lado, son ricos en información. He de añadir también que, dado que no hay investigaciones filosóficas sobre joyería contemporánea, mi experiencia

anterior funciona siempre como si fuera una especie de *backstage* inductivo. Debido a ésto, la tesis tiene una extensión considerable.

El primer capítulo inscribe posibilidades históricas y cruzamientos de procesos en el mundo real, posibilitando el surgimiento de distintos tipos de joyería, los que siendo diferentes entre sí, también son coincidentes en el tiempo. Unos resultan en símbolos, iconos o índices culturales. Otros son tentativas de ruptura del sistema de las artes. Otros corresponde a la joyería contemporánea y se configuran como un conjunto de tentativas para autonomizar la joyería como arte de significados. Ese *backstage* inductivo también está aquí presente. Este capítulo va encabezado por una análisis de textos de Danto – para distinguir arte entre otras cosas – y de Rancière – teniendo en cuenta que el reparto de lo sensible se hace históricamente diferente según los casos que después abordo, arte, diseño, joyería, artesanía. También analizo a Shiner, sobre la *invención del arte*. Después, realizo comparaciones de piezas con diferentes intenciones. Una de ellas es el capítulo sobre diseño. Mi intención es enfocar la lógica del diseño, la que es históricamente diferente de la lógica del arte del siglo XX y también de la joyería contemporánea. Así, intento distinguir diseño, arte, joyería contemporánea, pero también artesanía y otras cosas-joya que no tienen otra lógica que no sea la de despertar nuestras voluntades de engalanarnos y consumir cada vez más. Hago comparaciones con otras intenciones, las que surgen en un posible tipología sobre la joyería. Intento mapear y distinguir tipos muy diferentes, los que se hacen posibles a lo largo del siglo XX. Pretendo, así, llegar a la joyería contemporánea, para justificar los porqués de su giro hacia el arte y de sus tentativas de alcanzar la autonomía a través de un mestizaje intencional.

El segundo capítulo es analítico, en sentido lato. Sigo, así, la tradición filosófica al tratar deductivamente la experiencia estética. Reúno una red de conceptos que me permitan analizar la joyería contemporánea como mundo de razones que nos proporciona experiencias mestizas. Busco una verdad que ya no es la verdad modernista. La experiencia estética del presente implica una naturaleza relacional que asocia el disenso como una de los componentes ontológicas que constituyen las propias obras. Persigo, también, una análisis que busca lo experiencial sin término. Analizo la comprensión, interpretación e identificación, en Danto; las razones del arte, según Vilar; y la experiencia participativa, en Rancière. El arte tiene pretensiones de validez y no puede ser analizada casuísticamente, pero tampoco persigue el mismo tipo de lógica o forma de validez que las ciencias, con las cuales hoy en día se intersecta frecuentemente. Por esta razón, adelante analizo el concepto de arte, con su textura abierta, por lo tanto uno que no se puede cerrar. Identifico el concepto de intersección también como concepto abierto. Si el arte es analizable e interpretable según razones e intenciones de los artistas, las que son posibilitadas en un dado momento y lugar, lo mismo sucederá con ciertas intersecciones que se están dando a la luz. Con su textura abierta, este concepto también integra tipos de intersecciones que se intersectan entre sí, como antes he apuntado. Por esta vía llego a la joyería contemporánea y a sus razones poiéticas, comunicativas y funcionales, como desórdenes propuestas en un mundo mestizo, las que se exponen a ser experimentadas estéticamente. Propongo ver la joyería contemporánea como arte reflexivo, a sabiendas de que esto depende tanto de una atmósfera reflexiva, que nos incluya a todos los que pretendemos desarrollar capacidades, como de una interpretación hermenéutica, hacia ver como arte lo que antes no lo era.

## I PROCESO DE ABERTURA DE LA JOYERÍA A LO LARGO DEL SIGLO XX





## PRESENTACIÓN

*Joyería* es hoy una palabra demasiado amplia, como si fuera un albergue tipológico. Tanto alberga tipos de joyería en conflicto, como otros en diálogo. ¿Por qué se ha hecho tan múltiple? ¿Tan diversa, al punto que la propia palabra joyería tiene hoy un significado tan genérico que ya no permite indicar que es lo que pretendemos, con exactitud, referir? Esta palabra ya no permite especificar cualquier elemento dentro de una vasta tipología. Por lo tanto, hoy se hace siempre necesario recurrir a algún complemento de significación – a alguna explicación adicional o más detallada – para precisar que es lo que pretendemos referir, con el fin de abrir un diálogo con aquellos que nos escuchan. Será necesario hacer una tipología, a la que me encaminaré más adelante. Empero, hemos de admitir que la joyería está impulsando la sociolingüística para la necesidad de estudiar este tema.

En este panorama hay también razones históricas en las que me centro en esta sección. Esta multiplicidad emergió con la apertura de caminos para la igualdad – y, consecuentemente, para la democracia – introducidas por la Ilustración. Como el arte, el mundo de la vida en general, las artes y en ellas la joyería, enseñan también una natural entrada en un proceso de apertura. Me centraré en el siglo XX, aún si enfoco antecedentes que han germinado en el siglo diecinueve, los que han conducido a hacer posibles varios cambios, desde luego ya en un futuro que les era próximo, los que se van reconfigurando hasta nuestros días. En el siglo diecinueve la Europa vive un clima de cambio para un deseable progreso. Artistas y artesanos van contar con apoyos gubernamentales, bajo la égida del progreso científico, tecnológico y económico. Sin embargo, si este contexto enmarca y favorece la emergencia de nuevos modelos, los rumbos que se van seguir mal corresponden a lo esperado por esos gobiernos. De un lado, se hizo posible repensar las artes aplicadas, las artesanías, los oficios, tal como deseado para promocionar el progreso económico. Interpretando a William Morris, en términos contemporáneos, los artistas eran llamados a artizar los productos. De otro lado, – a través de otro aspecto que también caracteriza el romanticismo – se levantan rebeliones contra las normas sociales y gubernamentales. En varios casos, van a la par de una reacción en contra la racionalización científica de la naturaleza, en cuanto que, en otros, el racionalismo tomará lugar. También se abrirán procesos de emancipación.

Morris está en la origen de este proceso bifurcado. Ha hecho hincapié en hacer posible la apertura de un proceso para repensar la artesanía, para establecer diálogos entre esta, el arte y la arquitectura, tanto cuanto intentaba alertar el artesano para sus derechos ciudadanos. En el ambiente de la Inglaterra vitoriana, los artesanos van, poco a poco, ingresando en un proceso consciente y emancipatorio. Mientras nos proponen naturalismo y experiencias contemplativas. En la estera romántica, el Gesamtkunstwerk es introducido en Austria, por el grupo Viennese Secession (secession vienense), teniendo influencia en los Werkstätte (talleres de Viena, 1903–1932) donde si siguen perspectivas artísticas y sociales idénticas. Lo mismo se pasa en Múnich, con la Deutscher Werkbund (federación de trabajo Alemana, 1907–1934), como también en Suiza, donde una federación idéntica ha sido fundada en la primera década del siglo XX. Esta federación,

sobretudo a través de Peter Behrens, uno de los fundadores, constituye un puente de pasaje del testimonio humanista de Morris para Walter Gropius, cuando éste funda la Bauhaus de Weimar (1919-1925). Ésta escuela coexiste con la República de Weimar [1919-1933]. Lo que se pasa en estos tres últimos casos, en Viena, en Múnich y en Weimar, nada tiene que ver con el medievalismo morriano. Lo que une los cuatro casos es el carácter humanista de los proyectos que intentan implantar y la defensa de un arte total conectado con políticas de naturaleza emancipatoria.

El arte total romántico – *gesamtkunstwerk* – era un concepto influyente en sectores de las artes en las primeras décadas del siglo veinte. Wagner introducirá el concepto en la música y, posteriormente, sobresalen ejemplos cómo el Futurismo. Mientas traspasaba para otras disciplinas, se consideramos, por ejemplo, el concepto de *hecho social total*, defendido por Marcel Mauss, para abarcar aspectos socio-antropológicos relacionados con la ceremonia del *Potlach*. Con Morris, los Werkstätte, la Werkbund y Gropius, el arte total se va diferenciar de otros casos, aún se no configura un modelo único. Tanto asocia artes, artesanía y arquitectura, eligiendo una vía naturalista, como adopta una vía con ciertas tendencias racionalistas. Todos asocian, subrayan y problematizan lo social, rumbo a la emancipación del sujeto. Por este último motivo, Jacques Rancière cita Morris, Behrens y Gropius, como sujetos cuyas actitudes son políticas y relacionadas con repartos de lo sensible y del espacio común.<sup>55</sup> A través de un diálogo con dicha naturaleza estas cuatro entidades – Morris, Gropius, los Werkstätte y la Werkbund configuran la raíz de un árbol que hará evolucionar la artesanía y las designadas artes aplicadas. Consideraré que los dos primeros, a través de dos tipos de actividades educativas, una informal y otra en escuela, harán *escuela* y generarán dos vías. Configuran las dos ramas principales de ese árbol. La primera va rumbo a reconfiguraciones de la artesanía. La segunda va rumbo al diseño. En la segunda mitad del siglo XX, lejos de seguir un camino purista, este árbol se ha ido ramificando hasta hoy, configurando ramas que se tocan o entrelazan. Se va a multiplicar, posicionándose en la esfera pública, o acompañando visiones del mundo. Cuando miramos un grande árbol, aún si desnuda en invierno, vemos tantas ramas que no será fácil descubrir donde ha nacido cada rama y ramita. Lo mismo pasa en este árbol metafórico que representa el problema que intentaré resolver ya adelante. En este árbol de raíz humanista, desde Morris y Gropius hasta hoy, conviven o se confrontan, tipos de artesanía, tipos de diseño y mercancías. Ya Morris hacía hincapié en criticar los pastiches de mercado, defendiendo una artesanía de calidad. Empero, a pesar de sus esfuerzos para dignificar la artesanía y los artesanos, como también hizo Gropius, la artesanía que defendían no se ha implantado tal como pretendían. En la contemporaneidad, las fronteras entre aparatos que siguen lógicas de mercado y artefactos con propósitos razonados, sean artesanos, sean simbólicos, en la vía del arte, o objetivos, en la vía del diseño, se hacen cada día más porosas. Surgen intersecciones entre ellos. A la medida que avanzamos para el siglo XXI estas u otras intersecciones se hacen cada día más frecuentes. Incluso, se entrelazan lógicas simbólicas y objetivas.

---

<sup>55</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2003, “La surface du design” en *Le destin des images*, Paris, La fabrique : 105.

El panorama modernista era otro. Durante la revolución industrial, cierta la joyería no era artesana, ni artística y, mucho menos, híbrida o mestiza. En la vía del diseño, surgen tipos de joyería producidas en serie, como por ejemplo las joyas de la fábrica Alemana Bengel, en Idar-Oberstein. No tan preocupados con razones humanistas, como las de Morris y Gropius, sin embargo, desde este tipo de fábricas, proyectistas e industriales, proponían experiencias democráticas a la esfera pública, puesto que producen joyas económicamente accesibles a una mayoría. Sin embargo, éstas, como otras, por ejemplo las joyas Liberty & Co, van a empezar a introducir un dilema que hoy se revé en los accesorios de moda. ¿Dónde residen las fronteras entre artefactos y experiencias con intenciones artísticas, con propósitos de diseño y con lógicas de mercado apenas? Desde su gestación, ese árbol, con raíz humanista y históricamente configurada, se va a ramificar según se va haciendo posible y según el razonamiento de los sujetos implicados. Va incluyendo tentativas de ruptura del sistema de las artes, a la par de tentativas de construir un sistema de los objetos, como intentó Jean Baudrillard. En otros casos, se ha recuperando el humanismo y la consciencia social, repensando Morris y Gropius, como hace hoy, por ejemplo, el diseño social contemporáneo. Así proceden ciertos diseñadores, cuando colaboran con artesanos, o cuando cuestionan la superabundancia de productos y adoptan actitudes simbólicas que enseñan rechazos, como también los joyeros contemporáneos cuando piensan el mundo y la vida. Otras ramas de esta árbol giran hacia lógicas de mercado, hacia el consumismo o la obsolescencia.

Asimismo, en este panorama histórico, con más de un siglo, también se plantean cuestiones filosóficas. La palabra joyería tanto alberga artesanía, como arte, como diseño, como mercancías. O, en otras palabras, joyería refiere tanto artefactos que comunican mayoritariamente a través de su visibilidad, [a] unos contribuyendo para estetizar un mundo apenas razonado bajo propósitos capitalistas, [b] otros constituyéndose como formas de comunicación con propósitos objetivamente razonados, en la vía del diseño. Todos estos se confrontan con [c], o sea, otros artefactos con pretensiones de comunicar simbólicamente, invitándonos para, más allá de lo visible, vivir experiencias pensadas en la vía del arte. Sin embargo, las dos últimas vías – el arte y el diseño – no son discernibles a través de formas visibles apenas. Nos proponen experiencias que han de ser aisladas para que se comprenda que conllevan dos tipos diferentes de intenciones y dos modos específicos de comunicar. Estamos ahora delante de una cuestión que ha de ser subdividida, ayudándome también a mapear la joyería, haciendo una breve tipología, a re-explorar más adelante. De momento, apenas pretendo introducir algunos aspectos comunicativos y el modo como se articulan, en cuanto principios elementales, apuntando hacia distinguir mercancías, diseño, *artesanía de arte* y, a partir de ésta, la joyería contemporánea.

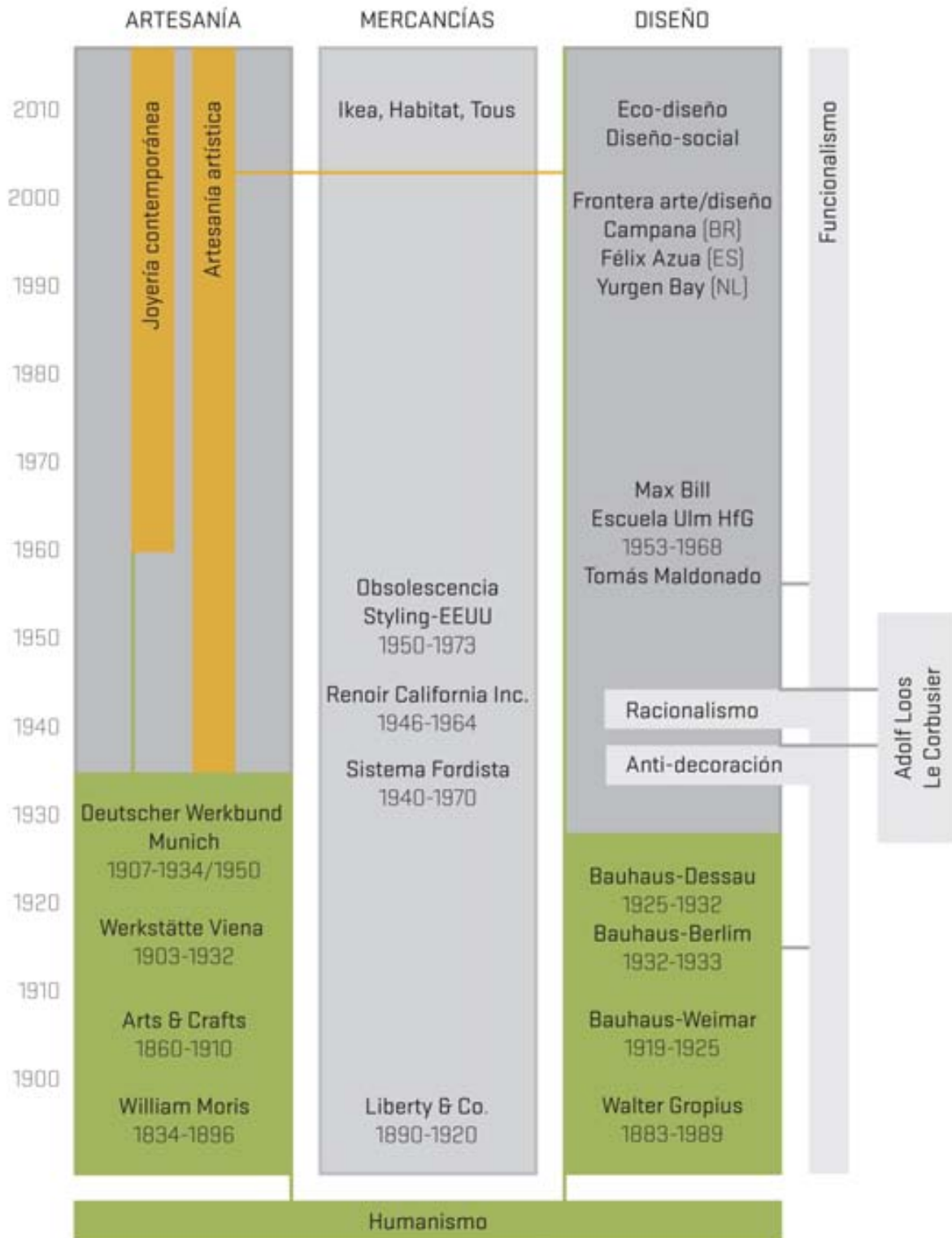


FIG. 2 - Ramificaciones destacables: artesanía, diseño y mercancías

[1] En joyería, a diferencia de otros objetos de nuestro cotidiano, la frontera entre cosas y arte, a menudo es sutil, razón por la cual es difícil detectar límites. Por tradición, los adornos primordiales y las joyas contienen significados o sentidos simbólicos de naturaleza cultural o social, a través de los cuales comunican. Sin embargo, si la comunicación en arte es simbólica esto no significa, de modo alguno, que todas las joyas se constituyan como arte. Hemos de preguntarnos también: ¿todas las joyas conllevan alguna pretensión de producir, más allá de lo visible? La alianza de boda es un signo visible que todos conocemos – aún si no reconocemos este tipo de boda en sí misma – pero es también un símbolo de unión entre dos sujetos. Las joyas hechas de oro y diamantes, que a menudo reproducen modelos conservadores, son signos visibles de estatus, sin embargo entre éstas, algunas contienen memorias que las hace simbólicas, o por otras razones más, se hacen significantes para franjas de público que se revé en su forma cultural de comunicar. Los piercing, los tatuajes, las joyas Hip-Hop, también son simbólicas para segmentos de público, sirviendo para hacer visible la identidad de individuos. Hasta ahora, todas tienen sentidos simbólicos que acompañan razones segmentadas según grupos sociales, pero ninguno de estos tipos tiene pretensiones artísticas. Muchos artistas plásticos, desde el linde del siglo veinte, han creado joyas miniaturizando sus obras, muchas veces encargando su fabricación a artesanos. ¿Podremos considerar que alguna de estas joyas contiene intensiones de abandonar la naturaleza decorativa de la joyería y el modo como por ésta vía comunica? Por un lado, estos artistas enseñan voluntad de romper el sistema de las artes. Empero, también crean artefactos comprensibles y aceptables por reconocimiento del nombre del Artista, con mayúscula y, consecuentemente, fácilmente se hacen una mercadería artística para tiendas de museos. Si pensamos en el diseño, en los accesorios de moda que cambian según tendencias cíclicas, o en el Ipod y Iphone, o cualquiera de los aparatos creados para la Apple por Steve Jobs – visualmente parecidos y usados como joyas – están autoexcluidos de cualquier pretensión de comunicación simbólica más allá de lo cultural y social. ¿Pero equivalen a cosas que excluyen algún de tipo de lógica razonada? No, ya lo veremos al propósito del diseño.

[2] Kant fundamentaba el arte como “finalidad sin fin”,<sup>56</sup> sin interés alguno, potenciador de experiencias inteligibles en esta ausencia de finalidad. Para Kant, su función era meramente estética, al mismo tiempo que producía y era constituyente de lo estético. El arte del siglo veinte va a introducir avances. Sobretudo a partir del final de la década de los sesenta – con precedentes en Duchamp – el arte va a corromper la estética de lo bello, se va hacer reflexivo y va a dar a pensar, se va a aproximar a la vida, rompiendo distancias y fronteras. Va proponer experiencias – como es el caso de los artistas Pop – que dificultan la distinción entre arte y cosas, problema que ha ocupado y preocupado la filosofía, configurando el núcleo de la obra de Arthur C. Danto. Como Duchamp, nos proponen giros intelectuales de carácter filosófico, están pensando y reconfigurando el propio arte

---

<sup>56</sup> KANT, Immanuel, 2009, *Crítica del Juicio*, Madrid, Espasa Calpe - XV *El juicio del gusto es un todo independiente del concepto de la perfección*: 43

mientras producen sus obras. Danto va a defender que para comprender una obra hay que entender la metáfora que contiene, siendo necesaria “una atmósfera de teoría del arte” para constituirla como arte y un mundo del arte para ver como arte.<sup>57</sup> En el mundo contemporáneo, ya no podemos contar con señal de evidencia alguna entre lo que es o no es arte. La frontera reside en el propósito de sentido de una obra, en las intenciones del artista y, como defiende Vilar, en su “pretensión de razón.” Esta pretensión, apunta para la “inteligibilidad”, aún si la del arte no se orienta por reglas, como algo *que es* o que *debe ser hecho de dado modo*, según un sentido predefinido, pre-configurado e invariable, sino que depende y resulta de un trabajo complejo de reflexión y de tentativas de comprensión de la naturaleza enigmática de cada obra.<sup>58</sup>

**[3]** El diseño, por su turno, también persigue propósitos intelectuales, pero no nos propone experiencias complejas para intentar comprender un artefacto. Es objetivo. Diferentemente del arte, está orientado hacia otro campo, el de las cosas útiles. En un primer paso, podemos entender estos artefactos *son finalidades con fin*. Asocian una triple naturaleza: articulan estética, función-utilidad e intereses mercantiles. Por esta vía, aún si el arte actual, como defiende Vilar, no es tan desinteresado como defendía Kant,<sup>59</sup> claramente, el diseño no se constituye como actividad desinteresada en el sentido kantiano. Como el arte, también supone creatividad, pero está condicionado. Tipos diferentes de diseño, a lo largo de su historia, han hecho balacear esta triple naturaleza, haciendo sobresalir más una u otra de sus vertientes, añadiendo, a veces, objetivos humanistas o demócratas. Éste es el caso de Gropius que no transforma humanismo en mercancía, mascarándolo, como varios otros diseñadores posteriores, asociados a *marketers*. Gropius también es responsable por haber introducido una praxis proyectista que sigue principios racionales y propósitos trabajados a partir de algún a priori. Esto es, como en arquitectura, cada proyecto, a menudo, cuenta con la colaboración de uno o más diseñadores que proceden a una ideación coordinada en equipo, articulando experiencias diversas, atendiendo a un objetivo mercantil predeterminado, dependiendo de competencias industriales y tecnológicas o técnicas.<sup>60</sup> Desde aquí, éste colectivo prevé como crear productos previsiblemente útiles y funcionales para el cotidiano social. Éste objetivo tiene naturaleza intencional y, como defiende Potter, si un equipo no persigue un propósito objetivo no hará un *buen diseño*, ni un artefacto alcanzará su fin como utilidad funcional explícita, arriesgándose a pasar para el campo artístico o artesano.<sup>61</sup> Vemos, así que, a diferencia del arte, la utilidad y la eficacia de propósitos son pretensiones de validez del diseño y a través de éstas se demarca la frontera con el arte. En su componente creativo, el diseño, como el arte, tampoco se orienta para lo que es o lo que

<sup>57</sup> DANTO, Arthur C., 1964, The «Artworld», en *The Journal of Philosophy*, volume 61, Issue 19, American Philosophical Association, Eastern Division, sixty first annual meeting (October 15): 580.

<sup>58</sup> VILAR, Gerard, 2002, “La comunicació en l’art contemporani. Nous i vells problemes de l’estètica filosòfica”, en *Anàlisi* 29, 2002 (159-173): 166.

<sup>59</sup> VILAR, Gerard, 2005, *Las razones del arte*, Madrid, Machado

<sup>60</sup> ARGAN, Giulio Carlo, 1984, *Walter Gropius e a Bauhaus*, Lisboa, Presença.

<sup>61</sup> POTTER, Norman, 1999, *Qué es un Diseñador: objetos. lugares. mensajes*. Barcelona: Paidós Estética.

debe ser, pero está condicionado por su componente mercantil. Un trabajo de reflexión sobre diseño, en su inmensa variedad actual, no tiene porque incluir tentativas de comprensión de naturaleza enigmática alguna. Es razonado a partir de un dado priori, pero pertenece intencional y únicamente al mundo de lo útil y visible. Asimismo, no son tipos de formas que distinguen el diseño del arte o de otras cosas. La clave para distinguir el diseño de las cosas mercantiles, también estará en intentar descubrir diferencias entre propósitos. Aún si en joyería, útil no equivale a lo mismo que en una silla, una lámpara, un accesorio de moda o un Iphone, las joyas creadas por diseñadores signen este mismo tipo de propósitos. Las joyas se suelen asociar con sentidos simbólicos sociales o culturales, pero en éste, como en otros casos anteriores – las joyas de los raperos, las alianzas, etc. – esos sentidos son atribuidos por los usuarios. Los significados y sentidos simbólicos no integran las intenciones de los diseñadores. Si crean joyas, lo hacen para dar a ver, es decir, para designar algo públicamente. Asimismo, como todos los artefactos creados por diseñadores – tanto o más que el arte – estas joyas también se *debaten* entre cosas sinrazón, entre mercaderías que inundan el mundo para una supuesta estetización, como si fuera una especie de gigantesca operación Photoshop sin otro motivo que no sea el de transformar cosas y sujetos en mercancías.

**[4]** El *kunsth Handwerk* – la artesanía artística – será, hasta la contemporaneidad, el heredero más directo de los principios morrianos. Como Morris defendía, aún hoy se conecta con experiencias placenteras. De un lado, está el placer del productor que trabaja en su taller, no condicionado por previsiones o reglas de mercado. De otro, él de un tipo de público que elige por placer de contemplarlos u usarlos y según su gusto. Hasta hoy, tanto incluye *bibelots* sin función, como objetos con función. Este es un mundo con memoria de lo que ha sido la artesanía, tanto porque el artesano va al encuentro de esos placeres de la manualidad de los que hablaba Morris, como también de ese trabajo con sofisticación y minucia, hecho con *arte*, como defendía. De otro lado aún, este tipo de trabajo artesano transporta algo que Morris ha luchado por implantar: el artesano y el artista son sujetos socialmente iguales. Desde Lalique hasta hoy, este tipo de artesanos son creativos rompiendo, en este ámbito, fronteras estéticas contextualizadas. Esto significa, también, que siguen una praxis pensada, la que pretende definir a priori como proponer productos diferenciados de las *commodities mainstream*. Se trata, por lo tanto, de una praxis algo semejante a la de los diseñadores.

Pero, diferentemente de los diseñadores, están ajenos a los *trends* que pasan, como también a las previsiones mercantiles y al neoliberalismo de mercado que caracterizan el mundo actual. Diferentemente de los artistas, no apuestan en crear significados, están ajenos a reflexionar sobre sentidos simbólicos u sobre la vida y el mundo. La artesanía artística está conectada con un mercado segmentado, con características mal definidas. *Artístico*, en este caso, apenas cualifica maestría en la ejecución.

Es algo hecho *con arte*. Como defiende Larry Shiner, *arte*, en casos como este, es una metáfora que indica voluntad de incrementar un campo.<sup>62</sup> Aquí se incluyen la fabricación de guitarras y otros instrumentos musicales, dependientes de su función específica y de articulación de saberes de los músicos, la ebanistería, la orfebrería, ciertos tipos de joyería, etc. De hecho, la frontera entre artesanía artística y joyería contemporánea es porosa, como veremos.

**[5]** Sin referir hasta ahora la joyería contemporánea, entiendo que he abierto caminos para empezar a intentar distinguirla de otros tipos de joyería. Antes de más, es por aproximación con el arte contemporáneo que surge su designación, porque conlleva intenciones de configurar sentido y comunicar a través de significados simbólicos. Es decir, los joyeros contemporáneos *piensan la joyería*, no *hacen* joyería apenas. Trabajan significados, metáforas y otros tropos retóricos. No trabajan para adornar el cuerpo, pero sí, refieren el cuerpo o trabajan sobre el cuerpo, o sea, al propósito del cuerpo. Están atentos a la vida y a las transfiguraciones de la esfera pública, en un trabajo autoconsciente, el que no pretende transformar el mundo, pero sí dar a pensar y relacionarse con él. Este tipo de joyería es mestizo y no es desmemoriado. Los joyeros reconfiguran tradiciones del arte y de la artesanía, como también hacen humor, desafiando cada campo. De otro lado, muchos joyeros consideran el adorno primordial como germen. No obstante, esta designación occidental es incorrecta, a saber, porque su principal sentido no es adornar – o estetizar – sino hacer visible un orden social. Lo toman en su esencia, como fuente de sentido simbólico y social, soltándolo de códigos, rumbo a un tipo de comunicación simbólica que asume la libertad con conciencia de participar razonadamente en la esfera pública. Así, introducen giros y reconfiguran normas. Instalan crítica y discusión en el proceso creativo en sí mismo y, como todo el arte, nos proponen experiencias complejas a través de formas de comunicación inesperada e intencionalmente desordenada, o sea, fuera de un orden preestablecido. Desafían los Artistas (con mayúscula) porque persisten en considerar la joyería como algo decorativo, a menudo hecho de oro y materiales de naturaleza semejante. Desafían a la estética filosófica, no para proponer que ordene estos rompecabezas complejos, pero para tratar de comprender e interpretar sus intenciones.

El primero capítulo que se va seguir es introductorio. En éste presento el marco teórico, a través de Danto y Rancière. En segundo lugar, tendré en cuenta el desarrollo del árbol generado por Morris y Gropius, rumbo a dos vías, la artesanía y el diseño. En el tercero, desarrollaré la tipología de la joyería, ahora iniciada, hacía, por último, considerar la joyería contemporánea y lo que posibilita su giro hacia un arte reflexivo.

---

<sup>62</sup> SHINER, Larry, 2011, "Artification, Fine Art, and the Myth of "the Artist"  
[<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=642>]



## 1. EL ARTE Y SU RELACIÓN CON EL MUNDO

Este capítulo se constituye como parte de un marco teórico. Empiezo a tejer una red de conceptos y me dedico a pensar el proceso de abertura de la joyería a lo largo del siglo XX. Este proceso la hizo múltiple. La palabra joyería indica piezas con intenciones artísticas, diferentes tipos de mercancía y artefactos con propósitos en la vía del diseño. Pero antes de proponer una tipología, ya que pretendo defender que, entre estos tipos, la joyería contemporánea es un arte reflexivo, pretendo definir un marco teórico para discernir categorías, rumbo a intentar distinguirla, como arte, de otras cosas. En primer lugar, estudiaré caminos para distinguir arte entre y otras cosas, como también la ruptura de la distancia con la vida, según Danto. Estos problemas filosóficos estarán ya, en parte, ultrapasados, si sólo tenemos en cuenta el arte más reciente. Empero, para separar el vasto y multifacético campo de la joyería, entiendo que tiene sentido volver a ellos. Empero, el arte del presente nos da a pensar nuevos enfoques, en la relación del artista con el mundo. La conquista de la autonomía a través de la intersección con otros campos es sí, algo que hace el arte actual. La joyería contemporánea también tiene esta naturaleza, ya que es intencionalmente mestiza. En segundo lugar, analizaré el reparto de lo sensible, en Rancière. Tendré en cuenta el reparto que se hizo posible con Morris, Gropius y la Werkbund, en torno de un arte total y funcional que pretendía romper con principios pequeño-burgueses, tanto en cuanto conllevaba intenciones de situar a artesanos y artistas en la misma escena vital, distribuyendo un sensorio que entendían como común. En el marco de los años sesenta, cuando surge la joyería contemporánea, se hace posible otra tentativa de reparto de lo sensible que, como la anterior y otras recientes, intentan romper con el moribundo sistema de las artes. Estos artesanos-artistas dejarán como legado esa joyería mestiza, la que hoy intenta una nueva relación con el arte y el mundo. Principalmente, abandona las tradicionales funciones de adornar el cuerpo y indicar estatuto social o civil. Es un primer paso de un giro, de su condición artesana, hacía el arte. Ese mestizaje, que trabajaré más adelante, indicará que piensan el mundo sin imitar otras artes. Hay intenciones propias, las que incluyen argumentar sobre el cuerpo. También propone una nueva relación con el mundo, en la medida en que intentan borrar las tradicionales fronteras entre pensar y hacer. Como condición mestiza, el artesano y el artista intelectual indican que alteridad e identidad están entrelazadas en un mismo sujeto, el joyero contemporáneo. Estos joyeros negocian un modo alternativo de ver el mundo, proponiéndonos reflexionar. Nos dan a pensar, poniendo en cuestión modos ordinarios de sentido y de inteligibilidad. Proponen experiencias inesperadas, pidiendo que las consideremos y comprendamos, como joyería, en la ausencia de gramáticas y pragmáticas que dominemos, desafiando así a la filosofía para que prosiga su tarea sin fin.



## 1.1. Arthur C. Danto: distinguir arte de otras cosas

La abertura del arte desde el período moderno, es un tema de natural importancia para la filosofía y objeto de la propia estética, como rama filosófica. A partir del siglo veinte, y teniendo el punto neurálgico en Duchamp, se hace posible que el arte piense la vida y, haciendo una gestión razonada de la libertad, enseñe conciencia democrática. Siguiendo un proceso con sucesivas aperturas, el arte tanto nos presenta propuestas con nuevas intenciones como procura respuestas a nuevas inquietudes. Como defiende Vilar, nos propone abertura a aperturas de sentido, posibilidades de sentido, posibilidades de experiencia. Nos comunica contenidos complejos, de naturaleza reflexiva, que exigen de nosotros esfuerzo para comprender. Puede, por ello, como admite Danto, ser comparada con la filosofía. Se podría considerar que los “límites se han difuminado” – considera en *Transfiguración* – tanto más “cuando las obras de arte se han transfigurado en ejercicios de filosofía del arte.”<sup>63</sup> Para Vilar, el arte y la estética se auto-iluminan. Considera que el hecho de la comunicación artística presentar progresivamente más y más misterios, también heterogeneidades, aperturas de sentido y propuestas imprevisibles de diálogo que no sabemos dónde nos llevarán, como una de las más poderosas razones de arte. Por ello, entiende que “la tarea de la filosofía consiste en intentar encontrar respuestas infatigablemente, aún a sabiendas de que los grandes problemas filosóficos no tienen respuestas definitivas y que cada propuesta conceptual que resuelve una cuestión plantea automáticamente cuestiones nuevas.”<sup>64</sup> Se hace necesario un trabajo en proceso con idéntica abertura de la filosofía a la comprensión a la imprevisibilidad del arte, a nuevos sentidos que nos propone.

Danto ha dedicado una vasta obra a esta tarea, intentando comprender el arte como paradigma contemporáneo. Construye una teoría filosófica que subraya preocupaciones historicistas. Considera que hay lugar para contar la historia del arte moderno en términos de una búsqueda filosófica. Más importante es que, para Danto, lo que es una obra de arte en un momento dado, puede no serlo en otro momento. Mientras, obras históricamente diferentes serán aún obras de arte, en virtud de alguna definición transhistórica. Pero las limitaciones históricas que indican lo que puede, o no puede, ser una obra de arte, en un momento dado, no presuponen que el filósofo siga una definición esencialista del arte. Danto ha trabajado para construir un padrón interpretativo, él que conecta una definición filosófica del arte con posibilidad histórica. Por ello, en *Después del fin del arte*, tiene en cuenta el paradigma vasariano. Procura entender sus relatos como paradigma histórico y contextualizado, para poder afirmar que no haría sentido alguno. Considera también lo que hizo posible el modernismo, tan pronto como con Manet. Critica los relatos puristas de Clement Greenberg que no ha querido, o sabido, entender los giros del arte que han levantado cambios ontológicos y cuestiones histórico-modales. En suma, Danto destaca y estudia ciertos paradigmas y su sentido histórico, hacia reemplazarlos por otro paradigma que abarque el arte contemporáneo, uno que tenga relación con el estado del arte en la

---

<sup>63</sup> DANTO Arthur C., 2002, *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*, Barcelona, Buenos Aires y México, Paidós, 96.

<sup>64</sup> VILAR, Gerard, 2005, *Las razones del arte*, Madrid, Machado: 154.

era actual y, incluso, que permita reflexionar sobre lo que produce, históricamente, el extremado pluralismo que ha llevado a hiper-relativismos que consideraban que todo era arte.<sup>65</sup> Asimismo, la teoría dantiana inscribe el arte históricamente posibilitado en su contemporaneidad. En este marco, trata de la distinción de homólogos con diferentes filiaciones, el arte y las cosas visualmente indiscernibles. Considera que aquí reside una cuestión ontológica, relacionada con una definición del arte. Como es largamente sabido, sus cuestionamientos comienzan al propósito de los artistas Pop, subrayando su particular atención a las Brillo Box, de Warhol. Se pregunta qué distingue esta obra de arte de otras cajas idénticas, los recipientes que contienen jabón y que se venden en supermercados. Una primera respuesta filosófica surge a mediados de los años sesenta, en su conocido artículo *The "Artworld"*, el que es re-explorado sobretodo en *Transfiguración*, aún si ha vuelto a este tema en otros lugares. En *Transfiguración*, sistematiza su teoría y responde, también, a varias otras preguntas tradicionales de la filosofía del arte, las que exigían nuevas reflexiones y nuevas respuestas, teniendo en cuenta las transfiguraciones del arte.

A mediados del siglo veinte, el arte estaba ya lejos de dedicarse a representar al hombre y a la naturaleza y, mucho más lejos aún, de poder ser tomado como imagen-espejo de la naturaleza. Desde Duchamp, el arte proponía transfiguraciones profundas del propio arte. Combatiendo la visibilidad, como única experiencia posibilitada por el arte, Duchamp entendía que las obras deberían ir allá de meras maneras de hacer y, tal como las experiencias estéticas, habrían de exigir esfuerzo intelectual. Más tarde, los artistas Pop proponían otras transfiguraciones más, las que Danto pudo experimentar mientras éstas acontecían.

Muchas obras, tal y como *Fountain*, son visualmente indistinguibles de cosas que pertenecen al mundo real. Son ahora semejantes a mercaderías, a imágenes de imprenta, a publicidad. El arte propone enfoques filosóficos y continúa desafiando a la filosofía. Como escribe Danto, se ha instalado reflexión filosófica "in the heart of artistic discourse".<sup>66</sup> Con ello, simultáneamente, el arte continúa empujando a la filosofía a la necesidad de apertura hacia un nuevo paradigma, para intentar resolver estos nuevos problemas. Si estas transfiguraciones están en el origen de las teorías sobre el fin del arte, también conducen a tentativas para redefinir filosóficamente el arte, de modo a incluir nuevos giros y propuestas de experiencias que, más allá de lo visible, exigen esfuerzo intelectual y teorización.

En *Artworld*, Danto va a demarcar su teoría de otras teorías en la vía institucional. Defiende que un mundo del arte es una atmósfera teórica. O sea, es una teoría filosófica, asociada al conocimiento de la historia del arte. Por palabras bien conocidas de Danto, "terrain is constituted artistic in virtue of artistic theories, de modo que uno de los usos de las teorías, además de ayudarnos a distinguir el arte del resto, consiste en hacer el arte

---

<sup>65</sup> DANTO, Arthur C., 2002. *Después del fin del Arte: El Arte Contemporáneo y el linde de la Historia*, Barcelona, Buenos Aires y México, Paidós.

<sup>66</sup> DANTO, Arthur C., 2000, *The Madonna of the Future: Essays in a Pluralistic Art World*, Berkeley, University of California: XI.

posible.”<sup>67</sup> O sea, esta teoría, por un lado, ha de ser una clave significativa para constituir el propio arte y distinguirlo de otras cosas. Por otro, esta distinción sólo se hace posible en el marco de esa atmósfera transfiguradora, o sea, de una teoría. Como Danto ya apuntaba en *Artworld*, el nuevo paradigma artístico requería una revisión teórica de largas proporciones. Esto implicaba, “no sólo la emancipación de estos objetos artísticos, pero también un énfasis de las nuevas y significativas características de esas obras de arte, aceptadas cómo tal, para dar cuentas de su condición como obra de arte, tal como ahora tendría que darse.” Esa teoría, dice Danto, debería abarcar no sólo pinturas pos-impresionistas, ya tradicionalmente tomadas como arte, sino también objetos (mascaras, armas, etc.), los que deberían ser repensados. Podría haber razones para transferirlos de museos antropológicos y de varios otros lugares a museos de bellas artes.<sup>68</sup>

Mayoritariamente, para Danto se hacía necesario distinguir obras, tales como las apropiaciones de los comic-strips de Roy Lichtenstein, las que intencionalmente ampliaban las dimensiones de las historietas publicadas en tabloides cotidianos, de las historietas reales. Y distinguir trabajos de ebanistas virtuosos de las inmensas obras de Barnett Newman. Y las obras de Jasper Johns, que no transponía escalas, pero que, como Lichtenstein y Newman, entre otros artistas, tampoco imitaba nada. Del mismo modo, las camas de Robert Rauschenberg y de Claes Oldenburg eran camas genuinas, pero la del primero estaba suspendida y pintada, y la del segundo era romboide y más ancha de un lado. No podríamos dormir en ninguna de ellas, no tienen esa función. Estas obras se constituyen como finalidad sin fin, como decía Kant. También configuran “nuevas entidades” en el campo del arte, como defiende Danto.<sup>69</sup> Confundir una obra de arte con un objeto real es aceptable, si son idénticos. El problema, añade Danto, es cómo evitar esos errores. Es lo que, paso a paso, explica y sistematiza en *Transfiguración*, a través de un supuesto artista J. – el que, por haber interpretado con poca claridad alguna teoría y visto algunas otras obras – unas veces hace imitaciones de otras obras, otras no sabe explicarlas, o no les da un título que ayude a interpretar, y incluso, asocia utilidad a una obra, una cama que sería la suya, donde invitaría al propio Danto a tumbarse. Testadura tiene un papel semejante en *Artworld* y, sobretudo porque comete frecuentes errores filosóficos será, tal vez, una caricatura de Greenberg. A través de personajes como éstos, con humor, en este artículo y en *Transfiguración*, Danto también se va desmarcar de Platón y de Sócrates. Critica la mimesis y lo que llama teoría de la imitación. Si esta teoría fuera hoy correcta, entonces cualquier imagen espejada también sería una obra de arte. Es cierto que muchos artistas a través de los tiempos, trataran de imitar a la naturaleza. Pero la invención de la fotografía pondrá fin a esto, como es objetivo del arte. En su teoría de la realidad, Danto inscribe la posibilidad de nuevas entidades artísticas, atendiendo a sus intenciones articuladas con su contemporaneidad. De esta teoría, con respecto a *Artworld*, destaco tres puntos:

---

<sup>67</sup> DANTO, Arthur C., 1964, The “Artworld”, en *The Journal of Philosophy*, volume 61, Issue 19, American Philosophical Association, Eastern Division, sixty first annual meeting (October 15) 571-584: 572.

<sup>68</sup> DANTO, Arthur C., 1964, *Op. Cit.*: 573.

<sup>69</sup> DANTO, Arthur C., 1964, *Op. Cit.*: 575.

[1] La obra A no es el objeto R, pues R tiene una funcionalidad en el mundo real, mientras A tiene intenciones artísticas. Ciertas obras son ready-mades, como Fountain, o contienen un objeto real, partes de él o interferencias en él, como son los casos de la cama pintada de Rauschenberg, o la cama deformada de Oldenburg, o representan un dado objeto real, como las banderas de Jasper Johns. Estas obras incluyen intenciones propias, cuestionan realidades de la vida. Siguen una lógica diferente, tienen otra identidad y se constituyen como propuestas nunca antes presentadas en el terreno artístico. Tanto difieren de otras formas de arte anteriores, como contienen una clase de predicados diferentes de los objetos de los que son visualmente indistinguibles.

[2] Es condición necesaria, para que algo sea una obra de arte, que alguna parte o propiedad de ella sea designada por el sujeto proponente, empleando un “«es» de identificación artística.”<sup>70</sup> Declarar ese es, exige dominio de una teoría. Democráticamente, Danto considera que estas proposiciones han de seguir las propias identificaciones de los artistas, notando que, para éstos, cada propuesta engendra otra propuesta de identificación. Nos son, entonces, requeridas otras propuestas más allá, constituidas como interpretaciones, las que incluyen inclusiones y exclusiones de las identificaciones de los artistas. Como dirá en Transfiguración, el título de una obra auxilia las interpretaciones. A menudo, las identificaciones de artistas y teóricos se hacen incompatibles. La mejor aceptación de una interpretación, con respecto a otra, podrá resultar en cambiar hacia otro mundo, en otra dirección. De todos modos, dice Danto ya en Artworld, la “identificación artística constituye la obra.” Dicha identificación está también asociada a una atmósfera teórica que ha sido dada. Una obra se constituye como arte en el seno de una teoría dada. Podrá no ser interpretada como tal en el ámbito de otra teoría. A través de una reconocida frase, Danto afirma en Artworld: “to see something as art requires something the eye cannot decry – an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld.”<sup>71</sup> La diferencia entre una caja de Brillo real y una obra de arte como las Brillo Box, es una cierta teoría del arte. No podía constituirse como arte sin una teoría y sin atender al momento histórico que la posibilita.

[3] Tanto esta atmósfera teórica, como un flujo para otro lugar – donde se ve como arte – impiden la obra del colapso, de caer en un lugar común como un objeto real. Las cajas de Warhol son una laboriosa reproducción manual de las cajas industriales. Empero, no es por esta razón que se transforman en arte. No es porque es artesana, ni la obra significa una contestación con respecto a la mecanización, como ha hecho sentido en otros momentos. Tampoco significa que – como Midas que transformaba en oro todo lo que tocaba – Warhol transformaba en arte todo lo que tocaba. Warhol ha producido una obra de arte, constituyendo las cajas “una expansión de los recursos disponibles para los artistas”, tal como era la pintura al óleo o cualquier otro medio.<sup>72</sup> Empero, insiste, si es arte, ¿por qué es indistinguible de las cajas reales que contienen jabón? Danto, subraya que un supermercado no es una galería de arte, no es un terreno artístico teóricamente constituido. Fuera de la galería, son embalajes de cartón que contienen jabón para vender.

<sup>70</sup> DANTO, Arthur C., 1964, *Op. Cit.*: 577.

<sup>71</sup> DANTO, Arthur C., 1964, *Op. Cit.*: 580.

<sup>72</sup> DANTO, Arthur C., 1964, *Op. Cit.*: 581.

En una galería, un museo, son vistos como arte, con soporte en una atmósfera teórica. Ni esta teoría interpretativa, ni este tipo de transfiguraciones se harían posibles unos cuantos años antes. Para Danto, el papel de las teorías artísticas es hacer posibles el mundo del arte y el arte, el ámbito de una infinita tarea filosófica. Esto se procesa en la interconexión de una teoría de la realidad y lugares transfiguradores que permiten identificar obras de arte, distinguiendo su identidad de la de otras cosas del mundo real.<sup>73</sup> A la medida que esta matriz se expande, el mundo del arte se enriquece. Incluso las desventajas constatables en la matriz, tienen sentido en el contexto general.

En Transfiguración, Danto re-explora esta teoría constitutiva del arte, introduciendo otros aspectos más, hacia “alcanzar la tan deseada definición de arte,”<sup>74</sup> para enmarcar la interpretación y la identificación de las obras. Destacaré otros cuatro aspectos, los que entiendo que ganan relevancia a partir de Transfiguración, siendo desarrollados en otros lugares.

[4] Danto interpreta las obras como si se tratara de un texto escrito, donde símbolos y metáforas funcionan visualmente. Si subraya la necesidad de atención a la identificación de la obras por parte de los artistas, como también al título de cada obra que ayuda a comprender de que trata, al sistematizar su teoría interpretativa, en Transfiguración, también añade: “entender la obra de arte es captar la metáfora que – me parece – siempre hay en ella.”<sup>75</sup> Escribe esta conocida frase, enmarcada por un enfoque retórico, del estilo y de la expresión de la obra. Como Goodman, Danto también propone interpretar leyendo la obra, como si esta fuera un símbolo escrito en algún lenguaje. Una metáfora, es así, una figura retórica que habrá que desempaquetar para comprender el sentido de la obra en su naturaleza lógica intencional.

[5] En Transfiguración, Danto presenta dos condiciones necesarias para una definición filosófica de arte. Una obra de arte incorpora significados figurados metafóricamente, es sobre algo y, desde este algo, proceden sus sentidos. Consecuentemente, la ocupación de la crítica filosófica es desempaquetar los significados, leer las metáforas. En el Abuso de la belleza, condensando, vuelve a referir el concepto de embodied meanings. Defiende que una obra debe tener significados encarnados, como condición necesaria para constituirse como arte. La formas se alían a las materias como medios sensibles que configuran y sustentan el significado, correspondiendo, así, a lo que Hegel designaba Gestalt. Como soporte, la Gestalt se opone a aquello que Hegel ha designado Inhalt, cuyo significado equivale a los embodied meaning en Danto. En Abuso de la belleza, admitiendo que la estética es más amplia de lo que antes reconocía, va a introducir una tercera condición necesaria. Para que algo sea arte, ha de tener alguna calidad estética.<sup>76</sup> Trabajando en proceso hacia una definición de arte que permita discernirlo de las cosas, en otro lugar admite sobre esa calidad estética: if not beauty, then, say, grunge. If not grunge, then something else.” De hecho, lo que interesa a Danto es separar la estética

---

<sup>73</sup> DANTO, Arthur C., 1964, *Op. Cit.*: 581.

<sup>74</sup> DANTO Arthur C., 2002, *Op. Cit.*: 239.

<sup>75</sup> DANTO Arthur C., 2002, *Op. Cit.*: 248.

<sup>76</sup> DANTO Arthur C., 2002, *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*, Barcelona Buenos Aires y México, Paidós.

externa y la interna, enfatizando la calidad interna, o sea, los significados incorporados. Por ello, en *Embodied meanings as aesthetical ideas* aclara: “The beauty of an artwork is internal when it contributes to the work’s meaning.” En este último texto, se desmarca de la aura benjaminiana, en virtud de la cual, en la era de la reproducción mecánica, el cine y la fotografía podrían adquirir un interés estético. Por lo menos, entiende Danto, nos fijamos en ellos como críticos y notaremos cualidades estéticas, incluso utilizando la palabra “bello”, como término estándar de la estética. Hacia su desmarcación, subraya su visión kantiana. “I understand kantian to mean the view that artistic excellence is one with aesthetic excellence, which is understood to be a matter of pleasure and value distinct from the pleasure of sensual gratification, and internally connected with an ideal of disinterested contemplation.” A Danto le interesan otro tipo de transfiguraciones, tales como las imágenes cotidianas de Andy Warhol, que se constituyen como transformaciones de Polaroids en grandes retratos. Subrayan un significado encarnado, como principio kantiano de contemplación desinteresada.<sup>77</sup>

[6] Danto explica la superación de la distancia entre el arte y la vida según principios historicistas y, en parte, sociales. Esto es, la superación de fronteras en varios ámbitos sociales, en la década de sesenta – como por ejemplo, en los EEUU, el Verano de la Libertad, en 1964, representa un esfuerzo colectivo para la igualdad de los negros en el sur, el feminismo radical que va emerger a partir de 1968, la resistencia estudiantil rompe fronteras en Stonewall, Greenwich Village, etc. – se articulan con rupturas de la distancia entre el arte y la vida. Para Danto, estaban precedidas por el arte. En *La distancia entre el arte y la vida*, un pequeño texto posterior a *Transfiguración*, Danto se dedica a justificar la superación de la distancia entre el arte y la vida, desarrollando una historia de las fronteras, como una historia de la libertad en Hegel. Describe el modernismo como un momento de muchas fronteras. Greenberg, en un sentido purista, defendía una balcanización del arte, una limpieza étnica, o sea una división entre pintura, escultura, etc. Empero, Duchamp ya había superado muchas fronteras, entre otras, la del artes y los objetos cotidianos. En los años sesenta “la frontera está en todas partes, no hay limitaciones.” Parece que se han eliminado diferencias entre apariencia y realidad, entre arte y vida, cuya distancia es prácticamente invisible. Los Pop, el grupo Fluxus y los minimalistas, parecían haber roto todas las fronteras posibles con la vida. El arte no parece arte. Los Pop han producido la disolución de fronteras con el arte popular. El minimalismo rompe la frontera entre arte y objetos industriales. John Cage disuelve fronteras entre música y ruido, mientras que, en una pausa que provoca en la música, entran los ruidos naturales de la vida, de los sujetos presentes que tosen, que charlan.

En este pequeño texto, el que parece una buena revisión y resumen de su obra, tanto sobre su definición del arte, como en lo que respecta la ruptura de fronteras, Danto se vuelve a preguntar “¿dónde está la diferencia?” De hecho, es por esta pregunta que ha empezado. ¿Dónde están las fronteras entre arte y cosas, entre arte y vida? Por otro lado, el artista ya no necesita de destrezas, en el arte la diferencia no tiene porque ser estética,

<sup>77</sup> DANTO Arthur C., 2007, “Embodied meanings as aesthetical ideas,” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* [[http://www.sztaki.hu/providers/eper/articles/embodied\\_meanings.html](http://www.sztaki.hu/providers/eper/articles/embodied_meanings.html)]



como defendía Duchamp, el músico ya no necesita de virtuosismo. Subraya entonces que “las diferencias existen, pero no forman parte de la experiencia.” El contenido de esta constatación ya lo habían conducido a las tareas filosóficas de pensar este nuevo paradigma y también a construir su teoría interpretativa. Empero, afirma aún que “el problema de qué es el arte no es muy distinto del problema del mundo externo o del problema del escepticismo o del problema de la acción voluntaria, o de la causación.” Si en la década de sesenta se han roto muchas fronteras – lo que también ha conducido a considerar que todo es arte, a través de un criticable pluralismo demasiado relativo - de otro lado, el mundo se hizo progresivamente más complejo. Estas constataciones llevan Danto a preguntarse ¿todos los alumnos que frecuentan escuelas de arte se harán artistas? Por ello, vuelve a defender, como en *Transfiguración*, que “una obra tiene que ser sobre algo, representar algo, tener un significado.” Para entenderla, hay que comprender su significado. Si en la década de los sesenta el arte trataba de asuntos que entonces importaban a la gente, como comida, ropa, confort, de lo que agradaba o desagradaba a los cuerpos, el arte de posterior trata de otros temas. Son los que ahora interesan a los artistas y al mundo, por razones contextuales. Unas veces el arte ha enfocado el feminismo, otras enfoca la guerra, otra el consumo, etc. El arte prosigue intentando actuar sobre nuestras consciencias. Por ello, Danto afirma que “si cambiamos la consciencia, la realidad puede cambiarse desde dentro.”<sup>78</sup>

[7] Por último, analizo la transfiguración como cambio de flujo. En *Transfiguración*, Danto defiende que “ciertas cosas, en apariencia cercanas al arte, no lo son: la moda, la artesanía, la alta cocina, la cría de perros o cosas semejantes.”<sup>79</sup> Sin embargo, en otros textos reconsidera ciertos casos, para enfocarlos como cambio de flujo. De hecho, ya en *Artworld* consideraba sumariamente posibilidades de transfiguraciones semejantes a la que explora al propósito de Angelmaker, al propósito de sus transferencias para museos arte. En *The Madonna of the future* y “*The work of art and the historical future*,” refiere la transfiguración de muebles presentados por Angelmaker, en una performance intitulada “*Bad Penny: For Museum Purchase Only*”, que tuvo lugar en la *Momenta Art gallery* en Brooklyn NY, en 1997. El artista defendió que pretendía enfocar la relación entre arte y dinero en el mundo del arte actual. Al propósito de esta performance, Danto piensa la relación entre arte y filosofía, piensa también como se procesan los discursos del arte post-histórico, así como la transfiguración, o mejor los flujos que hacen transitar artesanía a arte. Angelmaker presentó en esa galería muebles originales, representaciones de algunos otros objetos y copias de cartas que había enviado a casas de subasta y a museos, donde ofrecía sus objetos y también sus servicios como intermediario para negociar re-ventas a museos. Dichos muebles, de diferentes épocas, habían sido hechos en un tiempo en el que se consideraban artesanía. Antes, el lugar de éstos, o de otros semejantes, eran las galerías o los museos de artes decorativas. De hecho, algunos de los muebles que Angelmaker re-presenta habían, casi un siglo antes, pertenecido a colecciones privadas o secciones de artes decorativas de museos, como el *Metropolitan*, “O no habían sido hechos como obras de arte, porque eran artesanía, o

---

<sup>78</sup> DANTO, Arthur C., 2005, *La distancia entre el arte y la vida*, Madrid, Fundación ICO

<sup>79</sup> DANTO Arthur C., 2002, Op. Cit.: 95.

habían sido hechos en un tiempo en el que la línea entre arte y artesanía no era considerada firme.” A partir del proyecto de Angelmaker, considera Danto, esas piezas de mobiliario se transforman en piezas de arte de finales del siglo veinte, no porque unos “artworlders” han decidido sencillamente “be thou art”, sino porque el artista ha interrumpido el flujo de estos objetos, para ofrecerlos como arte.<sup>80</sup>

Cuando Danto escribe sobre la poética y significado de los vestidos de vidrio de Karen LaMonte, está también hablando de otro cambio de flujo. Reconoce que nada igual a Vestige – uno de los vestidos – se había hecho antes. LaMonte pasa de una fase en la que ha trabajado en pequeñas dimensiones, para la a escala humana, pretendiendo explorar el vestido como metáfora de la identidad. Piensa la ausencia humana, la disparidad entre la piel natural y la ropa, como piel social que sirve para ocultar y encubrir, pero también para proteger al individuo y proyectar una persona socialmente, como si fuera una envoltura que muestra al sujeto como ser social. Así, con LaMonte la moda sale de su sistema industrial o del mundo de la alta costura, de una de las áreas donde antes Danto subrayaba su apariencia cercana al arte. La moda surge pensada, re-configurada, desplazada. Danto interpreta los vestidos de LaMonte como esculturas en vidrio soplado, no por la materia, ni por el modo de trabajarla, pero porque el vidrio está transformado en un contenido metaforizado que, comunicando con ausencia del propio cuerpo, se transforma en una barrera significativa, casi invisible, con el mundo. “Vestige – escribe Danto – congela, por así decirlo, el encanto, como destino de la prenda, que habría de conferir a su portador.” Para Danto, a través de este proceso de congelamiento, LaMonte, cambia el flujo natural, el flujo esperado. Los vestidos no son más ornamentos, no son usables, no tienen función real. Como identifica LaMonte, cuestionan, el papel de la ropa como caja de la identidad social. Éste, como otros vestidos, eran inimaginables antes de los años sesenta, dice Danto, “when artists took on the project of overcoming the gap between art and life and began to make art out of ordinary objects, in part because of their rich human associations.” Este texto de Danto es más que un simpático comentario para un catálogo. Revela claramente la sorpresa del descubrimiento de un cambio de flujo, de algo que ha dejado de ser ornamento y utilidad, pasando a constituirse como arte, refiriendo de modo particular cuestiones planteadas por el feminismo, metaforizando la vida y el modo como LaMonte la cuestiona. Danto termina subrayando que la intensidad de los vestidos LaMonte’s resulta de dos tipos de flujo en los que participamos como seres humanos, “composed, as we are, of flesh and meaning. Their poetry is the poetry of beauty and loss.”<sup>81</sup>

Por más que autores como Susan Sontag, en desacuerdo con Danto, hayan insistido que las obras hablan por si mismas, para Danto, “interpretar una obra es ofrecer una teoría sobre cuál es el tema de la obra, decir sobre que trata.”<sup>82</sup> Subraya a menudo que un objeto

---

<sup>80</sup> DANTO, Arthur C., 1998, “The Work of Art and the Historical Future”, en *Anything goes*, Berkeley, California, Occasional Papers of the Doreen B. Townsend Center for the Humanities, no. 14, 1-16: 13.

<sup>81</sup> DANTO, Arthur C., 2005, “The Poetry of Meaning and Loss: The Glass Dresses of Karen LaMonte,” Washington, Museum of Glass: International Center for Contemporary Art: [<http://karenlamonte.com/media/Danto%20Poetry%20of%20Meaning%20and%20Loss.pdf>]

<sup>82</sup> DANTO Arthur C., 2002, Op. Cit.: 117.

es una obra de arte solamente en relación a una interpretación, en el marco de una atmósfera discursiva que permite comprenderla como tal. Interpretar es, así, transfigurar, es transformar los objetos en obras de arte, identificándolos como tal.<sup>83</sup> ¿Podrá haber una teoría correcta que defina cómo interpretar una obra? ¿Que se constituya como una herramienta teórica interpretativa a priori? ¿Que enmarque la propia lógica imparable de apertura de sentido del arte? Vilar, da razón a Hegel y a Danto, en la medida en que considera que “no hay arte sin una atmósfera discursiva en sentido lato.” Pero añade que no hay una teoría correcta “en sentido fuerte”.<sup>84</sup> Por ello que subraya que las más poderosas razones del arte se incluyen en su capacidad apertura al mundo, de apertura de sentido, de plantear nuevas cuestiones, de desordenar la esfera pública. “El desorden estético es, así, el modo en el que el arte contemporáneo existe y es en el que la reflexión teórica del crítico, del historiador, del filósofo tiene que encontrar su camino para ver lo que es arte y lo que no lo es, y cambiar para encajar las nuevas extensiones de arte en su intensión. El desorden del arte es, así, el orden del arte del presente.”<sup>85</sup> Esta es la “inquietud de una razón insatisfecha”, de una tarea sin fin – sin final en vista – de una pragmática para siempre en apertura. Para Vilar, la filosofía y el arte se parecen entre sí, porque comparten desorden, inquietudes motivadas por razones que nunca serán definitivamente satisfechas. Están ancladas en un movimiento de búsqueda sin fin.

Pensar la joyería contemporánea representará un paso más en esta búsqueda, ahora para una teoría filosófica interpretativa aplicada a ésta, la que, como atmósfera discursiva, tenga en cuenta las intenciones y la apertura de sentido que este tipo de joyería nos propone. Esta joyería intenta un cambio de flujo hacia el arte, en el momento que rechaza la naturaleza decorativa y de representación de estatus social que, aún hoy, caracterizan otros tipos de la joyería occidental. Cuando – en los años sesenta, como momento artístico e histórico-social – al mismo tiempo que el arte asumía su libertad y rompía fronteras, para la joyería contemporánea se hizo posible abandonar esas funciones, como también un tipo de artesanía sujeta a reglas. Esta joyería va a hacer emerger una forma de simbólica de comunicar que, como el arte, también establece relaciones con la vida y se propone posibilitar otro tipo de experiencias en la esfera pública. Lejos de defender que este tipo de joyería es arte porque todo es arte, más adelante intentaré defender que se propone traspasar la frontera perceptiva, intentado significar más de lo que da a ver. Mi tarea es encajar esta categoría pensada, con sus razones y las intenciones de los joyeros, en la extensión del arte. Trabajaré estos aspectos, los que mejor se entenderán en la última parte, a través de estudios de caso sobre cinco joyeros. En la obra de ciertos joyeros residen actitudes conscientes y atentas a diversos temas la vida. Como Danto defiende, basándose en Kant, proponen que nos relacionemos con las obras a través de un tipo de actitud más allá de lo práctico (correspondiente a Zeugganzes), o sea, más allá de las reglas de una antigua práctica laboral tradicional, que ahora aplico a la joyería,

---

<sup>83</sup> DANTO Arthur C., 1986, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press.

<sup>84</sup> VILAR, Gerard, 2005, Op. Cit.: 153.

<sup>85</sup> VILAR, Gerard, 2005, Op. Cit.: 154.

como también de funciones decorativas o estatutarias hasta hoy asociadas a las joyas. Estos joyeros nos solicitan actitudes dispuestas a pensar y a cambiar nuestra consciencia. Pero no todo es igual. Habrá arte, cuando – como decía Goodman – una joya tiene un significado y un joyero nos que pensar sobre algo que proporcione caminos para cambiar nuestra consciencia sobre realidades del mundo y la vida en el presente.

## 1.2. Jacques Rancière: el reparto de lo sensible

La joyería contemporánea se asume como artesana. Actúa como si diera continuidad a la resistencia paneuropea, en contra el sistema de las artes, en contra a jerarquías y a principios burgueses que aún subsisten, en la que, entre otros, Morris y Gropius han tenido un papel destacable. Entre las guerras mundiales, las voces de los resistentes fueron súbitamente calladas, puesto que los contextos político-estatales, sociales y culturales no les eran favorables. Gropius está entre los muchos profesores de la Bauhaus y tantos oros artistas y escritores que han tenido que abandonar sus países. Más tarde, para la rama más fuerte, el diseño – porque estaba conectado con la industria y la economía – se hará posible renacer con fuerza en la post-guerra, apoyado los por Estado Unidos y por el Plan Marshall. La rama más frágil, la artesanía, aparenta haber entrado en un limbo donde no se levantan voces activas, donde tal vez no hayan capacidades para proponer otros rumbos. Sin embargo, entiendo que ésta es una apariencia.

En simultáneo, la educación puesto en marcha un extenso proceso de cambio de las actividades artesanas. Los artesanos que pretenden proseguir por esta vía, ya no hacen un trabajo sólo manual, se han vuelto auto-conscientes, por tanto, su trabajo es también intelectual. Así, la artesanía está hoy en proceso de deslocalización de su lugar socialmente sumiso, tanto cuanto pretende abandonar modos de hacer repetitivos. Se rompen estas tradiciones, sea porque la joyería se ha desplazado para articularse en otros campos, sea porque se ha transfigurado, a veces vía artificación. Estos artesanos, hoy ya no funcionan como esa red resistente paneuropea que levantaba su voz para ser escuchada socialmente. Ahora son individuos o grupos, extensos o, a menudo, no tan extensos, los que, a través de actos, a través de su trabajo, están *manifestando* sus intenciones y proponiendo otras lógicas y otras formas de racionalidad. La artesanía de hoy intenta, a veces, romper el sistema de las artes, proponiendo otras gramáticas y pragmáticas comunicativas. Otras veces se implica con objetivos del diseño. Otras *muda de manos* y es apropiada por médicos. Todos estos casos nos invitan a pensar que nuevas plataformas sensibles están siendo razonadamente creadas o re-creadas, que se están repartiendo partes comunes según lógicas articuladas. Se trata de un proceso, el que tiende a generar plataformas reflexivas y sensibles que cruzan campos y actividades. Dadas estas características, que la joyería contemporánea comparte, más adelante analizaré el reparto de lo sensible, en Rancière.

Se debe subrayar, antes de proseguir, que Rancière no defiende un retorno a una política pura, de hecho, se pregunta porqué ciertos autores intentan hacer florecer la idea de que hemos llegado al fin de la ilusión social. Considera que varios de los recientes *retornos* de la política a la filosofía política, como los de Hannah Arendt, remiten a un círculo vicioso, el que reside en tipos de interpretación de la relación política/sujeto político, planteando una vida propia para la política. Estas teorías quedan opuestas al “mundo privado o doméstico, de las necesidades o intereses,” en la vía que Rancière defiende<sup>86</sup>. Considera que la política no se refiere a un modo de vida privado, elegido por algunos que lo ponen en práctica por haber sido elegidos para ejercer poder. Para Rancière, “la política no es el ejercicio de poder. La política debe ser definida por si misma como un modo de actuar específico puesto en acto por un sujeto propio que depende de una racionalidad propia.

---

<sup>86</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2010, *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión: 60.

Es la relación política que permite pensar el sujeto político y no el contrario.”<sup>87</sup> Por ello, contraponen continuamente la *polis* griega a la triste democracia en la que hoy vivimos.

En *Desacuerdo*, Rancière, preguntándose qué de específico podrá pensarse en nombre de la política, comienza por fundamentar su teoría política en el *logos* propio de la política, apropiándose de Aristóteles, en su Libro I de la *Política*. Para Aristóteles, el habla distingue al animal humano de los demás animales. Dado que poseen esta cualidad – el habla, que conduce al recurso de la palabra y al discurso – “pueden señalar unos a otros” sentimientos del dolor y del placer, escribe Aristóteles, citado por Rancière.<sup>88</sup> El *logos* fundamenta, así, la naturaleza política del animal humano y en él asientan, en Aristóteles, los fundamentos de la ciudad. Sin embargo, Rancière subraya que el *logos* se subdivide. Mientras la voz capacita para indicar algo, la palabra permite *manifestar*, dando cuenta de sentidos lógicos y racionales. Así, el órgano humano del habla es también un “órgano de manifestación.” Permite, no sólo indicar dolor y placer, como hacen todos los animales que emiten sonidos, sino también manifestar percepción de lo útil o lo nocivo, de lo justo o lo injusto, dando a conocer maneras de “tener parte en lo sensible.” En esta característica humana se funda “una politicidad de un tipo superior que se lleva a cabo en la familia y la ciudad.”<sup>89</sup> Rancière se desmarca de Platón. Considera que la división de la *esthesis* platónica no hace evidentes los límites entre la sensación de un golpe y el daño sufrido por ese mismo golpe. Advierte que la diferencia reside en el uso del *logos*, en esa capacidad de manifestar propia de los humanos.

Por sí sola, la percepción de lo útil o lo nocivo, de lo justo o lo injusto, no determinan orden político alguno. La politicidad ha de surgir cuando hay desequilibrios entre pérdidas y ganancias. La política empieza porque se hacen necesarias tareas de repartición de las partes comunes. Esta tarea, que intenta introducir equilibrio, presupone igualdad geométrica, y nunca igualdad aritmética, como en los repartos mercantiles. Es la igualdad geométrica la que posibilita la armonía de lo común, pues presupone establecer las partes y las responsabilidades de cada parcela de la comunidad, según su tipo de aporte para el bien común. Para este reparto, Rancière también se basa en Aristóteles, que señalaba tres tipos de componentes en la polis: los *axiai* “la riqueza de los pocos, (*los oligoi*) la virtud o la excelencia (*areté*) que da su nombre a los mejores (*aristoi*) y la libertad (*la eleutheria*) que pertenece al pueblo (*demos*).”<sup>90</sup> Considerados unilateralmente, los *axiai* correspondían a títulos de la comunidad. Cada uno ha dado origen a un régimen particular, la oligarquía, la aristocracia y la democracia. Mientras, la combinación de los tres procura el bien estar común, sin embargo también perturban el equilibrio y la libertad en la balanza social. La libertad, advierte Rancière, no es una propiedad determinable o cuantificable, tal como lo es la riqueza. En el contexto vivido por Aristóteles, dependía de facticidad, es decir, del hecho de haber nacido en una polis donde se había abolido la esclavitud por deudas y donde todos los ciudadanos participan de los asuntos comunes, donde las gentes del *demos* eran tan libres como las otras partes sociales. Por ejemplo, en Atenas, “los pobres estaban sometidos al poder de los nobles, no al de los comerciantes.” Por lo tanto, prosigue Rancière, “la libertad de Atenas reduce la dominación natural de los nobles, fundada sobre el carácter ilustre y antiguo de su linaje.” Su dominación está

<sup>87</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2006, *Op. Cit.*: 59.

<sup>88</sup> ARISTÓTELES en RANCIÈRE, Jacques, 2010, *Op. Cit.*: 13.

<sup>89</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2010, *Op. Cit.*: 14.

<sup>90</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2010, *Op. Cit.*: 19.

legitimada según una repartición proporcional y geométrica, la que iguala su libertad a la de los propietarios ricos.<sup>91</sup> O sea, a cada uno de los *axiai* cabe una parte específica, la que es geoméricamente pensada para regular la libertad.

Rancière recuerda, en varios textos, que Aristóteles, en el Libro III de la *Política*, consideraba que los ciudadanos de la *polis* tenían “parte en el hecho de mandar y ser mandados”.<sup>92</sup> A este respecto, subraya que la política es “un tipo de acción paradójica.”<sup>93</sup> Lo que enuncia esta lógica paradójica es el hecho de cómo un ciudadano toma parte en actos donde ha de mandar y ha de ser mandado, según esa formula aristotélica. En una lógica contradictoria, esta formula refiere al sujeto como siendo, en simultáneo, agente de una acción y materia sobre la cual se ejerce la misma acción. Por ello, son precisamente las formas de *tener-parte* en la democracia que le interesan a Rancière, constituyéndose como concepto-clave implicado en su teoría política. Se interroga sobre su sentido y las condiciones que lo hacen posible.

Por lo tanto, además del *logos* – del habla y, sobretudo, del órgano humano que faculta competencias para manifestarse – Rancière defiende también acciones específicas como formas de *tener-parte* en la politicidad. Para Rancière el objeto de la política es el reparto, con formas geoméricamente distribuidas de *tener-parte* y, en este marco, se produce sentido, según condiciones específicas agregadas a cada caso. Esta vía permite pensar el sujeto como ciudadano, en una perspectiva relacional. Sin embargo, advierte que lo propio de la política es un tipo de “relación que no es una relación entre sujetos, sino una relación en términos contradictorios por la cual se define un sujeto.”<sup>94</sup> Cuando existe conflicto político, éste no opone relaciones entre grupos con intereses diferentes. Más bien, opone las lógicas que cuenten de modo diferente las proporciones de las partes de un grupo o grupos.

Si la política es entendida como una constitución simbólica de lo social, y no como una función social, no reprime ni controla. La política reparte. Rancière explica el reparto de lo sensible como una condición, en general implícita, que define las formas del *tener-parte*. En primer lugar, define los modos perceptivos en los cuales se inscribe el *tener-parte*. Añade que un reparto es un recorte del mundo y de los mundos. Por lo tanto, reparto habrá de entenderse en un doble sentido. Por un lado, presupone separar y excluir. Por otro, presupone y hace participar: “Un reparto de lo sensible es la manera como se determina en lo sensible la relación entre común repartido y la repartición de las partes exclusivas. Esta misma repartición que anticipa, de su evidencia sensible, la repartición de partes y de las partes presupone un reparto de lo que es visible y de lo que no lo es, de lo que se escucha y de lo que no se escucha.”<sup>95</sup>

Para Rancière, lo fundamental de la política es la configuración de su propio espacio. Mientras, “la esencia de la política es la manifestación del disenso, como presencia de dos mundos en un solo.”<sup>96</sup> Disenso no incluye confrontación de intereses, ni de opiniones. Se exprime para manifestar una separación de lo sensible de dos mundos, alojados en un mundo. En otro lugar, Rancière articula consenso y disenso. En tensión, entre consensos y disensos, se configuran modos de reparto de lo sensible, como “système d'évidences

---

<sup>91</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2010, *Op. Cit.*: 21.

<sup>92</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2006, *Política, policía, democracia*, Santiago, LOM: 59.

<sup>93</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2006, *Op. Cit.*: 61.

<sup>94</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2006, *Op. Cit.*: 61.

<sup>95</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2006, *Op. Cit.*: 70-71.

<sup>96</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2006, *Op. Cit.*: 71.

sensibles qui donne a voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives".<sup>97</sup> La formación de una comunidad *consensual*, no presupone "una comunidad en la que todo el mundo está de acuerdo sino una comunidad llevada a cabo como comunidad de percepción." Será, más bien, un lugar heterogéneo por consenso común, donde el juego es acto transformativo y creativo y donde las dominaciones quedan suspendidas.<sup>98</sup>

La política no tiene lugar propio, ni sujetos esperados, ni objeto predefinido. Una manifestación es política "porque su forma es un enfrentamiento de dos repartos de lo sensible." Por otro lado, un sujeto político no es un grupo de intereses o de ideas, es un asunto de sujetos que operan un dispositivo de litigio, en lo que hay política. Rancière Define esta "subjetivación" de la política como "producción mediante una serie de actos de una instancia y una capacidad de enunciación que no eran identificables en un campo de experiencia dado," cuya identificación corre pareja con la nueva representación del campo de la experiencia. Al constituirse como subjetivación, se constituye también como "desidentificación", o sea, como arrancamiento de un lugar natural. Es la apertura de un espacio de sujetos, donde cualquier sujeto puede entrar, porque es espacio de incontados y de "una puesta en relación de una parte y una ausencia de parte."<sup>99</sup> Por estas razones, la manifestación política es puntual, está siempre en el borde de su desaparición y los sujetos son precarios. Rancière subraya, en diferente lugares, que la política se borra cuando, por alguna razón, si deshace un nudo entre un sujeto y una relación.<sup>100</sup> "La política es siempre un accidente provisorio en la historia de las formas de dominación," escribe Rancière. Así enuncia que la política es el trazado de la diferencia, la que se esfumará con la distribución de las partes sociales, resultando que su existencia no es más necesaria.<sup>101</sup> Si la política corresponde a un momento, este no es fugaz. Es otro peso puesto en la balanza, donde se pesan situaciones y temas que puedan tener largo alcance al desencadenar un movimiento, o un desvío que se hará perceptible al mundo.

Rancière establece relaciones entre reparto de lo sensible, estética y política, en otras publicaciones posteriores a *Mésentente (Desacuerdo)*.<sup>102</sup> Considera que desde hace años, una contra-revolución intelectual buscaba transformar las luchas sociales y movimientos de liberación en patrones del totalitarismo, como declaraciones que se oponen al reino de lo colectivo, a oligarquías económicas o de los estados. De modo distinto, y sin propósitos morales, se interroga sobre lo que hay de sensible en esas rupturas del igualitario y cómo operan en el tejido de la dominación, en este caso, de las artes, para dibujar un mapa de razones posibles, y dar razón, cuando hay que dar razón. Defiende que la configuración de experiencias estéticas que introducen nuevas lógicas y modos de sentir abren nuevas formas de subjetividad política, configuradas como formas de reparto de lo sensible. También en el caso de la experiencia estética, este reparto corresponde a un sistema de

<sup>97</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2000, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La fabrique: 12'

<sup>98</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2005, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museo de Arte Contemporánea de Barcelona y Universidad Autónoma de Barcelona: 30.

<sup>99</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2010, *Op. Cit.*: 52.

<sup>100</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2006, *Op. Cit.*: 61.

<sup>101</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2006, *Op. Cit.*: 69.

<sup>102</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2000, *Op. Cit.*



evidencias sensibles. El sistema incluye, igualmente, una parte común y divisiones geoméricamente definidas, las que advienen del partir y repartir el *tener parte*. Sin embargo, este tipo de reparto político difiere de otros casos. Cada caso es un caso. Cada reparto se funda en un tipo de actividad y en una geometría distribuidora, según el acuerdo de los sujetos y en el modo como la manifiestan. Se funda en un lugar y en un tiempo que, conjugados, hacen posible una política de reparto. Los campos que enfoca en *Le partage du sensible, esthétique et politique*, no corresponden a una teoría general del arte, ni a teorías del arte que remitan a la sensibilidad. El análisis de Rancière se inscribe ahora en lo que él designa como *régimen estético*.

Para Rancière, desde la Ilustración hemos caminado y vivimos en un régimen estético, el tercero y último de los regímenes que identifica a lo largo de la historia. El primero era el *régimen ético*, que fue dominante durante todo el Mundo Antiguo y la Edad Media. El segundo era el *régimen representativo*, el que empezó en el Renacimiento hasta que fue sustituido por el régimen estético. Estos tres regímenes de identificación corresponden a diferentes modos de existencia del arte y a diferentes modos políticos de sensibilidad, así como a diferentes modos de distribuir lo sensible, en el marco de un sensorio común históricamente definido.

Considera, por lo tanto, que el arte es siempre político. En cada período hay un régimen de visibilidad, de inteligibilidad de significados y de sentidos, los que están y son comprendidos en un sensorio. Ese sensorio incluye también los sujetos, los objetos, los lugares e identidades, los espacios y los tiempos. Con todos estos datos, cada sensorio es distribuido diferentemente y, en él, la subjetivación es también diferentemente. Este es el modo como Rancière considera la relación estética y política. En cuanto al régimen estético, equivale a la democracia, a la asamblea de los artesanos, a las leyes escritas e intangibles, como también a la institución teatral, en el sentido de la coreografía platoniana. Por esta vía, la superficie de ciertos signos es muda, tal como la pintura, como diría Platón. Para éste, el espacio de movimiento del cuerpo incluye simulacros en la escena teatral, a los que Rancière añade los movimientos del cuerpo comunitario. Aún siendo mudas las superficies de ciertos signos, tal y como en el teatro, conllevan el batimiento libre del corazón. Estas superficies de escritura son una base que estructura el modo como el arte puede ser percibido como arte y como forma de inscripción de sentido de una comunidad. Este tipos de superficies denominadas “fond de la politique”<sup>103</sup>.

El régimen estético, como régimen de identificación y de reflexión sobre las artes, asocia a sí una apertura gradual a partir del período moderno. En Rancière, corresponde a una forma de romper el concepto de modernidad, para pensar en otros términos y definir, más claramente, una ruptura con respecto a la lógica representativa clásica y su manera de *bien-hacer*, propia de las *bellas-artes*. Para Rancière, este régimen “est celui qui proprement identifie l’art au singulier et délie cet art de toute règle spécifique, de toute hiérarchie des sujets, des genres et des arts.” Al hacerlo, también distingue las *maneras de hacer del arte* de otras maneras de hacer. Estas maneras, propias del arte, conducen a experiencias estéticas. También distinguen el trabajo artístico de otros tipos de trabajo, los que tienen reglas conectadas con otras ocupaciones sociales y laborales. Por ello, el arte afirma su singularidad. En simultáneo, destruye todos los criterios pragmáticos de esa singularidad. Funda la autonomía del arte y la identidad de sus formas, a través de las

---

<sup>103</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2000, *Op. Cit.*: 16.

cuales la vida se configura.<sup>104</sup>

Según Rancière, la naturaleza sensible de este sensorio común es específica y nada tiene que ver con el gusto o el placer de los apreciadores del arte. Está habitada por una fuerza heterogénea, la fuerza de un tipo de pensamiento extranjero a sí mismo. Hay productos indiscernibles de no-productos, saber sugerido como no-saber, intenciones configuradas como no-intencionales. Lo sensible también se ha hecho extranjero a sí mismo, añade Rancière. Lo propio del arte, en el régimen estético, es romper reglas, gramáticas y pragmáticas, es inventar otras reglas, otras gramáticas y otras pragmáticas. Este régimen implica, por lo tanto, pensar, al mismo tiempo, cómo se re-definen las relaciones entre el dominio del arte y otros dominios, sobre todo la política. Se trata, también, de pensar toda una serie de artes, sus intenciones y sus discursos – bien sea a través de una pintura, una coreografía, una película, una fotografía, etc. – así como repensar los discursos críticos y filosóficos sobre el arte. Se trata, aún, de articular sujetos, formas de hacer, tipos de visibilidad y modos de pensar, implicando, cada vez más, eficacia de pensamiento para repensar las razones de continuadas rupturas de fronteras, de hibridismos y de otros tipos de transfiguraciones de las artes. Se hará también necesario atender a nuevas causas y a los contextos que van asociados a tantas tentativas de ruptura de este mundo.

Si tomáramos, provisionalmente, el sistema de las artes como un sensorio – o mejor, un universo con su tipo de racionalidad históricamente situada – constataríamos fácilmente que no está muerto pero sí moribundo. Para el arte y la filosofía quedan aún puntas por desatar y resolver. Así, de un lado, se constatan nuevas tentativas de reparto de lo sensible, las que, entre otros, incluyen transfiguraciones de las artesanías. De otro, surgen también nuevos debates dentro del régimen estético a los que la filosofía también ha de atender. Por ejemplo, mientras que Duchamp defendía *no hacer* – lo que Rancière relaciona con el régimen estético, aún si aclara que las maneras de hacer, por sí solas, no constituyen distinción – recientemente, Grayson Perry vuelve a defender *maneras de hacer*, en un sentido no aislado, pero sí como artesanía re-configurada, consciente y intencional. Como ya habían hecho Lichenstein y tantos otros artistas más, Perry también intenta romper otras fronteras del sistema, las de la jerarquía entre Arte y artes. Estas actitudes tienen diferentes formatos, según el momento histórico. Actualmente, Perry desplaza obras de artesanos anónimos para asociarlas a sus obras, las que también identifica como artesanías. Sus intenciones y este desplazamiento producen sentido en nuestra contemporaneidad. Por otro lado, ¿estarán surgiendo otras *maneras de hacer* del arte y de la artesanía, las que siguen otras lógicas y pretenden borrar, de otros modos, tipos de trabajo, o sea, ocupaciones manuales e intelectuales? ¿Nos están también proponiendo otros modos de razonar? Tal parece ser el caso, si también atendemos a que Ramón Puig defiende trabajar *pensando con las manos* y si Jèssica Jaques y Gerard Vilar defienden que ciertos cocineros nos proponen experiencias que incluyen *pensar con los sentidos*. De un lado, importa constatar el surgir de otras maneras de hacer y razonar, las que tienden a intentar deslocalizar ciertas artesanías para el panorama del régimen estético rancièriano. De otro, importa considerar que artistas como Perry piensen este sensorio de otros modos y, caminando en sentido inverso a lo tradicional y previsible, va rumbo a la artesanía. Nuevos repartos de lo común, entre consensos y disensos para construir *superficies* de sentido, aportan también intersecciones, hibridaciones o mestizajes. Estos aspectos se relacionan directamente con mi tesis. Pero, introduciré un

---

<sup>104</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2000, *Op. Cit.*: 33.

primer ejemplo estudiado por Rancière, antes de abarcar la joyería contemporánea.

Prefiriendo retroceder en el tiempo, Rancière abarca los orígenes del diseño, con Morris, Behrens y Gropius. Una vez que destaca tipos de *superficies*, o sea lenguajes estéticos con sentido simbólico y social, inscritas en un sensorio común, Rancière presenta, a lo largo de su obra, algunos ejemplos a propósito de tentativas de redistribución de lo sensible conectada con una superficie. Una de estas es la *superficie de diseño*. Con razón, atribuye su origen a impulsos de Morris, Behrens y Gropius. En ese momento, contribuyeron a configurar una red paneuropea que correspondía al Gesamtkunstwerk (obra de arte total). Aún si Rancière no usa este termino, considera que la politicidad que surge con esta red, uniendo sujetos aparentemente diferentes, emerge porque hay desequilibrios sociales, entre pérdidas y ganancias en la vida cotidiana. Tal y como sucedió con el Constructivismo, intentan borrar la jerarquía de las artes. La política empieza porque esa red heterogénea también cuestiona esos mismos principios conceptuales decrépitos.

Ese era un momento de jerarquías demarcadas, en el que, como recuerda Rancière, había teatro para la nobleza y comedia para el pueblo, tipos de arte para unos y otros, Artistas intelectuales y artesanos. Era también un momento de debate que incluía confrontaciones de ideas al propósito de modos como la máquina sujetaría, o no, el hombre. Para Rancière, “el trabajo poético de Mallarmé era un trabajo de simplificación,” mientras que Behrens (y hemos de añadir Gropius) se dedicaban a simplificar formas. Comparten una superficie con principios idénticos.

De Morris a Gropius, el arte total que defendían atiende a lo social y gestiona disensos. En el plano estético, articula el trabajo de artistas y ingenieros, incluye medievalistas y industrialistas, decoraciones y funcionalidad de mercaderías, defensa de bien hacer manual y defensa de fabrico industrial de calidad. “L’élément commun, c’est l’idée de la reconfiguration d’un monde sensible commun à partir d’un travail sur ses éléments de base, sur la forme des objets de la vie quotidienne”<sup>105</sup> Destaca este aspecto, hacia la definición de una *superficie del diseño*, “comme surface d’écriture commun.”<sup>106</sup> Rancière señala Behrens, por su articulación de lenguajes de diferentes áreas del diseño y de la publicidad. Para todos los elementos de la red, significaba inscribir socialmente, de nuevos modos, sujetos y objetos y autorizar tareas de repartición de las partes comunes. Esta superficie conlleva procedimientos que le dan “inmediatamente un significado político.”<sup>107</sup> Contrariamente al sistema representativo decadente, la “«pureza» anti-representativa” que proponían – entrelazando ideas, palabras, manifestaciones, industria, arte aplicado y funcionalidad – tiene, como uno de sus objetivos comunes, promocionar el arte de los artesanos al arte mayor. A través de este igualitarismo, dice Rancière, el estigma platónico – la del artesano que no podía participar en la asamblea del pueblo – quedaría puesto en cuestión. Pretendían dar palabra a los que no tenían palabra, para que pudieran tomar parte en lo sensible. También conllevaban la pretensión de crear nuevos “tipos”- termino común a Behrens y Gropius – hacia levar el arte a cada lugar de la vida, hacia proponer experiencias estéticas cotidianas, mostrando tentativas de inversión de la experiencia sensible. Trabajaban en común para crear nuevas formas de vida. Para Rancière, otro peso ha sido colocado en la balanza donde se pesan situaciones y temas

---

<sup>105</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2003, *Le destin des images*, Paris, La fabrique : 115.

<sup>106</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2000, *Op. Cit.*: 18.

<sup>107</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2000, *Op. Cit.*: 20

sociales, desencadenando un desvío que se hizo perceptible al mundo. Han producido sentido en el contexto que lo hizo posible, entre disensos internos y *luchas* comunes contra principios burgueses y académicos. Pero si este momento histórico es fugaz, reside aún en nuestra memoria y ejerce influencia en situaciones posteriores, tanto en el campo del diseño, como de la artesanía. Una de éstas es la joyería contemporánea.

Cuando, en los años sesenta, la joyería empieza a transfigurarse, rumbo a un tipo reflexivo, lo que está sobre la mesa es una forma de racionalidad política. Estos joyeros, como otros artistas que he mencionado anteriormente, colocan otros pesos más en esa misma balanza social, como también en la balanza de la estética filosófica. La educación ha puesto en marcha un proceso de cambio, a través del cual la intelectualidad y las maneras de hacer tienden a borrar fronteras entre artistas y artesanos. Mientras, nos dan a pensar que ciertas experiencias estéticas cotidianas que visan tipos de placer o *estéticas* lugar-común, han de ser discernidas de experiencias que nos dan a pensar. El régimen estético rancièriano está en permanente movimiento y se manifiestan ahora nuevos disensos. Surgen nuevas formas de apropiación y de reparto de lo que queda del moribundo sistema de las artes, como mundo que, por tradición, no era común a artistas y artesanos. Si, para Rancière, lo fundamental de la política es la configuración de su propio espacio, surgen actualmente, dentro de este mismo panorama, manifestaciones con voluntad de construir otras lógicas que intentan re-configurar sensorios deslocalizados de los residuos y reglas del sistema tradicional de las artes. Mundos antes separados pretenden alojarse en un mismo mundo y configurar otros modos de reparto de lo sensible en un espacio heterogéneo, donde las dominaciones queden suspendidas.

## 2. MÁS ALLÁ DEL TERROIR DEL ARTE: DOS VÍAS, ARTESANÍA Y DISEÑO

La joyería contemporánea es una *finalidad sin fin*, en el sentido kantiano, tiene intenciones estéticas. Ha abandonado su propósito tradicional, el de adornar el cuerpo, comunica simbólicamente y no pretende olvidar sus orígenes artesanales. El diseño, con sus variantes y diferencias es una *finalidad con fin*. Este principio kantiano – *el arte es una finalidad sin fin* – representará aquí una clave de entrada en este tema. Empero, ya sabemos que actualmente existe arte con fines y funciones, tanto cuanto, veremos más adelante, hay tipos de diseño sin fin, ni función, otros que incluyen lenguajes simbólicos, u otros que argumentan sobre el propio diseño, haciéndose casi indiscernibles del arte.

Ambos, artesanía y diseño contemporáneos, tienen su origen común en la resistencia pan-europea modernista, donde sobresalen Morris, Gropius y federaciones como la Werkbund alemana, el Wiener Werkstätte vienesa y la Secesión, también vienesa. Entre las ya muy estudiadas polémicas modernistas sobre decoración – demasiado a menudo aislada de su contexto histórico-cultural – surgirá esa bifurcación entre artesanía y diseño. La evolución de ambos se basará en tipos diferentes de educación. Morris ha adoptado un papel educativo. No se daba en ambiente escolar, pero sí en sus conferencias. Mientras, la educación del artesano procede, primeramente, como oficio y, sólo a mediados del siglo veinte, pasa a medios académicos, iniciándose en los denominados cursos de *artes aplicadas*. La educación del diseñador empieza a estructurarse ya en la Bauhaus y se va re-configurando en proceso. Desde el punto de vista teórico, tras esas polémicas modernistas, la artesanía del siglo veinte sólo recientemente re-empieza a ser estudiada, mientras que con el diseño sucede lo opuesto.

Analizaré las *artes aplicadas* o, más bien, la artesanía, término que prefiero asumir, al contrario de recurrir a términos velados o metafóricos que falsamente intentan promocionar socialmente al artesano. Sobre artesanía, me centro mayoritariamente en Larry Shiner. Me pregunto si la artesanía prosigue un destino fatalista, como éste describe o, si estará en un limbo, como defiende Hall Foster. ¿Estará la artesanía en un proceso evolutivo, re-configurándose o deslocalizándose de su lugar sumiso hacia otros lugares? Esas deslocalizaciones me indican rumbos hacia el arte, como también hacia mundos objetivos como el diseño o la ciencia. Entre los posibles ejemplos de estos giros están la joyería contemporánea, la artesanía médica, el diseño social-artesano, el arte comestible. En otro sub-capítulo, me dedico al diseño. Aún si la joyería contemporánea nada tiene que ver con la mayoría de los tipos de diseño, hechos posibles en un pasado histórico o también actualmente, habrá que estudiarlo mínimamente para poder establecer distinciones. Lo haré analizando la matriz objetiva del diseño, en cuanto *finalidad con fin*, para distinguirlo del arte. A través de ejemplos, propongo reunir la multiplicidad de tipos de diseño en dos categorías, las vías humanista y productivista. En ambas hay, no sólo estéticas cotidianas y funcionales diferentes, sino también actitudes diferentes de los diseñadores, las que son históricamente possibilitadas. Empero, es sobretodo al partir del productivismo que surgen cosas que se constituyen como *placebos estetizados*, los que, como otras sinrazones, se proporcionan como razones artísticas que nos dan a pensar.



## 2.1. ¿La artesanía en un limbo?

Shiner recuerda que en el mundo antiguo y medieval no había ni arte bello, ni artesanía “sino tan solo artes.”<sup>108</sup> En el renacimiento, Vasari ha organizado un sistema jerárquico de las artes. Las tres Artes superiores –la arquitectura, la escultura y la pintura– tenían asociadas otras *artes*, consideradas auxiliares. La arquitectura encabezaba el sistema. Todas las demás Artes contribuían a ella. Arquitectura, pintura y escultura, tenían asociadas otras *artes* específicas. En esta última acepción, la palabra *artes* está adjetivada. Califica la capacidad de bien practicar una artesanía, pero también indica sujeción de estas *artes*, en cuanto artesanías.<sup>109</sup>

En el período moderno se intentará reconsiderar esta jerarquía. Se *inventa el Arte*, como dice Shiner. Entre las varias enciclopedias publicadas en la época, la *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, es uno de los ejemplos que representan el discurso filosófico moderno en lo que respecta a tentativas de reorganizar las Artes liberales y las artes mecánicas. Diderot y d’Alembert, coordinadores de esta publicación amplia y detalladamente ilustrada, relatan, describen, articulan y sistematizan lo que entienden como competencias propias del científico, del artista liberal y de cada uno de los artistas mecánicos. La imprenta de la época ya permitía publicaciones bastante vastas y, como tal, se preveía que los fascículos, editados entre 1751 a 1772, llegarían a muchos lectores. La enciclopedia tenía, por lo tanto, intenciones educativas y, podemos decir, demócratas. Re-configurar la sociedad y disminuir el poder de los gremios, a favor del control del Estado, eran intenciones subyacentes. Las escuelas de artes y oficios, las que pronto empezarían a surgir, resultarían de estas dos últimas intenciones.

Para Diderot y d’Alembert, las artes liberales son intelectuales y obra del espíritu humano. Al Artista liberal –cuando escriben la palabra con mayúscula– corresponde el conocimiento de las reglas del arte, un trabajo especulativo, pero también una indispensable componente práctica, aún así menos relevante. En lo que refiere a las artes mecánicas, descritas e ilustradas, corresponden tareas conectadas con múltiples oficios. Cuando refieren oficios mecánicos utilizan la palabra *arte* escrita con minúscula. Como Vasari, también utilizan una categoría adjetiva. Esta cualidad corresponde ahora, más claramente, a excelencia. Para Diderot y d’Alembert, un buen artista será un artista mecánico inteligente. Lo mismo se puede decir sobre ciencias medio prácticas medio especulativas, cuando un químico que sabe ejecutar eficazmente procesos que otros han creado.<sup>110</sup> Reconocen que éstos últimos poseen cierto grado de razonamiento y de especulación, así como constatan que hay componentes prácticas en el trabajo del

---

<sup>108</sup> SHINER, Larry, 2004, *La Invención del arte: una historia cultural*, Madrid, Paidós: 42.

<sup>109</sup> VASARI, Giorgio, 1998, *La vida de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos* (Antología) – estudio y selección de MENDÉZ BAIGES, María Teresa y GARCIA MONTIJANO, Juan María – Madrid, Tecnos.

<sup>110</sup> DIDEROT, Denis, et d’ALEMBERT, Jean le Rond, 1751-1772, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers: Artisan; Artiste; Distribution des Arts en libéraux & en mécaniques*; en: [<http://diderot.alembert.free.fr/A.html>]

Artista. Mientras, la subordinación del artista mecánico-artesano es demarcada, aún cuando tiene calidad de maestría, o sea de *artista*. Un artesano no crea, ni inventa, sobretodo ejecuta encargos. Ha de trabajar y hacer cosas útiles, como ya defendía Platón. Los artistas mecánicos modernos son jardineros, zapateros, farmacéuticos, orfebres, plateros, etc. Tal y como se puede ver en los propios grabados ilustrativos, las máquinas con las que trabajan son escasas y tienen como principal fuerza motriz al propio hombre. La mayoría de los instrumentos sirven para trabajo manual. La designación *artista mecánico* será, así, alguna especie de promoción social. Pero también nos da cuenta del surgimiento de mecanización, en algunas áreas.

Diderot y d'Alembert admitían que este sistema organizativo "quoique bien fondée, a produit un mauvais effet, en avilissant des gens très-estimables & très-utiles." Por otro lado, también comentan que dicha distinción contiene riesgos que conducen a prejuicios sociales. Con cierto humor, añaden que podrá surgir la tendencia de "remplir les villes d'orgueilleux raisonneurs & de contemplateurs inutiles, & les campagnes de petits tyrans ignorants, oisifs & dédaigneux."<sup>111</sup> Empero, en el campo artesano, entre intenciones y objetivos, tentativas y resultados, lo que proponen no ha quedado muy lejos de Vasari. Ciertas intenciones, como promocionar igualdad y aprendizaje a través de una publicación ampliamente distribuida, no ha logrado gran parte de los resultados previstos, como admite Shiner. Los artesanos no accedían fácilmente a la enciclopedia, donde, ya que muchos no sabían leer, podrían entender sus actividades a través de las ilustraciones. Sin embargo, uno de los objetivos ha sido atingido: los gremios empiezan a mostrar fragilidades, o sea, a perder poder ante el Estado central. A pesar de las tentativas y justificaciones de Diderot y d'Alembert, es dudoso que haya habido emancipación alguna de los artistas mecánicos, o sea, que muchos de los artesanos, técnicos y trabajadores modernos hayan sido reconocidos como iguales a los de los intelectuales aristócratas o burgueses, a los clérigos o a los gobernantes. Por lo tanto, si en el período moderno el Arte mayúsculo comienza a hacerse más libre, se asiste, por otro lado, a la confirmación y refinamiento del sistema de las artes vasariano, o sea, a lo que Shiner llama "invención del Arte"<sup>112</sup>. En un mundo jerarquizado, una élite produce y contempla un arte *bello*, sublime e intelectual. Mientras, la aristocracia intelectual asume actitudes paternalistas con respecto al mundo de los oficios y del trabajador que fabrica o decora objetos útiles. El mundo de la artesanía y de la industria continua subalterno. De hecho, prosigue una división social del trabajo. Un Arte mayúsculo, sistematizado, se contrapone a las *artes*, o sea a las artesanías y los oficios. Este es el sistema moderno.

Los principales supuestos e instituciones del sistema del arte bello e intelectual estaban ya implantados en 1830. Para Shiner, muchos de los aspectos de este arte sistémico y dividido van a perdurar hasta el presente, refinándose e re-elaborándose. Para que esta naturaleza llegue al presente, Shiner presenta dos razones que conducen a actitudes opuestas, la asimilación y la resistencia. Por asimilación, entiende la "expansión del dominio de las bellas artes desde su núcleo original." Para Shiner, el propio universo del

---

<sup>111</sup> DIDEROT, et d'ALEMBERT, *Op.Cit.*

<sup>112</sup> SHINER, Larry, 2004, *La Invención del arte: una historia cultural*, Madrid, Paidós.



sistema moderno – la poesía, la música, la pintura, la escultura, la danza, la oratoria, etc. – va a expandirse, para incluir y asimilar la fotografía, en el siglo diecinueve, el jazz y el *arte primitivo*, en el linde del siglo veinte, y casi cualquier cosa más, hasta un pluralismo desenfrenado que llevará a considerar que todo es arte. Empero, esas artes admitidas en el sistema son adoptadas y asimiladas, son tragadas por el propio sistema de las artes, el que, en sí, se expande. Shiner entiende la resistencia como un proceso opuesto. No consiste en una oposición a la expansión de las fronteras del arte. Por el contrario, se opone al sistema en sí mismo. Resiste a sus profundas divisiones puristas. Para Shiner, la resistencia algunas veces beneficia la artesanía, las artes funcionales o las artes populares, en cuanto otras beneficia esa antigua unión de arte y artesanía, “en el sentido de intentar reintegrar el arte y la sociedad o el arte y la vida”. Son también formas de resistencia a la idea de superioridad del Artista, con mayúscula.<sup>113</sup>

Shiner ejemplifica su concepto de asimilación destacando la fotografía. Refiere posiciones de diferentes autores del siglo diecinueve. Subraya, de un lado, la repercusión de la fotografía en la pintura, la que va a abandonar las superficies clasistas perfectamente acabadas, pasando a la pincelada, a camino del impresionismo. De otro lado, considera que la fotografía –que va a causar perplejidades en salones de Arte– ha levantado, de nuevo, el viejo problema de la diferencia entre artista y artesano, o sea, del trabajo intelectual *versus* trabajo manual, aún si, para Shiner, lo que de hecho estaba en cuestión no era la manufactura y sí la mecánica. También acuerda una posición de Stieglitz, un fotógrafo del siglo diecinueve que, para romper la dicotomía arte/artesanía, ya afirmaba que lo que importa es “qué es lo que tienes que decir y cómo decirlo.”<sup>114</sup> Es esta última vía la que va a explorar Rancière, disminuyendo el problema de la mecánica en favor del sentido. Por ello, entiende que la fotografía se ha convertido en arte poniendo sus recursos técnicos al servicio de una poética doble, “en faisant parler deux fois le visage des anonymes,” como testigos mudos de su cuadro de vida y como detentores de secretos ocultos en la propia imagen fotográfica que los enseña.<sup>115</sup>

Muchos artistas contemporáneos han adoptado formas de resistencia al sistema de las artes. Desde Duchamp a Lichtenstein o Warhol y, entre muchos otros, a Grayson Perry o los joyeros contemporáneos, como intentaré defender. Empero, a Shiner le interesa y se debate por la artesanía, para cuestionarse sobre su aislamiento y su naturaleza subalterna. Entre las variedades de resistencia que elige, prefiere retroceder en el tiempo para ejemplificarlo a través de las propuestas de diálogo de Ruskin y Morris. Shiner entiende que sus ideas sobre las artes decorativas, son un compuesto de reformismo social y de revisionismo estético. Recuerda que Ruskin ya atacaba la separación entre las bellas artes y las artes aplicadas. A mediados del siglo diecinueve, aún si se interesaba cada vez más por la pintura Prerrafaelista y por la arquitectura y, como otros victorianos, era un defensor del gótico y del modo de vida medieval, donde Arte y artesanías no estaban separadas. Al igual, como es también largamente sabido, Morris se oponía a la separación entre arte y artesanía. Defendía, también, un trabajo pausado y de proximidad

---

<sup>113</sup> SHINER, Larry, *Op.Cit.* : 308.

<sup>114</sup> STIEGLITZ, Alfred en SHINER, Larry, *Op.Cit.* : 316.

<sup>115</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2003, *Le destin des images*, Paris, La fabrique.

humana, tal como los artesanos se inscribían en la vida medieval. Morris ha ido aún más lejos, defendiendo el “arte hecho por la gente y para la gente, el goce del que hace y del que usa.” Morris también hacía hincapié en defender el trabajo de quién trabaja con las manos, del “artesano manual.”<sup>116</sup>

Para Shiner, el movimiento que sale de las enseñanzas de Ruskin y Morris sigue, tres rumbos principales. En la Inglaterra de la época, existían de un lado, pequeños talleres de producción, asociados al C. H. Ashbee’s Guild of Handicraft, el que defendía un cierto espíritu de mutualidad y un ritmo pausado de trabajo. Otro grupo estaba relacionado con el Century Guild. Estaba constituido mayoritariamente por proyectistas cuyo objetivo era restaurar las artes decorativas conduciéndolas hacia un lugar, por justicia, igual al de la pintura y al de la escultura, para enfatizar la unión de las artes. Un poco más tarde, otro grupo, presenta la intención de organizar una exposición anual nombrada The Combined Arts (las artes combinadas). Este título, al ser posteriormente cambiado por Arts and Crafts (artes y artesanía), de un lado, asume el término *artesanía* – intentando sustituir *artes decorativas* – y de otro lado, de éste resulta el movimiento con el mismo nombre. El movimiento Arts and Crafts ha sobrevivido más allá de la Primera Guerra Mundial. Antes mismo ya emergían dos tendencias a partir del mismo movimiento, las que procedían de esas anteriores fuentes. Una era el “studio craft movement” (movimiento para la artesanía de estudio) a la que correspondían pequeños talleres de artesanía. La otra era lo que Shiner designa “diseño total” – concepto que no explora – el que, en la época, era designado como arte total.<sup>117</sup> *Diseño total*, corresponde a tentativas recientes en el ámbito del diseño apuntadas, por ejemplo, por Hal Foster.

Esta cuestión debe ser subdividida, tomando como fuente principal el movimiento Arts and Crafts (artes y artesanías). Existían, y todavía existen en la actualidad, pequeños talleres de artesanía, los que funcionan de modo distinto a los de diseño. La creatividad no es la cuestión, están desconectados de modelos estéticos, así como también de modelos económicos, de mercados específicos y de cualquier marketing pro-activo. Este panorama se ha hecho múltiple. En él se incluye, actualmente, la artesanía popular que fabrica mercaderías, intentando inventar sin un proyecto basado en algún a priori que funcione como punto de partida – tal como hace el diseño – y, entre otros, la artesanía *regional* que repite incesantemente los mismos modelos de mercaderías para los turistas. En un extremo opuesto están otras mercaderías, los sofisticados y lujosos artefactos de *artesanía artística*, en los que, muy a menudo, arte es una metáfora que indica manufactura hecha con maestría, como también defiende Shiner.<sup>118</sup> La segunda tendencia que este autor apunta – el arte total – era intelectual, y como también afirma, se soportaba en una estrecha relación entre las artes, la artesanía, la arquitectura y la industria. Éste es un cierto tipo de arte total que inter-conecta una cadena de resistentes, desde Morris a los Werkbund, federación la que ha influenciado a Gropius. Durante bien más de medio siglo, la artesanía y el diseño seguirían dos enfoques divergentes, a partir de la amplia esfera

<sup>116</sup> MORRIS, Willem, en SHINER, Larry, *Op.Cit.* : 324-325.

<sup>117</sup> SHINER, Larry, 2004, *Op.Cit.* : 327.

<sup>118</sup> SHINER, Larry, 2011, “Artification, Fine Art, and the Myth of “the Artist” : [<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=642>]

común. Éstas son las dos vías, con origen común y que comparten una cierta idea de arte total, las que estoy pretendiendo explorar. Las que resisten y provocan rupturas en el sistema tradicional de las artes, como defiende Rancière.

Deberíamos considerar que, sobretudo Morris, es citado por muchos autores a propósito de sus actitudes de resistencia. Muchos se preguntan sobre los motivos de la estancación de la artesanía post-morrriana. Unos apuntan a cuestiones económicas. Otros adoptan caminos fatalistas, como un fado Portugués que, a diferencia de otras músicas populares, canta con saudade, sin criticar, ni proponer cambio alguno en la vida. Este parece ser, a veces, el caso de Shiner que, a pesar de su inmenso esfuerzo filosófico-historiográfico, centrado en la artesanía y, aunque refiera a las resistencias modernistas, empieza otro texto lamentando la nueva denominación del museo MAD. “En octubre de 2002, un museo de cincuenta años de edad, el American Craft en Nueva York, uno de los lugares sede para mostrar artesanía contemporánea, tiró la toalla y cambió su nombre por el de «Museo de Arte y Diseño», explicando que la gente asocia «artesanía» con pasatiempos o ferias.”<sup>119</sup> De hecho, el MAD cambió de nombre, pero lo importante es que también está más abierto a tipos recientes de artesanías que dialogan o borran fronteras con otros campos. Fruto de la globalización, muchas escuelas de artesanía, de artes aplicadas, de artes y de oficios también han cambiado su nombre por escuelas o academias de arte y diseño. El mundo está poblado de casos como éstos. En Alemania, en las denominaciones de establecimientos actuales, la palabra *gestaltum* ha sido substituida por *design*, lo que ni siquiera significa lo mismo. La primera significa forma y, la segunda, proyecto. Faltaría constatar, una a una, lo que no viene al caso ahora, si algo ha cambiado en cada academia o si nuevos caminos se han abierto. Esto es lo importante. Otros autores, también constatan la estancación de la artesanía, comparativamente con el diseño, donde van surgiendo nuevas propuestas. Éste es el caso de Hall Foster que, aún si considera que la artesanía está en un limbo, en *Design as crime* parte del estudio de las intenciones y calidades de la Gesamtkunstwerk (obra de arte total), para criticar tipos recientes de diseño. Procede como Loos, revisa su panorama contemporáneo. Obviamente, no señala purismos como Loos. Foster no apunta uno, pero sí añunta varios crímenes y también los ejemplifica. Es crítico en relación a la falta de consciencia social de ciertos diseñadores actuales o narcisismos de otros, o con objetos lujosos y elitistas propuestos por otros. Cita, por ejemplo a Bruce Mau que, a pesar de escribir sobre diseño, pareciendo estar consciente de su papel y desarrollar una especie de “diseño total neo-Art Nouveau, vía Internet,” tal como hacían resistentes como Morris, está, de hecho, haciendo propaganda narcisista, al mismo tiempo que crea una obra gráfica lujosa.<sup>120</sup> Pero no es éste, todavía, el momento de explorar la vía del diseño.

El término *gesamtkunstwerk* es un concepto, con origen en el romanticismo germánico, que surge con Karl Trahndorff, revestido de un racionalismo y supernaturalismo teológicos. La tentativa romántica de implantar un arte total ha influido en el modernismo ramificándose, a partir de la propuesta inicial de *gesamtkunstwerk* que, interpretada de

---

<sup>119</sup> SHINER, Larry, “The fate of craft”, 2011 [<http://ebookbrowse.com/the-fate-of-craft-shiner-3135315-doc-d138252055>]

<sup>120</sup> FOSTER, Hal, 2003, *Design and crime*, London, New York, Verso: 23.

distintos modos, produce también diferentes intenciones. Así, la interpretación de Richard Wagner – aún si no me voy a detener aquí – es diferente de la de Morris o Gropius, como también de la futurista. En el extremo, tanto podrá indicar un universo artístico donde hay soma o síntesis de muchas formas de arte, como podrá ser un universo abierto e inclusivo, que articula artes de modo horizontal.

En el Futurismo, el arte total era interpretado como un universo con pretensiones anti-puristas, el que sumaba pintura, escultura, literatura, poesía, teatro, música, danza, arquitectura o cocina, no cuestionando sus diferentes identidades en cuanto formas de arte con intenciones propias. Lo que sobresale es una pretensión universalista de participar en la vida, en un momento histórico en el que la mecánica se imponía. Defendían que el arte no sería superado por el *progreso* técnico, aspecto que suman a ese *total*, a través de figuraciones de dinámica. Como dice Danto, los manifiestos modernistas “llevaban implícita una organización de la sociedad para la cual se creaba el arte.”<sup>121</sup> En esta tentativa de organización, muchos manifiestos Futuristas, entre inconformismo, fanatismo, militancia y exhortación emotiva, van conectados, a menudo, con actitudes populistas, reaccionarias, nacionalistas o incluso pro-fascistas. No siendo explícitamente políticos, pretendían asegurar la verticalidad de la vida de la humanidad. El propio lenguaje, propagandístico y sintético, ha favorecido su salida de los circuitos tradicionales del arte y la recepción por un público común, permitiendo divulgar esas ideas de *progreso*, otro concepto modernista interpretado de modos distintos y articulado, según diferentes ideologías.

A diferencia del Futurismo, el arte total que Morris defiende implica horizontalidad social, o sea, propone una sociedad donde las artes y la artesanía, el artista y el artesano, tengan siempre igual relevancia. Esta horizontalidad es la clave de la diferencia. Morris consideraba que la técnica y la máquina sujetaban al hombre en la esclavitud. Pero, defendiendo la artesanía, actuaba en la raíz del problema, en la educación. Ha interpretado el concepto de arte total como contribución para re-configurar un sensorio social común, donde tanto ha de haber diálogo entre artes y artesanía, como cooperación entre sujetos. Es esta plataforma de entendimiento, como principio morriano, que va a influir más tarde en Gropius. Si, a través de las conferencias de Morris, se sub-entiende el arte total, a través de su argumentación sobre la “unidad del arte”<sup>122</sup>, Gropius habla claramente de *gesamtkunstwerk* como principio a desarrollar en la Bauhaus. Como Foster, también retomaré el concepto de *gesamtkunstwerk* como clave para, en un primero paso, preguntarme: ¿La artesanía está en un limbo? ¿O estará en re-configuración, en transfiguración y en deslocalización?

---

<sup>121</sup> DANTO, Arthur C., 2005, *La distancia entre el arte y la vida*, Madrid, Fundación ICO: 9.

<sup>122</sup> MORRIS, William, “Las artes y la artesanía de hoy”, en FOLGADO, López Vicente (Ed.), 2011, *William Morris: arte y artesanía*, Madrid, Cuadernos de Langre: 111.

### *El Gesamtkunstwerk y la resistencia modernista pan-europea*

Por primera vez, con estupor, los victorianos ven pasar la locomotora, uniendo campo y ciudad. La Europa del siglo diecinueve está dividida, lo que se va a reflejar en las artes, en la literatura, siendo divulgado por periódicos y revistas que se hacían progresivamente más accesibles y populares. Unos consideran la máquina como ultraje a lo orgánico y a la naturaleza – como Zola – mientras otros – como Whitman – celebran la propia locomotora, en la poesía, como algo nuevo y de exultante belleza. La artesanía, puesto que se opone a la industria, queda conectada con una visión del pasado. Artesanía e industria formarán dos *frentes de batalla*. Está instalada una *guerra*. Ambas partes rebeldes pretenden investir, a su modo, en la vida y en el progreso del mundo moderno. La idea de Gesamtkunstwerk va a ser primeramente configurada por los *rebeldes* defensores de la artesanía. Este concepto, incluyendo sus aspectos históricos y sociales, será la clave para comprender esta situación. Pero no podremos olvidar que sujetos como Gropius, no figurando en ninguna de estos frentes de batalla, también defenderán la artesanía y el arte total.

Desde el punto de vista historicista, consideremos primero lo que enmarca el papel y las actitudes de Morris. A finales del siglo diecinueve, el voto no era un derecho universal. Suele considerarse que sólo las mujeres no tenían derecho a votar. De hecho, han conquistado este derecho con posterioridad a los hombres. Sin embargo, en la Inglaterra victoriana, los sufragios están condicionados por opciones religiosas o, más tarde, por el pago de impuestos sobre la renta. Los trabajadores, o sea, los que tenían un rendimiento anual considerado insuficiente, aún no tenían derecho a votar. No estaban lejos de los artesanos, tal y como los refería Platón. Ésos, como subraya Rancière, no podían participar en la asamblea del pueblo, porque estaban ocupados en trabajar. Los trabajadores victorianos no tenían derecho a la palabra, porque no pagaban impuestos suficientes. Así, el Estado victoriano prescindía de su voto y mantenía a los operarios sumisos, trabajando en las fábricas y talleres, prestando servicios a las clases dominantes. Las escuelas victorianas de artes y oficios – aún si más tarde, gradualmente, transformadas en escuelas de artes aplicadas, por opción del propio estado – reproducían este mismo principio. Formaban trabajadores, que se pretendían igualmente sumisos, encuadrados en un sistema clasista. La oposición a esta ausencia de derechos y equidad es una constante en las conferencias de Morris, cuyas plateas eran, a menudo, constituidas por trabajadores. Su conciencia social le conduce a procesos que intentan romper las jerarquías y divisiones sociales de trabajo.

En su empresa de imprenta publicaba textos, tanto propios como de otros críticos al régimen político vigente. Contrariamente a lo defendido por Platón, Morris invertía en conquistar tiempo y derechos para al artesano, o mejor, una voz y un lugar auto-conscientes en la esfera pública. La igualdad de derechos ciudadanos se constituye como uno de los temas que más ocupa y preocupa a Morris, que exhorta a las asambleas a pensar. Defendía que un primer paso para “el cambio en la base de la sociedad” sería la concesión de “derecho de voto al trabajador.”<sup>123</sup> John Ruskin también criticaba este

---

<sup>123</sup> MORRIS, William, “La finalidad del arte”, en FOLGADO, López Vicente (Ed.), 2011: 263.

sistema político, basado en verticalidad de derechos. “A true government set to true work! – Not easily to be imagined, still less obtained; but not beyond human hope or ingenuity. Only you will have to alter your election systems somewhat, first.”<sup>124</sup> A la par de la dignificación del artesano, como es bien sabido, Morris defendía, diálogos entre arte, artesanías y arquitectura. Como otros sujetos contemporáneos, argumentaba que si fueran separadas, sería desastroso tanto para la sociedad, como para las artes. Por lo tanto, intentaba resistir – como también afirman Foster y Shiner – de un lado, argumentando contra la separación entre arte y vida, de otro lado, rompiendo las fronteras del sistema de las artes y, de otro aún, criticando la diferenciación entre intelectualidad y manualidad. Proponía experiencias estéticas cotidianas, las que defendía como contemplación de objetos bellos. Difuminando o incluso borrando disciplinas, las intentaba incluir en un mundo – visto como un total – donde, cada parte, debería estar articulada junto con las demás, donde habría igualdad de voces ciudadanas, las que contaban con las voces de sus representantes. Por lo tanto, los principios de un arte total conectado con la vida, fueron propuestos por Morris. Este aspecto es mucho más relevante que su relación con la Hermandad Prerrafaelista, como también lo es con respecto a su defensa de un arte naturalista y de una artesanía decorativa.

Las morfologías no se constituyen como problema central. Pero vale la pena recordar que formas a veces naturalistas, otras de tendencia geométrica, otras combinadas, van a suceder al medievalismo morriano. Más allá de los estilos y morfologías que le van asociados, lo que más bien sobresale es que se hace posible formar la mencionada red resistente pan-europea. Socialmente contextualizado de modo semejante a lo que Morris defendía, el concepto de *arte total* – articulando artes y vida – se va a extender como actitud modernista asociada a diferentes estéticas cotidianas. Esa red estará llena de vitalidad hasta el linde del siglo veinte. En Austria, con el grupo Vienna Secession (secesión vienesa) – el que ha influenciado en la fundación y configuración de los Werkstätte – prolonga la idea de Gesamtkunstwerk. En 1897, este grupo tenía como primer presidente Gustav Klimt. Se juntaban, entre otros, Koloman Moser, Otto Wagner y alumnos suyos, como Josef Hoffmann y Josef Olbrich. Aspiraban a la constitución de un arte visto como un mundo total, y tal y como Morris, al mismo tipo de diálogos humanistas y al reconocimiento de sus ideas en la esfera pública. Se resistían al sistema de las artes, como también al orden industrial. Como la denominación indica, la secesión vienesa representó una protesta de una generación joven contra el sistema tradicional del arte. Edificios, muebles y todo tipo de artefactos, seguían el concepto de obra de arte total, mostrando que, adoptando una manufactura manual – la artesanía – resistían a la manufactura industrial. Pretendían oponerse a la industria, porque consideraban que se dirigía a igualar el mundo. Por ello, *individualizaban* los artefactos, porque a través de cualquier artesanía, por más sofisticada que sea, dos artefactos no se hacen iguales, sino sólo parecidos. Esto significaba oposición a la máquina. Pero iban más lejos. Este tipo de individualización – fruto de la fabricación manual – era realizada, al hacer artefactos dirigidos a sujetos singulares. Piezas como las de Hoffmann, eran firmadas por él y por el artesano, con respecto mutuo. Esto es, si estaban borradas las jerarquías entre artes y

<sup>124</sup> RUSKIN, John, 1866, “Commerce”, en *The Crown of Wild Olive*, The Project Gutenberg eBook: 199.

disciplinas, también pretendían individualizar, en estas mismas acepciones, los muebles, el vestuario, las joyas, etc. Es lo que se podrá ver, entre tantos otros casos, no en las pinturas de Klimt, pero sí en otras obras suyas, como los vestidos para Emilie Flöge. Lo mismo se constata sobre la tienda que ésta compartía con su hermana, a través del mobiliario de Hoffmann y Moser, o de las joyas para Emilie Flöge. Ésta era empresaria y defensora de los derechos de las mujeres, reflejaba sus ideas en su trabajo como diseñadora de moda. Trabajaba en dirección a introducir trajes para la mujer que empezaba a trabajar fuera de casa y para sus prácticas deportivas, en la línea del movimiento victoriano del vestir racional. Como muchos otros, artistas-ingenieros-arquitectos-artesanos, etc. estaban intentando borrar fronteras disciplinarias, como también lo pretendían hacer entre el arte y lo útil, pretendiendo proponer experiencias estéticas cotidianas indiferenciadas de la experiencia intelectual del arte.

En la época, el más evidente opositor a estas resistencias era el arquitecto Adolf Loos, pero no estaba solo, también se encontraba entre los opositores el periodista Karl Krauss. Históricamente, se sitúan entre Peter Altenberg y Le Corbusier, en la crítica a Ruskin, Morris y las federaciones de trabajo. Loos y Krauss – lejos de apoyar cualquier ruptura de fronteras con la vida – se oponen al tipo de arte total que defendía el naturalismo, ornamentos y trabajo artesano. Se rebelaban contra lo que consideraban como pseudo-formas individualizadas que éstos proponían, intentando defender la producción masiva e industrial. Sus metas preferidas de una crítica satírica eran los fundadores de la Secession – en cuanto a Loos, aún antes de su fundación – y las federaciones, tanto de Austria, como de Alemania.

Loos pertenece a un período temprano del funcionalismo, aspecto que va a ser re-explorado por Le Corbusier, también será revisado en la Bauhaus. Era positivista, puritano, moralista y, a menudo es definido como arquitecto calvinista. No se dedicaba a defender la intelectualidad y la jerarquía del sistema de las artes. Sería expectable que atacara esa aproximación de lo intelectual y de la manualidad, del arte y de lo útil. Dados sus principios morales, es dudoso que, tal como defienden ciertos autores, Loos haya defendido el papel de la arquitectura en el movimiento *Neue Sachlichkeit*. Frecuentemente traducido como Nueva Objetividad, este movimiento era una de las principales tendencias post-expresionistas alemanas. Esa objetividad no era un concepto filosófico. Correspondía a la defensa de un tipo de actitud, que destacará especialmente en Weimar, durando hasta el final de la república. Significaba un intento de implicar al público en compromisos prácticos con el mundo de entonces, así como implicación del arte, de la literatura, de la música y de la arquitectura, que habrían de ser creadas para adaptarse a esos intentos. En el campo del diseño, va a influenciar la educación durante un largo periodo de tiempo, marcando “el interés creciente de las escuelas en alejarse de un *honey design styling*.”<sup>125</sup>

De hecho, en *Ornamento y crimen*, Loos no es nada objetivo. Ataca a las federaciones de trabajo y sus principios, así como recorre a metáforas, a menudo xenófobas. Lo que ataca

---

<sup>125</sup> BUCHANAN, Richard, DOORDAN, Dennis, Margolin, Victor, Ed. 2010, *The Designed World: Images, Objects, Environments*, New York, Berg: 321.

más directamente es el acto de decorar objetos útiles, intentando transformarlos en arte. Éste es el crimen que apunta, sin soporte en razón alguna. Kant también criticaba las decoraciones, los tatuajes y los marcos que embelesaban innecesariamente las pinturas. Pero Loos, utilizando un lenguaje prosaico, defendía un estilo moderno nunca explicado, como también apunta Foster, criticándolo en *Design as crime*. Loos prefiere lo “liso”, sin ornamentos. “Je trouve beau mon nom étui à cigarettes, lisse, légèrement bombé, travaillé avec précision, qu’il me procure un vif plaisir esthétique.”<sup>126</sup> Era también racista y xenófobo. Para defender su tesis de que ornamentar es criminoso, recorre al ejemplo de un Papou. Éste es como un niño inocente, llega a abatir a sus enemigos y a comérselos. También se hace tatuajes en el cuerpo, decorándose. No es, por ello, un criminal. Pero, si un hombre moderno abate otro sujeto, este sí es un criminal. Debe ser considerado igualmente un criminal y un degenerado si decora su cuerpo con tatuajes. Debería estar en prisión junto con sus semejantes. “Les tatoués qui ne se trouve pas en prison son des criminels latents ou des aristocrates dégénérés.” Por encima de este crimen, los tatuajes que considera como un balbucear de la pintura, son eróticos. La misma naturaleza tiene la cruz, el primer ornamento que vino a la luz. “Un trait horizontal: la femme allongée. Un trait vertical : l’homme que la pénètre.”<sup>127</sup> Como tal, todas las decoraciones, por extensión, son eróticas. Con este tipo de discurso justifica porqué entiende que decorar es un crimen. También subrayaba que era un aristócrata. Por ello, era un intelectual y podía entender porqué el arte moderno había sustituido al ornamento. Después del trabajo, podría ir a escuchar Beethoven y comprender que la ausencia de ornamento había elevado otras artes, tales como esas sinfonías. Mientras, a través de una metáfora xenófoba, dice que su zapatero no podría ir a un concierto, pues estaría ocupado en trabajar. Pero no podría criticarlo, pues no conocía a nadie que lo pudiera sustituir en su oficio. De otro lado, dichas sinfonías nunca podrían haber sido escritas por un sujeto que deambulaba con seda, terciopelo y encajes. Esos tejidos eran semejantes a decoraciones. “Celui qui de nos jours circule en habit de velours n’est pas en artiste, mais un guignol ou en vulgaire peintre de bâtiment.” Delante de este panorama, no será difícil comprender porqué Hoffmann, u otros atacados, nunca se han preocupado por sus críticas.

Para Adorno, Loos consideró que los productos con propósitos se separan de la estética autónoma, como si se tratara de un hecho absoluto. También subraya que lo que ayer era funcional, puede convertirse mañana en lo opuesto. Considera que Loos era plenamente consciente de esta dinámica histórica contenida en el concepto de ornamento. Incluso, dice Adorno, lo lujoso, lo pomposo y, en cierto sentido, los elementos burlescos aparecen en ciertas formas de arte, enmarcados por alguna lógica. La crítica de la ornamentación, defiende Adorno, no significa más que la crítica de lo que Loos considera haber perdido su significado funcional y simbólico. Añade que, si la aversión de Loos a la decoración había sido consecuente, hubiera tenido que hacerlo extensivo a todo el arte. “Se detuvo antes de llegar a esta conclusión”, advierte Adorno.<sup>128</sup>

---

<sup>126</sup> LOOS, Adolf, 2003, *Ornement et crime*, Paris, Payot et Rivages : 91.

<sup>127</sup> LOOS, Adolf, 2003, *Op.Cit.* : 72.

<sup>128</sup> ADORNO, Theodor, 1965, “Functionalism Today” [<http://rosswolfe.wordpress.com/2011/11/19/theodor-adornos-functionalism-today-1965/>]



Loos conocía a Gropius, pero éste no se cuenta entre sus múltiples y diferentes colaboradores. Como otros intelectuales románticos, Gropius estaba ocupado con realidades vitales diferentes. Se dedicó a pensar y a intentar poner en práctica articulaciones de la vida realmente real. Si era un firme opositor al sistema de las artes, no se incluía en esa batalla entre artesanía y máquina. Intentó hacer de la Bauhaus de Weimar un mundo abierto al arte y, en su inicio, a la artesanía que Gropius consideraba como un paso importante para la industrialización. Defendía formas no ornamentadas con estructuras visibles. Adoptando la misma idea de arte total que ya venía de Morris, como universo con múltiples voces activas y participantes, como también su naturaleza atenta a la vida. Lejos de las morfologías naturalistas Pan-Europeas, además de substraer los revestimientos decorados, desarrolló proyectos para producción industrial. No mucho más tarde, la Bauhaus evolucionó hacia un diseño alejado de la artesanía, como veremos más adelante.

En cuanto al variado *estilo* paneuropeo – que, en éste contexto, no considero lo más importante – se va a extender hacia las Américas. La naturaleza social de la red se va a diluir. En los EEUU sobresale la empresa Louis Comfort Tiffany & Co, cuya diseñadora principal era Clara Driscoll. Hasta el linde del siglo veinte, fabricaban artesanalmente lámparas de cristales coloridos, las que iluminaban los lugares intelectuales más *underground* de Nueva York. A poco tiempo también se convertirían en artefactos de moda. Distintamente en Europa, las variantes morfológicas y diferentes designaciones que acentuaban nuevo, joven o libertad – Art Nouveau, Jugendstil, Liberty – han sido posteriormente reunidas en la designación “modernismo”. Es cierto que, poco a poco, ya no contenían nada de nuevo, ni de joven y que reflejaban ya poca preocupación por la libertad o lo social. Peor aún, van frustrando los objetivos de los resistentes y sus votos universalistas de compartir principios sociales con cada ciudadano.

Las tesis que defienden que esta situación ha sido corrompida por razones económicas, son incorrectas. Las razones son históricas y político-sociales, como admite Rancière. De un lado, los derechos promulgados por Morris, Gropius y las federaciones de trabajo – la igualdad ciudadana, la dignificación del trabajo artesano, al igual que del trabajo intelectual – habían sido en parte logrados, si tenemos en cuenta que, hacía mucho tiempo ya, los hombres y las mujeres tenían derecho a votar. Las mujeres, desde la Primera Guerra Mundial, habían también empezado a trabajar fuera de casa. De otro lado, los artefactos se han visto poco a poco convertidos en demostraciones y signos de individualidad del usuario, rumbo a distinguirlo socialmente en panoramas *underground* modernistas. Desde aquí, en poco más de un paso, este tipo de artesanía se convertiría en mercancía o en revestimientos de edificios lujosos o, aún, en cosas lugar-común vendidas en tiendas como el Liberty & Co y tantas otras. De otro lado aún, ya después de Morris, ese tiempo de resistencia finaliza al ser abruptamente cortado por el régimen Nazi, cuando se cierra la Bauhaus y se dificulta gravemente la progresión de las federaciones de trabajo por las actitudes sociales que defendían, lo que motivará emigraciones hacia los EEUU. El diseño perdurará, primeramente entre convulsiones sociales, como en Weimar. Los artesanos y la artesanía volverán a una posición social de segundo plano y serán, de nuevo, olvidados por el universo institucional de las artes y del diseño. Son posibilidades

históricas truncadas como estas, las que justifican, en gran parte, el pesimismo de Shiner. ¿Será un interregno?

Durante demasiado tiempo, la teoría y la crítica filosóficas olvidan la artesanía. Apenas los esfuerzos resistentes de Morris, Gropius y las Werkbund son recurrentemente citados, entre otros por Rancière. ¿Después de ese ambiente romántico, y del de rechazo del idealismo romántico, como el Nuevo Objetivismo, nada más se habrá hecho posible hasta hoy? La historia estudiaba, hasta poco tiempo atrás, la artesanía separada del Arte, como arte aplicada. La antropología estudiaba la artesanía asociando modos de hacer con funciones prácticas y sociales, tantas veces de modo formalista, como Boas. La antropóloga Sally Price considera que los cubistas han usurpado territorios artísticos y artesanos Africanos, olvidando sus significados y funciones culturales.<sup>129</sup> Sólo en el giro para el siglo veintiuno, ciertos antropólogos, como Marc Augé, intentan hacer un puente entre visiones tradicionales de su disciplina y las dinámicas del diseño actual.<sup>130</sup> También deja la artesanía de lado, o en un limbo, como dice Foster.

De modo distinto Richard Sennett, desde el campo sociológico, intenta liberar al trabajador artesano de filosofías como las de Platón y Hannah Arendt. Admite que aún suele considerarse que los artesanos producen cosas y, sólo a posteriori, piensan sobre lo que han producido. Esta situación refleja las tradicionales inconexiones y las dualidades occidentales sobre las competencias para pensar, las competencias manuales, las que provocan una división social de trabajo, como tema de continuo interés para la sociología. Para Sennet el artesano de hoy intenta demostrar cómo sobrepasa este estigma y manifiesta como piensa, aún si apenas lo comprueba a través de su propio trabajo.<sup>131</sup> ¿No sabrá argumentar? De todos modos, nos invita a reflexionar sobre los artesanos del pasado y del presente, identificando ideas preconcebidas sobre lo que constituye la artesanía en el mundo de hoy. No se refiere únicamente a la mano de obra o *skills* de obreros especializados. Entiende que los programadores informáticos, los enfermeros, los médicos, los músicos, los sopladores de vidrio o los cocineros, se involucran en trabajos artesanos. De un lado, hace hincapié en defender que *la artesanía nombra un impulso humano para bien hacer un dado trabajo manual*. De otro, admite que el artesano acopla múltiples dimensiones de esa habilidad de las exigencias técnicas, profesionales o artísticas del mundo actual.<sup>132</sup> Sennett, tocando la filosofía, expande así las nociones anteriores de artesanía y artesano, pretendiendo decirles que han de tomar consciencia, de que todos podemos aprender sobre nosotros mismos a través de la labor de hacer cosas físicas. Así, Sennett va mostrando la diversidad de artesanías actuales e incentiva la auto-consciencia, lo que es ya un paso importante. Con ello, los joyeros contemporáneos, ven parte de sus actitudes reconocidas. Empero para este autor la artesanía es aún un acto de *bien hacer*, o como prefiere Shiner, *un arte*, una artesanía. De

---

<sup>129</sup> BOAS, Franz, 1996, *Arte Primitiva*, Lisboa, Fenda.

<sup>130</sup> PRICE, Sally, 1989, *Arts Primitifs: Regards Civilisés*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

<sup>131</sup> MARC, Augé, 2001, *Ficciones de Fin de Siglo*, Barcelona, Gedisa.

<sup>132</sup> SENNET, Richard, 2009, *El artesano*. Barcelona, Anagrama

SENNET, Richard, 2009.

hecho, hemos de admitir que Sennett no pretende realmente elevar el artesano categorías intelectuales. Si este libro no ha sido leído como un catecismo, éste y otros aspectos han merecido críticas, por ejemplo de Ted Noten. Se pregunta si la artesanía depende sólo de la consciencia de que el artesano ha de trabajar *bien* con las manos. Sennet parece conducirnos por los mismos caminos que Ramón Puig que, rompiendo dualidades, defiende que piensa con las manos, durante su propia experiencia creativa. En el campo filosófico, sólo cerca del linde del siglo veinte surgen estudios sobre la artesanía y los artesanos. Hemos de convenir que la filosofía no ha avanzado mucho más que otras disciplinas. Dicha dualidad – hacer contra pensar – es continuamente debatida, pero sigue en abierto. Los resistentes modernistas que Shiner, Foster y Rancière enfocan, aún si según diferentes puntos de vista, en el fondo, han abierto caminos para el diseño. Éste se ha desarrollado en diversas áreas; después del producto y la comunicación, viene la moda – ésta ya esbozada por Gustav Klimt, por ejemplo – y hasta hoy muchas más, las que van hasta el diseño de software o de productos concebidos con nanotecnologías.

En cuanto a la artesanía, su problema no consistirá sólo en hacer objetos con función, tal como el diseño. Es cierto, que ni la esfera teórica, ni el mundo institucional, ni los sucesivos contextos sociales y económicos le han sido favorables. La teoría filosófica unas veces atiende a estigmas, como Shiner, que insiste que la invención del Arte mayúsculo mantiene la artesanía en una penumbra. Otros, atienden a tentativas de ruptura social históricamente posibilitados, como hacen Rancière, aún si, más allá de los resistentes modernistas, apenas da primacía al proceso de construcción de la superficie del diseño. Así, constatamos que hasta hoy, de un lado, muchos artesanos trabajan en pequeños talleres, de los que habla Shiner. Estos, a pesar de los esfuerzos, más o menos intensos, de asociaciones o federaciones muy posteriores a las federaciones de la transición para el siglo veinte, no logran avanzar e implantarse, tal como hace el diseño. De otro lado, en otro extremo – tal vez por alguna remota influencia de esas antiguas federaciones – subsiste la artesanía artística, social y económicamente aceptada por franjas sociales. Se trata del *kunsthandwerk* alemán o de los *métiers d'art*, franceses. En el sur de Europa, ésta y otras artesanías, han quedado prácticamente olvidadas después del modernismo. ¿No habrá otros tipos? ¿Otros giros? Otras propuestas y resistencias más allá de la modernista? Esta incertidumbre, o tal vez falta de fuentes o de intereses, justifica que autores como Foster defiendan que la artesanía está en un limbo y que, abandonada la batalla resistente del arte total, ha sido vencida y sustituida por un diseño cuyos tipos se multiplican a la velocidad de la luz, ya que éste va mano a mano con la industria y el poder económico. Pero también comienza a llamar la atención del mundo institucional y teórico, tanto del diseño, como del propio arte. Es tentador, pero sería demasiado fácil dar la razón a Foster y Shiner, afirmando que la artesanía está en un limbo o socialmente estigmatizada. Ésta es una apariencia. Habrá que re-considerar el panorama actual de la artesanía, para pensar filosóficamente si hay, o no, otras formas de artesanía que deberemos analizar con otras herramientas teóricas, atendiendo a contextos culturales y sociales que posibilitan que vaya emergiendo re-configurada o deslocalizada. Es lo que pretendo defender, al apuntar algunos ejemplos a continuación. Sólo más adelante, en un capítulo que se seguirá, defenderé la joyería contemporánea como un arte reflexivo que hace hincapié en no olvidar sus orígenes artesanales.

### *La tradición Japonesa*

Antes de presentar esos ejemplos, hagamos un corto giro hacia el oriente. ¿Qué sucede en el otro lado del mundo, lejos del sistema occidental de las artes? Para Saito, en oriente no se considera la existencia de un Arte mayúsculo que confronte las experiencias estéticas cotidianas. La jardinería, la culinaria, el embalaje, los arreglos florales, entre otros, nunca han sido, ni son hoy cosas artesanas menores. Conviven, lado a lado con sofisticados objetos electrónicos, con la industria automóvil, con el diseño de moda, que encanta al mercado mundial. Pero la antigua tradición Japonesa de apreciar la naturaleza, los cerezos en flor, los jardines y los objetos artesanales está viva y se encuentra lejos de ser jerarquizada. La pintura y la poesía tradicionales se engloban en la misma tradición, aún así muchos artistas orientales también se incluyen en el mundo del arte global. Mientras, considera que no olvidan sus tradiciones, en lo que respecta al aprecio de la naturaleza y otras experiencias cotidianas de tradición cultural, las que tanto les gusta compartir con los occidentales.

No faltan casos en los que diseñadores y artistas contemporáneos Japoneses, reconocidos internacionalmente, combinan en sus obras materias y competencias artesanas. Issey Miyake, diseñador de moda, re-explora la flexibilidad de las telas plisadas en ropas que también recuerdan formas de trajes tradicionales. En un país donde no se usaban joyas, joyeros como Okinari Kurokawa, une metal con seda local, tal como Mari Ishikawa explora la laca japonesa. En el campo del arte, Yayoi Kusama ha trabajado en los EEUU y ha llegado estar en contacto con algunos artistas Pop. Recientemente llevada desde el Japón rural a la escena artística de la Tate Modern, re-inventa continuamente sus patrones de puntos que se repiten, en un arte que abarca una larga variedad de medios, incluyendo pintura, dibujo, escultura, cine, performance e instalación.

Según Saito, actualmente, otros artistas plásticos prefieren re-explorar la tradición del siglo diecisiete, defendida por Bashō. Explica, también que, según la tradición Japonesa, las cosas tanto son apreciadas por su rareza y singularidad como también son apreciadas cuando expresan una exquisita expresión a través de formas naturales o tipologías ya conocidas y esperadas. Así, la mayoría de los ejemplos que antes he dado, para los occidentales serán exquisitas porque proporcionan experiencias estéticas cotidianas singulares, empero para los japoneses son tan apreciadas como los cerezos en flor. Del mismo modo, cuando vamos a un restaurante japonés apreciamos las composiciones de los alimentos desde un punto de vista estético. Mientras, en Japón la alimentación es apreciada porque, en cuanto experiencia cotidiana, despierta todos los sentidos, los que se reúnen para una apreciación estética y de degustación. En occidente, experiencias de “pensar con los sentidos” empiezan a ser estudiadas por Jaques y Vilar a propósito de El Bulli.<sup>133</sup>

Según Saito, en Japón el principio tradicional que guía una apreciación estética es siempre el mismo, sea cuando se aprecia algo natural, o algo transformado, como es el caso de un objeto, y también una pintura o una poesía, aún si hay variantes con respecto a

<sup>133</sup> JAQUES, Jèssica y VILAR, Gerard Vilar , 2012, “Feeding thought. Edible art and research cooking.”  
[[http://www.artification.fi/conference%20abstracts.html#jaques\\_vilar](http://www.artification.fi/conference%20abstracts.html#jaques_vilar)]

temas específicos. Los materiales y los tipos de manufactura tienen un papel importante en la apreciación. En todos los casos tienen importancias culturalmente simbólicas. Éstas también tienen especificidades según cada caso. Ya hemos empezado a ver cómo es con la alimentación, donde las materias, la manufactura con instrumentos específicos y la disposición y conjugación han de despertar la apreciación no sólo de la vista, sino de todos los demás sentidos. A este respecto, Saito cita Kenji Ekuan, en su *Estética de la caja de almuerzo japonesa*. El objetivo de cada preparación y arreglo ha de “llevar todo a una vida plena, *to render fish more fishlike and rice more rice like*”<sup>134</sup> El embalaje de alimentos, es al mismo tiempo estética y funcional – como en occidente diríamos principalmente sobre el diseño, y no tanto sobre artesanía – pero también asocia materiales específicos, según lo que se va a empaquetar. Es decir, un embalaje no es un contenedor embelesado para fines comerciales únicamente, tal como es concebido en occidente. Se supone que incluya hojas o corteza de bambú, cuando su flexibilidad es necesaria para envolver el contenido y, también, porque transmiten olor y/o sabor al alimento contenido. Otras veces se utiliza el cedro, por el olor que transmite. Todo ha de remitir a la vida natural, dado que – aunque en los jardines y los arreglos florales, las piedras y las flores cortadas están muertas – han de remitir a su lugar de origen y a la naturaleza viva. En estos y otros ejemplos más – la cuchillería, el lacado, la cerámica, la ceremonia del té, como experiencia múltiple – los cinco sentidos también están siempre en cuestión. Las razones no son relevantes. Saito subraya que las formas no son únicamente pragmáticas y económicas, sino también han de expresar “an attitude of quiet respect and humility towards the material.”<sup>135</sup> La pintura y la poesía tradicionales no difieren mucho de estas experiencias cotidianas. Como también dice Saito, no se espera que proporcionen experiencias complejas que propongan reflexionar o cambiar puntos de vista, tal como propone el arte contemporáneo occidental.<sup>136</sup> Proponen, como subraya, experiencias simples. La pintura, por ejemplo, tiene como principal propósito la mimesis y desaprueba errores descriptivos. Sin embargo, debe captar “the spirit of the object”, sugiriendo un tema de modo incompleto.<sup>137</sup> Más adelante, en un estudio de caso sobre Otto Künzli, vuelvo a la experiencia estética Japonesa, para enfocar, posibles diálogos Este-Oeste, como también, entre otros asuntos, el significado de *Tesoro Viviente*, un título otorgado en Japón para distinguir a maestros artesanos que prosiguen tradiciones.

### *Tradición y otros tipos de artesanía occidentales*

De este otro lado del mundo, la tradición es diferente. El sistema moderno de las artes ha inventado ese *Arte mayúscula*, de naturaleza intelectual, opuesto a las prácticas manuales que conducen a fabricar objetos útiles. Se ha dividido el trabajo, se ha

---

<sup>134</sup> SAITO, Yuriko, 2007, *Everyday aesthetics*, Oxford, Oxford Press: 117.

<sup>135</sup> SAITO, Yuriko, 2007, *Op.Cit.* : 116.

<sup>136</sup> SAITO, Yuriko, 2007, *Op.Cit.* : 54.

<sup>137</sup> SAITO, Yuriko, 2007, *Op.Cit.* : 114.

levantado una barrera entre arte y artesanía, entre comunicación simbólica y mera utilidad, oponiéndose al mundo antiguo y medieval donde las artes estaban asociadas. Esta es la tesis que Shiner defiende, haciendo, como también ya sabemos, una larga ruta por la historia. Lo que a menudo se olvida es que, en los siglos que nos separan del período moderno, la educación – tan defendida por la ilustración – ha evolucionado. Educación es una palabra amplia. Incluye en sí la enseñanza-aprendizaje escolar y académica, según diferentes modelos, educación familiar, la que puede desarrollar competencias importantes, educación como la que Morris habrá empezado en sus conferencias, esperando despertar auto-consciencia en la esfera pública y educación hacia comprensión del arte o de la ciencia, como hacen los museos que se abren al público de diferentes edades.

La artesanía – como el diseño y el arte – ha evolucionado sobretodo por vía de la educación escolar o académica. En el campo de la artesanía, las escuelas victorianas han empezado por enseñar oficios artesanos, ya que las técnicas, ayer como hoy, son algo que se aprende, como bien explica el artista británico Grayson Perry. Añade que, una vez aprendidas y pensadas, podrán ser desafiadas y hacerse un medio creativo.<sup>138</sup> Las transformaciones de la enseñanza artesana van a introducir gradualmente disciplinas teóricas aplicadas a áreas específicas. Van también a introducir una praxis idéntica a la de los proyectistas. En las clases de proyectos acontece lo que Perry apunta. Éste es un lugar donde, en proceso, se van articulando teoría y práctica. Primeramente, son trabajadas como un a priori, ahí se intenta construir auto-consciencia, experimentar y crear usando las técnicas como medios, hacia esbozar intenciones poiéticas y comunicativas. Si la educación introduce futuros, esta praxis múltiple ha transfigurado la artesanía. Así, se han empezado a re-configurar diálogos entre pensar y hacer. La democracia y las transfiguraciones del mundo en el que vivimos, van a contribuir también a transformar al antiguo artesano. Éste desarrolla capacidades intelectuales, se hace auto-consciente y toma parte activa en la sociedad, usa su voz para opinar. Muchos artesanos quieren y saben salir de su lugar sujetado. Es también por vías educativas que se consolida el diseño y se multiplican sus especialidades. Sin embargo, hemos de dar alguna razón a los autores que defienden que la asociación diseño-mundo económico lo eleva a categoría socialmente destacable. En cuanto a la artesanía – ya lejos de las tentativas del arte total, la que era defendida por esa red de resistentes – va a, como en tantas áreas de la vida, depender de las capacidades individuales de los sujetos y de pequeños grupos, hacia implantar proyectos. La artesanía también va a divergir y combinarse con otras áreas. Éstas últimas serán las que tienen más vitalidad en la contemporaneidad.

En este momento, vale la pena señalar que, en ciertos casos, estarán en cuestión tipos de artificación que, a veces no salvaguardan la artesanía. Shiner tiene cierta razón cuando insiste que la palabra artesanía está socialmente estigmatizada. Si hay diferentes tipos de artificación, como también entiende Shiner, algunos emergen debido al persistente mito

---

<sup>138</sup> PERRY, Grayson, Vitorian & Albert Mueum, 2009, *Craft and art, craft and the digital revolution, and society's changing relationship with making*: [<http://www.youtube.com/watch?v=BAdcD4ZCKak&feature=related>]

del Artista. Por esta razón, añade, se han configurado interpretaciones dudosas del concepto de artificación, las que surgen para evitar el recurso a la palabra artesanía. En este ámbito, también hay que dar razón a los autores que defienden que la creatividad no es un infantado del artista, y sí una capacidad humana que se alarga a la ciencia y a la facultad de transgredir de muchos sujetos. Aquí se incluyen grandes descubrimientos de las ciencias exactas, como también las reflexiones en las sociales y humanas que abren nuevos caminos, así como los grandes inventos de las ingenierías, etc. De otro lado, siento que la artificación necesita de un análisis caso a caso, tanto cuando se habla de incremento de cursos universitarios a través de la colaboración de Artistas (con mayúscula), como cuando se refiere artificación-decoración como capa superficial que embelesa productos o edificios, a menudo se está evitando esa palabra estigmatizada. Empero, tal y como Shiner no se cansa de defender, en muchos casos, el componente *arte*, en la palabra artificación, es una metáfora que indica voluntad de incrementar otro campo, sea negocios, medicina u otros. Estos tipos de artificación ni siquiera incluyen un concepto de arte, o si lo incluyen es formalista, dice Shiner.<sup>139</sup> En estos casos, artificación implica embellecimiento de productos o servicios con propósitos mercantiles, o entonces maestría artesana. Ciertas veces, lo que está implicado son propósitos y proyectos de diseño. Otras veces, la artificación implica procesos que rumban hacia lógicas y actitudes artísticas. En estos casos, por otro lado, habríamos de considerar otro tipo de artificación, vía modificación, como Shiner defiende. La entiendo como transfiguración de la artesanía, constatándose un giro, un desplazamiento o una deslocalización. A Danto no le gustaría nada, pero aquí, refiriendo artesanía, me apropio de términos que son recurso de su teoría artística. Estas transfiguraciones presuponen, igualmente, auto-consciencia. A menudo, también implican campos que intencionalmente se penetran, modifican y transfiguran mutuamente, creando campos de intersección que desafían el sistema de las artes y cualquier orden o regla tradicional en otra área. Es lo que encontramos cuando un artesano es creativo y se hace auto-consciente de que no tiene porqué estar solamente sometido a reglas de trabajo. Hace y piensa. En ciertos casos, en una artificación sobresalen actitudes artísticas, esto es, la artesanía está transfigurada y nos propone dimensiones simbólicas reflexivas, metafóricas e inesperadas que nos dan qué pensar, como principio elemental definidor del arte. Pero, en otros casos, la artesanía no se artifica. Se deslocaliza, combinándose con la objetividad de la ciencia o del diseño. Presento más adelante, sucintamente, cuatro vías diferentes donde constato artesanías transfiguradas y deslocalizadas, las que sugerirán que la artesanía no está en un limbo. En todos, la artesanía se hace realidad operativa e intelectual, transgrediendo reglas, creando cosas hoy imprevisibles, que mañana podrán constituir nuevas reglas. Como intentaré ejemplificar, estas vías ya se van alargando globalmente. En todo caso, las tentativas de transfigurar campos son complejas y deben ser analizadas caso a caso. Hemos de ser conscientes de que son tentativas que, con el tiempo, podrán ser logradas, o no, ser sustituidas por otras o reconstituir nuevos rumbos.

---

<sup>139</sup> SHINER, Larry, 2011, "Artification, Fine Art, and the Myth of "the Artist", *Op. Cit.*

### [a] Artesanificación del diseño

El diseño social asocia propósitos éticos de articulación con la vida de comunidades. Estas actitudes han surgido simultáneamente en la arquitectura. Se constatan, por ejemplo, a través del grupo Tomato Architectes, y de todos aquellos arquitectos que se oponen a la figura del arquitecto-estrella, o sea, a los que comenten el crimen de construir los imponentes museos-catedral, como apunta Foster en *Design as crime*. Los Tomato han construido, entre otros, la *Ville du périphérique*, a partir de las necesidades pensadas y explicitadas por la comunidad que ahí habita. De modo semejante trabaja, por ejemplo, la *Design impact*, donde se implican Ramsey Ford y Kate Hanisian, sobretodo en India. Estos y otros diseñadores y sus colaboradores, también trabajan en el terreno con comunidades locales, para las que diseñan e implementan soluciones para mejorar la vida local y el impacto ambiental. No siempre diseñan productos. A veces diseñan servicios útiles, donde la estética no es prioritaria en relación a la calidad de vida. Entre el diseño social, otros diseñadores adoptan principios semejantes y, abandonando la tradicional conexión diseño-industria, trabajan con comunidades de artesanos.

No se trata de artificio, sino más bien podríamos llamar a estos últimos casos artesanificación del diseño, como es el caso de Fernando y Humberto Campana. Estos hermanos brasileños trabajan con artesanos de las favelas. Han sido de los primeros diseñadores que han adoptado este método, que prosigue en proceso con otros. Sus productos artesanales se destacan en las grandes ferias internacionales de diseño. Esta obra bien sucedida ha motivado a otros diseñadores a proseguir por el mismo camino, tanto en Brasil, como en varios otros lugares. En España destaca el catalán Matín Azúa. Algunos de sus productos son realizados por mujeres artesanas de la región de Murcia. En Portugal, destacan Liliana Guerreiro y dos artesanos de Travassos, cuyo trabajo en filigrana contemporánea referiré más adelante. Estos tres últimos casos, con proyección internacional, son bien sucedidos porque hay un diálogo horizontal entre los participantes. No hay artesanos-trabajadores, ni diseñadores-intelectuales y sí competencias articuladas. En ciertos casos, el público colabora, opina y participa también.



FIG. 3 - Sillón *Multidão*. Estudio Fernando y Humberto Campana, São Paulo, Brasil, 2003. (Recopilación de muñecas tradicionales hechas a mano y estructura de acero inoxidable)



### [b] *Medicina, diseño y artesanía*

Lo que Foster defiende como diseño médico del cuerpo incluye actos artesanos por parte de cirujanos. Esto es, ciertos sujetos pretenden ser diseñados o rediseñados por cirujanos y, mientras, éstos practican también una manualidad artesana. De oriente a occidente, en Brasil, por ejemplo, muchos sujetos, persiguen el mito de la eterna juventud. En Japón, otros tantos se cambian las formas de sus ojos por formas occidentales. Es decir, muchos sujetos estetizan su cuerpo voluntariamente. Otros que hayan tenido algún accidente, reconstruyen su cuerpo. Los cirujanos modelan y re-diseñan partes del cuerpo desformadas o desaparecidas. La artesanía va también asociada a ese re-diseño. Además de la medicina estética, otras especialidades médicas también practican sofisticadas y minuciosas artesanías, tales como la oftalmología, la neurocirugía, la otorrinolaringología o la odontología, entre otras. Aquí tanto hay diseño, como hay artesanificación de la medicina, pero una muy antigua, la que va evolucionando con la ciencia médica y con su objetividad. Esta artesanía va combinada con una modelación escultural del cuerpo humano, para crear y recrear anatomías externas e internas. A menudo se asocian, también, sofisticadas tecnologías, como la nanotecnología, las designadas tecnologías inteligentes, y/o la robótica, para curar enfermos o fabricar trashúmanos. ¿Viviremos en un futuro científicamente programado, cómo en *Brave new world (Un mundo feliz)* de Aldous Huxley? Es lo que defienden ciertos científicos, los que abogan que el mundo mejorará, no por vía de la educación, tal como defendía la ilustración, sino por vía de la evolución de la ciencia que fabricará hombres más competentes y capacitados. Esta vía, la que hace del hombre una mercancía socialmente más útil, pone en cuestión la democracia, la vida y la muerte, así como los sentimientos y las emociones humanas, aunque ciencia desea ser capaz de fabricarlos también. Si estos tipos de intervenciones médicas, despiertan tanta curiosidad entre artistas, particularmente entre los bio-artistas, están a cargo de los propios médicos. Intelectualidad y conocimientos médicos, tanto van combinadas con destrezas y artesanías minuciosas, como con avanzadas tecno-ciencias. Exploraré este tema más adelante, en un estudio de caso sobre Christoph Zellweger.

### [c] *Arte comestible*

La alimentación familiar es una artesanía que nada tiene que ver con investigación aplicada a la cocina. Esta es la tesis defendida por Jaques y Vilar. Restaurantes como ha sido el Bulli, y cocineros como Ferran Adrià, René Redzepi, Massimo Bottura o Heston Blumenthal, deslocalizan la ciencia para la cocina y la artifican, transfigurando su origen artesanal. Para Jaques y Vilar, “a diner at elBulli was not merely an aesthetic experience of more or less tasty dishes, but an occasion to think with the senses about our body, its capacities to interact with the world, and the many ways to say something in a non propositional language, such as edible metaphors, ironies, and other tropes. Edible language is edible art, and edible art is a way to feeding thought.”<sup>140</sup> Este ejemplo me

---

<sup>140</sup> JAQUES, Jèssica y VILAR, Gerard Vilar, 2012, “Feeding thought, . Edible art and research cooking.” ([http://www.artification.fi/conference%20abstracts.html#jaques\\_vilar](http://www.artification.fi/conference%20abstracts.html#jaques_vilar))

interesa, en cuanto ruptura del sistema y giro hacia el arte, con intenciones propias. Pero no es un caso que vaya a explorar más. Parece recordar a la experiencia estética cotidiana Japonesa, en lo que refiere la cocina y su apreciación con los cinco sentidos. Empero, no hay gran semejanza. En Japón se prolonga una tradición artesana, tal y como antes describía. En occidente, estos cocineros desafían antiguas tradiciones, para proponer nuevos lenguajes, nuevas gramáticas, nuevas pragmáticas comunicativas, nuevas posibilidades de sentido, de racionalidad humana y de experiencia estética.

#### [d] Joyería contemporánea

Constituyendo una red global, los joyeros contemporáneos, como he dicho anteriormente, se asumen como artesanos. Esta actitud simbólica significa una suerte de preservación de la memoria, pues este antiguo oficio era, desde la antigüedad, artesano. Esto no significa que pretendan dar continuidad a esa tradición. Por el contrario, estos joyeros intentan, como esos cocineros, romper el sistema de las artes y transfigurar la artesanía. Esta joyería intenta dar un giro hacia el arte, en la medida en la que está liberada de reglas antiguas y va rumbo a la creación de nuevas tradiciones.



Karl Fritsch

FIG. 4 - Anillo, 2005.  
Plata oxidada, cristal.

FIG. 5 - Anillo, 2005.  
Plata oxidada, amatista.

FIG. 6 - Anillo, 2005.  
Cobre dorado, rubí.

FIG. 7 - *Screw ring*, 2010.  
Plata, tornillos y clavos.

Articulada con materiales metafóricos, esta artesanía comunica simbólicamente mestizada con actitudes artísticas. A través de este mestizaje, se hace desafiante, crítica y reflexiva. Como principio prioritario definidor de la naturaleza del arte contemporáneo pretende dar a pensar el mundo y la vida. Nos da a pensar la propia joyería y, principalmente, su tradicional función de adornar el cuerpo, con la cual rompe intencionalmente. Si esos cocineros nos ofrecen la posibilidad de pensar con los sentidos, muchos de estos joyeros nos proponen comprender que, como dice Ramón Puig, piensan con las manos. Puig afirmaba esto ya antes de que Campo Baeza publicara *Pensar con las manos*, en 2010. Para este arquitecto, la acepción es la misma. La intención de este libro es la de intentar dejar claro que la labor necesita tanto de la cabeza como de las manos. Entiende que, en el caso de un arquitecto – lo que es extensivo a otros casos, como por

ejemplo los diseñadores o los artesanos creativos – la cabeza genera las ideas, y las manos materializan aquellas ideas. Lo sepan o no, siguen la senda de un libro de Rougemont, un sociólogo francés que en los años treinta escribió *Penser avec ses mains*. Como he apuntado en las páginas anteriores, ésta es una vía que exploraré, para defender que la joyería contemporánea es un arte reflexivo que se materializa artesanalmente, por lo tanto, con las manos.

## 2.2. La lógica del diseño

No pretendo presentar un enfoque histórico pero si apuntar a una visión filosófica del diseño como mundo de razones. No lo haré en términos lineales o progresivos, como una secuencia histórica. Lo analizo como superficie de escritura que conlleva principios comunes y heterogeneidades, consensos y disensos, todos posibilitados histórica y contextualmente. Consideraré que, en términos neo-wittgensteinianos, el diseño pertenece a una familia diferente del arte. De todos modos, como veremos, son familias con parentescos. Como principio general, el diseño no apunta hacia incluir *embodied meanings*, en el sentido dantiano, entendidos como lenguajes simbólicos metafóricos y singulares incorporados en una obra de arte. Empero, incluye significados sociales y culturales. Per, hay que salvaguardar que hay tipos de diseño que contienen metáforas, como veremos a continuación. La lógica del arte contemporáneo es diferente de la lógica del diseño. Éste último, en general, apunta a crear artefactos o dispositivos con fines y funciones prácticas. Si el arte no pretende cambiar el mundo, pero si darnos líneas para pensarlo, un diseño de *calidad*, como decía Gropius, o un *buen diseño*, como prefiere Potter,<sup>141</sup> pretende realmente cambiar el mundo. Como tal, varios tipos de diseño, siguiendo principios éticos, y universalizantes, nos proponen que votemos en cosas útiles y funcionales incluso para los menos aptos, en cosas ecológicas y sostenibles, o sea, cosas que mejoren, de algún modo, nuestros modos de vida, de la esfera pública y del planeta Tierra. En otros casos, al revés, otros tipos de diseño nos proponen consumir cosas *mainstream*, o sea, cosas lugar-común. Por razones mercantiles, intentan encantarnos para consumir *gadgets*, es decir, lo que designo como *cosas-placebo*. Otros tipos aún, teniendo igualmente *calidad* o siendo un *buen diseño*, rompen con la tradicional diferencia entre arte y diseño. Ésta disocia “the purpose-free [zweckfrei] and the purposeful [zweckgebunden] arts” como apunta Adorno, aunque admite que no configuran oposiciones radicales.<sup>142</sup> Por esta vía, investigando sobre diseño, ciertos tipos se liberan y también anulan intencionalmente la función de los artefactos.

En este momento, mi objetivo es intentar establecer distinciones entre intenciones del arte y del diseño. Apunto a discernirlo filosóficamente del arte, por sus razones y, en otro plano, distinguir un buen diseño de las cosas *lugar-común* y de las *cosas-placebo* estetizadas. Primero enfocaré sucintamente la lógica del arte. Éste es un tema a desarrollar más adelante. En seguida, me dedico al diseño. Empiezo por enfocar su lógica, cuyo principio matricial *con finalidades* es común a su mundo. Después esbozo las razones del diseño. Adelante, consideraré algunos tipos de diseño para explicar, a través de ejemplos, lo que histórica y contextualmente va posibilitando diferencias entre ellos. El diseño va enseñando, por razones contextuales, consensos y disensos acerca de su propia matriz o diferentes relaciones con el mercado o propuestas de experiencias cotidianas con diferentes intenciones. Hacia enfocar estos aspectos, doy preferencia al diseño de producto y al industrial, considerando que la joyería con propósitos de diseño se inscribe principalmente en ellos, aunque, en algunos casos, también toca la moda. En otro capítulo, enfocaré ejemplos de joyería que sigue este tipo de propósitos, distinguiéndola de cosas estetizadas con fines únicamente mercantiles.

<sup>141</sup> ARGAN, Giulio Carlo, 1984, *Walter Gropius e a Bauhaus*, Lisboa, Presença.

POTTER, Norman, 1999, *Qué es un Diseñador: objetos. lugares. mensajes*. Barcelona: Paidós, Estética.

<sup>142</sup> ADORNO, Theodor, 1965, “Functionalism Today” ([http://rosswolfe.wordpress.com/2011/11/19/theodor-adornos-functionalism-today-1965/#\\_ftn4](http://rosswolfe.wordpress.com/2011/11/19/theodor-adornos-functionalism-today-1965/#_ftn4))

Cuando Potter enfoca los propósitos del *buen diseño* favorece, implícitamente, caminos para distinguirlo de las *commodities mainstream* (cosas o mercaderías lugar-común) y de las *cosas-placebo*. Con Potter, la *responsabilidad* del proyectista, la que tiene naturaleza deontológica, se torna una palabra clave para esta distinción, como también para entender el diseño y los modos como diferentes tipos la asumen. Por tanto, lo que Potter designa *buen diseño* – un diseño con cualidad – no coincide con los diez principios funcionalistas del *good design*, propuestos por Dieter Rams, como también veremos más adelante. Potter tiene razón, desde el punto de vista de la experiencia estética cotidiana aún si no usa estos términos – las cosas que nos propone un diseñador auto-consciente y responsable, es diferente de otras cosas. Asimismo, el diseño se va diversificado de modo creciente a lo largo del siglo veinte. En Europa, después de la Bauhaus, diferentes momentos configuran vías distintas del diseño europeo y de los EEUU. Entre los europeos, sobresalen casos en el linde de década de los cincuenta, así como un largo y variado período que se inicia a finales de los sesenta, momento en el que los diseñadores se cuestionan de diferentes modos y por diferentes razones la vida y las necesidades humanas. A partir de este último período el diseño se hará múltiple y diferente, de un lado y de otro del Atlántico. Pero entiendo que es posible reunirlos en dos grandes categorías. Asumiendo el riesgo de resumir demasiado los propósitos de cada uno, adelante designaré estas dos grandes categorías como vía humanista y vía productivista.

La primera es pragmática, más atenta a experiencias estéticas cotidianas, a necesidades sociales y a aspectos culturales, siendo también, actualmente, más abierta a hibridismos, a sostenibilidad y a cuestiones ecológicas. La segunda, siendo objetivista y funcionalista, articula producción industrial y mercado, aún si hay entre esta ciertos tipos que, por razones contextuales, atienden a lo social. La vía humanista, aunque también incluye varios tipos, abarca los que adoptan actitudes conscientes y atentas a la vida, reorientando, de diferentes modos, la línea humanista de la Bauhaus en el tiempo de Gropius. Por este rumbo, actualmente, tanto surgen casos que parecen intentar borrar fronteras con el arte – o que realmente las borran, sólo temporalmente – como otros que intentan re-explorar un diseño social ya implícito en Gropius. De hecho, esta vertiente, aunque entre consensos y disensos, se incluye en una matriz común a todo el diseño. Pero es crítica con relación al mundo del diseño, sus conexiones industriales y/o mercantiles y, también, los condicionamientos que sujetan, de varios modos, el sujeto implicado en la cadena sistémica. También critica los tipos de diseño que seducen a la esfera pública en asociación con la creatividad de *marketers*, programando obsolescencia, diseño no sostenible, etc. La vía productivista existe paralelamente e inscribe esos principios criticados por la primera. Corresponde al diseño que, en la contemporaneidad, desarrolla re-configuraciones de la vía funcionalista, re-adaptando aspectos de sus tradiciones modernistas. Nos propone *cosas-placebo* estetizadas que, bien sabemos, inundan nuestro entorno dándose, también, como razones para configurar discursos artísticos.

[1] *La lógica sin fin del arte*

Danto propone interpretar las obras de arte, como si éstas fueran un símbolo escrito en algún lenguaje que sigue una dada retórica. Para comprenderlas, hay que desempaquetar su sentido, producido como lógica intencional. Vilar está de acuerdo, pero añade que el arte contemporáneo comunica según una pragmática simbólica que, no está guiando por reglas o códigos gramaticales, nos propone una pluralidad de sentidos y de interpretaciones posibles. Sigue lenguajes inesperados, des-ordenados y no-ordinarios.<sup>143</sup> Esto es, no sigue una lógica como otras ya conocidas de antemano. Asimismo, desde el giro hacia el siglo veinte, el arte ha roto con reglas creativas y comunicativas, para proponernos, en un proceso inestable, nuevas pragmáticas con lenguajes singulares y no-proposicionales. Como mundo de razones, el arte necesita de una atmósfera teórica, para ser comprendido e interpretado.

Como abogaba Kant, el arte se funda y fundamenta como “finalidad sin fin”<sup>144</sup>, sin interés alguno, es potenciador de formas sin finalidad, cuya función es meramente estética, al mismo tiempo que produce y es constituyente de lo estético. Empero, si el arte contemporáneo sigue siendo una finalidad sin fin – o mejor, sin fines corrompidos, libre de dominaciones políticas o religiosas, como prefiere Vilar – también nos propone posibilidades de experiencia que enriquecen el mundo.<sup>145</sup> El arte de hoy tanto está dominado por sentidos simbólicos, como por la determinación de comunicar contenidos, sobretodo de naturaleza reflexiva. “L’art és avui una part fonamental del laboratori en el qual es gesta el nostre futur.” Vilar tiene razón cuando dice que desordenar es la *razón funcional* del arte contemporáneo. Comunica sin hacer declaraciones afirmativas. Nos propone, reflexivamente, posibilidades de sentido, posibilidades de experiencias estéticas que nos darán que pensar sobre la vida y el mundo. No se propone cambiar el mundo pero, como dice Danto, nos propone cambiar nuestra consciencia sobre la realidad.<sup>146</sup>

El arte contemporáneo no se dirige a nuestra percepción, pero sí a nuestra capacidad de comprender e interpretar en un marco teórico dado. Empero, delante de una obra de arte, cuántas veces nos preguntamos *¿ésto qué significa?* El arte, como cualquier otro símbolo, tiene pretensión de sentido, enmarcado por tipos de razones comunicativas implicadas en diferentes regímenes del arte, en el sentido rancièriano. Como dice Vilar, cuando nos preguntamos sobre el significado de una obra contemporánea, lo hacemos porque pretendemos dialogar con su pretensión de inteligibilidad. Vilar esclarece, también, que la inteligibilidad del arte no es una pretensión de validez como la de los lenguajes que nos sitúan ya en una comprensión esperada o normativa. En el caso del arte podremos no estar enterados del sentido de una obra. Intentamos dialogar con los nuevos significados que nos propone, con algo “que nunca ha sido dicho (o simbolizado).”<sup>147</sup>

En este enfoque conciso, consideremos finalmente el juicio estético y el gusto como

<sup>143</sup> VILAR, Gerard, 2002, “La comunicació en l’art contemporani. Nous i vells problemes de l’estètica filosòfica”, en *Anàlisi* 29, 2002 159-173.

<sup>144</sup> KANT, Immanuel, 2009, *Crítica del Juicio*, Madrid, Espasa Calpe - *XV El juicio del gusto es un todo independiente del concepto de la perfección*: 43

<sup>145</sup> VILAR, Gerard, 2002, *Op. Cit.*:159.

<sup>146</sup> DANTO, Arthur C., 2005, *La distancia entre el arte y la vida*, Madrid, Fundación ICO

<sup>147</sup> VILAR, Gerard, 2002, *Op. Cit.*:166.

formas de razón. Para Kant, los juicios del gusto suponen “un principio a priori, y se hallan también sometidos a la crítica, aunque este principio no sea ni un principio de conocimiento para el entendimiento, ni un principio práctico para la voluntad, ni por tanto sea determinante a priori.”<sup>148</sup> Vilar nos alerta de que “atender estéticamente a cualquier objeto es una conquista histórica del individuo moderno que, como todas formas de libertad, es una arma de doble filo.”<sup>149</sup> Por ello, una experiencia tanto puede seguir caminos aclaradores, desplegando reflexiones del individuo, como puede tomar otras rutas superficiales, en las que gusto y conocimiento no se encuentran, ni conducen a auténticas experiencias reflexivas.<sup>150</sup>

Éstos son temas que, de momento, apenas afloran en mi tesis pero que profundizaré más adelante. Por el momento, recojo argumentos con propósitos comparativos. Me interesa subrayar que el diseño, siendo un mundo configurado de otro modo, tampoco puede ser analizado, con la debida profundidad, según un juicio estético y/o de gusto, tal como no puede ser considerado sólo a través de la función de los productos al margen de lo social. debemos atender a su lógica, a sus propósitos con fin, a intentar distinguir el diseño del arte y de las *cosas-placebo* o lugar-común.

## [2] *La lógica con fin del diseño*

Antes de avanzar, convengamos que la palabra *diseño* – como congéneres en otras lenguas – es una traducción parcelar de la palabra inglesa *design*. Ésta, en la lengua inglesa, siendo un sustantivo y un verbo, ha de ser entendida según el contexto verbal. Puede ser un verbo (*to design*) que indica una acción, como cuando decimos diseñar. En inglés significa hacer un proyecto o un plano, siguiendo objetivos, intenciones y, a veces, principios o votos con naturaleza universalizante. O sea, tanto indica un tipo de praxis proyectista – la del diseñador o del arquitecto – como es también aplicable a todos tipos de actividades humanas, pasando por políticas de estado, planos de guerra o económicos, proyectos de vida, diseño voluntario del cuerpo y de la imagen individual, etc. En este capítulo, no me centraré en este tipo de planos. Tendré en cuenta *to design* y *design* – proyectar y crear productos o inmuebles – en el marco de una praxis específica, la de los proyectistas. Hal Foster también usa estas palabras refiriéndose a este sentido verbal y, tanto las utiliza cuando pretende referir la actividad de los arquitectos, como también de los diseñadores. Utilizaré la palabra *diseño*, para referirme a esa praxis centrada en diseñar – entendida como proyectar – sobretodo para referirme al diseño. Si excluimos planos para aeronaves, coches, etc. en principio, la praxis de la arquitectura será más compleja que la del diseño. Ambos casos asocian agentes de diferentes áreas, tienen en cuenta encargos, técnicas, tecnologías, materiales, tipos de fabricación y atienden, o no, a lo social y a los sujetos implicados en la cadena.

En el corazón de la diferencia entre el arte y las actividades proyectistas contemporáneas residen diferentes modos de comunicar. Como el arte, el diseño también tiene

---

<sup>148</sup> KANT, Immanuel, 2009, *Op. Cit.* - VII *De la representación estética de la finalidad de la naturaleza*: 25.

<sup>149</sup> VILAR, Gerard, 2005, *Las razones del arte*, Madrid, Machado.

<sup>150</sup> VILAR, Gerard, 2005, *Op. Cit.*: 152.

pretensiones de sentido, en este caso, cultural y social. Contiene componentes estéticos,. Comunica según una lógica proposicional con pretensiones de clara inteligibilidad – va reconfigurando gramáticas y lo cultural o ya socialmente simbolizado – y, desde luego, es diferente del arte. Incluye productos cotidianos cuya forma ha sido creada y recreada, por alguna razón social y/o cultural y con algún propósito concreto. Esto no significa una imposibilidad de provocar sorpresa, tal como esperamos del arte. De todos modos, en el marco proyectista, no esperamos encontrar algo no funcional, como una nevera que se abre por detrás, un vaso sin abertura alguna, una casa sin puertas, etc. El diseño no sigue lenguajes simbólicos complejos y de difícil comprensión. Aunque, a veces, los diseñadores recurren a metáforas visuales – por ejemplo, el blanco como metáfora de *clean*, el verde como metáfora de eco-friendly o de sostenibilidad – éstas son fácilmente inteligibles y descodificadas, en el marco de lo ya conocido. Rara vez apuntan a la unicidad, como las metáforas poéticas o artísticas. Suelen ser replicadas, ganando una naturaleza más bien inicial. Intentan abrir espacios de sentido, pero a menudo estas metáforas conllevan propósitos mercantiles implícitos. Aunque cabe destacar que no siempre es así, como veremos a continuación.

El diseño tampoco corresponde a un fenómeno que nos aparezca sin concepto, puesto que vivimos en *un bosque de símbolos*, como decía Baudelaire. Aún si estoy tratando de estética cotidiana, como dice Vilar, le corresponde alguna “forma simbólica” en un mundo estructurado de significados cuya naturaleza es, en este caso, histórica, cultural y social. Pienso que otros argumentos de Vilar sobre el arte se pueden extender al diseño. “La noción de experiencia estética «sin concepto» es un absurdo porque siempre hay significados de por medio.”<sup>151</sup> A diferencia del arte, lo que el diseño no presupone, son rupturas o desafíos subjetivos presentados como argumentos en el plano de lenguajes comunicativos simbólicos. De todos modos, un diseño responsable nos propone experiencias estéticas cotidianas con propósitos conscientemente razonados.

Diseño no es arte, ni es ciencia, aunque toca ambos mundos. Siendo un campo creativo, tiene como puente, hacia un lado, la estética y, hacia el otro, las tecnologías, las materias, etc. Ciertos tipos de diseño se aproximan más a las ciencias sociales y humanas. Naturalmente, atienden más a los panoramas socio-culturales. Otros se articulan más bien, o únicamente, con las ciencias exactas y las tecnologías, entre otras, de marketing. Goodman decía que, en algunos aspectos, el arte y la ciencia no son tan diferentes. Ambas corresponden a formas de *hacer mundos*.<sup>152</sup> Lo mismo podremos acrecentar con respecto al diseño. Empero, contrariamente al arte – porque éste nos propone comprensión de símbolos de los que no estamos enterados y una abertura a lenguajes nunca antes formulada – tanto para la ciencia, como para el diseño, la pretensión de inteligibilidad va unida a una pretensión de verdad y de objetividad. La calidad estético-funcional que el diseño nos propone experimentar – aspecto que ya Gropius defendía – resulta de la articulación de la estética, en un juego de fuerzas, con un mundo objetivo. Un *buen diseño*, como diría Gropius – que, a saber, nunca ha utilizado esta noción y sí *calidad* – toma en consideración a la estética de los artefactos y a lo usuarios, articulándose con su entorno social. Es aquí que matriz proyectista se podrá subdividir, según se hace posible y según las intenciones, más o menos responsables de los agentes implicados.

Las actividades proyectistas poseen una naturaleza múltiple, estética y objetiva. Los

<sup>151</sup> VILAR, Gerard, 2005, *Op. Cit.*: 157.

<sup>152</sup> GOODMAN, Nelson, 2006, *Manières de faire des mondes*, Paris, Gallimard.



proyectistas no pretenden que los productos resultantes de su praxis se constituyan como arte. Sin embargo, como decía Kant, el diseño muchas veces también se presenta como *ocasión para un juicio estético*. Pero, como insisten Potter y Foster, hay más allá de lo estético. De hecho, lo que Gropius ya proponía no eran *finalidades sin fin*, en el sentido kantiano, pero sí *finalidades con fin*, interesadas en lo social, en el progreso, en la educación estética del usuario, etc. Esto equivale a la mencionada comparación presentada por Adorno: “purposeful [zweckgebunden]” – con propósitos, y “zweckfreie künste” – arte sin propósitos y desinteresado, como defendía Kant.<sup>153</sup> Pero la experiencia del arte, añade Vilar, al propósito de su revisión del proyecto kantiano, es una experiencia interesada, naturaleza que asocia con intenciones libres de cualquier poder.<sup>154</sup> La tradición proyectista que Gropius pretende introducir indica que la praxis proyectista deberá responder, articuladamente, a un fin dado: crear artefactos con intenciones estéticas y una finalidad cotidiana dada, en articulación con la fabricación, el mercado y la vida. De hecho, esta praxis se convirtió en una tradición, aunque ésta conlleva diferentes propósitos. Potter, Munari y tantos otros autores recientes, como por ejemplo Alastair Fuad-Luke, también defienden que un diseño de calidad o sostenible debe prestar atención a la vida.<sup>155</sup> De modo distinto, para Fordistas, Postfordistas y sucesores contemporáneos, el diseño es un modo de embelesar productos para vender mejor. De todos modos, en el caso del diseño, los productos incluyen, y se prestan a ser experimentados, a través de su naturaleza estética cotidiana en diálogo con su naturaleza funcional, sea ésta socialmente interesada, como defendía Gropius, o interesada en aspectos mercantiles, económicos u otros.

De otro lado, subraya Potter, un diseñador no desarrolla propuestas individualmente, como un artista. Algunos artistas trabajan en equipo, admite. Pero los proyectistas trabajan siempre en un equipo inter-dependiente, a menudo interdisciplinar. Dependen de encargos y de clientes, de técnicas productivas, de planes de marketing, etc. Esta praxis es también relacional, puesto que envuelve al equipo proyectista, los fabricantes y experiencias en la esfera pública. Los diseñadores hacen lo que designa como trabajo creativo “indirecto”, esto es – con excepción de lo que llama “diseñador-artesano,” el que no trabaja asociado a una industria – elaboran un proyecto, dan instrucciones o monitorizan el trabajo de fabricantes. Por ello, defiende que todo tipo de instrucciones, dibujos, maquetas, etc, deben ser esclarecedores y objetivos. La comunicación entre sujetos, hoy en día, se da vía internet o incluye colaboradores intermediarios, puesto que la distancia se ve, a menudo, ampliada entre oriente y occidente. Si la praxis incluye tipos de relaciones entre sujetos y se dirige a diferentes experiencias, Potter me ofrece una brecha para considerar el humanismo de ciertos tipos de diseño y la vía productivista elegida por otros.

Gropius apuntaba también que, tal y cómo la arquitectura, el diseño no es una disciplina como otras, lo que también ayuda a comprender su lógica. Las actividades proyectistas son interdisciplinarias. La praxis proyectista se configura en una plataforma de intercambio donde se producen nuevos conocimientos a partir de datos *a priori* y de los flujos de cada parcela disciplinar. Hoy podremos decir que se sostiene en las ciencias sociales y humanas, en las ciencias exactas y en tecnologías directamente resultantes de

---

<sup>153</sup> ADORNO, Theodor, 1965, “Functionalism Today” ([http://rosswolfe.wordpress.com/2011/11/19/theodor-adornos-functionalism-today-1965/#\\_ftn4](http://rosswolfe.wordpress.com/2011/11/19/theodor-adornos-functionalism-today-1965/#_ftn4))

<sup>154</sup> VILAR, Gerard, 2005, *Op. Cit*

<sup>155</sup> FUAD-LUKE, Alastair, 2009, *Design Activism: Beautiful Strangeness for a Sustainable World*, London, Earths

éstas, en conocimientos sobre materiales y sus tecnologías, en dibujo o tecnologías de representación digital, etc. Por lo tanto, con variantes de escuela en escuela, así también son configurados los cursos de arquitectura y de diseño. La primacía de las ciencias sociales y humanas o de las ciencias exactas, también aquí suele marcar diferencias importantes. Por otro lado, al considerar que hay cierta paridad en la praxis proyectista, vale la pena recordar que Gropius y Behrens, tal como otros diseñadores de hoy, eran arquitectos. Ambas praxis proyectistas se concentran en concebir productos o edificios cuya estética se asocia, de un modo u otro, a una variedad de funcionalidades cotidianas, naturaleza que podrá no implicarse con funcionalismo, como veremos.

Desde luego, convengamos que un tipo de relación entre sujetos implicados en la praxis laboral estaba ya asociado a los intentos de Morris y Gropius. Intentando ambos reconfigurar las artes y los oficios, Morris va a introducir la artesanía-artística y Gropius el diseño. De un lado, Morris defendía trabajar en pequeños talleres y, como en la edad media, disfrutar de un ambiente más humano, pero también menos dependiente de reglas dictadas por necesidades del mercado. Reservada la posibilidad histórica sería, así, un trabajo algo semejante al *diseñador-artesano* el que, en Potter, tiene más libertad creativa pues, a menudo, no recibe encargos de fabricantes. Gropius, por su parte, ha introducido una praxis multidisciplinar, las relaciones entre proyectistas y la industria, intentando corresponder a lo que entendía como necesidades de la esfera pública y progreso del mercado. Inscrito en su tiempo, sería lo que hoy llamamos sostenibilidad social y económica. Morris y Gropius también proponían lo que hoy llamamos experiencias estéticas cotidianas, las que consideraban según dos puntos de vista diferentes. Si aquí hay una bifurcación, porque uno proponía contemplar objetos como si fueran arte – como se consideraba en su tiempo – y otro proponía crear y utilizar objetos funcionales alternativos a la estética pequeño-burguesa – ambos proporcionan experiencias que se han dado a ser vividas, en su tiempo, intentando romper el confrontamiento entre el arte y lo útil, entre artistas y artesanos.

Potter subdivide la comprensión del diseño en dos tipos. Centrándose en productos-artefactos, compara la comprensión del público y la comprensión de los proyectistas, como *insiders* que conocen su praxis. De un lado, se podrá decir que, implícitamente, enfoca la experiencia estética cotidiana. Pero, sólo reconoce que muchos usuarios comprenden y experimentan los objetos cotidianos perceptivamente, desde puntos de vista estéticos y de gusto, asociando su capacidad de funcionar capazmente. Está preocupado por lo social, pero no tanto por la promoción de la capacidad de comprender de sujetos-usuarios. Así, deja la comprensión del sujeto-usuario en abierto. Tal y como Danto no está preocupado con la inclusión del sujeto que piensa con su propia cabeza. De otro lado, para Potter, por esta vía no llegaremos a entender plenamente ni el tipo de lógica, ni de propósitos, ni el tipo de praxis asociada al diseño, en el panorama general de los objetos cotidianos. Sus opiniones son aceptables, ya que Potter se dirige a los diseñadores, a los proyectistas en general y, sobretodo, a los alumnos de estas áreas. Bajo su elección, hemos de reconocer que sus contribuciones son aclaradoras, en lo que respecta a responsabilidad deontológica y las condicionantes funcionales que conlleva esta praxis proyectista. Potter apunta, apenas implícitamente, a la necesidad de estudio del mundo del diseño, aspecto que, como en arquitectura, está ya hoy en un proceso bastante avanzado, sobretodo desde el punto de vista de la crítica. Empero, una vez que Potter enfoca la praxis desde el punto de vista del proyectista, me permitirá divergencias para tipos de diseño que enfocaré más adelante como históricamente posibilitados. También me permite articular la praxis proyectista, con otros sujetos implicados en la

cadena productiva y aún los sujetos-usuarios, que actualmente participan en praxis proyectistas.

Vale la pena resaltar también que, no siendo el arte entendido como enemigo del capital, se articula con un mundo institucional específico, con mercados del arte más o menos sobresalientes y éstos con ferias de arte, así como con atmósferas teóricas, a través de las cuales el arte será entendido como arte. Mientras, el diseño, es inter-dependiente del mercado. Los encargos de los clientes son tenidos en cuenta en la propia praxis proyectista. De otro lado, sobretodo en el tiempo de Gropius, no había un mercado específico. Diseño y otras cosas estaban lado a lado. La emergencia de un mercado específico quedará para las últimas décadas del siglo veinte. Hoy hay espacios comerciales específicos y ferias de diseño en los que se constata una atmósfera crítica – la propia crítica del diseño, del diseñador y de los usuarios auto-conscientes. En esos lugares, los productos propuestos por diseñadores, y las experiencias que nos proponen consciente y responsablemente, están entre un paréntesis defensivo configurado por esa atmósfera crítica, distinguiéndose de otros productos *lugar-común*.

Consideremos ahora otro aspecto de la naturaleza mixta del diseño, la que tendrá origen en Gropius y que aún hoy es constatable. De un lado, los objetos responsables, como diría Potter, poseen una naturaleza estética y sensible a la sociedad. La manufactura (artesanal o industrial) se conecta con procesos creativos y productivos, es decir, se destinan a una fabricación específica. De otro lado, destinándose también a un tipo de mercado, los productos están sujetos a principios de racionalidad capitalista. Esta naturaleza doble, continuamente implicada con el diseño, conduce a futuras re-configuraciones, según se van haciendo posibles, poniendo en *juego* el conjunto y cada uno de sus componentes por sí misma. Es como un *juego*, o un balancear, que no provoca re-configuraciones del conjunto matricial. Empero, cada uno de los dos componentes se puede mover por sí mismo, sobresaliendo más el uno o el otro, de modo a definir y redefinir intenciones creativas-productivas en diferentes contextos socio-históricos. Así surgen diferencias entre cosas que se ofrecen como experiencias estético-funcionales y meras *commodities* en las cuales sobresale, o apenas son constatables, formas de racionalidad capitalistas. Esta constatación es ya anterior a Gropius. Correspondía a una preocupación que ya estaba presente en Morris. Éste subrayaba que debemos estar atentos, pues “el comercio es la creación de una demanda de mercado,” así como el “capitán de industria” no se interesa sino por “el beneficio que va obtener” y, por ello, “el pastiche ha sido endilgado al mercado.”<sup>156</sup>

Potter apunta a un método flexible en la praxis proyectista. Pone de relieve que éste debe estar articulado con la fabricación, con el mercado. Por esta razón se distingue de Bruno Munari, un autor clásico importante, y como Potter, también diseñador. Por su parte, Munari entiende el diseño como sistema objetivo que articula sujetos, fabricaciones y productos, asociando un método de origen cartesiano a la praxis. En *De las cosas nacen las cosas*, Munari analiza de forma sistemática el trayecto que el diseñador recorre desde que se enfrenta a un problema funcional y tecno-formal hasta proyectar y configurar una solución final. Clarifica cada paso de la praxis, enlazando cada uno al siguiente, asociando el proyecto a ese método que defiende qué le es propio. Para Munari la praxis debe incluir la duda metódica como procedimiento sistemático que atiende a una serie de etapas para derribar prejuicios cognitivos, con el fin de establecer una base firme, segura

---

<sup>156</sup> MORRIS, William, “Las artes y la artesanía de hoy”, *Op. Cit.*: 111.

y fiable para el diseño. Es decir, Munari profundiza y propone un método científico racionalista, el que la Bauhaus post-Gropius y la Hochschule für Gestaltung Ulm ya habían intentado en las etapas objetivistas de cada una de las escuelas. Lo clarifica proponiendo que se constituya como la esencia del diseño y el camino que conduzca al diseñador a alcanzar su objetivo y a resolver problemas centrados en el proyecto. Este método permitiría responder a lo social. A través de la metáfora del “arroz verde”, asocia proyecto y cocina. Si nos falta algo, dice Munari, o si cambiamos el orden por que incluimos los ingredientes, no resolvemos el problema, no conseguimos el objetivo. Según este método, el diseñador alcanzará una meta si conoce las exigencias del camino a seguir en la praxis. Sólo así podrá resultar algo útil al hombre, admite Munari.<sup>157</sup> Esos pasos serán necesarios para alcanzar una meta, pero se trata únicamente de un tipo de método para intentar resolver problemas proyectistas que culminan en lo social. Además, como casi todos los estudios sobre diseño, Munari también se ha centrado en el diseñador. Atiende a lo social y no en al sujeto receptor.

La praxis proyectista sigue una lógica que, desde Gropius, se hizo tradición. Pero ningún método que interconecte los agentes proyectistas, los de la producción, mayoritariamente industrial, con el mercado y el público se hizo una tradición inmutable. Los métodos en la actualidad son diversos y el estudio de metodologías apunta hacia enfoques creativos, flexibles, a menudo híbridos y, no rechazando la intuición, se adaptan caso a caso. Desde la propia praxis, hoy surgen también propuestas de participación de usuarios en proyectos. En la exposición *Pace of Design* (pasos del diseño), durante la ExperimentaDesign 2009, Lisboa, la comisaria Tulga Beyerle, después de haber desarrollado un trabajo de naturaleza etnográfica, se ha dedicado a mostrar diferencias entre tipos de praxis proyectistas y los métodos que conllevan, dando cuenta de los procesos adoptados en varios estudios de diseñadores, dispersos por el mundo. Asociados a la praxis y a los métodos adoptados, difiere también de la lógica relacional entre sujetos implicados y los productos que proponen como experiencia pública. Esto es, el proceso seguido por los Hermanos Campana instala los habitantes de las favelas como sujetos con papeles implicados en la praxis proyectista. El ritmo de trabajo es el ritmo cálido de Brasil, el ritmo cultural de los habitantes de las favelas. Otros despachos de diseñadores indios, solicitan la participación de miembros de la sociedad local y crean lo que les es necesario, rumbo a un diseño social y sostenible. Es el caso de diseñadores asociados al CKS – Center for Knowledge Societies. Esta organización, dedicada a la consultoría en el ámbito del diseño, invierte en la innovación a través del empleo de métodos de investigación centrados en el usuario. Esos métodos incluyen la etnografía y la experiencia del usuario, visando crear productos, servicios y sistemas sociales necesarios. Mientras, en otros despachos repartidos por diferentes lugares del mundo – tan reconocidos como los primeros en el panorama actual del diseño – no se procede del mismo modo. En otras palabras, este sensorio, con su naturaleza inter-funcional, como red de conexiones, se convirtió en un árbol con muchas ramas, en parte, interdependientes. Empero, con ciertos diseñadores aún transporta en él jerarquías entre los campos de la creatividad y de la productividad y no implica a los fabricantes y/o al público en la praxis.

Munari está entre los autores que ya proponían que el diseño despierte todos los sentidos, no sólo la visión. Pero, como Potter y, tantos otros autores, desde Gropius hasta hoy,

---

<sup>157</sup> MUNARI, Bruno, 1981, *Das coisas nascem as coisas*, Lisboa, Edições 70.

nunca incluyen intenciones comunicativas simbólicas. Comprender la praxis proyectista, será dar un paso más allá, si pretendemos comprender mejor el diseño, pero, en cuanto a los productos, en su mayoría, han de comunicar de modo objetivo y claramente inteligible. En la medida en la que el diseño no incluye intención alguna de construir lenguajes comunicativos simbólicos, las formas, técnicas o materias no pueden ser vistas en un marco semejante a las artes mecánicas modernistas, la fotografía y el cine. Éstas se han convertido en arte porque la técnica se hizo un medio de una pragmática comunicativa artística que nos da a pensar la vida. Pero, como defiende Rancière, las artes mecánicas también dan voz a quien no tiene voz. Este aspecto coincide cuando un equipo de diseñadores trabaja con sujetos usuarios ya que, según una perspectiva democrática, también da voz a quien no tiene voz.

### [3] *Razones del diseño*

La praxis proyectista articula una red de razones, en parte semejantes a las razones que Vilar articula en el arte: poética, comunicación y funcionalidad.<sup>158</sup> Admitamos desde ya, por lo que he referido antes que, como el arte, las actividades proyectistas tienen también componentes creativos y estéticos. Por lo tanto, la respectiva praxis entrelaza razones poéticas. Empero, no es únicamente por este motivo que el diseño ha de ser comprendido, defiende Potter, con razón. Añade que – tal como la filosofía dantiana considera sobre el arte – lo que percibimos visualmente no es suficiente para establecer diferencias entre diseño y otras cosas. Si no conlleva sentidos simbólicos incorporados, como Danto apunta al arte, los motivos son otros. Éstos apuntan hacia una razón comunicativa diferente. El diseño conlleva símbolos y significados culturales históricamente posibilitados y razones sociales que con ellos se articulan. Entonces, de cosa-símbolo cultural, debemos pasar y tener en cuenta la cosa-simbólica, es decir, a las prácticas sociales que estas cosas proporcionan. Comunicando objetivamente, estas cosas ponen en juego relaciones humanas, crean tipos de realidades y pretenden cambiar modos de vida y el mundo. Por lo tanto, las razones comunicativas asociadas a la poética presentan diferencias del arte. Empero, tal y como pasa en el arte, la atribución de razones comunicativas, a través de argumentos y discursos, están a cargo de la crítica, y de las opiniones auto-conscientes, y responsables, de los proyectistas. Las razones funcionales, presentando diferencias del arte, también se entrelazan con poética y comunicación. Por lo tanto, hay que destacarlas.

Antes de más, la función del diseño o de la arquitectura no es desordenar, tal como Vilar bien defiende refiriéndose al arte. El diseño propone tipos de órdenes articulados con diferentes condicionantes y razones funcionales posibilitadas histórica y contextualmente. Potter señala la fijación en propósitos, como objetivo que caracteriza la praxis del diseño, llegando a considerar que define su naturaleza. Pero hay que salvaguardar que la diferencia entre arte y diseño tampoco reside totalmente en tener, o no tener, una finalidad o propósito. El arte puede tener fines y funciones, que no sean corrompidos por razones políticas o religiosas. Si, con su autonomía, despierta consciencias, éste será también un fin del arte. De otro lado, desde el punto de vista

---

<sup>158</sup> VILAR, Gerard, 2005, *Op. Cit.*

proyectista, cada cosa se implica siempre con acciones y relaciones humanas, sean éstas con intenciones humanistas o, de modo opuesto, representen lujo o sean placebos. Dada esta diferencia, para Potter, un *buen diseño* es un diseño responsable y tiene como principal propósito dar respuestas adecuadas a un dado contexto social, lo que ha de articularse con posibilidades tecnológicas y mercantiles hacia desarrollar tipos diferentes de proyectos. “La calidad del resultado reside en una cercana y adecuada correspondencia entre la forma y su sentido.” En Potter la palabra *sentido* significa serventía y funcionalidad que se constituyen en lo social, como algo que “funcione bien; en su aspecto y su estilo, su dureza y su duración” en relación con la función que le ha sido destinada. Pero advierte también que un “producto bien diseñado tiene que tener una venta competitiva.”<sup>159</sup> Hay que admitir que Potter enfoca dos aspectos importantes: la responsabilidad y los condicionantes de la praxis proyectista. Los retomaré ya que me remiten para continuar en la consideración del diseño como un mundo de razones teóricas.

Primero consideremos las condicionantes como razón proyectista en el marco funcional. Para Potter, los condicionantes constituyen la bisagra entre arte y diseño. Hace hincapié en subrayar la paridad de la arquitectura y del diseño, uniéndolos como un mundo con propósitos, condicionantes y responsabilidad que, por principio, se articulan y son comunes a ambos. “Obviamente, cuanta más libertad de movimiento estético y sensorial dentro de una gama de posibilidades del diseño, “más cercano parece estar el resultado a lo que ofrece la práctica de las bellas artes.” Cuanto menos libertad, más se acerca el diseño a las ciencias” o mismo a campos donde la estética sea extranjera.<sup>160</sup> El arquitecto Álvaro Siza Vieira también hace hincapié en establecer diferencias entre actividades artísticas y proyectistas, subrayando tanto las responsabilidades, como los condicionantes implicados en la praxis de éstos últimos. Recuerda, con frecuencia, *Le mystère Picasso*,<sup>161</sup> un documental donde “Picasso pinta por de tras de un vidrio. Cuando una forma se define, subvierte todo, haciendo nacer otra forma.” Su deseo sería seguir un proceso idéntico, igualmente libre. Pero no es posible, un edificio tampoco es una escultura. La praxis proyectista es larga. Hoy en día, se inicia por dibujos y maquetas o representaciones 3D, y el arquitecto debe atender también a “la red de infraestructuras (cables, tuberías, los que recorren y condicionan el edificio). (...) Podrán aclarar y disciplinar el proyecto, o al contrario, destruirlo.”<sup>162</sup>

Aún si hay una lógica matricial con fin, para un arquitecto, construir una casa, un hospital o una biblioteca asocia estética, creatividad y funciones prácticas específicas. Del mismo modo, para un diseñador no es igual diseñar zapatos de deporte o zapatos de tacón, por ejemplo. Cada especialidad necesita de conocimientos específicos y conlleva tipos de condicionantes diferentes. Entre éstos, están también los encargos de los clientes, las posibilidades tecnológicas y de fabricación, etc. Éstos, tal como los componentes estéticos, deben ser considerados como históricamente posibilitados. Pero, como recuerda Potter, un edificio no tiene que caer y un producto no puede hacer daño al usuario. Ambos, deben ayudarnos a vivir y ayudar a que el mundo funcione mejor, añade. Así, entiende que para producir un buen diseño, los proyectistas deben superar

<sup>159</sup> POTTER, Norman, 1999, *Op. Cit.*: 51-54.

<sup>160</sup> POTTER, Norman, 1999, *Op. Cit.*: 14.

<sup>161</sup> CLOUZOT, Henri-Georges, 1955, “Le mystère Picasso,” Documentaire 78 m, Paris.

<sup>162</sup> SIZA VIEIRA, Álvaro, 2001, en *Os desenhos do desenho, nas novas respectivas sobre o ensino artístico*, Porto, Universidade do Porto, Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação: 138-139.

condicionantes. Por ello, de un lado, está reafirmando la naturaleza multidisciplinar de la praxis proyectista, como también de la necesidad de colaboración entre sujetos que participan en la praxis productiva. Cuando se implican los receptores en la praxis, también podrán implicarse en esta superación de condicionantes.

Estos condicionantes varían a lo largo de la historia. A título de ejemplo, cuando, en el período gótico, se hacen posibles mayores aberturas, es porque ingenieros-arquitectos, en la época, maestros constructores, conquistan esa posibilidad técnica. Pero significa también una alianza con la religión, que admite otras formas y aberturas más amplias para el exterior, lo que va coadyuvar posibilidades. Cuando surge el hormigón, se hacen tecnológicamente posibles aberturas más amplias que permitan crear otras formas y otras posibilidades de habitar o trabajar. Del mismo modo y conduciendo a fines sociales semejantes, en el área del diseño, la que es más reciente, se hace hoy posible moldear materias sintéticas, por ejemplo el *Corean*, producir a través de impresión 3D, etc. En ambos casos, también se hace posible reconsiderar la artesanía y los artesanos, así como escuchar opiniones de los usuarios durante la praxis. Apenas superando estas condicionantes con auto-consciencia y colaboración interdisciplinaria, un proyectista puede asumir su autonomía y libertad como todo el artista o todo el ciudadano. Asimismo, como los artistas contemporáneos, hace más de un siglo que no están sometidos a cualquier patrón u orden estéticos, o sea, esta no es un condicionante. La libertad del proyectista reside mayoritariamente en los planos creativo y estético. Empero, debe articular estas razones poéticas con condicionantes tecnológicos. En suma, durante la praxis proyectista, las razones creativas coinciden, en parte, con el arte contemporáneo. Las razones comunicativas producen sentido de naturaleza socio-cultural. Ambas se entrelazan con razones socio-funcionales y tecnológicas, sus condicionantes o ventajas, lo que es muy diferentes del arte.

En segundo lugar, consideremos la responsabilidad del proyectista como razón funcional de naturaleza deontológica. Si tiene naturaleza adicional y es interpretable histórica y contextualmente, no es por ello que se hace menos importante. También se entrelaza con lo social. Esta responsabilidad es semejante a de los médicos o abogados y todos aquellos que, profesionalmente tratan de lo social y atienden a la vida y a los sujetos. Responsabilidad, una palabra tantas veces proferida por proyectistas y críticos, remite a ética y a auto-consciencia de participar en lo social. Limita la autonomía del proyectista, porque desde el punto de vista de la recepción, implica, favorece o desfavorece, experiencias relacionales de naturaleza estético-funcional. La autonomía será reconquistada, según el reconocimiento de su calidad-funcional, por cada individuo y por la esfera pública. De un lado, la asunción de esta responsabilidad, también vista de diferentes modos históricos, establece una diferencia importante entre la lógica del diseño y la lógica artística, entre fabricar realidades responsablemente y proponernos reflexionar sobre esas realidades. De otro lado, consecuentemente, el modo como la responsabilidad es asumida por el diseñador, o no lo es, ayuda a separar diseño y *commodities* o cosas-placebo. Ayudará también a distinguir una obra de un arquitecto o de un diseñador de cualquier francotirador.

## La vía humanista

Por diferente que sea la tipología del diseño, sean tipos funcionalistas *mainstream* que fomentan deseos, u otros más responsables que responden a necesidades, u otros aún que cuestionan el sistema del diseño y los sistemas productivos, por sí mismos – de Gropius a Martín Azúa, de Dieter Rams, Bruno Munari o Charles y Ray Eames a Martí Guixé y Jurgen Bey – el diseño sigue reglas matriciales incluidas en un mundo objetivo. Bien entendido, los enfoques son diferentes, según se hacen posibles, como bien mostraba la exposición *Parallel Thoughts in Different Times: Bright Minds, Beautiful Ideas*<sup>163</sup>. En ésta, como el título sugiere, se enfocaban posibilidades contextuales de implantar el diseño, en su esencia común y en sus divergencias. Munari, en Italia, y Eames, en los EEUU, representan un diseño cuya metodología racionalista visaba diseñar y fabricar objetos útiles y funcionales, no alejándose por ello de lo social. Mientras, actualmente, Bey y Guixé desafían esa lógica, proponiendo a veces objetos no-útiles y no-funcionales. Cada producto da a conocer a la auto-consciencia del diseñador, su modo de participar en la sociedad, tal y como las razones por las cuales cada uno sigue estilos, estéticas y éticas responsables, como aspectos hechos posibles en un momento dado. Entre las tentativas del multifacético diseño de la post-segunda guerra, están Munari y los Eames, en una línea semejante a la escuela de Ulm y de los principios del designado *good design*, como racionalismos productivistas que atendían a necesidades sociales. Éste es un aspecto importante que enfocaré al final de este capítulo. Pero estos dos diseñadores se alejan de tipos visionarios, sus contemporáneos, como Buckminster Fuller, un racionalista, teórico de sistemas, arquitecto, ingeniero y diseñador. A través de sus estructuras geodésicas móviles, también atendía a lo social, intentando proponer nuevos modos de vida, más tarde re-explorados como casa nómadas. Ya entonces preocupado con el ambiente, ha propuesto coches de bajo consumo de combustible, cúpulas geodésicas para proteger la biosfera, como la de Monreal. En nuestros días, también igualmente atentos a aspectos que dicen respecto a la vida de hoy, ciertos diseñadores como Bey o los catalanes Azúa y Guixé, a veces intentan romper reglas de este sensorio. Adoptan, por un momento, una ocasión circunscrita, lenguajes extra-ordinarios con los que, dentro del panorama objetivo del diseño, pretenden comunicar según una lógica simbólica, como el arte contemporáneo. Pero, de hecho, lo hacen porque están cuestionando algo en el marco de la responsabilidad deontológica del diseñador. De nuevo vuelven a lo ordinario, o sea, a su praxis con matriz más objetiva, para concebir artefactos funcionales. De este océano que he incluido en la vía humanista; más adelante exploro ejemplos asociados y repartidos en tres grupos.

### *Forma, función, modos de vida y de habitar*

A partir de la década de los sesenta, muchos diseñadores se harán progresivamente más atentos a los cambios sociales, a los modos de querer vivir y habitar. También desafían, de múltiples modos, el habitar burgués. El sillón *Sacco* ilustra bien la atención de tres diseñadores Italianos que atienden a los grandes cambios introducidos en esta época. Colaboran en la superación de fronteras con la vida, que Danto entiende que se ha

<sup>163</sup> SCHWARTS, Annink e Ineke (ed.), 2003, *Parallel Thoughts in Different Times: Bright Minds, Beautiful Ideas: C. Eames, B. Munari and M. Guixé, Bay*, BIS Publisher, Amsterdam



extendido a varios ámbitos sociales, articulándose con rupturas de la distancia entre el arte y vida. En *Sacco*, no hay nada que apunte a los salones pequeño-burgueses, para la organización de un espacio donde habríamos de sentarnos y proceder según reglas de un llamado *buen comportamiento*. Sin recurso a productivismo masivo alguno, *Sacco* es interpretable por el usuario, así como es más bien artesanal, dejando trasparecer una relación de proximidad con el productor. Se ajusta al cuerpo del usuario, sin formalismos antropométricos a la *Corbusier* en *Modular*. La función de *Sacco* es versátil. Cada sujeto podrá interpretar su función, haciendo de él un sillón, o decidiendo usarlo para recostarse, como si fuera una cama. Por otro lado, *Sacco* tiene un título que lo individualiza entre productos. Los títulos surgirán con este propósito, no siendo raras las metáforas en éstos incluidos. Pero éstas no son metáforas comerciales para vender mejor, como las que he referido antes, como *clean*, representado por blanco. A menudo nos remiten a formas de híbridos *arte-diseño*. El diseño se transformará en un teatro de estéticas y propósitos funcionales, diferentes y contradictorios, haciendo propuestas de experiencias cotidianas y modos de habitar.

Desde la década de los sesenta hasta la actualidad, Enzo Mari se explica como caso singular. Se debate entre otros diseñadores, como defensor del idealismo humanista introducido por Morris y Gropius. Para éste, el diseño está más próximo a la expresión artística que a los componentes técnicos, es más un arte y menos una ciencia. Para Mari, “la calidad del diseño no va relacionada con riqueza formal, pero reside siempre en la discusión entre realidad y la utopía. (...) El proyecto es la negación de lo que ya existe. Decir que podemos realizar la utopía es absurdo. Pero no querer realizarla es un disparate.”<sup>164</sup> Siempre centrado en intentar evitar los recursos industriales, ha dedicado años de su vida a inventar un tipo de bisagra para una plato de parmesano que funcionara bien y agradara al público. En Enzo Mari a menudo están presentes actitudes educativas, asumidas como su manera de enfocar la responsabilidad del diseñador. Tanto son dirigidas a diseñadores como a la esfera pública. Por ello, le interesa dar a conocer el proceso que desarrolla en la praxis y en la fabricación. A finales de la década de los noventa, realizó una exposición en el Centro de Arte Santa Mónica de Barcelona. Ahí daba más énfasis a las explicaciones sobre procesos de diseño y de fabricación, asociados a propósitos específicos, y menos a mostrar resultados finales, o sea, los productos terminados. Entre visionarios, utopistas y concepción de realidades, desde los años sesenta hasta hoy, muchos diseñadores se han dedicado a pensar la vida y la variedad de modos de habitar, proponiendo una diversidad de experiencias cotidianas. Primeramente, ciertos diseñadores habían considerado la libre elección del usuario. Más tarde, van entrando en un proceso que se va a abrir gradualmente a la libertad interpretativa del usuario, como en *Sacco*. Después, otros implican el usuario y/o el fabricante en la praxis, como en los casos del diseño social. Hay consensos y disensos en un sensorio en proceso de evolución.

---

<sup>164</sup> Mari, Enzo, en COLIN, Christine, *Design aujourd'hui*, 1988, Paris, Flammarion



FIG. 8 - Sillón *Sacco*, 1969 . Fabrica Gatti, Italia.  
Piero Gatti, Cesare Paolini y Franco Teodoro



FIG. 9 - *Victoria Cabinet*, 2010.  
Estudio Boca do Lobo, Portugal.

El diseño va acompañando y proponiendo modos de habitar. Ya en el siglo veintiuno, muy lejos ya de las polémicas modernistas sobre decoración, tanto el francés Coll-Part como los portugueses *Boca do Lobo* crean muebles profusamente decorados. Estos últimos desarrollan una vía social ancorada en el trabajo de artesanos, entre otros los ebanistas. Recuperan y reconocen esas competencias artesanas sofisticadas, las que, si no fuera por esta vía entrarían en extinción. Como ya en los años ochenta había hecho el catalán Jaume Tresserra, sitúan lo que crean, en asociación con ebanistería, en el vasto panorama del diseño. Pero estos productos son más bien entendidos como *objet d'art*, como los ya propuestos por la Werkbund Alemana y los Talleres de Viena. Vuelven a ganar sentido en segmentos sociales. La función de los muebles *Boca do Lobo* o los de Tresserra no se ha perdido. Ahí están tanto las puertas o los cajones considerados necesarios y que funcionan bien, como las tradicionales medidas antropométricas, aún si enseñan un desafío a los purismos formales modernistas. Tresserra recrea, a veces asociando la simplicidad morfológica de muebles orientales y la funcionalidad de muebles tradicionales occidentales. Unas veces se detiene en crear minuciosos cierres de metal, como si fuera un orfebre. Otras, añade inesperadas alas a un mueble, como en la secretaria *Butterfly Carlton-House*. También crea muebles que, cuando están cerrados, no entendemos su funcionalidad "real", como en *Carpett*, otra secretaria creada para una película sobre Batman. Los *Boca do Lobo*, por su parte, desordenan estilos de mobiliario europeos anteriores y contemporáneos, en un proceso de conjugación híbrida. No como estética, pero sí en cuanto actitud, coinciden con los diseñadores y arquitectos Italianos posmodernistas del grupo Memphis, como Alessandro Mendini o Ettore Sottsass, en la década de ochenta. Éstos, recorrían a colores fluorescentes, a superficies resbaladizas y a formas que, aparentemente, estaban en desequilibrio en relación a la estática. Unas veces subvertían o desafiaban la funcionalidad, u otras retiraban la función pomposa a los frontones u otros elementos gramaticales de la arquitectura clásica, pasando a funcionar

como elementos decorativos coloridos, a contrariar todo lo que pueda considerarse como purismos modernistas. Estéticamente diferentes y libres de estilos predeterminados, los hibridismos tales como los de Tresserra o los *Boca do Lobo* van asociadas a unos productos que subrayan el lujo. Se proponen, entre tantos tipos de diseño contemporáneos, como experiencias estéticas cotidianas segmentadas, las que apenas tendrán sentido entre nichos del habitar. En este teatro con tantos figurantes que es el diseño actual, la ExperimentaDesign Lisboa 2011, se ha intitulado *Useless*. Proponía esta palabra como un oxímoron, entendible si descomponemos la palabra. Será así, useless (inútil) y use less (usar menos). De un lado, el diseño debe responder a alguna necesidad y tiene como propósito crear utilidades. ¿Todo el diseño es útil? ¿O hay tanto de inútil, es decir, tantos placebos consumibles? Preguntas como éstas estaban dirigidas a la consciencia de los diseñadores. En la actualidad ¿qué es útil? Tenemos que pensar la sostenibilidad ambiental. De otro lado, usar menos, era una propuesta dirigida a nuestra consciencia, a la del público, constituido por todos nosotros. Deberíamos comprar sólo lo necesario, considerando también la sostenibilidad ambiental.

### *Híbridez arte-diseño*



FIG. 10 - Matín Azúa, 2009.  
*Citoplasmas*, Exposición Lapse in time,  
ExperimentaDesign, Lisboa



FIG. 11 - Martí Guixé, 2001.  
*Nomadic Office - Common sense tips for the  
traveling worker.*  
Exposición Worksppheres, Mo.MA NY

En el panorama heterogéneo del diseño hay formas de hibridez. En los años ochenta, la organización Francesa VIA (Valorisation de l'Innovation dans l'Ameublement), representa un giro significativo. Contando con apoyo gubernamental, primero se proponía como alternativa al diseño productivista italiano. Poco a poco, se ha empezado a dedicar a un programa de naturaleza didáctica en constante renovación. Hoy en día, se preocupa en integrar el medio ambiente en el diseño de productos, como propósito y necesidad

contemporánea evidentes, esforzándose por implicar a las escuelas y a la esfera pública en este proceso. Pero en su inicio, la VIA ha sorprendido con propuestas que, aún sin seguir un modelo estético, parecían tan utópicas como las de Enzo Mari o Fuller pero que, a su vez, se han enraizado. En el espacio VIA y en la galería Parisina *En attendant les barbares*, fuimos sorprendidos con estéticas y formas inesperadas, como la *Lámpara mascara*, 1984, y tantos otros productos-escultura de Garouste & Bonetti, piezas únicas, sin recurso a manufactura industrial. Pocos años después, Coll-Part creaba un conjunto de sillas brutalistas e in-utilizables igualmente opuestas al confort funcionalista o pequeño burgués. *Un jour la terre tremblera, pas mois: un hommage a Philippe Stark*, eran sillas de la década de ochenta hechas de materiales reciclados. Coll-Part explica un disenso a través de una metáfora visual, subrayada por otra en el título. Es una sátira dirigida a Philippe Stark, un diseñador productivista-funcionalista, que en esa época era bandera del diseño francés. A este último, para apoyar el diseño Francés, François Mitterrand le encargó el mobiliario de su despacho, haciéndolo divulgar largamente por la imprenta. Coll-Part incluye *embodied meanings* y desordena el diseño, a veces transfigurando o retirando la función de los objetos, entrando el terreno del arte. De otro lado, con una renovada intención de desordenar el diseño prosigue, hasta hoy, en la defensa del trabajo realizado manualmente, por sí mismo, “pour des amateurs du Beau à domicile”, como propone en su sitio web.<sup>165</sup> Ahora nos encamina, con humor, hacia un *Bello* con mayúscula, pero más allá del gusto burgués, proponiendo productos híbridos para ambientes barrocos, como propuestas proyectistas que cada día se hacen más frecuentes.

En la actualidad, un momento en el que se da gran importancia a la investigación en diseño y a la educación, le Grand-horhu, otra organización Belga, entre varias propuestas, nos da a considerar muebles sin función. Del proyecto *Objet préféré*, resultan muebles intrigantes que rompen la barrera arte y diseño.<sup>166</sup> Trascienden de una colaboración entre le Grand-horhu y el núcleo de investigación de la empresa italiana Fabrica Features.<sup>167</sup> En un taller, un grupo de jóvenes diseñadores de la Fábrica orientados por Sam Baron, varios empleados del Gran-hornu les responden a la sencilla con la pregunta ¿cuál es tu objeto favorito? Las respuestas son igualmente sencillas, la foquilla, un vaso, mi mota, etc. Esos objetos elegidos, tal como las historias personales asociadas a ellos, han originado una colección de muebles meticulosamente fabricados en el taller del Gran-hornu. Los muebles amplían, transfiguran y metaforizan las características de esos objetos cotidianos. Se destinan a exposiciones en el mundo institucional del diseño, sea en la Fabrica, Italia 2011, o en museos de diseño, como el MUDA, Lisboa 2013. Quedamos intrigados. ¿Deberíamos verlos como arte o como diseño?

Martí Guixé ha participado en la exposición colectiva *Workspheres*, producida, como varias otras, en la tradición del departamento de arquitectura y diseño del MOMA. Paola Antonelli, la comisaría, pretendiendo cuestionar el equilibrio entre el trabajo cotidiano y la vida, ha considerado que los diseñadores tienen un importante papel que desempeñar en la búsqueda de soluciones efectivas para nuestros paradigmas de trabajo, que se

<sup>165</sup> COLL-PART, “Les travaux intérieurs”

[[http://www.coll-part.com/index.php?option=com\\_content&view=category&layout=blog&id=31&Itemid=396&lang=fr](http://www.coll-part.com/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=31&Itemid=396&lang=fr)]

<sup>166</sup> GRAND-HORHU, 2011-2012, “ Object préféré,” [ [http://www.grand-hornu-images.be/fr/expositions/Objet\\_prefere/31/](http://www.grand-hornu-images.be/fr/expositions/Objet_prefere/31/)]

<sup>167</sup> Fabrica Features, 2011-2012, “ Object préféré,” [<http://thisispaper.com/Fabrica-Team-Objet-Prefere>]

encuentran en constante cambio. La exposición contó con productos que seguían diferentes conceptos, construidos como herramientas y entornos de trabajo. La mayoría de los diseñadores proponían visiones realistas, las que pretendían resolver problemas directamente relacionados con la vida y con el trabajo. Considerando un futuro próximo, proponían interfaces de ordenador y accesorios personales, de los que la exposición presentaba prototipos, productos ya en desarrollo o incluso ya disponibles en el mercado. Pretendían constituirse como productos diseñados con sensibilidad y atención a la vida real, para mejorar condiciones de trabajo igualmente reales. Es decir, estos diseñadores han creado aparatos con el propósito de mejorar la vida real. No intentan cambiar nuestras consciencias sobre la vida real. Ésta es la lógica artística que Guixé pretende explorar. A través de la metáfora del nomadismo, con humor, presenta artefactos fácilmente transportables y sin función real. Propone una oficina ambulante, tal vez para disminuir el estrés y el trabajo cotidiano. El evento en el MoMa hizo posible esta actitud que lo lleva a traspasar la frontera de arte/diseño. De hecho, nos está dando a pensar la propia praxis proyectista, su íntima dependencia de sistemas productivos y del mercado. El auto-intitulado *ex-designer* – el propio Guixé – otras veces posteriores asumiría actitudes semejantes. Pero, de nuevo, en su despacho, Guixé ha vuelto a trabajar en diseño de interiores con su equipo, para *Camper* o para *Desigual*, entre otras marcas. Por tanto, *Ex-designer* se ha transfigurado también en una marca comercial.

En la exposición *Lapse in Time*, en Lisboa, Azúa presentó el video *Citoplasmas*, que también corresponde a un proyecto hecho para un momento, con intenciones que transfiguran su obra rumbo a una lógica de hibridismo arte-diseño. Cuestionaba su responsabilidad laboral, las cosas y el mundo. Este video incluía sólo sonidos expectables en la vida real. Un polvo blanco no identificable, la *Mater*, era vertido en un vaso de laboratorio de química. Junto con agua, formaba un líquido y después una materia blanca. Al caer, formaba una copa blanca, sin que nada ayudara a configurarla. La copa se hacía *real* con el sencillo gesto de verter un líquido. Era, en *realidad virtual*, la copa del FAD 2009, una “una copa fluida y efímera para una era donde los nuevos materiales serán los protagonistas,” dice Azúa.<sup>168</sup> También este proyecto es diferente de otros proyectos suyos, de los que tienen otras intenciones dirigidas a lo real, por ejemplo, cuando hace productos funcionales. Pero más allá de su presentación en el FAD, la copa sin función se hacía una metáfora sobre los materiales, con un sentido más amplio. Era posibilitada por la atmósfera de la exposición *Lapse in Time*, cuyo comisario fue Hans Maier-Aichen. Estaba entre otros artefactos no funcionales que también proponían la emergencia de un nuevo paradigma del diseño.

Como experiencia, Maier-Aichen proponía pensar el sistema del diseño, por tradición interconectado con producción industrial y mercado, pero que progresivamente se articula y depende más de técnicas de marketing que fomentan tanto el consumismo, como la globalización de productos en una lógica que da prioridad al mercado. Actualmente se producen demasiadas inutilidades, cuando *un buen* diseño debería producir, responsablemente, bienes y servicios que se constituyan como utilidades funcionales para el mundo y la vida. Hoy también se amplía la distancia geográfica y, consecuentemente relacional, entre diseñadores y fabricantes. Éstos son ahora sujetos que se desconocen porque se sitúan, a menudo, en dos lados del mundo, unos en occidente y *otros* en oriente. *Lapse in Time* introduce disensos en la tradición matricial, intentando llamar la atención sobre estos problemas. Para ello, Maier-Aichen, propuso a

---

<sup>168</sup> AZÚA, Martín [<http://www.martinazua.com/cas/life-crafts/copa-fad/>]

jóvenes diseñadores que, creando con “elasticidad mental,” intentaran romper fronteras entre las disciplinas de las ciencias sociales y humanas, como también entre arte y diseño y, a través de un humanismo que atiende al mundo presente, que transfiguraran “la tradición bauhausiana como mero manual de forma y función.”<sup>169</sup>

La lógica matricial del diseño conlleva un disenso, en debate desde Gropius. Siendo objetivo ¿el diseño se inclina hacia un humanismo conectable con el arte y/o las artes (la artesanía), o hacia un racionalismo conectado con la ciencia? Maier-Aichen presentó una exposición sorprendente, actual y razonada. Pero no tiene razón cuando generaliza al referirse a la Bauhaus. Así, me brinda el pretexto para enfocar el papel de Gropius en la Bauhaus. De hecho, de un lado, ahí se introduce una praxis proyectista que daba fuerte atención a la estética, o sea a la *gestalt* (la forma, considerada como tipo) y a su relación con la función de los productos. Empero, de otro lado, el humanismo de la primera Bauhaus atendía también a aspectos de la vida y del mundo de entonces, de modos tales que, no sólo ha producido sentido históricamente, sino que también influye actualmente en las actitudes de ciertos diseñadores. En otras palabras, Gropius ha introducido un paradigma que atiende a lo social. Los diseñadores que ahora dan atención a otros aspectos de la vida, en el presente, son descendientes del idealismo romántico que Gropius ha absorbido y re-trabajado. Propuestas humanistas actuales, tales como las que he ejemplificado, incluyendo las de Maier-Aichen, pretenden, en conjunto, romper con ese racionalismo objetivista con pretensiones científicas. Proponen un diseño reflexivo, más elástico y más humanista, el que es descendiente directo de las pautas defendidas por Gropius. Entre estos tipos de diseño, algunos, sin abandonar principios de responsabilidad, son admitidos por la lógica mercantil, como por ejemplo los hermanos Campana. Otros, intentan intencionalmente alejarse de esta lógica, de modos tales que, aún si por momentos, se acercan del arte, como pretende Maier-Aichen. Éstos, a través de metáforas y de actitudes simbólicas, se hacen tangentes o intersectan el arte. Todos estos tipos están conectados con las ciencias humanas, alejándose intencionalmente de las ciencias exactas.

### *Gropius y la Bauhaus*

Gropius ha introducido en la Bauhaus un tipo de funcionalismo con componentes humanistas que rumban en dirección a lo social. En la balanza de la praxis proyectista de Weimar, hasta 1923, pesaba más la atención al mundo y a un tipo de lógica proyectista con ella conectada, que ciertas configuraciones de productos que podamos reconocer como afiliadas a la Bauhaus. De hecho, Gropius siempre ha negado la existencia de un estilo Bauhaus. Seguía una política emancipatoria, como subraya Rancière. Era, como otros románticos, un intelectual atento a los problemas de la esfera pública. Pensaba la experiencia estética cotidiana inscrita en lo social, y traspuesta desde las experiencias del proyectista y del sujeto productor hacia el receptor. En una línea consecuente de la filosofía romántico-idealista alemana, va a recusar el paradigma de las bellas-arts, el régimen de la representación, y modos de vida burgueses. Va a colaborar en un nuevo paradigma, donde el diseño se incluirá.

Carlo Argan compara Gropius a Thomas Mann, como intelectuales que, no ignorando la

<sup>169</sup> MAIER-AICHEN, Hans, Ed., 2009, *Lapse in time*, Lisboa, Athena, Experimenta Design: 4.

crisis de la burguesía alemana, de donde provenían, la cuestionaban, intentando reconfigurar tradiciones culturales, entre las convulsiones de su mundo contemporáneo.<sup>170</sup> Para Argan, Gropius oscilaba entre sus autores predilectos: la música de Wagner, la filosofía de Nietzsche y la poesía de Hofmannthal. De hecho, la actuación de Gropius también se hará híbrida. Defiende la educación, como principio iluminista que capacita la emancipación del hombre. También sigue una vía positivista – pero por un camino tangente a la sociología de Durkheim, considerando las consecuencias de la división social del trabajo – intentando llevar objetividad al campo del arte. Para Argan, es un racionalista que no idealiza la ciencia, ni la tecnología como su consecuencia más directa. También se interroga sobre el arte, la artesanía, la industria y, sin pretender adoptar purismo alguno, ni defender constancias, elige el camino de la experiencia humana con su naturaleza contingente. Será, muy probablemente por esta última razón que, bastante más tarde, ya exilado en los Estados Unidos, Gropius se va a interesar por el pragmatismo en Dewey.

Es bien sabido que la Bauhaus convivía con los múltiples problemas de la república de Weimar, de la que era contemporánea. La orientación *socialista* de Gropius – tal como era entendido por el régimen nazi – le costó su condena y exilio. De hecho, como tantos otros miembros de la Bauhaus y otros intelectuales de la época, emigró a los EEUU. El chanceler Stresemann, decía, aludiendo a sujetos como Gropius: “se han formado en Alemania conceptos mal-saludables que deben desaparecer. Ya no quieren reconocer la diferencia entre el trabajo manual e intelectual. Muy a menudo han pretendido subvertir la situación anterior...”<sup>171</sup> Lo que Gropius pretendía era romper con el *esprit de finesse*, con tipos de arte reservados a las clases elevadas, tal como Morris había pretendido romper la separación entre arte y las *minor arts* (artes menores), idealizando diálogos horizontales entre quienes producían y fruían la artesanía y las artes intelectuales. A partir de la Bauhaus, es en un ambiente de apertura que Gropius empezará a intentar generar giros de las artes aplicadas hacia un tipo de *diseño social*, como hoy practican los Campana y otros. En la época de Gropius, ya se desarrollan proyectos mano a mano entre intelectuales, artistas, arquitectos, ingenieros, artesanos y asociaciones representantes de la industria y del comercio.

El programa de estudios de la Bauhaus ha sido configurado a partir de las reflexiones de Gropius sobre la sociedad, así cómo sobre el modo como la educación podría contribuir para su eficacia. Pretendía que la Bauhaus, se constituyera como oposición al academicismo de las escuelas de bellas artes y como alternativa al tradicionalismo de las *Kunstgewerbeschule* (escuelas de artes y oficios), rumbo a la configuración de una tercera vía educativa. Antes de desarrollar el programa de la Bauhaus, Gropius trabajaba con Peter Behrens, otro artista, arquitecto y diseñador, fundador de la *Werkbund* Alemana, conocido por sus proyectos para la estandarización de estructuras constructivas en hierro, como también por su colaboración con la empresa AEG. Conjuntamente, habían redactado un *memorándum* sobre esa prefabricación industrial para la construcción civil. Para reflexionar y elaborar un proyecto de reforma de una enseñanza colaborativa artesana-técnico-artística-arquitectónica, Gropius se socorre de esa experiencia con Behrens. Primeramente, se hizo posible contar con apoyo del Gran Duque de Sajonia-Weimar, interesado en reformas educativas conducentes al progreso económico, tal como sucedía

---

<sup>170</sup> ARGAN, Giulio Carlo, 1984, *Walter Gropius e a Bauhaus*, Lisboa, Presença.

<sup>171</sup> STRESEMANN, en ARGAN, Giulio Carlo, 1984, *Op. Cit.* 13.

también en el panorama victoriano y en otros lugares. En Weimar, Gropius asume la dirección de la Sächsische Hochschule für Bildende Kunst (academia de bellas artes sajona), como también de la Sächsische Kunstgewerbeschule (escuela de artes y oficios sajona). Localmente existían ya tradiciones de enseñanza en estas dos áreas, implantadas por el Gran Ducado ya en el siglo diecinueve.

La Bauhaus (escuela para la construcción) surge a través de la fusión de esas dos escuelas.<sup>172</sup> Van de Velde entecede a Gropius en la escuela de artes y oficios, antes de esa fusión. Es debido a su consejo que Gropius se convierte en su sucesor. Sin embargo, como es bien sabido, lo que Gropius pretende hacer posible no corresponderá a lo esperado por las políticas gubernamentales sajonas. Desarrolla un programa para arruinar desigualdades, para caminar rumbo a la colaboración, a la auto-consciencia social del artista-ciudadano. Sus intenciones incluyen romper tanto con las tradiciones de las escuelas de bellas artes, como con las de la enseñanza de oficios. Al nivel social, con este modelo horizontal pretendía destruir privilegios de unos y sumisiones de otros, desarrollando un *programa funcional*, o sea, uno que consideraba que contribuiría a un funcionamiento eficaz de la sociedad contemporánea. Los productos apostaban en la educación estética del público. Éstos eran votos de naturaleza universalizante.

Su programa bauhausiano, basado en principios de colaboración y articulación, sostenía que los artistas y arquitectos debían ser también artesanos, deberían saber proyectar, hacer y fabricar. Entendía que tanto habrían de tener experiencia de trabajo con diferentes medios y procesos artísticos, como deberían atender a diferentes áreas, incluyendo el vestuario, el teatro, la música, la pintura, la escultura. Pero, al igual que Morris, Gropius no consideraba que esto tenía porqué ser obra de una sola mano, una especie de artesano-arquitecto-artista-diseñador-arquitecto multifacético, pero sí, habrían de depender de la articulación y del diálogo en la praxis del proyecto. Gropius defendía un “arte técnico” que, para Argan, “no tenía nada de una entusiástica apología de la técnica moderna, contra la persistente adhesión a las ideas, normas o costumbres del pasado artesano.”<sup>173</sup> De un lado, como otros modernistas, pretendía encontrar justificaciones para recorrer a la máquina, por unos vista como si se tratara de una estética propia y por otros como *un fantasma capitalista*. Para Gropius, la máquina debería ser utilizada y dominada por el hombre. El arquitecto Theodor Fisher, primer presidente de la Werkbund alemana, ya decía: “no es la máquina la que hace el trabajador inferior, pero sí nuestra incapacidad usarla eficazmente.”<sup>174</sup> De otro lado, estas actitudes de Gropius representan un tipo de defensa de la industria que, apostando por la potenciación de la máquina, no anula ni al sujeto-artesano, ni a las prácticas artesanas. Gropius está lejos de los programas defendidos por sus seguidores más directos, en la propia Bauhaus y, más aún, del Fordismo o de tipos de diseño que, más tarde, subyugarían al hombre. Pretendía transformar la sociedad jerárquica en una *sociedad funcional*. Hay que dar razón a Argan cuando insiste que aquí reside la esencia de la palabra funcionalismo, según Gropius.

Entiendo que hay que dar razón a Argan. Es un funcionalismo atento a la vida, el que caracteriza a Gropius. Se va a implantar, siguiendo también principios de la Werkbund Alemana, pero re-orientándolos gradualmente hacia la producción industrial. Se va a articular con la praxis proyectista, inaugurando esta misma tradición. Gropius, Behrens y

---

<sup>172</sup> ARGAN, Giulio Carlo, 1984, *Op. Cit.*

<sup>173</sup> ARGAN, Giulio Carlo, 1984, *Op. Cit.*: 12.

<sup>174</sup> ARGAN, Giulio Carlo, 1984, *Op. Cit.*: 26.



otros miembros de esa federación ya consideraban que la praxis proyectista se constituye partiendo de un conjunto de datos *a priori*, los que vienen de experiencias variadas y han de ser conceptualizados, contando con la colaboración de artistas, artesanos y/o arquitectos, como también industriales, hacia proceder a una ideación coordinada en equipo, incluyendo y articulando competencias.<sup>175</sup> Desde aquí, éste colectivo preveía cómo crear productos *socialmente funcionales*. Seguían una vía interdisciplinar, la que hasta hoy influye en la praxis proyectista, o sea, en el proceso de desarrollo de proyectos de arquitectura y de diseño, defendida posteriormente por Potter, Munari y otros autores más recientes. Como si se tratara de un trabajo etnológico, en Gropius, este principio *a priori* funcionaba también como un método para intentar localizar y resolver problemas asociados al funcionamiento social. No era un método científico, estaba vinculado al cuestionamiento de la experiencia de la propia praxis. Mucho menos dependía de prospección de marketers, como hoy. De todos modos, esta experiencia *a priori* es precursora de praxis proyectistas basadas en estudios etnológicos y en otras ciencias sociales y humanas – como por ejemplo de la referida CKS – Center for Knowledge Societies indiana y tantas otros centros más – que hoy en día tienen destaque en su relación con el diseño social. Gropius pretendía, además, investir en un nuevo tipo de técnicos cuya obra, articulada según ese principio proyectista, pudiera ser desarrollada en un plano internacional. Esto no significa que, como arquitecto, haya defendido el llamado *estilo internacional* – una otra vertiente funcionalista, ésta más bien conectada con la arquitectura – en relación a lo cual, de hecho, se oponía a las reglas puristas que adoptaba. Gropius, pretendía que esos técnicos desarrollaran competencias productivas cooperantes, pudiendo, por ello, actuar a nivel internacional. Intentaba también hacer evolucionar la artesanía hacia la industria. Defendía que “un retorno deliberado al viejo sistema artesanal sería un error de atavismo. Hoy en día el artesano y la industria tienden cada vez más a la aproximación: o más bien, deberían fusionarse gradualmente en una nueva unidad de producción que devuelva a todo individuo el sentido de la colaboración con el todo y, por lo tanto, la voluntad de ponerla en práctica. En esta unidad de productividad, la artesanía será el campo experimental de la industria y, al hacerlo, creará normas para la realización industrial.”<sup>176</sup>

Por lo tanto, Gropius consideraba la artesanía de modo diferente de Morris. En el ambiente victoriano y prerrafaelista habitado por Morris, no se hizo posible encontrar un sentido para la industria y la mecánica, mientras que para Gropius ha sido posible formular nuevas propuestas. Morris conectaba trabajo industrial con subyugación a un “amo” y con “Hambre Artificial” – y, escribiendo con mayúsculas – usaba esa designación como sinónimo de “Capitalismo.” Si Morris consideraba el derecho de voto como aspecto de primera importancia a conquistar para que “hiciera a todos iguales ante la ley,”<sup>177</sup> el segundo lugar era ocupado por ése *hambre* que habría de ser sufocado pues, como resultado de ello, los miembros de “la clase trabajadora”, eran los “esclavos de la sociedad”.<sup>178</sup> La política educativa vitoriana defendía, también, que los artistas deberían ocuparse de las llamadas *minor arts*. Por ello, defendía también: “No teacher can truly promote the cause of education, until he knows the conditions of the life for which that education is to prepare his pupil.”<sup>179</sup> Así, hacía alusión al trinomio moral-escuela-trabajo

<sup>175</sup> ARGAN, Giulio Carlo, 1984, *Op. Cit.*

<sup>176</sup> GROPIUS, Walter, en ARGAN, Giulio Carlo, 1984, *Op. Cit.* 29.

<sup>177</sup> MORRIS, William, “La finalidad del arte”, *Op. Cit.*: 263.

<sup>178</sup> MORRIS, William, “La finalidad del arte”, *Op. Cit.*: 267.

<sup>179</sup> RUSKIN, John, 1866, “Work”, en *The Crown of Wild Olive*: 18.

sujetado, considerando que el modelo alternativo que defendía dependería, más bien, de la consciencia social de los profesores, a quien incumbía también un deseable paso adelante para superar la crisis de entonces. Bajo este aspecto, también se hace clara una bifurcación entre puntos de vista de Morris, Ruskin y de Gropius, siendo sus discursos históricamente posibilitados. Gropius, no se confrontaba con un discurso moral del mismo tipo. Pero en el ambiente conturbado de la república de Weimar, intentaba hacer escuela, en cuanto modo de pensar. Lo que ahí también pretende subrayar es que el *salon d'art* y la decoración están muertos, contrariamente a lo que defendían los medievalistas victorianos y, en gran parte, a las Werkbund. En clara oposición a una estética de la naturaleza, a lo sublime, a espiritualismos, a la contemplación, opta por una vía desnuda, o sea, por objetos despidos de ornamentos. Gropius presenta intenciones de configurar el campo de la manufactura industrial, re-explorando posibilidades manufactureras artesanales, hacia crear lo que el equipo proyectista consideraba como objetos socialmente necesarios. Como Morris, también atendía prioritariamente a la naturaleza estética de los objetos, pero articulando con una naturaleza funcional y utilitaria cotidiana, como también con un sentido en la experiencia social cotidiana. Lejos de la producción superflua o superabundante de hoy, lejos de un marketing que fomenta deseos, lo que Gropius consideraba como utilidad estaba conectada con lo que se preveía, en la praxis proyectista, como necesidad vital contrapuesta a gustos pequeño-burgueses. Se trataba de producir objetos de bajo coste que proporcionaran experiencias cotidianas en el marco de una estética limpia de ornamentos.

Las tentativas de definir *calidad* son importantes en Gropius. En Weimar, la praxis proyectista se basaba en elementos recogidos *a priori*, era desarrollada intentando prever resultados socialmente funcionales. Proyectar partiendo de elementos industriales como veremos, por ejemplo, en la silla de tuberías metálicas diseñada por Breuer en 1925, que introduce un giro en el programa de Gropius, correspondía, para este último, a atender prioritariamente a un resultado. Así se abandonarían esas búsquedas proyectistas *a priori*, las que tenían naturaleza de experiencia empírico-etnográfica. En un caso como ese, quedaba en un segundo plano, gran parte de lo que defendía sobre el proceso proyectista, o sea la articulación entre reflexión sobre esos *a priori*, sobre tipos de manufactura y sobre lo social. Esa silla es más bien un dibujo gráfico, condicionada por las posibilidades industriales. Tampoco tenía el trabajo de la mano humana, ni la calidez de la materia, que se habrían de percibir y sentir en la *calidad* del resultado final. Gropius pretendía proporcionar otro tipo de experiencias, tanto productivas, como receptivas. De hecho, tanto reflexiona sobre una estética funcional, la que incluya objetos que sean individual y socialmente útiles, como también propone que los objetos cotidianos se den a ser experimentados a partir de formas de las que transpiren experiencias proyectistas y manufactureras. La palabra *gestalt* (forma) sobresale en Gropius siendo también, por varias veces, asociada a colaboración proyectista. Tendría que ser creada como “vielgliedrige gestalt” (múltiple-unidad de la forma), por una vía con carácter compuesto por experiencias diferentes – pues el objeto de *calidad* es el que soma más experiencias – subrayando la necesidad de rescatar “the conscious co-operation and collaboration of all craftsmen.”<sup>180</sup>

Esta idea de colaboración tanto visa el tipo de actuación del arquitecto – como figura semejante a un maestro que procede a la orquestación, haciendo parte de la propia orquesta – como otros campos de las artes y de la producción de objetos cotidianos.

<sup>180</sup> GROPIUS, Walter, *Bauhaus manifest* (1919).

[<http://www.netlexfrance.info/2005/06/18/bauhaus-manifest-1919/>] Visitado en Octubre 2011.

Gropius se ha empeñado en ir desarrollando una *gestaltungstheorie* (teoría de la forma) para la Bauhaus. Era más bien un conjunto de indicadores a un proceso proyectista que produciría objetos de *calidad*, más que un conjunto de normativas. En favor de una vital contingencia, rechazaba la forma pura, a favor de lo que consideraba como relevante para la comunidad. Pretendía que la Bauhaus fuera una casa donde el racionalismo se encuentra con la contingencia, donde la racionalidad nace de la experiencia empírica y artesanal, de la materia para la forma, para conectarse con experiencias múltiples del público. Para Argan, a todos aquellos que se escandalizaban con su conexión entre racionalismo, estética y contingencias de la vida, Gropius podría contestar que había “ampliado a tal punto el alcance del arte que este pasara a abarcar, desde as formas mínimas de utilidad cotidiana, hasta las forma máximas del orden social, en una palabra, todos los momentos de la cultura.”<sup>181</sup> Gropius pretendía la abertura de la escuela a todas las formas de arte, desde que fueran testigos de algo contemporáneo. Argan defiende que ésta era una abertura crítica, pues Gropius pretendía acoger un Cubismo sin su naturaleza gnoseológica, un De Stijl sin purismos, un Futurismo sin nacionalismos nublados, un Suprematismo sin nihilismos, un Surrealismo sin complejos sexuales transformado en un juego de paradojas. Para Argan, se trataba de crear objetos para la vida cotidiana y, a través de éstos, no sólo pensar en un sentido más preciso de la forma, pero si, de añadir intenciones que potenciaran autonomía creativa o experiencias de la individualidad de la humanidad, en su naturaleza social. Abertura crítica y articulación contribuían también para definir la *calidad* de los objetos, como naturaleza que entendía como relevante, pero que, para Argan, no le ha sido fácil explicitar mejor. En suma, pretendía que la *calidad* envolviera tanto la experiencia creativa, como también atendiera a la de la esfera pública. Gropius no era un filósofo, pero, desde el punto de vista de su experiencia en la Bauhaus, ha sido un precursor de las revisiones pragmáticas del idealismo alemán.

A pesar del papel que Gropius reservaba para la artesanía, en el panorama de una estética socio-funcional, en ese proceso proyectista donde se buscaba una *calidad* que cruzaba experiencias, ésta poco tiempo ha tenido defensores en la Bauhaus. La vida de esta primera Bauhaus de Weimar ha durado cuatro años. Ha sido el propio Gropius quién ha propuesto la introducción de un proceso que articulara arte y tecnología, dejando perplejos tantos cuantos eran los artesanos que trabajaban en los talleres. Entre las razones de este giro estarán los pocos medios productivos que la Bauhaus tenía pero, sobretudo, Gropius se habrá rendido a presiones internas centrados en disensos sobre la primacía de la experiencia y lo estético o la primacía de la objetividad productivista, como vía *científica*, todavía primordialmente esbozada. Surgen desacuerdos con Johannes Itten, que había entrado en Weimar a consejo de Adolf Loos. Itten era el brazo-derecho de Gropius pero, había asumido un purismo religioso, así como daba primacía al expresionismo, en contraposición a la abertura crítica a todas las formas de arte que Gropius defendía. También entra en desacuerdo con Theo van Doesburg, que insistía en celebrar la máquina y en defender el control racionalista del proceso creativo – en contra la experiencia defendida por Gropius – como también contraponía la estética De Stijl a la diversidad pretendida por Gropius. De Stijl, de hecho, se reconvertirá en morfología Bauhaus, a partir de la dirección de Rietveld en Dessau. Moholy-Nagy, un joven constructivista, asumirá la responsabilidad de dirigir la escuela de Weimar y de reconfigurar el programa rumbo a una objetividad productivista. La Bauhaus va sobrevivir en Weimar hasta 1925, ya con un programa orientado para la designada *nueva objetividad*

---

<sup>181</sup> ARGAN, Giulio Carlo, 1984, *Op. Cit.*: 37.

que, más tarde, en Dessau, ha conducido al funcionalismo productivista de Hannes Meyer. En el mismo año de 1925 se inaugura el polo de Dessau, donde prosigue este programa hasta 1932. Otro polo de la Bauhaus ha funcionado en Berlín, apenas entre 1932 y 1933.

## La vía productivista

Pienso que hasta este momento ya he reunido condiciones suficientes para defender que el paradigma introducido por Gropius no puede ser analizado en cuanto funcionalismo que sólo se dedica a *fitness for purpose* del producto en sí. Como hemos visto, he dado razón a Argan, considerando que el programa de Gropius para la Bauhaus estaba asociado a un funcionalismo cuyos propósitos prioritarios tenían naturaleza social. Eran un intento de crear una sociedad funcional. *Fitness for purpose* – o los manuales de forme y función, como prefiere Maier-Aichen – van asociados al productivismo, el que suele conectarse con funcionalismo. El historiador George Marcus también considera que el funcionalismo es lato y ha llegado del modernismo hasta nuestros días, con morfologías re-configuradas. “Functionalism – the notion that objects made to be used should be simple, honest, and direct; well adapted to their purpose; bare of ornament; standardized, machine-made, and reasonably priced; and expressive of their structure and materials – has defined the course of progressive design for most this century.”<sup>182</sup> Admite que el funcionalismo tiene en sí variantes históricas, coincidiendo todas con productivismo, o sea, con tipos de diseño que apuntan a largas producciones industriales. Será después de Gropius, que sobresalen funcionalismos cuyos propósitos se relacionan más con aptitud para la utilización de los objetos, bajo la noción de forma-función articulados, y centrados en principios industriales productivistas. Pero entre estos funcionalismos también hay diferencias. Esencialmente, unos atienden a lo social y son históricamente posibilitados. Otros *aplastan* lo social y, a menudo, los sujetos implicados en la producción, proponiendo placebos estetizados, creando configuraciones y re-configuraciones según principios mercantiles.

Antes de proseguir, debo decir que no pretendo hacer una apología del diseño-artesanal, ni tampoco oponerme al diseño industrial. Estas vías indican apenas tipos de producción articulados con el diseño. Empero, conllevan el ya apuntado amplio disenso en debate: *¿el diseño se inclina para un humanismo conectable con el arte y/o las artes, o para un racionalismo conectado con la ciencia?* Aquí reside el problema presente. Las dos categorías que he elegido, la vía humanista y la vía productivista, me parecen indicar esas dos tendencias mayoritarias, las que se subdividen en tipos. Al proponer estas categorías, me estoy basando en la idea de que el diseño incluye en sí una lógica de *finalidad con fin*, la que conjuga una naturaleza estética en diálogo con una naturaleza funcional y social, a responder, articulándose entre sí, al mercado. Como he dicho antes, soy consciente que estas categorías son demasiado generales. Empero, tengo en cuenta que esta naturaleza y sus razones, ponen en juego el conjunto y cada una de sus componentes por sí, implicando también, diferentemente, relaciones laborales, o división social de trabajo, o formas de atención a la vida. Por un lado, la categoría humanista se conecta a veces con diseño-artesanal, como con vía pragmática que atiende a la vida. Pero, por otro, en la vía

---

<sup>182</sup> MARCUS, George, H., 1995, *Functionalist design*, New York and Munich, Prestel: 9.

productivista, también se han de incluir ciertos tipos funcionalistas que atienden a la vida y que establecen un puente entre humanismo y productivismo, tal como, por ejemplo, Dieter Rams o la pareja Eames, como antes he apuntado. Por otro lado aún, cuando la naturaleza funcional se asocia a una objetividad productiva intencional, sobresalen otros tipos funcionalistas que no atienden a lo social. Son los funcionalismos productivistas que dan primacía a formas de racionalidad capitalista. A partir de estos, se hace porosa o se rompe la frontera entre propuestas de experiencias que atienden a la vida y meras *commodities* que siguen mayoritariamente lógicas de mercado, para proponer placebos estetizados a la sociedad. A través de los ejemplos que se van seguir, pretendo distinguir algunos tipos de funcionalismo productivista. Intentaré hacer discernibles las intenciones del *good design*, que es productivista y atiende a la vida, de las cosas-placebo propuestas por el *Fordismo*, el *styling* y el *streamline* que sujetan al proyectista, al sujeto productor y encantan al usuario como el canto de la sirena, para que consumamos más. Estos ejemplos que exploraré adelante son tipos funcionalistas-productivistas que surgen ya en la transición para el siglo veinte. Como es sabido, surgen entre polémicas sobre la decoración. Pero el funcionalismo no puede ser juzgado apenas por ausencia de decoración – aspecto que ha producido esbozos de sentido durante el modernismo – ni coincide apenas con la cuestión de la función práctica, ni con los demás aspectos apuntados por Marcus. Coincide, más bien, con tipos de actitud, las que giran entre atención a lo social y aplastamiento de lo social. Pero hemos de atender a que, si el funcionalismo presenta diferencias históricas, es también tentacular y esa actitud de aplastamiento es la que está viva hasta nuestra contemporaneidad. Es ésta la que Marcus, en otras palabras, apunta, citando las mercancías de Ikea, Habitat y Knoll. Añado los aparatos creados por Steve Jobs para la Apple, aunque hay muchos más casos. Para este autor, esas marcas comerciales han conseguido crear o recrear formas, así como bajar precios de productos, haciéndolos populares. Han roto con elitismos, lo que representa un aspecto democrático. Ya es algo, pero no es suficiente. ¿Qué hay detrás de estas actitudes?

Comencemos por el inicio. En Europa, desde la Bauhaus post-Gropius, el productivismo se empieza a conectar con tentativas de objetividad productivista, en una vía defendida y re-explorada, entre otros, por Thomas Maldonado en la Hochschule für Gestaltung de Ulm. Se oponen a la vía defendida por Gropius, la que Tomás Maldonado denomina *estético-formal*. Argan, a diferencia, defiende que la vía de Gropius se constituye como un tipo de funcionalismo que atiende a lo social, sin por ello poner de lado la producción y el mercado. Allá de Gropius, el funcionalismo suele conectarse con un productivismo que, primeramente, conlleva purismos. En este tema, como es sabido, empieza por destacar la crítica de Adolf Loos, hacia la sustracción total de todo lo que configure belleza superflua. Le Corbusier piensa del mismo modo, posicionándose en contra la manufactura y en favor de una estética de la máquina. Para este último, “el arte decorativo de hoy no tiene decoración.” En su lección sobre la máquina, “refiere “un deseo nuevo: una estética de la pureza, de exactitud, de relaciones perturbadoras, las que van a accionar los engranajes matemáticos de nuestra mente: espectáculo y cosmogonía.”<sup>183</sup> Pero el propio Maldonado, condena la moral puritana conectada con ciertos funcionalismos, la que sobresale en Loos como “prohibicionismo formal.” Loos era considerado el arquitecto del Calvinismo, acuerda también Maldonado.<sup>184</sup>

---

<sup>183</sup> LE CORBUSIER, 1995, *A Arte Decorativa*, São Paulo, Martins Fontes: VII y VIII.

<sup>184</sup> MALDONADO, Tomás, 1993, *El diseño industrial reconsiderado*, Barcelona, Gustavo Gili: 44.

Para Rancière, el modernismo pretendía sustituir todo ornamento por función, “en el estilo de Loos, o para ensalzar su poder autónomo significativo, a la manera de Riegl o Worringer.” Advierte que las mismas discusiones sobre adornar pueden conectarse tanto con la pintura abstracta, como con el diseño industrial. Gropius y Berhens llamaban *tipos* a las formas. Pretendían crear objetos cuya forma se adapte a su uso, así como anuncios que ofrezcan información exacta acerca de ellos, sin embellecimiento comercial. Para Rancière, se trata de intentos “de crear una cultura de la vida cotidiana” de acuerdo con el progreso de la producción industrial más allá de las “rutinas de comercio y consumo pequeño burgués.”<sup>185</sup> Adorno, también critica a Loos. Entiende que la decoración no puede ser aislada como objeto de crítica. “The purpose-free [*zweckfrei*] and the purposeful [*zweckgebunden*] arts do not form the radical opposition which he imputed. The difference between the necessary and the superfluous is inherent in a work, and is not defined by the work’s relationship – or the lack of it – to something outside itself.” La separación entre decorar o no decorar, como circunstancia que Loos ha defendido, es similar a los positivistas, entiende Adorno. Toleran la poesía, cuando ya han relajado la noción de verdad objetiva. “His polemics are coloured by a unique strain of puritanism, which nears obsession,” comenta sobre Loos.<sup>186</sup>

### *El racionalismo positivista*

Después de Loos, Le Corbusier sigue una clara racionalidad positivista. A través de *Modular*, propone una escala de proporciones antropométricas, basada en el hombre inglés. En la tradición de Vitruvio y de la regla áurea, Le Corbusier pretendía crear un nuevo código que, visando la estandarización, fuera adaptable a la escala humana y aplicable universalmente a la arquitectura ya las cosas *mecánicas*. Se trata de un universalismo dudoso, como veremos. De otro lado, su defensa de una objetividad racionalista en la praxis proyectista incluye, también, la defensa de todo lo que sea *nuevo*, por un rumbo tanto purista, como impositivo que pretende extender a lo universal. De un lado, *nuevo* significa intención de romper con todo lo que representara cualquier pasado, sea la vida y el habitar burgueses, sean procesos artesanos, decoraciones o materias que consideraba que habían perdido sentido. Le Corbusier consideraba que el hecho de que una silla sea producida mecánicamente la valorizaba estéticamente, convirtiéndose en una *máquina para sentar* modernista. Por el mismo camino, construía *máquinas para habitar*, como si el simple hecho de recurrir a la mecánica fuera a introducir algo del punto de vista estético. Por otro lado, con Corbusier el funcionalismo tiene unas pretensiones universalistas, en la línea impositiva del un *estilo internacional*, el que aplastaba lo social, las culturas y modos de vida de cada local. Aplicó este enfoque racionalista en el diseño de la ciudad de Chandigarh, en India. Esta ciudad, sin embargo, no ha sido comprendida y aceptada localmente. No correspondía al tipo de vida de sus habitantes, ya que ha ignorado las dimensiones sociales y culturales locales. Con Corbusier se empieza a hacer más claro aún que el funcionalismo no coincide con función práctica alguna, ni tampoco apenas con la ausencia de decoraciones que tanto defendía. Tampoco coincide con una estética tipo único del *estilo internacional* modernista, que igualaba el mundo y donde, en la arquitectura, dominan las líneas rectas y ortogonales, asociadas a superficies blancas y

<sup>185</sup> RANCIÈRE, Jacques, *The aesthetic revolution and its outcomes. Emplotments of autonomy and heteronomy* [<http://newleftreview.org/11/14/jacques-ranciere-the-aesthetic-revolution-and-its-outcomes>]

<sup>186</sup> ADORNO, Theodor, 1965, *Op. Cit.*

a estructuras constructivas visibles, mientras que en el mobiliario dominan el negro e el metal cromado. Este funcionalismo coincide, más bien, con un tipo de actitud purista y impositiva-universalista, que aún hoy tiene algunos aspectos vivos. Esto estos son, la negación de hibridismos, de lo social, de lo regional. Corresponde también a un elitismo intelectual y, a menudo, también realza principios de racionalidad capitalista. Éstos son dos de los crímenes que Hal Foster apunta al diseño. Por ejemplo, entiende que Frank O’Gehry ha rechazado el purismo formal modernista. Pero, de un lado, sus sillones de cartón, son una especie de “homeless chic” sin función. Siendo apenas atractivos para aquellos que no pretenden realmente usarlos, se transforman en *objets d’art* elitistas. De otro lado, sus proyectos de arquitectura estaban pensados para Los Ángeles, revisadas ya las imposiciones puristas de ese *estilo internacional* en favor de un regionalismo. Pero el Guggenheim de Bilbao se va a imponer como una tipología con pretensiones impositivo-universalistas del arquitecto-autor, haciéndose tangente a actitudes funcionalistas. Para Foster, Gehry avanza para un nuevo tipo de narcisismo. Estos y otros proyectos de Gehry, “may suit the client, but it manipulates the rest of us.” Además, el Guggenheim sirve como un “logo: it is the first sign for the city you see on the road, and it has put Bilbao on the map.”<sup>187</sup>

Al propósito del funcionalismo contemporáneo, el que ya no se distingue en nada según formas o tipos estéticos, pueden ser dados otros ejemplos más de esa actitud de aplastamiento de lo social, la que coincide con fabricar cosas-placebo estetizadas. Corresponde a productividad masiva, actualmente tantas veces enmascarada de variedad según el gusto del consumidor, *sabiamente* previsto por marketers y divulgado por los creativos publicitarios. En estos productos sobresa la lógica del mercado, conectada con productivismo en sus variantes contemporáneas. El diseño productivista va a apropiarse sucesivamente de la electricidad, de los medios de comunicación telecomandados, de los micro *chips* y las tecnologías digitales. Pero, ultrapasadas las polémicas modernistas, ya nada es mínimamente válido, solamente porque es mecánico o digital. Además, éste ya no representa un problema para los sectores productivos. Sin embargo, me referiré primero a un aparato digital, añadiendo razones que tienen otras naturalezas. Entre uno de los tipos funcionalistas más recientes, están esos productos creados por Steve Jobs, entre otros el Ipod y el Iphone. En esos productos artificados en mano de artistas, como el propio Jobs pretendía, las performances digitales multifuncionales están mejoradas de modos tales que facilitan modos de vida. Pero este tipo de artificación conlleva propósitos comerciales y, en ella, el componente *arte* es, como defiende Shiner, una metáfora. Apple también programa la obsolescencia y sujeta a los operarios a malas condiciones de trabajo, a pesar de divulgar en la esfera pública una posición honesta, asociada a un diseño *clean*, sin decorados. Entre este tipo de funcionalismo contemporáneo, están otras empresas más, las que fabrican cosas estetizadas con propósitos únicamente comerciales, mascarados de propósitos que atienden a la vida. Además de las empresas y las razones que apunta Marcus, por ejemplo, el Ikea, la Zara, la J. C. Decaux, entre tantas otras marcas comerciales, de cosméticos, de perfumes, etc. – ya para no hablar de industrias alimentares tipo McDonald’s – se mezcla con un universalismo-impositivo, ahora enmascarado. Pero hay aquí coincidencias con actitudes de Le Corbusier. Lo universal no surge como deseo, una esperanza de compartir algo con otros sujetos en el sentido kantiano revisado por Vilar,

---

<sup>187</sup> FOSTER, Hal, 2003, *Design and crime*, London, New York, Verso: 29-32.

pero si como naturaleza impositiva. *Igualan* el mundo, como si viviéramos en un universo con necesidades y deseos iguales. Se dirigen a un mundo donde no se consideran los sujetos mayores, ni los menos aptos, ni los gordos u otros cuyos deseos serán tal vez iguales, pero que tienen necesidades diferentes en sus vidas. *Igualan* los olores de las ciudades, como el McDonald's. No atienden al clima atmosférico y a los colores de las ciudades, como la J. C. Decaux. *Igualan* modos de habitar, como el Ikea. Además, hay que subrayar aún que, en estos universos funcionalistas, el diseñador no tiene derecho a asumir sus responsabilidades. Además de Jobs ¿quiénes son los diseñadores de software de esa y otras empresas? ¿Quiénes son los diseñadores de Zara, de la J. C. Decaux, etc.? Son anónimos, no porque hayan hecho una opción, pero porque las empresas así lo han decidido, tal como años antes había hecho Henry Ford en los EEUU. Cuando Ikea o Zara presentan algún nombre de diseñador, lo hacen para blanquear este problema, el que no raramente les es apuntado, no sólo por autores como Marcus, pero también por la imprenta consciente, los sujetos conscientes y crítica. Para ganar un sueldo, se sujetan a crear cosas-placebo estetizadas. No hacen un *buen diseño*, un diseño responsable. Recurriendo a palabras de Vilar, estos diseñadores están sujetos a crear sinrazones que, entre otras sinrazones como la violencia, la injusticia y tantas otras más, sirven como razones a los artistas.<sup>188</sup>

### Fordismo

No debemos dividir el diseño productivista de Europa y de los EEUU entre más, o menos, atento a lo social, puesto que hay que resaltar casos, como los americanos Charles y Ray Eames, que atendían a lo social. Pero Maldonado tiene razón cuando afirma que el diseño de la primera mitad del siglo veinte estaba, en Europa, más preocupado con la forma y, a menudo, lo social, y en los EEUU más preocupado con la producción y la estandarización. Este autor, defiende un productivismo asociado al funcionalismo, pero no genéricamente, ya que es crítico con relación a vías inhumanas y puristas, como el fordismo, en la práctica pariente del Taylorismo. Para Maldonado, el fordismo ha introducido el puritanismo en el campo del trabajo. Tiene razón, pero entiendo que, por en cima, ha introducido formas de sujeción del trabajador. El fordismo, primeramente criticado por Antonio Gramsci, indica una forma de producción caracterizada por una cadena de montaje y estandarización. Visaba producir a bajos precios, siendo la producción y la venta apoyadas en publicidad y crédito, programados para tal. Así si estimularía la demanda. Henry Ford (1863-1947), fabricante de automóviles crea un sistema de producción en masa que se basa en los principios positivistas del taylorismo.<sup>189</sup> El trabajador sometido a las astutas reglas tayloristas y fordistas de la producción masiva, cuando no se convertía en un sujeto esquizofrénico, con gestos físicos mecanizados – como satiriza Charlot en *Tiempos modernos* – estaba constreñido a adaptarse, padeciendo sin una mínima autonomía social. Así surgen en venta los polémicos *Ford Modelo T* y sus versiones mejoradas y adaptadas a diferentes fines. A propósito de éstos, la palabra *calidad* de producción – tan enfatizada en los tiempos de crisis del fordismo – significa, de hecho, un modelo económico, el empleo de trabajo sujetado y bajos precios para el usuario. No es la *calidad* apuntada por Gropius. Una parte de *cualidad* fordista

<sup>188</sup> VILAR, Gerard, 2002, *Dp. Cit*: 11.

<sup>189</sup> ANTONIO, Robert J. y BONANNO, Alessandro. 2000, *A New Global Capitalism? From 'Americanism and Fordism' to Americanization-globalization*. [<https://journals.ku.edu/index.php/amerstud/article/viewFile/3102/3061>]



adviene la sujeción del operario y del trabajador de media y alta cualificación, de los gorilas amaestrados de Taylor. Entre éstos están los ingenieros que también trabajarían como diseñadores. Todos son anónimos, tal como son anónimas sus experiencias de trabajo, sus contribuciones, su saber y su hacer. En cuanto a esos ingenieros-diseñadores, aún si suele relacionarse el fordismo con el diseño industrial, no son conocidos nombres de esos *gorilas amaestrados*. No tenían derecho a asumir su responsabilidad conscientemente. Para un europeo como Benjamin, que atendía a las transfiguraciones del mundo de este lado del Atlántico, después de la guerra “una pobreza del todo nueva ha caído sobre el hombre” al mismo tiempo que sucedía ese enorme desarrollo de la técnica.<sup>190</sup> La cuestión no se centra en la técnica, en sí misma. Técnicas y máquinas no son más que medios. Es en situaciones como el fordismo, que debemos criticar la tabla rasa, la moral puritana que controla el trabajo y la subyugación del hombre a la economía y a la producción masiva. El sujeto tanto era obligado a adaptar sus movimientos corporales a los movimientos de los dispositivos técnicos como, sobretodo, perdía su dignidad, se degradaba como sujeto y su obra se convertía en algo refractario a cualquier forma de experiencia, transformando humanos en autómatas o muñecos mecánicos.

### *Styling y streamline*

El fordismo ha entrado en crisis, a medida que la gran depresión de 1929 progresaba. Su evolución gradual para un capitalismo cognitivo es hábil. Por detrás hay tentativas de cambio en la economía, en la política y en las ideologías. El postfordismo, suele ser defendido como modernidad flexible, como un sistema económico de producción caracterizado por menor verticalidad, por mayor flexibilidad del trabajo y por admitir trabajo femenino. Incluiría menos maquinaria y una mejor utilización de los enlaces entre las empresas y nichos de consumo. Paralelo al mercado de masas, surge el mercado de lujo. En los EEUU la producción va a girar para atender a nichos de mercado, servidos con pequeños lotes, puesto que los consumidores comienzan a ser vistos como diferentes grupos que persiguen objetivos diferentes. Así, la producción se haría menos homogénea y estandarizada. Un marketing masivo es sustituido por una especialización flexible, cuya comunicación se dirigía a fomentar deseos. Empero, ni las visiones más suavizantes del postfordismo niegan su naturaleza mercantilizada dirigida al consumismo. En los EEUU, el populismo postfordista enmascara la obsolescencia programada de las cosas consumibles. Será también importado por Italia y Japón, ganando configuraciones algo diferentes. En este momento, vale la pena considerar que, todavía hoy, la mayor parte de las cosas que nos circundan no son creadas por diseñadores, tal como un gran porcentaje de edificios son hechos por *francotiradores*. Con el postfordismo van surgir el *styling* y el *streamline*, dos de las categorías de *cosas-placebo* estetizadas de las que, sobretodo la primera, está entre las más criticada por proyectistas porque no corresponde a otra cosa que no sea estetización comercial. Son pocos los diseñadores conocidos, pues también han sido remetidos al silencio, como todos los trabajadores fordistas.

El *streamline* se implanta entre 1930 y 1950. Tuvo énfasis como un medio para aumentar las ventas de productos de consumo. La racionalización capitalista se asoció a la

---

<sup>190</sup> BENJAMIN. Walter, 1933, “Experiencia y Pobreza”  
[[http://www.upv.es/laboluz/leer/books/Walter\\_Benjamin\\_Experiencia\\_y\\_Pobreza.pdf](http://www.upv.es/laboluz/leer/books/Walter_Benjamin_Experiencia_y_Pobreza.pdf)]

prosperidad y bien estar, conectados con el sueño de un *american way of life*. Una amplia gama de productos y electrodomésticos fueran diseñados con supuestas intenciones de facilitar la vida de la mujer. Vinculados a líneas art déco, asociadas a aerodinámica – como su nombre indica – no siguen las líneas depuradas del diseño Europeo. Pero incluyen principios productivistas y son hechos en asociación con estímulos del consumo. En *Mon oncle* Jacques Tati satiriza la importación del *streamline* para Europa. A través de una mirada crítica, refleja un cierto temor del purismo-minimalista del funcionalismo Europeo, por pequeño-burgueses como la familia Arpel. Adoptan productos, dispositivos tecnológicos y vehículos, barrocos como el *streamline*, los que sobresalen en la cocina-laboratorio. En el garaje y en el jardín, otros artefactos y colores se combinan con un racionalismo de pacotilla, vinculando también a la idea de la súper limpieza igualmente asociable al *american way of life*. El arquitecto Ināki Abalos hace una *visita* crítica a esta casa en *La buena vida*, considerándola ejemplo de un universo y vida positivistas.

El *styling* surge igualmente en década de treinta pero, en cuanto actitud, no puede decirse que esté muerto. En su origen se constituye como re-diseño de productos con fines comerciales. Hoy podrá ser diseño o re-diseño por la misma razón. No corresponde a estilo alguno, pero sí a estilizar. Significa siempre estetización intencional de productos con este mismo fin. Corresponde a menudo, como subraya Maldonado, a momentos de prosperidad, cuando interesa más el confort y menos el precio. Durante el postfordismo, como el *streamline* también configura una tentativa de salida de la depresión económica. En el tiempo de Henry Ford, los productos estaban programados para larga duración. A medida que la crisis avanzaba, tanto se programa la obsolescencia, como se estetizan los modelos ya existentes, a hacerlos más atractivos. La propia Ford Motors girará en este sentido, configurando un segundo fordismo. Los colores cálidos, las formas aerodinámicas del coche del señor Arpel, tales como los vemos en películas de Hollywood, sus contemporáneas, ayudaban a vender más y mejor estos productos obsoletos. Así, de un lado, la experiencia que es ofrecida a la esfera pública es engañosa. De otro lado, ¿quiénes son los trabajadores, los ingenieros y los diseñadores que trabajan en esas fábricas? Son también anónimos, son desconocidos como los *gorilas amaestrados* de la producción en masa fordista. Asimismo, por diferentes que sean, hasta hoy, las vertientes del diseño, las vías fordista y postfordista han propuesto *commodities*, *gadgets*, o sea cosas-placebo, inutilidades consumistas y no productos en la lógica responsable del diseño. El marketing intenta convencer al público de que actuarán como experiencias estético-funcionales cotidianas. De la naturaleza mixta y *con fin* del diseño – una naturaleza estética y sensible, articulada con una naturaleza productiva-manufacturera y ambas con el mercado – queda apenas el componente productivo conducido a un tipo de racionalidad positivista y capitalista.

### *Good design*

Para Maldonado, el término *good design* surge entre opositores a las vías fordista y postfordista, empezando con dos exposiciones Mo.MA, la Bauhaus, en 1938 y la Machine Art en el en 1934. Sin embargo, otros autores conectan el *good design* con Max Bill y proyectos consecuentes en la Hochschule für Gestaltung de Ulm. No es tan importante determinar el origen del término, como constatar que, entre disensos y consensos sobre estética o ciencia, todos esos diseñadores se presentaban como alternativas europeas al fordismo y al postfordismo. Para Maldonado, la atención dada del otro lado del Atlántico al *good design* va asociada “a objetos que por su particular calidad formal merecen ser

considerados como ejemplares” y como alternativas al *styling* y al *streamline*.<sup>191</sup> Maldonado representa una visión atenta al momento en el que *good design* se daba a la luz, pero hay que dar razón a reflexiones posteriores de Bürdek y Raizman, como veremos a continuación. Desde luego, entiendo que el problema no se centra en la curiosidad suscitada por morfologías puristas europeas. El variado diseño europeo del posguerra se presenta, en conjunto, como alternativa históricamente posibilitada. En ésta, la responsabilidad proyectista tenía una doble naturaleza social y productiva, gradualmente hecha posible. Estos aspectos suceden a los intentos de Gropius, encontrando ahora un terreno contextual más propicio. A través de otras morfologías, estos diseñadores intentaban sobretodo oponerse, con auto-consciencia, a las *mercaderías-placebo* y a la exploración del hombre, según las vías fordista y postfordista. Cerca de veinte años después de esas dos exposiciones en el MOMA, estos puntos de vista se harán más claros, en varios aspectos. En la década de los cincuenta se funda la Hochschule für Gestaltung de Ulm. Max Bill, propuesto rector, ahí pretendía reimplantar el programa de Gropius, de quien había sido alumno. En contraste con la opinión compartida en la segunda Bauhaus y por varios de sus colegas de Ulm, entendía que el diseño debería atender prioritariamente a la estética de la forma, aunque sin olvidar la fabricación. Poco antes, Bill había concebido la exposición itinerante *Gute form*, la que ha viajado entre Suiza, Alemania y Austria. La exposición fue considerada como una señal importante en una Europa en fase de reconstrucción después de la guerra. Bill estaba también buscando nuevas direcciones en el diseño. Defendía una praxis con uso económico de recursos, hacía articular forma, funcionalidad y durabilidad de los productos. Tenía que estar estrechamente relacionado con responsabilidad social del diseñador, no debiendo dar primacía a beneficios mercantiles. Ésta era su manera de proponer experiencias estéticas cotidianas sustentadas – opuestas a placebos estetizados – y de, al mismo tiempo, contradecir la sociedad de consumo. Su modelo de enseñanza, orientado hacia tal futuro, aparentemente fracasó. De hecho, como en la Bauhaus de Weimar, pronto han surgido disensos. El programa que se implantará tendrá raíz productivista, tal como defendía ya Maldonado que va suceder a Bill en Ulm. Éste es también considerado como uno de los principales teóricos responsables por la introducción del designado *concepto Ulm*, el que tenía esa misma raíz. Maldonado defendía un diseño racionalista, orientado por la ciencia y no por la estética. Tendría que articular también teoría de la percepción y semiótica, incorporando, en la praxis, métodos *científicos* de resolución de problemas. Esta idea se llevó a cabo en el corto período de 15 años, desde 1953 hasta 1968, cuando la escuela fue cerrada.

Bürdek tiene razón cuando dice que hoy se hace evidente que ese intento de integrar conocimiento científico no seguía una visión clara, en cuanto a modelo y metodología de investigación. Describe el programa de Maldonado como una acumulación de ideas, visiones y conceptos. Operado por profesores de matemáticas, estadística, psicología, ergonomía, semiótica y literatura, como en una cantera. Por ello, fue incomprendido por los estudiantes. Contradictoriamente, entiende Bürdek, lo que la HfG de Ulm hizo claro, ha sido una clara visión de *gestalt*, siendo ésta la que, en realidad, presidía al productivismo. Ausente de la dirección, Bill continuaba a ser importante, aún si los demás profesores no lo admitían. Forma significaba, como para Bill, sin adornos, sin *styling*, con pocos colores, simples y con formas geométricas, en una vía morfológica muy puritana. También muy

---

<sup>191</sup> MALDONADO, Tomás, 1993, Op. Cit.: 63.

próximo a lo que pretendía Bill, la HfG favorecía el desarrollo de una conciencia democrática sobre el papel del diseño, en cuanto experiencia pública estético-funcional, y del diseñador, responsable de esas mismas experiencias. Los productos deberían tener una larga duración y funcionar tan bien cuanto fuera posible. Los diseñadores deberían aceptar, con respecto, a los criterios sociales y ecológicos. Habrían de tener en cuenta, también, la evolución de las condiciones político-sociales y las tecnologías de producción. La HfG tuvo un papel decisivo en el establecimiento de la idea de diseñador, como profesión, tal como hoy la conocemos.<sup>192</sup> En este panorama, a mediados de los años cincuenta, la HfG y la empresa Braun, empiezan una estrecha colaboración. Anos después y con más experiencia de los proyectistas, se hará más efectiva y eficaz que la colaboración de Berhens con AEG. Maldonado ha tenido un papel importante en este tema. Pretendía distinguir el *Braun design* de lo de la italiana Olivetti que, por consecuencia del fordismo, buscaba la unidad de la marca en la variedad de productos. Mientras que la Braun, para Maldonado, tendría que buscar calidad en la unidad del diseño de cada producto y en su coherencia con otros productos. De hecho, para que Braun destacara en el mercado se hacían necesarias competencia de diseñadores. La colaboración Braun-HfG fue un banco de pruebas para un diseño que pretendía fortalecer experiencias sociales honestas, las que suelen ser atribuidas al denominado *good design* de Ulm. En la escuela Otl Aicher, Gugelot Hans y sus estudiantes han trabajado en nuevos diseños de productos para la empresa. En Braun, trabajaban con Dieter Rams, un diseñador que había sido contratado hacía poco tiempo. Se articulaban con la ingeniería de producto, para que cada aparato funcionara eficazmente, siguiendo también la morfología purista de la HfG. Más tarde, en la década de ochenta, Rams escribe los diez principios del diseño, como *mandamientos* puristas y funcionalistas, pero también socialmente conscientes y responsables: un buen diseño es innovador, hace el producto útil, es estético, hace un producto comprensible, es discreto, es honesto, es duradero, es minucioso hasta el último detalle, respeta el medio ambiente, es el mínimo diseño posible.

Desde el punto de vista de la historia del diseño, autores como Raizman defienden que el Plan Marshall, destinado a la recuperación de las ciudades y de la economía europea tras la segunda guerra, ha provocando una reorientación de los principios del diseño.<sup>193</sup> Además de la reconstrucción urbana, de un lado, este plano económico favorece la expansión o creación de empresas y acuerdos, tales como el Braun-HfG. Colaboraciones de este tipo también se extienden a pequeñas industrias. En Italia, tanto sostiene a la industria automóvil, como a talleres artesanos que han renacido, por ejemplo en asociación con casas de moda. De otro lado, el diseño de posguerra conlleva aspectos morales. La voluntad de superar los horrores de la guerra, configura un terreno favorable para que los diseñadores entiendan que su papel es atender a la sociedad, según una conciencia y una responsabilidad democráticas, las que corresponden a un *buen diseño*, tal como es definido por Potter. Esta voluntad, llevará a considerar los sujetos diseñadores y productores como iguales, como deseo humano con pretensión de expansión universal – ahora sí, como un voto, como defiende Vilar – se hizo posible por contraste con lo vivido

<sup>192</sup> BONSIPE, Gui , BÜRDEK, Bernhard, *et. alt.*, 2003, *Ulm method and design, Ulm school of design 1953-1968*, Ulm, Ulmer Museum.

<sup>193</sup> RAIZMAN, David, (Coord.), 2003, *History of Modern Design: graphics, and products since the industrial revolution*, London, Laurence King Publishi

durante la guerra. El anonimato del diseñador, como moral defendida en la posguerra, es históricamente posibilitada por la voluntad humana de renacer de las cenizas. También puede ser entendido como tentativa de ruptura intencional de la división social del trabajo, tal como defiende Raizman. Adviene de la vía funcionalista-social de Gropius, la que tuvo consecuencias en el programa de Max Bill, en Ulm. Elegir el anonimato, significa crear una cadena horizontal de la praxis proyecto-producción. También significa asumir actitudes opuestas a las que Foster critica en Gehry, que designa como arquitecto-autor narciso. Los diseñadores industriales funcionalistas-productivistas de la posguerra eran también humanistas.

La expansión internacional de todo lo que, en este sentido moral, pueda considerarse como *buen diseño*, va también a justificar exposiciones en Milán, Inglaterra, Escandinavia, Japón y Nueva York, asociando los continuos esfuerzos del MOMA. También conduce a estudios recientes sobre este paradigma, como los de Raizman y Bürdek. En la época, también grandes corporaciones con intereses globales, estuvieron entre los clientes y los partidarios del *good design* de la posguerra, su racionalismo, el progreso y la eficiencia. Debemos acordar que, como dice Raizman, esta eficiencia no se refería apenas al funcionamiento de los productos. Conllevaba, también, pretensiones de educación pública, tal como en Gropius, así como propuestas de nuevas experiencias estéticas atentas a una vida sostenible.

Estos principios, históricamente posibilitados, reconfiguran este sensorio, como mundo que se debate en torno de una escritura común, en el sentido rancièriano. Internacionalmente, entre los muchos ejemplos que podría dar, constan también diseñadores escandinavos, a los que se juntan, en los años sesenta, españoles como Rafael Marquina, Esteban Agulló, Martínez Costa y otros que han trabajado para rehabilitar pequeñas industrias y atender a lo social. El panorama franquista podrá soportar esta posibilidad histórica. Intentaban crear lazos sociales diseñador-productor-receptor, dentro de los límites posibles en el marco de la dictadura. En el caso de Marquina, en una fase avanzada de su carrera de diseñador, la Fundación Miró ha transformado una sala en un supermercado, presentar una exposición suya. El público de Barcelona ha visto, con sorpresa, entre tantos productos, las mismas aceiteras anti-goteo en vidrio que habrían comprado en cualquier ferretería, los mismos ceniceros en melamina, que hacía tiempo tenían en casa entre tantas otras cosas, y los mismos envases de detergente que cotidianamente utilizaban. A pesar de la aceitera de Marquina haber ganado el Delta de Oro de la ADIFAD, este diseñador no era conocido por la esfera pública y el mundo del arte. Lo mismo ha pasado con muchos otros diseñadores, en una vía consecuente de Ulm, cuyo nombre ha sido más tarde conocido y reconocido. Intencionalmente anónimos, varios productos originales de Marquina, ya usados, después de la exposición en la Fundación Miró rápidamente han pasado a los anticuarios *vintage*. En Vinçon, se han destacado las aceiteras y ceniceros que correspondían a reproducciones de modelos originales de Marquina. Ya llevaban su nombre. Mientras, las industrias vidrieras, en Portugal, España e Italia han continuado a producir réplicas *interpretadas*. Es decir, un par de días después de esa exposición, los productos de Marquina proporcionaban nuevas experiencias estéticas cotidianas, sostenidas por la atmósfera ahí recreada. Sus productos, creados para ayudarnos a vivir mejor, para facilitar actos de la vida cotidiana, para proponer experiencias cotidianas estético-funcionales sin llevar con ellos el nombre del diseñador, ganaban un nuevo e imprevisible sentido. En la esfera pública, este desplazamiento había transfigurado los productos. En los anticuarios los precios subían en flecha. Se supone que en los supermercados tal cosa no ha pasado, y que ahí los

envases de Norit han permanecido anónimos entre otros envases. Pero el propósito responsable de Marquina quedaba puesto en cuestión al desplazarse. Su función, pensada por Marquina ¿ya no será necesaria? Se han hecho *bibelots* lujosos o *objets d'art*, como prefiere Foster. No era ésta la intención de Marquina. No pretendía convertir diseño en arte, y mucho menos crear *bibelots*.

Para quien sólo pretendía separar las lógicas del arte y del diseño – y éste último de otras cosas – he de admitir que no me he resistido a explorar estos dos últimos temas. Me he alargado demasiado. Sin embargo, soy consciente de que sólo he introducido un problema concerniente a una tarea que la filosofía deberá explorar. En el capítulo siguiente intentaré desarrollar una tipología de la joyería. Dos de los tipos que ahí surgirán dicen respecto al diseño de joyería, a sus especificidades, y a los muchos placebos-estetizados que, en esta área, distinta de otras, tienen un nombre: la bisutería, cosa falsa, como su denominación de origen francés.

### 3. JOYERÍA, UNA TIPOLOGÍA

La joyería es una floresta de símbolos, signos, iconos e índices. Sólo algunas joyas comunican a través de lenguajes singulares que nos sorprenden y nos dan que pensar sobre el mundo, produciendo sentido simbólico a través de tropos retóricos, como todo el arte actual. Mientras, la mayoría de las joyas produce sentido en horizontes culturales o sociales. Éste es el problema que ahora intentaré resolver, mapeando tipos.

Al desarrollar esta tipología consideraré que esta diferencia de lenguajes va asociada a modos diferentes de comunicar. Apunto para analizar dos grandes tipos de comunicación, así como para la ausencia o la presencia de tipos de finalidad y de intereses, hacia establecer diferencias entre el arte y otras cosas. Atenderé a tres elementos prioritarios. [1] Como principios kantianos, el arte no tiene finalidad y su interés es apenas estético. Vilar, cuando revisa el kantismo en un sentido pragmático, defiende que “el juicio estético es cognitivo en un grado u otro e interesado.”<sup>194</sup> En la acepción dantiana, el arte tiene *embodied meanings*, incluye metáforas y otros tropos que deben ser interpretados. [2] Las cosas, según Danto, en su generalidad, se le oponen. Tienen propósitos y siguen una lógica con fin. Pero, admitamos, como Vilar, que tienen siempre algún sentido cultural históricamente posibilitado. [3] Este último aspecto también corresponde al diseño, el que se debate entre las *cosas-placebo*, para proponernos experiencias estético-funcionales cotidianas, pensadas a través de una lógica que pretende llevarnos más allá de todo cuanto sea mercadería lugar-común. Difiere del arte porque el proyectista opta por una lógica con diferentes propósitos y otras razones, sobretodo las funcionales. No pretende constituirse como arte, ni comunicar del mismo modo. Tampoco es ciencia, pero es también un mundo objetivo. Por otro lado, los artistas, los diseñadores, como también los artesanos establecen tipos de relaciones simbólicas con el mundo y la vida, los que también son históricamente posibilitados. Por esta razón, atenderé a otros dos elementos. [4] El artesano, el artista y el diseñador siguen modos de *tener-parte* en lo sensible y, hace mucho tiempo ya, *manifiestan* su voz razonadamente, intentando modos de repartir partes comunes, en la acepción rancièriana. Para tal ha contribuido la educación, aún siendo tan diferente para cada uno de estos tres casos. [5] El arte del Siglo XX ha borrado fronteras. Alcanzamos ahora un tiempo donde la autonomía del arte se conquista a través de la intersección de campos y de principios de diferentes mundos. Sin embargo, ya desde el linde del siglo veinte, la joyería es uno de los campos donde las rupturas del sistema y la ausencia-presencia de finalidad se intersectan. En este panorama, mientras ciertos artistas hacen joyas como cosas con fin ornamental, otros borran intencionalmente este mismo fin.

---

<sup>194</sup> VILAR, Gerard, 2005, *Las razones del arte*, Madrid, Machado: 181.

Tendré en cuenta otros aspectos también. Por un lado, la tipología de la joyería está diversificada y, en nuestra contemporaneidad, coexisten varios tipos. El origen de la palabra joya – como también *joia*, en Portugués y *jewel* en Inglés – surge conectada con *iocus*, que en Latín significaba juego, pasatiempo. En otros lugares, surge conectada con el Francés antiguo – siglo XIII – aparecida primero en las formas *joel* y *joi*, significando alegría y gozo (*gaudium*). Más tarde – en siglo XVII – habrán influencias del Bretón, a través de la palabra *bijou*, un tipo de anillo, donde resultará *bijou*, en Francés. Por otro lado, la palabra *alhaja* que, entre otros contextos, también significa lo que hoy llamamos joya, tiene origen en el termo Árabe *al-hagah* (cosa valiosa). Ésta está relacionada con la presencia Musulmana en el Al-Andalus, indicando la entrada de esta palabra en el territorio Ibérico. La joyería occidental ha seguido un proceso de significación que acentúa esa idea de cosa valiosa y de preciosidad, cualificar algo que se considera de superior calidad, sea porque está minuciosamente hecho, sea porque contiene materias escasas o de elevado precio. En Francia surgirá más tarde la palabra *bijou* la que, a su vez, va a generar la *bijouterie*, u joyas *falsas*, también designadas accesorios de moda. En estas últimas, la minucia artesana era idénticamente sofisticada, pero la *bijouterie* se opone a las joyas (*bijou*) por el uso de materias *falsas*, o sea, más comunes y económicamente menos valiosas, como por ejemplo el *strass*, un tipo específico de vidrio. Se fabricaban también otras materias, mejorando invenciones ya antiguas. Se creaban otras. Una de éstas era el *pinchbeck*, una imitación de oro creada por el inglés Christopher Pinchbeck. Estábamos en el siglo dieciocho, momento en el que las contribuciones de las artes mecánicas empezaban a posibilitar la fabricación de nuevas materias. Respondían, en varios países Europeos, al gusto por una fantasía demostrada por colores variados. En Francia, en la misma época, existía una corporación legal de *joaillers-faussetiers*, los que se dedicaban a esas artesanías, imitando joyas de *haute joaillerie* (alta joyería), tal como en ese y otros países es designado un campo tipológico que indica lujo.<sup>195</sup> En el linde del siglo veinte, además de la madera, el marfil u el coral, se utilizaban ya los plásticos. La joya se hace, entonces, una decoración más popular y se alía con la moda. Por esta vía surge el termino inglés *costume jewellery* (accesorios de moda). La manufactura ya no es artesanal únicamente, pero es también industrial, a menudo siguiendo principios fordistas. La abertura de la joyería empieza con el desarrollo de las artes mecánicas modernas y se desarrollará con la *revolución industrial*. Ten las primeras etapas del siglo veinte, muchos artistas empiezan a crear joyas. Se diversificará progresivamente, hasta este momento en el que vivimos, donde se constatan, como he dicho, tipos coexistentes.

Por otro lado, la joyería es, según una tradición ya muy antigua, un mundo de símbolos con diferentes naturalezas. Lo que tenemos que considerar, ya en esta primera fase, es que pocas joyas conllevan intenciones artísticas. La mayoría de estos símbolos, perteneciendo a diferentes lenguajes, son, casi en su totalidad, codificados en el ámbito de una gramática dada. Si la conocemos, descodificamos fácilmente y comprendemos cada significado. O sea, desde siempre, a menudo, estos símbolos se transfiguran en signos o señales demostradores de un papel social o civil. Hoy, entre tantos otros,

---

<sup>195</sup> D'OREY, Leonor, 1995, *Cinco séculos de joalharía na coleção do Museu de Arte Antiga*, Lisboa, IPM.



podemos considerar la alianza de boda o los *piercing* asociados a ciertos grupos sociales o visiones del mundo. Otras veces, los símbolos se transfiguran en iconos, los que representan socialmente características tan diferentes como el poder de un rey, a través de una corona, de un obispo, a través de un báculo o un anillo, o el elevado poder económico de alguna mujer u hombre, al mismo tiempo que también les sirven como decoración sobre su vestuario.

El símbolo comunica algo y establece relaciones entre sujetos. Pero se debilita cuando sobresale en su función decorativa, tal como este último caso. De hecho, hoy casi todas las joyas son cosas representativas de algo y son decorativas, o únicamente decorativas. Unas joyas son lujosas, como las de Cartier, otras populares como las de Tous y otras son bisuterías o accesorios de moda. Ninguno de estos tipos está todavía conectado con códigos comunicativos. Las joyas creadas por diseñadores son algo diferentes de éstas. De un lado, tienen una función decorativa, pero no se constituyen como una utilidad, como un mueble, una vasija, un Iphone. O sea, el diseño de joyas difiere de otros diseños. Su propósito es decorar, a menudo siguiendo tendencias de moda y, como las bisuterías, por parte de los proyectistas, no incluyen intenciones comunicativas simbólicas. De otro lado, hay casos históricamente posibilitados a los que vale la pena atender. Esto es, algunas asocian principios estéticos a propósitos en la lógica del diseño, sea por vías humanistas, o productivistas, como veremos más adelante. Sin embargo, si las joyas se suelen asociar con sentidos simbólicos, en el caso del diseño, como en los otros casos anteriores – y aún las alianzas, las joyas que representan un regalo u una herencia, etc. – los sentidos simbólicos, si constatables, son atribuidos a posteriori por los usuarios.

Por otro lado, todavía, como he dicho anteriormente y como veremos a final en los estudios de caso, muchos joyeros contemporáneos consideran el *adorno* primordial como germen de la alternativa no decorativa que proponen. Empero, si hay una palabra que bien represente el razonamiento occidental sobre la joyería es esta misma: una joya es siempre un adorno, una alhaja. Es algo que decora el vestuario, que, siendo superfluo, embelesa, en la acepción que Kant criticaba. Cuando es adjetivada, se convierte en un término aplicable a cualquier campo, indicando una cosa hecha con minucia, *como una joya*. De hecho, las joyas occidentales son casi siempre adornos, tanto cuando tienen funciones sociales simbólicas de naturaleza relacional, como cuando los símbolos se transfiguran en signos, iconos o índices. En cuanto a los *adornos* primordiales no representan lo mismo, nada coincide cultural y socialmente. Pero no existe otra palabra que permita referirlos con claridad. No son adornos, ni joyas. Hacen visible un orden social, diferente de lugar a lugar. En las sociedades primordiales un *adorno* podrá no estar conectado con algún tipo de belleza corporal, socialmente definido y menos aún se conectará con minucia artesana. Hechos de los más variados materiales – tierra, pinturas naturales, cristal, piedras, metales, etc. – siendo permanentes, como por ejemplo las escarificaciones, o temporales, como dichas pinturas, se incluyen en códigos sociales específicos de un grupo. Entre ellos, comunica simbólicamente lo que interesa en el entorno y vida del grupo. Por ello unos mimetizan pájaros, leones u otros vacas, otros comunican deberes sociales en una dada *edad* – o sea un período de tiempo, siendo lo más común siete años a la que corresponde un papel social del usuario – otros, los deberes en la jerarquía social, en cuanto cazador o pastor, otros papeles de género,

pueden indicar, por ejemplo, si una mujer es madre, o si otra u otro son candidatos al casamiento, o si para otros/otras está llegando el momento de la circuncisión. Estos ejemplos no son generalizables. Corresponden a universos sociales, a su vida y a lo que valoran. Identifican individuos en un grupo y los diferencian de otros grupos, aunque sean vecinos. Por lo tanto, cada grupo tiene sus códigos y sólo los hombres y mujeres que lo componen los comprenden. Conocen también momentos de cambio de cada *adorno*, siendo frecuente que se den en momentos rituales. Asimismo, los joyeros contemporáneos toman la esencia del *adorno*. No significa belleza, no significa adorno, no significa minucia artesana. Lo entienden como fuente de sentido simbólico y social que refiere la vida. Soltándolo de códigos, crean un tipo de comunicación simbólica que, como todo el arte es inesperada y desordenada, y asumen la libertad de participar con autoconsciencia en la esfera pública.

### 3.1. Poder, estatuto y papeles sociales

El primer tipo de joyas que introduzco corresponde a cosas que, siendo símbolos culturales, signos o iconos, son utilizadas para demarcar poder, religioso o civil, o estatuto o papel social. Gaius Plinius Secundus (Plinio el Viejo), en su *Historia Natural*, estudiando minerales, reconoce las características físicas del oro como superiores a las de otros metales – su ductilidad y maleabilidad son propiedades físicas que permiten hacer delgadas hojas de pan de oro, o hilo tan fino que permite tejer o coser prendas de vestir. Pero Plinio aprovecha para reflexionar, también, sobre la construcción del mito de Midas y la ostentación en Roma. Critica al emperador Claudio, que proclamaba sus hazañas de campaña, mostrando saqueos de oro, comentando: “I have seen Agrippina, the wife of the emperor Claudius, at a show where he was presenting a naval battle, seated by him, wearing a military cloak made entirely of gold cloth.”<sup>196</sup> En Roma, ciudad militar, la joya masculina tenía también gran importancia como demarcador de estatus social, asociada a una vocación suntuaria. El uso de joyas ha llevado a la escrita de legislación que reglamentaba y restringía el abuso de ornamentación. Lo mismo ha pasado en Portugal en los siglos XVI y XVII, sobretudo con respecto a la joyería femenina, siendo publicadas leyes suntuarias que determinaban restricciones del uso de joyas. Solo podían ser llevadas por sujetos de “calidad”.<sup>197</sup> En grandes civilizaciones como la Romana, y en momentos históricos posteriores como, por ejemplo, la Europa de Carlo Magno, como en la era de expansión marítima de Portugal y España, en los siglos XV y XVI, como durante el período que Rancière denomina régimen representativo, la joya comunica, transfigurándose en signo que señala un dado papel en la jerarquía social, transfigurándose en icono que demuestra poder u ostentación. Varias joyas se convierten en símbolos de representatividad regia, social o religiosa. Durante el régimen representativo, la pintura celebratoria Europea mimetiza situaciones sociales y desbloquea ciertos casos donde las

---

<sup>196</sup> Gaius Plinius Secundus, *Natural History*; tr. J.F. Healy: [[http://www.livius.org/pi-pm/pliny/pliny\\_e.html](http://www.livius.org/pi-pm/pliny/pliny_e.html)], consultado em 17/01/2010

<sup>197</sup> D'OREY, Leonor, 1995, *Op.Cit.*

joyas remarcan posibilidades histórico-culturales. En estas situaciones, las joyas apenas subrayan aspectos funcionales, los cuales nunca son razones suficientes para confirmar si algo es arte. Pero, de momento, pretendo centrarme sólo en lo que representan o acentúan las joyas, como cosas codificadas entre otros elementos social y funcionalmente posibilitados.

El retrato de Federico da Montefeltro, un lienzo de Piero della Francesca, las joyas y el vestuario no son recursos para enseñar poder. La figura serena del duque, intelectual humanista, domina sobre otro aspecto, sobre el paisaje, supuestamente sus propiedades. Piero pinta también el retrato de su mujer, la duquesa de Urbino que, en un plano delantero, domina sobre otro paisaje. La discreta figura femenina, incluye una pequeña joya decorando su pelo y un collar, tal vez de perlas o cuentas de cristal. El hombre del Renacimiento Italiano era considerado como el centro, en la escala de la ciencia y las artes. Trascendiendo fundamentos teológicos, consideraba a Dios una entidad suprema, pero a ello podrían ser comparados algunos hombres, tal como Vasari ha considerado a Miguel Ángel. No constatamos una idéntica visión del mundo en la pintura Flamenca, su contemporánea. Se conectaba con un gusto dominado por *flamboyance* – exuberancia decorativa y ostentación – que se propaga a toda la cultura, siendo visible, por ejemplo, en una arquitectura que, contrariamente al humanismo italiano, se impone al hombre. Jan Van Eyck representa en *Vierge au Chancelier Rolin*, la figura del poderoso duque de Borgoña, supuestamente sometido al poder superior del niño Jesús. Las tres figuras, situadas en un salón sofisticado, también dominan sobre un paisaje visible más allá de una barandilla. Pero aquí, el duque lleva un traje finamente labrado. La virgen viste un manto decorado con oro y piedras y el niño una cruz en oro. Es decir, ostentan joyas que son signos de poder añadidos, para acentuar así una jerarquía entre poder religioso y civil. Joyas y vestuario son igualmente medios funcionales para mostrar el suntuario poder regio de Enrique VIII, pintado por Hans Holbein the Younger. En *San Buenaventura en el Concilio de Lyon*, Francisco de Zurbarán, celebra el poder religioso, enseñando la reverencia y sumisión de los clérigos ante el anillo del santo, representado como un pontífice.



FIG. 12 - Piero della Francesca. 1465-1466  
*Duquesa de Urbino | Federico da Montefeltro*



FIG. 13 - Jan Van Eyck. Circa de 1435  
*Vierge au Chancelier Rolin*

Pocas joyas han llegado a nuestros días con funciones semejantes a las anteriormente referidas, las que poseen papeles de demarcador social tanto codificado, como estratificado. Si sustraemos su función suntuaria, esas anteriores coincidirían con los *adornos* primordiales, apenas, y sólo apenas, en la medida en la que comunican simbólicamente y culturalmente a través de códigos. La alianza de boda es una de las pocas joyas que – lejos de la ostentación, como otras antes referidas – sigue siendo un símbolo socialmente conocido y compartido por largas franjas de la sociedad occidental. Si para muchos otros no tiene significado alguno es, aún así, un signo en el que sabemos leer claramente: está casado/a. Por tanto, en cuanto símbolo está codificado y es socialmente inteligible en cuanto tal. Los *piercing* y los tatuajes, como las joyas de los raperos, también siguen códigos, son señales de identidad y podrán demostrar inclusión en un grupo. Sin embargo, a diferencia de las alianzas, su lectura es segmentada y apenas son comprendidos por cada grupo urbano que los adopta, dándoles significados específicos.

Este tipo de joyas, como otros más, se enseñan siempre como una segunda piel social. Existen en la contemporaneidad otras joyas demarcadoras de poder económico y social. Su simbolismo está debilitado. Comunican con su *bling-bling*. Si vivimos en un bosque de símbolos, como decía Baudelaire, serán símbolos que culturalmente indican lujo. Son cosas que se presentan, a menudo, como iconos que demuestran poder económico-social. Para estas cosas se suele usar su denominación de origen, la *haute joaillerie*. Da la Place Vendôme, en París, se han extendido a muchas ciudades del mundo marcas comerciales como Van Cleef & Arpels, Chanel, Dior, Cartier, Chaumet, Vuitton y tantos otros diseñadores o artesanos sofisticados, cuantas veces anónimos, bajo el nombre y

diseño de la marca corporativa. Están sujetos a fabricar lujo y deseo de emerger en la sociedad, bajo formas de joyas de oro, platina y diamantes. Aquí incluyo, también, el *bling-bling* asociado a las joyas *Hip-Hop*, fabricadas por Jacob *the Jeweller*, y otros joyeros americanos, destinadas a raperos, futboleros y otros sujetos que pretenden mostrar su ascendencia socio-económica. No son pocas las veces que este tipo de joyas conllevan argumentos críticos de joyeros contemporáneos.

### 3.2. Accesorios de moda y bisutería

Hemos visto ya que la bisutería y el accesorio de moda surgen en Europa en el siglo dieciocho. Como entonces, también hoy hay piezas que imitan joyas de lujo, tal como las descritas antes. Los continuos progresos tecnológicos van posibilitando la fabricación de réplicas o imitaciones industriales, haciendo de las bisuterías y los accesorios cosas accesibles y populares. Así, a través de este tipo de cosas-placebo, se imitarán los *vanity fairs*, entre otros los hollywoodianos, los collares de perlas, pedrerías y de oro que decoran el cuerpo de actrices famosas, de locutoras de televisión, etc. Otras veces imitan marcas, intentando producir el mismo efecto visual. Son estereotipos elegidos según el gusto.

Hay que salvaguardar que Lluís Masriera, joyero, orfebre, pintor modernista catalán, es un caso para quién he de abrir un paréntesis pues, como Lalique o Hoffmann, practicaba una sofisticada y creativa artesanía artística, en el panorama de un arte total, tal como considerado por la ya referida red paneuropea. En todo caso, la manufactura artesanal o industrial, consideradas de modo aislado, no se constituyen como razón filosófica alguna para analizar cualquier cosa, producto u obra de arte. Son apenas modos de hacer y razones funcionales. Constatando esto, es indiferente considerar que la manufactura de marcas como Tous o Pandora son industriales y que la actual Masriera sigue una tradición artesanal. Lo que importa es tener en cuenta que no imitando nada – como Lalique o Hoffmann o Lluís Masriera – contribuyen como los primeros casos apuntados a estetizar el mundo. Por otro lado, actualmente ¿quién son los diseñadores de las marcas Tous, Pandora y Masriera? ¿Quién son los diseñadores sujetos a esos tipos de *brand design*? No pueden asumir su responsabilidad con auto-consciencia, tienen que fabricar placebos que embelesan y esteticen el mundo, en una especie de neo-postfordismo.

Las bisuterías y los accesorios de moda también incluyen otros tipos, como adornos exóticos hechos para turistas, los que ni precisan de salir de su propia ciudad para comprarlos. Bastará dirigirse a una tienda propia. Hay otros tipos, de calidad cada vez más inferior, sobre los cuales no vale la pena detenerse. Todos estos artefactos comunican inscritos en códigos mutantes, inscritos en marcas comerciales y/o en las tendencias cíclicas de la moda. Permiten componer y recomponer la visibilidad de los cuerpos, según el gusto individual. Estamos, de un lado, ante ornamentaciones que Kant criticaba y depreciaba.

De otro, estos artefactos son hoy elegidos según juicios basados en el gusto y en el placer, como diría Kant. En palabras de Kant, el juicio del gusto no es “un juicio de conocimiento no es por tanto lógico, sino estético, es decir, que el principio que lo determina es

puramente subjetivo.”<sup>198</sup> Asimismo, prosigue, “cuando juzgamos de manera que el placer unido a la representación de un objeto tiene su origen en la forma de éste (y no en el elemento material de su representación considerada como sensación) tal como la hallamos en la reflexión que de esto hacemos, sin tener por fin el obtener un concepto del objeto mismo, juzgamos también que este placer está necesariamente unido a la representación de dicho objeto, y que por tanto, es necesario, no solamente para el sujeto a quien satisface esta forma, sino para todos los que puedan juzgar, y el objeto se llama entonces bello, y la facultad de juzgar en medio de un placer de esta especie, y al mismo tiempo de un modo aceptable para todos, se llama gusto.”<sup>199</sup>

De otro aún, la ilustración ha abierto la puerta a la libertad del individuo que tendrá que gestionarla con auto-consciencia. Sin embargo, estamos hoy ante el triunfo de la decoración y de la estetización, la que no deja, por ello, de ser una *manifestación* de derecho democrático. Como subraya Vilar, el gusto es una forma de razón, pero una muy problemática. En cuanto al arte, como acuerda, ha implicado la diferenciación entre juicio estético y juicio artístico, socavando una trinchera ente ambos.<sup>200</sup> En este caso, no me estoy refiriendo al arte, pero sí a *cosas-placebo*, a las mercancías. No me estoy refiriendo a la estética, sino a la estetización. Las joyas-ícono que indician poder y estatus social, tal como la bisutería y los accesorios, están entre los muchos tipos *estéticos* que dominan las ciudades contemporáneas. Contribuyen a idolatrar la belleza de los cuerpos, como si se tratara de crear una segunda piel mutable, como si fuera una gigantesca inversión *PhotoShop* en proceso, según las tendencias de la moda. Se trata de un *styling* cuyos propósitos son *business* y populistas, dirigidos al consumismo. Sin embargo – como veremos más adelante, a través de Naum Slutzky, de la fábrica Bengel y de Liliana Guerreiro – algunos accesorios tienen calidad en términos de diseño históricamente posibilitados. Debemos conocer lo que enmarca los respectivos propósitos para, yendo más allá de la visibilidad, comprender e interpretar.

### 3.3. Diseño de joyería

La joyería está enfeudada en el mundo de la ornamentación. ¿Cómo rescatarla? Esto es lo que intentan, de diferentes modos, las tipologías que enfoco a partir de ahora. Asocian razones a la joyería, a sabiendas que la ornamentación es algo que, siendo aislado, o no produce sentido filosófico alguno, o sólo produce débiles sentidos culturales, como la bisutería. Empero, empiezo por el tipo más débil, puesto que joyería no es una rama fuerte del diseño, entre otros motivos porque aún produce de adornos. La naturaleza ornamental de las joyas contrariaba ya los principios puristas y anti-decorativos del diseño modernista, los que se han extendido hasta la década de los cincuenta con el

<sup>198</sup> Kant, Immanuel, “El juicio del gusto es estético”, § I, 30. *En Crítica del juicio*, seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime, Traducción del francés por ROVIRA, Juan y MORENO, Alejo García, 1976, Madrid, Librería de Iruya. Edición digital, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

<sup>199</sup> Kant, Immanuel, *Op. Cit.*, “De la representación estética de la finalidad de la naturaleza”: § VII, 24.

<sup>200</sup> VILAR, Gerard, “La comunicació en l’art contemporani. Nous i vells problemes de l’estètica filosòfica” en *Anàlisi* 29, 2002 159-173, Barcelona: 4.

funcionalismo-productivista, defendido mayoritariamente por la escuela de la HfG de Ulm. Este tipo de diseño defendía crear productos con propósitos de buen funcionamiento que aliara eficacia y utilidad para la vida cotidiana, rompiendo con el gusto pequeño burgués. Incluso, la Bauhaus y la HfG de Ulm conllevaban intenciones de educar el gusto de la esfera pública a través de productos que se presentaban como alternativa estético-funcional a las cosas burguesas. Ahora bien, la joyería no tiene estas características, no tiene utilidad alguna y es algo superfluo. Se incluye en un campo que tradicionalmente conlleva funciones culturales simbólicas, las que no se constituyen como propósitos del diseño, cuya praxis a priori es objetiva, independientemente de se incluire en vías humanistas o productivistas. Del otro lado del Atlántico, desde principios de siglo, la industria se dedicaba a otras áreas. Ni con el *streamline* ha surgido interés por la joyería, ya que se dedicaba más bien a estetizar aparatos mecánicos. En la misma época, en los EEUU se producía una multiplicidad de bisuterías y accesorios de moda cuya futilidad no coincide con las líneas estetizantes del *streamline*.

Así, durante la primera mitad del Siglo XX la joyería encuentra un terreno más favorable en la artesanía, en la línea que venía ya desde Morris, las Werkbund y otras federaciones de trabajo. Se prolongará aún más, hasta que surjan en los EEUU y en Europa propuestas que intentan posibilitar giros hacia el arte, como veremos más adelante. Sin embargo, ya en el linde del Siglo XX encontramos casos singulares e históricamente posibilitados, como el de Naum Slutzky en la primera Bauhaus. Entiendo que vale la pena destacarlo, tal como la fábrica de joyas Bengel en Idar-Oberstein. Ésta es un caso bien distinto, constando como línea productivista fordista, entre otras fábricas de esta ciudad dedicada a la industria de la joyería. En Alemania, hay varias ciudades que se dedican a la joyería, sea por vías industriales o artesanales. Por esta razón también existen muchas escuelas, tanto de técnicas como de artes, pero entre éstas el diseño se constata casi como laguna. Entre esas fábricas, Niessing funciona como otras más, desde el siglo diecinueve en Vreden. Era una fábrica que, en la transición hacia el siglo XXI, ha llegado a dignificar la identidad y la creatividad de los diseñadores, a pesar de que tal vez lo hiciera porque, como es bien sabido, este tipo de actitudes, ciudadanamente responsables, siempre tienen retorno capitalista. De todos modos, un cambio reciente de manos, ha anulado esta actitud. De nuevo podemos considerar una actitud neo-fordista y preguntarnos ¿quienes son hoy los diseñadores de la marca Niessing? La fábrica – y no algún diseñador dado a conocer – ha ganado recientemente un premio destacable, el *Red Dot*, no por el diseño de alguna joya, pero por su *corporate website design*. Ahí está, la marca divulga ahora joyas que apuntan a un *brand design* purista, como ornamento sin ornamentos, correspondiente a cuestiones que seguramente habrían agradado a Le Corbusier. Antes de ese cambio de manos, en 2005 la fábrica Niessing había invitado a artistas y diseñadores a crear una colección cuyo tipo de comunicación, tal como las formas, eran innovadoras. Ésta proponía experiencias de abertura al usuario que era invitado a participar, interfiriendo en las joyas, continuado así el proceso creativo del diseñador. Esas piezas posibilitaban cambiar formas por inversión de posiciones entre frente y verso, o permitían continuar moldeando formas hechas con finas hojas de oro, u ofrecían diferentes formas de uso. La propia ductilidad del oro y la tecnología quedarán al servicio de nuevos y creativos conceptos. Los diseñadores no eran unos *gorilas amaestrados* fordistas y sus nombres se daban a

conocer. Por momentos, parecía que se introduciría un giro, pero no ha sido más que una breve tentativa. La Niessing dio un paso atrás. Hace *bisutería* con oro y platina. Otro caso es el diseñador alemán Carl Dau, cuya producción también es purista e igualmente dirigida a lugares comunes. En Italia, un país cuyo diseño es tan reconocido en otras áreas, el panorama es idéntico. Y lo mismo pasa en otros países. Así, los ejemplos que exploraré más adelante, son elegidos entre los pocos casos que proponen algún giro en este panorama tan nublado, donde imperan propuestas convencionales para un gusto pequeño-burgués, o *lissas* – como diría Loos – para un gusto neo-burgués. A menudo, en esas fábricas o talleres, la responsabilidad y la auto-consciencia del diseñador son anuladas, para que se ofrezcan más adornos, más *cosas-placebo* a la esfera pública, encabezados por algún *brand design* que fomenta deseos de consumo.

### 3.3.1. Naum Slutzky: los talleres de metales de la Bauhaus de Weimar

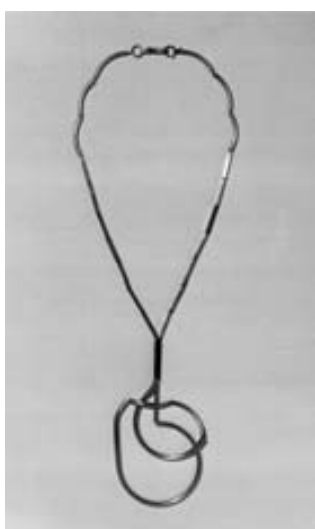


FIG. 14 - Naum Slutzky, 1930. Collar.  
Plata y esmalte



FIG. 15 - Naum Slutzky, 1930. Collar.  
Latón cromado.



FIG. 16 - Viviana Torum, 1959. Collar.  
Plata y piedra.



FIG. 17 - Naum Slutzky, 1929. Pulsera.  
Latón cromado y hematita.



Naum Slutzky, nació en Kiev a finales del siglo diecinueve. Era hijo del orfebre Slutzky Gilel. Se formó en Viena, como orfebre, bajo las enseñanzas de Anton Diamant y Cheine Litweie. Trabajó en esta área durante un breve tiempo en los Talleres de Viena. También en esta ciudad realizó estudios de ingeniería y arte, en la Escuela de Arte de Viena. En 1919, Slutzky fue invitado por Walter Gropius para formar parte de la Bauhaus, como asistente en el taller de metales y orfebrería de Weimar. Allí trabajó con Laszlo Moholy-Nagy y Christian Dell. Pero, cuando se dio un cambio en el programa educativo de la Bauhaus, dirigido a tentativas objetivistas, las que preferían la productividad mecánica, relativamente a la artesanía, dejó la escuela. Durante los próximos tres años, dividió su tiempo entre Viena, Berlín y Hamburgo. Ejerció varias actividades, como diseñador de interiores, de iluminación y de orfebrería. A partir de 1930, Slutzky colaboró y participó con diferentes productos, entre otros, joyas, lámparas, objetos de orfebrería, dibujos y acuarelas, en exposiciones de la Secesión de Viena, de la Werkbund Alemana, de la Sociedad de Artistas Decoradores de Paris. Durante la guerra, se vio obligado a huir a Gran Bretaña, donde empezó a trabajar como diseñador para una empresa de iluminación en Birmingham. En Inglaterra, sería después profesor, en diferentes escuelas, de varias áreas de diseño, entre éstas de joyería.<sup>201</sup> Asimismo, después de la reorientación d la Bauhaus, integró otros componentes de la red paneuropea que se debatía por un arte total donde, en la acepción ranciérian, deberían *tener parte* artistas, artesanos, arquitectos e ingenieros, para fabricar y negociar la superficie del diseño.

El giro que Slutzky introduce en el diseño es posibilitado por la Bauhaus. Era un diseñador y un maestro artesano que correspondía al perfil que Gropius buscaba, para llevar adelante su programa de la Bauhaus. No era un artesano que sólo fabricaba, sin autonomía alguna, y tampoco era esto lo que Gropius buscaba. Slutzky, como otros colaboradores de la primera Bauhaus, se dedicada a una praxis proyectista que tanto apuntaba a igualdad de capacidades e inteligencias, como presuponía pensar y hacer articuladamente. Durante las últimas décadas del siglo veinte, pocos historiadores daban atención a la joyería bauhausiana. Se consideraba que la vocación anti-decoración de esta escuela había borrado esta área que se dedica a fabricar adornos para colocar sobre el vestuario. De hecho, no eran muchos los joyeros que figuraban entre los talleres de metales de la Bauhaus de Weimar. Slutzky es uno de ellos y no era únicamente joyero. Destacó por cruzar campos correspondientes a su educación. Pero en la joyería borró la ornamentación de los propios adornos, reduciéndolos a líneas simples, pero no a un purismo como el defendidos por los funcionalistas. Utilizaba una diversidad de materias, lo que en la época correspondía también a una posición anti-burguesa.

Designar joya, y no bisutería, a algo hecho con metales *pobres*, era entonces algo que aún sorprendía. Pero todavía hay algo más notable en las piezas de Slutzky, desvelando atención a la diversidad humana. Esto es, en una actitud humanista, atenta a un funcionalismo de naturaleza social, como Gropius, cada pieza de Slutzky es adaptable a cuerpos diferentes, porque es flexible y, por lo tanto, siempre ajustable. No sigue códigos

---

<sup>201</sup> V&A, SLUTZKY, Naum [<http://collections.vam.ac.uk/item/O122603/necklace-slutzky-naum/>]

funcionalistas-universalistas, como los que Le Corbusier defiende sus libros *Modular*. A diferencia de Slutzky, la danesa Vivianna Torum, cuyos diseños de joyas se concentran en morfologías también distantes de gustos pequeño-burgueses, se conectaban con una *anatomía tipo único*, como si el cuerpo humano tuviera medidas estandarizadas.

### 3.3.2. La fábrica de joyas Bengel



FIG. 18 - Fabrica Bengel. 1930. Cadena con colgante.  
Latón cromado y galalite.



FIG. 19 - Fabrica Bengel. 1933. Cadena con colgante.  
Latón cromado y galalite.

La Bengel era una de las industrias que existían en Idar-Oberstein, desde finales del siglo diecinueve. Existían muchas otras en esa zona, donde se manufacturaban diferentes tipos de joyas o relojes o se lapidaban piedras. Hoy existen algunas aún. Bengel se ha mantenido intacta y todavía fabrica algunas réplicas de joyas y cadenas de sus tiempos de gran actividad, prácticamente sólo lo hace en formato de muestras para el público. Actualmente es una fundación que, reutilizando instalaciones, pone a disposición residencias y talleres para joyeros. Además, también cuenta con un programa continuado de exposiciones internacionales de joyería contemporánea. La historia de la propia fábrica, como también su producción ha sido estudiada por Ilonka Wenk y Wilhelm Lindemann. Jakob Bengel, un cerrajero, fundó la empresa en 1873. Originariamente fabricaba cadenas de reloj de bolsillo. Décadas más tarde, durante un período coetáneo a la Bauhaus, la fábrica empieza a fabricar joyas. Eran, más bien, lo que en inglés se designa por *costume jewellery*, lo que podremos traducir por accesorios que siguen tendencias de moda. Ésta era una época, marcada por el Art Déco, pero la fábrica también se interesaba por varias otras tendencias de la moda. La producción industrial era vasta, pues exportaban considerables cantidades a Europa y a EEUU. Las piezas estaban hechas en latón cromado, combinando cadenas, formas geométricas y colores generados con plásticos primigenios, como la galalite.<sup>202</sup>

<sup>202</sup> LINDEMANN, Wilhelm (Ed.), 2003, *Jacob Bengel, art deco jewellery*, Stuttgart, Arnoldsche  
130

Bengel era lo que suele llamarse en la actualidad una *industria vertical*, el la medida en que todo se producía en la misma fábrica, desde joyas a máquinas, a componentes mecánicos, moldes para estampar, a publicidad informativa. Como en tantos otros casos de principios del siglo veinte, los trabajadores y la administración vivían, permanentemente, en instalaciones circundantes al complejo fabril, ahora reutilizadas. Este tipo de situaciones solían constituirse como una oferta de bienestar que enmascaraba control. La verticalidad del sistema está todavía bien marcada entre los tipos de edificios, tal como en los despachos de la propia fábrica. En ellos, hay paredes forradas de seda para la administración y paredes desnudas para los demás. Sin embargo, lo que llegaría de un clima fordista no incluiría anonimato de los diseñadores. Más bien indica adaptaciones locales de principios fordistas y semejanzas con otras fábricas de joyería en Hanau y Pforzheim. Según Wenk, registros de fábricas y publicaciones de la época demuestran que varios diseñadores trabajaban en esas otras fábricas en colaboración con técnicos, tales como Wilhelm Wagenfeld – graduado en la Academia de Hanau y la Bauhaus – y Hugo Leven – director de la misma academia. Mientras, en Bengel apenas han sido encontrados registros indicando los nombres de Fessler y W. Wittmer. Sin embargo, Wenk considera probable que otros diseñadores hayan trabajado en esas instalaciones, aún si Bengel fabricaba accesorios de moda y no otros tipos de joyería votada al lujo, como en las fábricas contemporáneas de Hanau y Pforzheim.<sup>203</sup> Si tenemos en cuenta la actualidad, creatividad y y variedad de las piezas, como también la publicidad, es muy probable que Wenk tenga razón. Otros diseñadores colaborarían. Sin embargo, en los registros, hasta hoy bien conservados, Jakob Bengel sólo anotaba tipos de modelos a través de dibujos y cantidades producidas. Los accesorios de Bengel son adornos, pero tienen calidad en términos de diseño históricamente posibilitado. Esta fábrica puso en marcha un tipo de productivismo que indica el mismo camino defendido en la Bauhaus post-Gropius. La mecánica permitía crear formas diferentes, ornamentos sin ornamentos, como diría Le Corbusier, ya que afirmaba que “el arte decorativo de hoy no tiene decoración.”<sup>204</sup> Se creaban piezas adaptadas al uso cotidiano, así como anuncios con calidad gráfica, los que ofrecían información acerca de ellas, también sin embellecimiento comercial. En la fábrica se hicieron accesorios con calidad proyectista y se democratizó su uso. En el marco del período nazi, Bengel intentó dar un giro en relación a otras fábricas vecinas, las que no acompañaban el tiempo de igual modo, desde el punto de vista del diseño, y proseguían haciendo joyas y otros tipos de accesorios lugar-común u otras valiosas para un gusto pequeño-burgués.

---

<sup>203</sup> WENK, Ilonka, en LINDEMANN, Wilhelm (Ed.) 2003.

<sup>204</sup> LE CORBUSIER, 1995, *A Arte Decorativa*, São Paulo, Martins Fontes: VII.

### 3.3.3. ¿Chi ha Paura...?



FIG. 20 - Decorative Glasses, Matijs Korpershoek. 2002. Collar, oro. Colección ChP Sense of Wonder.



FIG. 21 - Gold Digger, Ramon Middelkoop. 2005. Tenedor, acero dorado. Colección ChP What's Luxury?

La *¿Chi ha Paura...?* (¿quién tiene miedo?) se crea en 1996 por los holandeses Gijs Bakker, joyero y diseñador industrial, y por la galerista Marijke Vallanzasca. A finales del siglo veinte, diseñan posibilidades de otros diseños. De un lado, la ChP seguirá una vía que se cuestiona, que es más abierta a cruzar áreas y que es humanista, procediendo de modo semejante al grupo holandés Droog Design, del que Bakker es también co-fundador. La Droog se ocupa de proyectos en los que los diseñadores se centran más en las experiencias a proponer a los usuarios – permitir que interactúen, entre otros, de modo lúdico – y menos en las formas de los propios productos. La ChP apuesta por proyectos con conceptos semejantes, en joyería. Pero, sobretodo, apuesta por destruir las características decorativas de la joyería, en rescatarla de su condición únicamente ornamental, con idéntica auto-consciencia sobre el mundo actual. *¿Quién tiene miedo?* es desde luego una designación que contiene una metáfora desafiante, la que apunta hacia o re-configuraciones de la joyería en nuestra contemporaneidad. Bakker intenta, también, establecer un puente posible entre la unicidad creativa de la joyería contemporánea y la producción en serie, consecuente del diseño. Vale la pena subrayar ahora que la reproducción tecnológica de algo no se constituye hoy como problema alguno. Ésta, que sería una razón funcional, es un problema superado por el avance de las tecnologías digitales. En cuanto medio, tampoco se constituye como frontera entre arte y diseño. De otro lado, la ChP intenta levantar otro puente entre la comunicación simbólica de la joyería contemporánea y la objetividad del diseño. Asimismo, fabrica y propone un campo híbrido. De otro lado aún, los títulos de los proyectos de la ChP son igualmente sugerentes, apuntando a intentos de ofrecer pensar la joyería, como se si tratara de un campo artístico, y no tanto de un diseño que objetivamente proponga productos funcionales o útiles para el uso cotidiano. Se trata de hecho, de propuestas *incompletas*, esto es, de abertura por parte del diseño, como hace la Droog, a interpretaciones y experiencias del

público. Además, para estos proyectos creados por la ChP, no se invita sólo a joyeros, sino que también se invita a artistas, arquitectos y diseñadores. De aquí resultan enfoques diferentes, sin un modelo estético concreto. La función, o está ausente de los artefactos, o se constituye como desafío. Entre estos proyectos, destaco dos, entre dos temas propuestos por la ChP: *Sence of Wonder* (2002) y *What's Luxury?* (2005).<sup>205</sup>

Para la ChP, la joyería producida industrialmente a menudo no incluye naturaleza creativa alguna. A través del proyecto *Sence of Wonder* pretendía cambiar este curso. Peopone a los proyectistas invitados pensar una perspectiva que no se base únicamente en los aspectos funcionales, productivos y materiales. Un grupo internacional fue invitado a diseñar una pieza de joyería reproducible en serie, con una nueva visión y/o nuevas tecnologías que evocaran algún sentido de la maravilla. Con esta colección, la CHP pretendía también considerar el potencial expresivo de las nuevas tecnologías (materiales, técnicas, procedimientos). Empero, lo que presidía el proyecto era esa idea de la interpretación de maravilla, sorpresa u asombro que cada pieza de joyería tendría que ofrecer como experiencia. El tema *What's Luxury?* – también enfocado por un grupo internacional – tendría que girar en torno a lo espectacular del lujo y de sus interpretaciones contemporáneas. La propuesta incluía también diseñar joyas para reproducirlas en serie, pero con carácter abierto. Ofrecer ideas frescas y humanistas para que la esfera pública se preguntara ¿qué es el deseo del lujo? Las joyas que resultaron de este proyecto no se referían, necesariamente, a materias primas costosas, extraordinarias o raras. Por el contrario, estas coexistían con materias efímeras hacia la proposición de experiencias para a los sentidos y la mente. A través de los ejemplos que presento en imágenes, también nos encontramos con títulos-metáfora. Los dos holandeses, ambos diseñadores industriales, explican sucintamente sus obras, identificando sus intenciones. Según Matijs Korpershoek, [FIG. 17 ] hay mucha gente que usa gafas como joyas – en su pelo, en su camisa o en una cadena – a través de sus Gafas Decorativas de oro propone enaltecer esta idea. La función de esas gafas está transfigurada, ya no permite ver mejor; han pasado a proponerse como joyas. Con humor, nos indica metafóricamente que son decorativas, ya que es lo que, a priori y como lugar-común, solemos espera de la joyería. Para Ramon Middelkoop, [FIG. 18 ] su tenedor para un *Buscador de Oro* puede ser usado como un alfiler de corbata, pero en cualquier momento estará listo para ser utilizado en una comida rápida.<sup>206</sup> También aquí la función está transfigura. Igualmente con humor, se hizo triple, pero no funcionará eficazmente para ninguna de ellas. Es un tenedor que no es de oro, dedicado a un buscador de oro, que no conseguirá usarlo para tal. Funcionará ciertamente mejor para comer *fast food*, pero ¿porqué usar un tenedor de oro para comida industrial? Es un pin de *oro*, porque la joya es *luja*, como también lo es el oro.

---

<sup>205</sup> BESTEN, Liesbeth den, 2008, *Chi ha Paura...? Designers on Jewellery*, Stuttgart, Arnoldsche.

<sup>206</sup> ChP [<http://www.chihapaura.com>]

### 3.3.4. Liliana Guerreiro: diseño social



FIG. 22 - Liliana Guerreiro.



FIG. 23 - Liliana Guerreiro, Cheio de rama.  
Joaquim e Guilherme Rodrigues da Silva.

Tradición es un concepto que apunta siempre a algo posibilitado y que ha ganado sentido en un contexto determinado. Podrá proseguir, en proceso de reconfiguración continuo, hasta que lo pierda, siguiéndolo tentativas de substitución por otra tradición. Este punto de vista será válido en diferentes disciplinas. Pero Benjamin tenía razón cuando consideró que, en el arte, “la tradición es algo muy vivo, porque es extraordinariamente mutable.”<sup>207</sup> El arte contemporáneo es, por tradición, imparable, está continuamente pensado para sorprendernos. El diseño europeo, durante la primera mitad del siglo veinte, después de superar disensos entre decorar o no decorar, mantuvo una larga tradición que, centrada en la articulación de la forma y la función de objetos que tendrían que proponer nuevas experiencias cotidianas, se dividía entre propuestas humanistas y productivistas. Recientemente, el diseño se hizo muy diversificado. Son muchas las tentativas de reconfigurar esa tradición. Coexisten tentativas diferentes de las propuestas que intentan transportar tradiciones poéticas y comunicativas de la joyería contemporánea para un productivismo revisado rumbo al humanismo, como hace la ¿Chi ha Paura...?

Desde 2002, lo que encontramos en diseñadores como Liliana Guerrero es una forma de diseño social, desarrollado conscientemente en colaboración con los hermanos orfebres Joaquim e Guilherme Rodrigues da Silva, los que hace varias generaciones vienen trabajando en filigrana en el pueblo de Travassos, Póvoa de Lanhoso. El proyecto que Guerreiro ha lanzado, se constituye en diálogo horizontal y de colaboración. El sentido de este diseño es social. Incluye entrelazamiento y respeto mutuo entre conceptos académicos del diseño y un tipo de maestría artesanal. Tal vez

<sup>207</sup> BENJAMIN, W., 1936, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, Madrid, Taurus, sección 4.

ni Guerreiro, por si sola, ni los hermanos Rodrigues da Silva, por si solos, pudieran llevar adelante tal proyecto si trabajaran individualmente y, sobretudo, si no hubieran sabido construir y posibilitar este tipo de diálogo entre pensar y hacer. Un árbol podría así metaforizar un proyecto como éste, que pretende reanimar la filigrana. Las raíces, el tronco, las ramas, las hojas forman un todo interdependiente que va en proceso de reconfiguración. La memoria y la tradición, se han hecho medios para construir este proyecto, reconfigurando morfologías a partir de posibilidades técnicas propias de la filigrana. El barroquismo ornamental tradicional ha sido borrado. Le han sucedido formas más minimalistas, las que ganarán un sentido estético inscrito en el tiempo presente. Por lo tanto, lejos de razonamientos modernistas que, como Le Corbusier, pretendían romper con todo lo que representara algún pasado, estas piezas se presentan como propuestas para considerar que, en diseño, ciertas tradiciones pueden servir para prefigurar futuros y, eventualmente, nuevas tradiciones, repensadas y re-trabajadas. Estas piezas reanudan una tradición artesanal popular ya antigua, la que ya había ganado raíces populares en Portugal y en muchos otros países. Se vuelve a retomar para recrear una poética contemporánea que la transfigura, por desplazamiento a otro lugar donde se encuentra con el diseño. Guerreiro lleva consigo, intencional y reconocidamente, dos maestros artesanos antes anónimos.

Este caso tiene paralelos en la naturaleza comunitaria de la arquitectura social, también llamada *arquitectura construida en lugares comunes*, como también, entre otros, en proyectos de diseño desarrollados por los brasileños hermanos Campana, por los portugueses Boca do Lobo o por los catalanes Martín Azúa y Jaume Tresserra. En cuanto praxis proyectista, se acerca al diálogo que caracteriza los métodos de trabajo de campo de la antropología contemporánea, el que es posibilitado por aproximaciones graduales de las partes implicadas. Guerreiro, como esos otros diseñadores, invisten en reunirse en diálogo democrático y horizontal con artesanos, para invertir en maneras conjugadas de rehabilitar conocimientos y saberes prácticos tradicionales, algunos enraizados popularmente, para crear morfologías contemporáneas. Bajo la lógica del diseño, el recurso a elementos de anclaje, como éstos, es un eje y un intento válidos que posibilitan un diseño contemporáneo humanista y económicamente sostenible para todos los que en él tienen cabida.

#### 4. JOYERÍA EN LA FRONTERA ARTE Y ARTESANÍA

En esta tipología, nada sigue una línea recta o algún purismo que subdivida cosas para colocarlas en lugares estancados. Hay muchas ramificaciones y cruces en proceso. La artesanía artística subraya estos aspectos. Se cruza con el diseño, en la medida en que sigue una praxis proyectista auto-consciente. Pero, como se podrá constatar, entre otros casos, a través de artefactos de los diseñadores portugueses Boca do Lobo o de los del Catalán Jaume Tresserra, los encargos de clientes son abstraídos de la praxis. Este condicionante no se hace constatable, del mismo modo que tampoco se constata en la artesanía artística. Es decir, bajo este aspecto no hay frontera entre este tipo de diseño y la artesanía artística. La creatividad y la innovación dependen de la libre decisión. Tanto para este tipo de diseño-artesano como para la artesanía artística, la unicidad de los artefactos no es una cuestión importante, pues tanto hacen objetos únicos, como producen pequeñas series. Si esos diseñadores intentan construir una imagen de marca y se apoyan en *marketers* que hagan prospección de mercados receptivos, la joyería que apuntaré como artesanía artística, raramente lo hace. Así, estamos delante de una praxis proyectista semejante a lo que proponía Gropius, la que atendía a la artesanía, aún si en un primer paso. En este proceso, así como para Morris y Gropius, no hay dos tipos de inteligencias, ni se distinguen aptitudes para crear y hacer. Pero, como veremos, los resultados creativos de la artesanía artística están más próximos a las razones que Morris defendía.

En este capítulo enfocaré la artesanía artística como, hasta la contemporaneidad, la heredera más directa de Morris y de sus sucesores. Estoy entre aquellos que atribuyen mayor importancia a sus tentativas de redistribución, para construir un sensorio común a las artes y las artesanías. Con ello, esa red paneuropea iniciada por Morris, colabora en la ruptura de lo que Rancière designa *régimen representativo* de las artes, al intentar promocionar el arte de los artesanos al arte mayor. Sin embargo, hay que reconocer que los artefactos consecuentes de la obra de Morris y de varios de sus sucesores, aún si eran morfológicamente innovadores en su época, despertaban más interés entre intelectuales burgueses. A argumentos como éste, los que Morris ya escuchaba en su tiempo, contestaba, con reconocimiento, en una de sus conferencias: “a la objeción de que estas artes estarían al servicio del lujo, de la tiranía y de la superstición, debo decir que, en cierto modo, es verdad; como muchas otras cosas excelentes, estas artes se vieron obligadas a servir a estos objetivos.”<sup>208</sup> Las intenciones de Morris no correspondían a apoyar sólo esas lujosas artesanías artísticas, pero sí a toda la artesanía y los artesanos en general. Pero, esos artefactos eran objeto de críticas porque aparentaban una contradicción con respecto a sus tentativas de igualdad y redistribución social. Se constituían como algo opuesto a la fabricación en serie que la Bauhaus se proponía implantar, así como a las

---

<sup>208</sup> “The Decorative Arts, conferencia en la Trades Guild of Learning, Londres”, MORRIS, William, 2003, *Artes Menores e Outros Ensaios*, Lisboa, Antígona: 27.



prácticas de la fábrica Bengel. De un lado, la vía iniciada por Gropius, giraría hacia el diseño y la creación de productos funcionales fabricados industrialmente a bajo coste. Eran, por lo tanto, más democráticos. De otro, lo que Morris y las federaciones de trabajo defendían resultaría, en realidad, en productos fabricados con materias lujosas, con recursos sofisticados y morosas maestrías artesanas. Por ello, los resultados que esta parte de la red paneuropea esperaba no fueron totalmente logrados.

Por otro lado, esas críticas no eran totalmente justas. Como veremos con Hoffmann, había respeto y entrelazamiento entre trabajo artesano y intelectual. Pero, por otro lado, es sabido que muchos de los seguidores del movimiento Arts & Crafts han cambiado a visiones y morfologías conservadoras y nostálgicas, las que se desarrollan hasta la primera Guerra Mundial. Con éstos, ya poco o nada correspondía a las intenciones emancipatorias iniciales. De otro lado, artefactos sucedáneos a las propuestas de Morris, del checo Alphonse Mucha, del Art Nouveau francés y, entre otros casos, del Liberty, popularizado por los grandes almacenes Londrinos Liberty & Co., o del Jugendstil, divulgado por la revista vienesa Jugend, se han hecho estilos más democráticos. Serán divulgados por revistas y aparecerán réplicas populares en grandes almacenes. Una vez que continúan surgiendo nuevas materias y procesos de fabricación, se hace posible fabricar mercancías populares, bisuterías y accesorios de moda, manteniendo los mismos tipos estéticos. A Morris, gran enemigo del mercado y del capital, no le habría gustado este argumento, pero de hecho varios artefactos se democratizaron por esta vía, aún si quedaban sujetos a elecciones según el gusto del público y a las modas.

Mientras, la artesanía artística tiene continuidad hasta hoy. Se hizo variada y nada tiente que ver con ese tipo de estéticas modernistas. De un lado, corresponde a experiencias placenteras, en la acepción defendida por Morris. Éste proponía algo idéntico al modo de vida de los artesanos medievales, los que trabajaban tranquilamente, no condicionados por las reglas de mercado. Este aspecto aún subsiste hoy, alejando esta artesanía de la lógica del diseño, articulada con el mercado o con segmentos de éste. De otro lado, el tipo de público que hoy elige esta artesanía es un sucedáneo del que elegía obras de los Werkbund o de los Talleres de Viena. Este aspecto coincide con el diseño-artesano antes nombrado. Corresponde, igualmente, a un público intelectual que pretende distinguirse socialmente. Elige por placer de contemplar o utilizar en función de su gusto, sea bibelots, joyas u objetos con otros fines. Por estas razones son criticados por Foster, por ejemplo cuando se detiene en Frank O’Gehry afirmando que su diseño es de tipo “homeless chic” sin función.<sup>209</sup> Sin embargo, desde Lalique, hasta hoy, este tipo de artesanos son creativos y rompen fronteras estéticas, proponiéndonos alternativas poéticas en el marco de la vida que les es contemporánea. Los miembros de las Werkbund adoptaban una praxis que articulaba pensar y hacer, en la acepción que esa red defendía. Hoy este tipo de praxis también prosigue. Para ello han contribuido los avances en educación, la que ha conducido a una praxis semejante a la de los diseñadores. Empero, a diferencia de los artistas, diseñadores artesanos y artesanos-artistas son ajenos a reflexionar sobre

---

<sup>209</sup> FOSTER, Hal, 2003, *Design and crime*, London, New York, Verso.

sentidos simbólicos que nos conduzcan a algo extra-ordinario y a experiencias que nos planteen cuestiones. En este campo, *artístico*, apenas cualifica maestría de la ejecución, indicando, por lo tanto, algo hecho *con arte*, como defiende Larry Shiner.

Sin embargo, entre arte y artesanía artística la frontera es también porosa. En un tiempo en el que artistas como Grayson Perry vuelven a defender *maneras de hacer*, contrariando a la intelectualidad defendida por Duchamp ¿dónde está la frontera entre el arte y la artesanía artística? Entiendo que la respuesta filosófica reside, como defiende Danto, en una teoría que permita distinguir lo que es arte de lo que no lo es. Pero esto no impide que ciertas formas de artesanía contengan intenciones poiéticas. También contienen significados culturales, los que inscribiendo los artefactos en su tiempo y lugar y, aunque apuntando a ciertas franjas de público, son innovadoras. Tales son los casos de Lalique, Hoffmann y Janna Syvänoja, los que enfocaré en seguida. La tarea creativa de estos joyeros no es idéntica a la de un mismo tipo de artesanos que fabrican instrumentos musicales, pues éstos están condicionados, entre otros por configuraciones y dimensiones de cajas acústicas. Para los joyeros hay más libertad creativa. Además, no crean algo con un fin *útil*, es decir, funcional como es un instrumento musical. Las poiética y la comunicación son libres y descodificadas, proponiendo en juego nuevas morfologías. Pero ésta no es una razón suficiente para que se constituyan como arte. (1) Estas joyas no hablan sobre algo y, en la acepción dantiana, tampoco comunican simbólicamente a través de metáforas, par invitarnos a pensar sobre el mundo ordinario. (2) Y tienen como propósito adornar. Este tipo de comunicación y este fin constituyen la frontera entre arte y artesanía artística, remitiendo esas joyas al campo de las experiencias estéticas cotidianas.

#### 4.4.1. René Lalique



FIG. 24 - René Lalique, diadema orquídea. C. 1903-1904.  
Cuerno, marfil, oro, topacio: 18x16 cm  
Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa



FIG. 25 - René Lalique, broche libélula. C. 1897-1898.  
Oro, esmalte crisoprasa, piedras de luna y diamantes  
Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa

En el giro hacia el siglo veinte, en Europa sobresalen los nombres de René Lalique, en París, y de Joseph Hoffman, a partir de los Wiener Werkstätte (Talleres de Viena). Ambos eran, simultáneamente, el *artista* y el artesano, un mismo sujeto que creaba y hacía cada pieza. Han producido diferentes artefactos de artesanía-artística, entre ellos joyas, y han sabido sorprender en su época, proporcionando nuevas experiencias estéticas cotidianas. La joyería contemporánea ha recibido de ellos una gran herencia, la que sabrá transfigurar, como veremos más adelante. Las joyas de Lalique sorprenden por sus dimensiones, pues son realmente bastante mayores que otras contemporáneas. Sus morfologías naturalistas llegan a mimetizar formas de la naturaleza, como en la orquídea presentada en una imagen. Otras veces, como en el broche con forma de libélula, remiten a figuras antropomórficas. Se constata, siempre una labor sofisticada, asociada al recurso de materias poco comunes en la joyería de época. Eran las materias a las que recurría las que le permitían ampliar las dimensiones, más allá de la joyería tradicional, mayoritariamente realizada en oro y piedras. Con Lalique, destacan materias alternativas a esas otras. Además de los esmaltes, los que venían ya desde la edad media, usa cuerno, cristales, como materias baratas que trabajaba tan finamente como el oro, la plata y tantos. Las obras de Lalique y Hoffman eran muy diferentes de lo que se vendía en la Liberty & Co y otros almacenes que se han hecho populares en esta misma época. Eran dos artesanos-artistas que han sabido sorprender, mientras que los almacenes vendían bisutería. Sin embargo, a la singularidad de la obra de Lalique no es ajena la abertura y la atención dada por su mecenas Calouste Gulbenkian. Este apoyo institucional no ha sido inocuo. La posibilidad de seguir produciendo y de trabajar cada vez más sofisticadamente ha sido alimentada por el entusiasmo y la larga compra de piezas de Gulbenkian, un coleccionista mayoritariamente dedicado a las designadas *artes aplicadas* o *decorativas*. Ha formado la mayor colección de Lalique existente en la época y hasta hoy.

#### 4.4.2. Josef Hoffmann

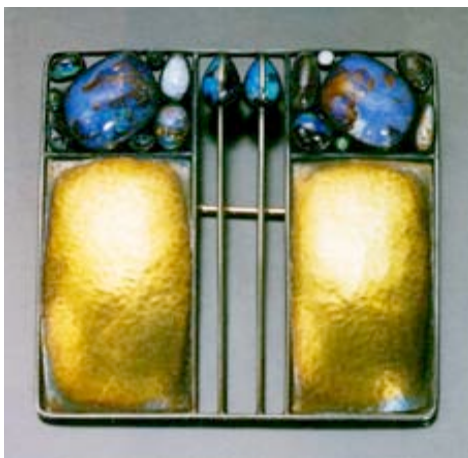


FIG. 26 - Josef Hoffmann, 1905.  
Broche: plata, oro, ópalo: 5x5,1 cm.  
Orfebre: Karl Ponocny, 1905.



FIG. 27 - Josef Hoffmann, 1905.  
Broche: plata, oro, cornalina, coral, hematita, ópalo-jalea,  
lapislázuli, piedra de luna, zafiro: 5,1 x 5,1 x 1,4 cm.  
Orfebre: Eugen Pflaumer, 1911.

Hoffmann era uno de los miembros de los Wiener Werkstätte, una comunidad de artistas, diseñadores y arquitectos. Como otros, trabajaba en varias áreas, cristal, mobiliario, diseño gráfico y de joyería. Tal como es el caso de las dos imágenes presentadas, a veces trabajaba con otros artesanos y, en estas situaciones, la marca de ambos aparece por detrás de cada pieza, enseñando respeto mutuo, en la línea defendida por esa red paneuropea. Debemos de admitir que, aún si el estilo estético de esos broches, inscrito en esta época, apunta a la artesanía artística, Hoffmann ha trabajado como un diseñador – diríamos hoy – en colaboración con orfebres. En nuestra contemporaneidad, otros diseñadores, defienden situarse en la lógica del diseño y también siguen tipos estéticos decorativos, así como tipos de manufactura artesano-artísticos colaborativos, tal como hemos visto con los portugueses Boca do Lobo. Las propias nomenclaturas son históricamente posibilitadas. El diseñador, en cuanto profesión, surgirá definido sobre los años cincuenta, en la escuela de Ulm. Concentrado en crear propuestas que se constituyeran como experiencias estéticas contextualmente entendibles y como alternativas a visiones pequeño-burguesas, a Hoffmann poco le importaría ser empujado al campo del arte – cómo hoy es frecuente hacerse – o del diseño, ya que en esa comunidad vienesa se habían roto fronteras entre esas actividades. A saber, tampoco son conocidas reacciones de Hoffmann con respecto a los ataques de Adolf Loos, para quién era su meta preferida de crítica acerca del decorativismo, la que era siempre suelta de razones o justificaciones contextuales y plausibles. Sin embargo, sobretodo sus muebles, son progresivamente menos decorados.

La actualidad de la perspectiva de Hoffman ha seguramente sorprendido en su época y es visible en sus joyas. Están siempre configuradas como un cuadrado, como el logotipo de los Wiener Werkstätte. En la mayoría de los casos, como los que presento en imágenes, las formas ahí contenidas son geométricas. En otros casos, aunque es frecuente una subdivisión geométrica organizativa en el interior de la forma, semejante a las ahora presentadas, ésta se combina con vegetalismo. Como Lalique, usaba las técnicas y medios inventivamente, las que colaboraban en la poética. También como Lalique, Hoffman era coleccionado, por ejemplo por la diseñadora de moda Emilie Flöge y su compañero Gustav Klimt, que constituyeron una gran colección de joyas de éste y de otros artistas de los Wiener Werkstätte. Fotografías de la tienda de Flöge y de su casa con Klimt, enseñan ambientes que articulaban diseño de interiores, mobiliario y productos característicos de estos talleres. Pero Hoffman, tal y como otros miembros de la comunidad, en los últimos años de vida de los talleres, para sobrevivir, trabajaban para judíos ricos de Viena. Los resultados no han podido corresponder totalmente a los objetivos iniciales que perseguían. De todas maneras, para Lalique y Hoffman fue posible seguir trabajando más y mejor, y por ello sus joyas continúan, hasta hoy, destacando entre otras más.

Hoffmann nos da a conocer la cultura vienesa de su época y las visones innovadoras de los Talleres de Viena. El significado de su obra es, por lo tanto, cultural. Empero, a menudo es empujado al campo del arte. A veces sucede lo mismo con Lalique. Defiendo que, si estas joyas no contienen un argumento, un lenguaje simbólico que comunica a través de metáforas, para darnos qué pensar sobre la vida y el mundo y que tienen como propósito adornar, no se constituyen como arte. Estas dos razones conducen sus obras, como

también he mencionado ya, para el campo de las experiencias estéticas cotidianas. Teniendo en cuenta su papel en la red paneuropea, creo que sería así que, al menos Hoffmann, se identificaría. Entendía, arte y artes, artistas y artesanos como iguales, tal y como Morris, Gropius y las Werkbund. Proponían experiencias estéticas cotidianas, como alternativa al sistema de las artes que pretendían romper.

Sin embargo, comisarios de ciertas exposiciones como *Joyas de artista*, en el MNAC, Barcelona, 2010, insisten en lo contrario. Son Artistas. En dicha exposición constaban joyas de Calder, Braque y Picasso, entre otros. No estaban representados el arquitecto Bertoia, ni otros Artistas, con mayúscula. Pero la exposición tenía la ventaja de mostrar joyas de artistas Españoles que no suelen ser divulgadas. Entre éstos, destacan las joyas modernistas de Lluís Masriera y de Juli González, éste joyero y escultor. Para una exposición que parecía proponer una visión integradora de las artes, era realmente extraño que separara en salas diferentes Artistas y artesanos. Además, si los Artistas tenían *derecho* a buenas y bien iluminadas vitrinas, los artesanos tenían sus piezas colocadas en cajones de madera, sobre una tela de terciopelo, como si fuera un escaparate de una tienda banal. Por otro lado, para dar forma al concepto expositivo, en la sala de los Artistas, se exponía pintura o escultura, junto a las joyas de varios Artistas, con el objetivo de establecer relaciones y contextualizar ambas obras. Pero faltaría resolver otro problema, indicando quién fabricaba las joyas de los Artistas. Casi siempre – con raras excepciones como Calder y Bertoia – los Artistas encargan sus piezas a un orfebre. No pretendo afirmar que fabricar o no fabricar sea condición alguna para distinguir lo que es arte de lo que no lo es. Lejos de afirmar tal cosa, entiendo que en este caso, en un rumbo educativo, sería importante facilitar datos al público acerca del proceso relacional de artistas y orfebres. Por ejemplo, es sabido que casos como el de los hermanos Pierre y François Hugo son diferentes de otros artesanos. Los Hugo mantenían una relación de proximidad con varios artistas, lo que permitía realizar un trabajo dialógico, semejante a lo que vemos con Hoffmann. Por otro lado, faltaría destacar y contextualizar otro tipo de situaciones. ¿Por qué hacía joyería Juli González? Para este escultor, contemporáneo y amigo de Picasso, no fue fácil implantarse en París. Hacía él mismo sus joyas, era un Artista-artesano. De otro lado, quien no tiene una formación en Bellas Artes está, como Lluís Masriera en la sala de los artesanos. Quien no haya frecuentado una academia de Bellas Artes o trabajado con Rodin no es una Artista, ¿Será éste el criterio? Lalique, por su parte, tenía *derecho* a dos lugares. En una demostración de hesitación, estaba en la sala de los Artistas y en la de los artesanos. Mientras, Hoffmann había sido promocionado como Artista, con mayúscula.

#### 4.4.3. Janna Syvänoja

A través de Janna Syvänoja, una joyera y escultora finlandesa, hago ahora un giro hacia nuestra contemporaneidad. Si el arte se hace difícil de discernir de la artesanía artística, lo mismo pasa entre esta última y la joyería contemporánea. A menudo, estos dos últimos tipos de joyas circulan en el mismo mundo institucional, constan en las mismas galerías, exposiciones y museos. En la ausencia de una atmósfera teórica que separe la naturaleza comunicativa y las intenciones de unos y otros tipos de joyería, de hecho, suceden a

menudo situaciones idénticas a esa exposición en el MNAC. Syvänoja crea joyas cuya manufactura artesana es delicada y sofisticada. Son *preciosamente* elaboradas, si tomo como referencia un calificativo lugar-común que suele atribuirse a las joyas. Se hace posible constatar estas características, del mismo modo que he comentado joyas de Lalique y Hoffmann. Sin embargo, siguen una estética nuestra contemporánea.



FIG. 28 - Janna Syvänoja, 2010  
Collar. Papel reciclado y hilo de acero



FIG. 29 - Janna Syvänoja, 2010.  
Collar. Papel reciclado y hilo de acero.

No están hechas de oro y piedras, ni contienen material *valioso* alguno, otro calificativo lugar-común. Son manufacturadas con papeles reciclados, con los que crea *nuances* a partir de los textos impresos en ellos. También posibilitan movimiento y, con esto, cambios en la visibilidad de los volúmenes. Sin duda, comunican a través de una poética que es propia de Syvänoja y se diferencian de otras joyas. Utiliza papel, una materia culturalmente simbólica en Finlandia. Pero, 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 este 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 a pensar. Como las de Liliana Guerreiro – igualmente artesanas – también proponen un fin, son joyas para adornar el cuerpo. Pero no siguen propósitos de diseño, el que incluye trabajo en un equipo geoméricamente organizado y que, diferentemente del arte, prevé de antemano salidas hacía el mercado.

## 5. JOYAS DE ARTISTAS



FIG. 30 - Pablo Picasso.  
C. 1950.  
Broche, oro cincelado.  
Manufactura: P. y F. Hugo.



FIG. 31 - Max Ernst.  
Bête à cornes  
1959: 20x10 cm  
Broche, oro cincelado.  
Manufactura: P. y F. Hugo.



FIG. 32 - George Braque.  
C. 1940.  
Broche, oro y rubí,  
Manufactura: Heger de  
Löwenfeld.

Desde el inicio del siglo veinte, muchos artistas han creado joyas. Un diccionario coordinado por Marguerite de Cerval identifica exhaustivamente creadores de joyas, entre artistas, joyeros e incluso escritores, como Jean Cocteau.<sup>210</sup> Empero, esta publicación no conlleva intenciones de analizar casos según una teoría, apenas contiene datos informativos fidedignos. La joyería creada por artistas, como la cerámica y tantas otras áreas, están entre las varias tentativas de ruptura y transfiguración del sistema de las artes, las que han ocurrido a lo largo del último siglo y prosiguen sin final en vista. Ya en los años cuarenta y cincuenta Pablo Picasso, Max Ernst, George Braque, Jean Arp, Man Ray, entre otros, habían creado joyas. Divergencias tales, han posibilitado rupturas más allá de los purismos del sistema, llevando a varios artistas a proponer alternativas a la pintura o la escultura, lo que hoy ya no nos sorprende. Ya antes Duchamp se habían propuesto otras rupturas y un giro en el arte, aunque bien diferente y en una dirección opuesta, proponiendo ready-mades y rumbos hacia un arte que debería proponer experiencias intelectuales complejas. En la década de los sesenta, el arte aparenta diluirse en la vida, siguiendo tentativas filosóficas, como las de Danto, hacia estudiar este nuevo paradigma y discernir el arte de las cosas comunes. En esta década, entre los artistas que han creado joyas, sobresale Roy Lichtenstein, uno de los tres casos que destacaré en seguida. Hasta la actualidad, los artistas, ya despreocupados con esas rupturas de límites y fronteras, nos dan intersecciones de mundos y prosiguen, argumentando sobre diferentes aspectos de la vida y del mundo contemporáneo de cada uno. Cada día el arte se hace más híbrido, razón porque Grayson Perry hace joyas, cerámicas y bordados, cruzando campos y trabajando para marcas comerciales, como

---

<sup>210</sup> CERVAL, Marguerite, (coord.), 1998, Dictionnaire du Bijou, Paris, Regard.

por ejemplo Vuitton. Sus joyas, así como las de todos los demás artistas, están enmarcadas por intenciones y propuestas de experiencias idénticas a la globalidad de sus obras. Por esta razón, no se hace posible separar, en la obra de cada artista, las joyas, o las cerámicas, los ready-mades, etc. Aislados, uno a uno, no explican nada sobre las intenciones de cada artista.

De otro lado, las obras de arte pueden hoy ser joyas, mercancías, símbolos de lujo, productos tecnológicos, etc. De todos modos, son reconocibles como arte, solamente, cuando se cambia del mundo de los meros hechos al mundo de la experiencia estética y de los símbolos artísticos. Junto con la globalidad de la obra de cada artista y sus intenciones, este tipo de transfiguración transporta las joyas hechas por artistas en la atmósfera del arte. Estos artistas han auto-excluido cualquier gramática preestablecida y estas joyas son símbolos que no pretenden transformar el mundo, pero sí ofrecer pensamiento y relacionarse con él. O, como mejor argumentan Vilar y Jaques, subrayando también experiencias, se constituyen como arte como un modo de pensar, como “un pensamiento consciente dirigido a pensadores conscientes.”<sup>211</sup>

Estos artistas consideran la joyería en el marco de un *priori* de naturaleza cultural y histórico que no ha sido transfigurado. Asimismo, estas joyas, aunque son medios simbólicos y democráticos, mantienen un fin. Son adornos. Están hechos para decorar el vestuario. Todos los artistas han abandonando la minucia manufacturera. Desde los años cuarenta muchos artistas hacen joyas en serie. Pero no será al azar que tantos artistas trabajan con oro, una materia mítica asociada a la joyería. Es diferente la actitud de los joyeros contemporáneos. Éstos *piensan la joyería*, aún si *hacen* joyería. Han rechazado la joya como posible decoración del vestuario. No trabajan para adornar el cuerpo, pero si, refieren al cuerpo o *trabajan sobre el cuerpo*, o sea, al propósito del cuerpo, de la vida y del mundo. Como veremos adelante, no imitando otras artes, estos joyeros investigan tanto en el interior en la propia joyería y sus tradiciones, como de la creatividad. Intentan generar lenguajes comunicativos, con gramáticas y vocabularios propios, las que van a subvertir todo cuanto antes se había pensado y experimentado sobre joyería.

Estoy intentando desarrollar una tipología. Por lo tanto, no es el momento de alargarme acerca de las joyas creadas por artistas, sobreponiéndolas con relación a otros tipos antes enfocados. Empero, será destacable, por un lado, que la mayoría de estas joyas conllevan, a menudo, un sistema vertical entre artista y artesano, o técnico. De hecho, esta situación no difiere en nada de las serigrafías, litografías u otros sistemas técnicos de reproducción y popularización. Apenas lo pongo sobre la mesa, porque, una vez que los joyeros contemporáneos se asumen como artesanos – en su labor mestizo – este hecho es motivo de disensos. La intención de manufacturar establece una diferencia en la identificación de las joyas de artista y las de los joyeros contemporáneos. Pero no será por ello que unas son arte y otras no lo son. Asimismo, los joyeros contemporáneos tienden a comprender Calder o el arquitecto Bertoia, porque estos creaban con el placer de trabajar

---

<sup>211</sup> JAQUES, Jèssica y VILAR, Gerard Vilar , 2012, Feeding thought,. Edible art and research cooking. [[http://www.artification.fi/conference%20abstracts.html#jaques\\_vilar](http://www.artification.fi/conference%20abstracts.html#jaques_vilar)]



manualmente los metales, lo que quedará impreso en las piezas. Mientras, critican a otros artistas, los que encargan joyas a artesanos, joyeros u orfebres. Es cierto que entre éstos hay trabajos tardíos de los artistas, como se ve, con más claridad, en las últimas joyas de George Braque. Reproducen formas idénticas a sus pinturas, como si fueran miniaturas en oro, decoradas por cargas de brillo y por múltiples rubís. Cocteau, Pablo Picasso, Max Ernest y Jean Arp han trabajado con los hermanos Pierre y François Hugo, joyeros y plateros artesanos, familiares del escritor Victor Hugo, los que frecuentaban el mundo artístico parisino, después de la Primera Guerra Mundial. Fabricaron muchas joyas por encargo de artistas, partiendo de modelos en barro que, fielmente, tendrían que reproducir en metal, cincelandos sobre cimientos de orfebre. Pero, tal y como sucedía con Hoffmann, su nombre aparece marcado por detrás de las joyas, junto a la grabación de la firma del artista. Otros trabajaban con fábricas. Por ejemplo, la empresa Gem-Montbello Art Editions, en Milán, ha fabricado joyas de Man Ray y colaborado con Meret Oppenheim.

Hay que considerar, también, que las joyas de artista constituyen un tema poco estudiado. O, más bien, mal estudiado, pues a menudo son separadas del conjunto de la obra, por lo que no se presta atención a comprender la intención del artista. En este aspecto, la mencionada exposición del MNAC, Barcelona, 2010, intentaba contextualizar joyas y otras obras. Sin embargo, son frecuentes las exposiciones que sólo incluyen joyas de artistas. De un lado, los textos incluidos en catálogos raramente incluyen investigación histórica profunda y nunca incluyen tareas de reflexión filosófica. De otro lado, se constituyen como un inmenso atractivo para el público. ¿Por qué merece tanta atención la joyería de artistas, a la que algunos autores llaman *pequeñas esculturas*? ¿Serán más fáciles de comprender que otras formas de arte contemporáneo? ¿Será porque conllevan la firma de un Artista, con mayúscula, y un nombre reconocido en el mundo institucional del arte, lo que también merece atención de tantos museos y coleccionistas? Resisto a ir más lejos. Una respuesta conjunta servirá, por ahora, de conclusión sumaria. Si no han sido creadas para tener un papel específico de señalización social, hoy en día, tener o usar una joya de Artista es señal de distinción social, tal y como es común en la escena institucional y su conexión con la sociedad capitalista. Sin embargo, el problema central reside en otro lugar. Braque, Max Ernest y otros, no habrán hecho joyas por razones idénticas. En dichas exposiciones se verifica la ausencia de una atmósfera teórica, de textos reflexivos que analicen las joyas dentro de la obra y en conjunto con las intenciones de cada artista y las experiencias que nos propone.

### 5.5.1. Alexander Calder



FIG. 33 - Alexander Calder  
Harps and Heart, 1937.  
Collar. Latón.. Fundación Calder



FIG. 34 - Alexander Calder  
C. 1942. Household object: Toaster. Alambre,  
madera, metal, yeso, clavos y tornillos.  
Fundación Calder

Calder era hijo de un escultor. Fue encorajado, desde niño, a trabajar en el taller de su padre, donde llegó a construir pequeñas esculturas, o más bien juguetes cinéticos. Sin embargo, estudió ingeniería y trabajó algún tiempo en esta actividad. En la década de los veinte, decidió dedicarse al arte. En esta fase, se trasladó a Nueva York, donde se matriculó en un curso, mientras trabajaba como ilustrador. Creaba, entre otras, ilustraciones sobre actividades de un circo local. Desde entonces, el circo se convirtió en un interés importante para Calder. En los años veinte, creó el *Cirque Calder*, en París, recreado a partir de lo que había observado en ese circo estadounidense. Incluía *performers*, animales y objetos.

El propio circo fue diseñado para ser manipulado manualmente por Calder, utilizando alambre, cuero, tela y otros materiales. Cada pieza estaba hecha de tal modo, que podía ser embalada y transportada de un lugar a otro, incluso de París y Nueva York. Así, Calder introduce sus primeras performances, articuladas con un cuerpo artístico híbrido y complejo y, hasta entonces, único en el arte. En el *Cirque Calder* descubrió que disfrutaba trabajando con alambre. Pronto, con éste y otros materiales, empezaría a realizar retratos de amigos y de personalidades de la época. En la década de los treinta frecuentaba el variado *milieu* parisino, entre artistas tan diferentes como Miró, Léger, Duchamp o Mondrian. Llegó a interesarse por el abstraccionismo de Mondrian, pero en esta fase, se dará otro giro. Empezó a crear escultura cinéticas. Recorriendo a sus conocimientos de ingeniería, la primera escultura era movida por un sistema de motor. Pero, pronto abandonó la mecánica. Había entendido que las esculturas también ondulan libremente con las corrientes de aire. Ha creado otras estáticas, a las que Arp llamaba *stabile*, para distinguir de sus otras esculturas cinéticas. Pasaría, después, a crear grandes esculturas al aire libre, unas móviles y otras estáticas. Tenían títulos con sentido del humor, como *Lobster Trap* y *Fish Tail*, *Devil Fish*, *Big Bird* y *Fountain Mercury*. Esta última, creada para el pabellón Español de la Exposición Universal de París, metafóricamente resistía al

fascismo por los republicanos. Su primer gran *stabile*, es *Devil Fish*, del final de la década de los cuarenta. Como otras de sus grandes esculturas, era una ampliación de una pequeña pieza. Calder pasó mucho tiempo viajando entre París y Nueva York. Los años cuarenta y cincuenta fueron un periodo muy productivo para Calder, con varias exposiciones en París y en los EEUU. Mientras en esta fase, Calder realizó también una serie de pequeñas obras, en las que recuperaba trozos de metal de las piezas más grandes. Durante una visita al estudio de Calder, Duchamp quedó intrigado por estas pequeñas obras. Considerando que podrían ser desmontadas y re-ensambladas, Duchamp planeó una exposición de Calder, la que se realizaría en una galería parisina. Pero Calder volvería a las grandes dimensiones. Construyó su mayor móvil para un museo en Filadelfia. También volvió al teatro, con instalaciones para *Happy as Larry*, una obra dirigida por Burgess Meredith, y para Nucléa, un espectáculo de danza dirigido por Jean Vilar. Calder era imparable, diversificado y nos propone una gran variedad de experiencias. Conscientemente, inventó un lenguaje simbólico con gramática propia, la que es tan *impura* y transgresora como otras gramáticas artísticas. Como se ve en sus títulos metafóricos, cruzaba, con humor, el arte, la ingeniería, el circo y el teatro. Juega entre colores, entre el peso estático y la levedad que permite movimiento. Refiere animales, como si recordara el circo. Fabrica juguetes, como cuando era niño. Crea máquinas que no funcionan. Argumenta a través del mercurio, metal venenoso, sobre las afrontas a los republicanos españoles. Entre las obras de dimensiones reducidas, constan también sus joyas. Eran igualmente hechas de hilos y trozos de metales re-aprovechados de las grandes esculturas. Aquí, *juega* con formas en espiral y otras veces forjaba hilos de metal, como si fuera una ocupación lúdica. Las propias formas de las joyas, como de las esculturas, dejan adivinar el placer artesano que tendría en la manufactura. Pero una pregunta queda aún. ¿Por qué ha hecho joyas? Son piezas más allá de otras burguesas y de cosas lugar-común. Pero no están transfiguradas en cuanto adornos. Tampoco reflejan sentidos metafóricos, como otras obras.<sup>212</sup>

---

<sup>212</sup> CALDER, Alexander, 1966, *An Autobiography With Pictures*, New York, Pantheon Books.

## 5.5.2. Roy Lichtenstein

La obra de Lichtenstein incluye citas, apropiaciones y transfiguraciones de medios de comunicación populares. Sus obras se constituyen como arte, haciéndose discernibles de esas cosas, porque tanto tienen diferentes intenciones, como también diferentes propiedades. En una actitud auto-consciente, argumenta sobre la vida, creando y comunicando a través de una retórica simbólica difícil de discernir de cosas reales. Introduce cambios de fisicidad, rumbo a una otra lógica. De un lado, en su pintura sobre pinturas, amplía, sobre grandes lienzos, pequeñas imágenes cotidianas, antes impresas en papel, en *tabloids*, revistas o libros de cómics. De otro lado, también es frecuente el recurso a retículas de puntos de reproducción, para imprimir, los que surgen ampliados. Como dice Danto, "los lienzos parecen representaciones mecánicas de gestos vitales."<sup>213</sup>



FIG. 35 - Roy Lichtenstein. The engagement ring.  
Óleo sobre lienzo, 1961. 170x 201 cm. Fundación Roy Lichtenstein



FIG. 36 - Roy Lichtenstein  
Pendiente Modern Head, 1968. 7.6 x 5.1 cm  
Esmalte sobre metal: rojo, amarillo y azul.  
Manufactura: Multiples, Inc NY  
Fundación Roy Lichtenstein.



FIG. 37 - Roy Lichtenstein  
Pendiente. Cloisonné (tabicado), 1965. 8.9 x 6.4 cm  
Manufactura: Robert Kulicke Cloisonne Workshop.  
Fundación Roy Lichtenstein.

<sup>213</sup> DANTO, Arthur C., 2002, *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*: 165.

Empero, esos puntos no están impresos, están pintados y ampliados, una a uno. No es porque estén hechas manualmente que transforman una pintura en arte, sino porque integran una lógica con intenciones poéticas y comunicativas, cuya función no es otra sino la de, argumentando sobre lo ordinario, crear algo extra-ordinario. Es con esta misma retícula que marca los colores de una gama que suele estar designada *primaria* – tal como la usada en la época para imprimir – como también demarca sombras contrastadas en sus pinturas y esculturas. Como también dice Danto, la retícula acentúa esa relación con realidades cotidianas, transfigurándolas, a través de “pincelas transgresoras,” en obras de arte “profundamente teóricas, conscientes de si mismas.”<sup>214</sup> Danto reconoce que Lichtenstein utilizaba retículas y pinceladas como “burla de las pretensiones del expresionismo abstracto.”<sup>215</sup>

Las cosas ordinarias que llamaban la atención de los artistas pop, se habían vuelto la roca sólida del arte y desafiaban a la filosofía a discernirlas de las cosas reales, como ha hecho Danto. Mientras, el expresionismo, su contemporáneo, desconfiaba de este proceso, en un clima de disenso. De otro lado aún, Lichtenstein, como todos los artistas pop, argumenta ampliando las cosas más comunes de la vida, en su época. Esta ampliación, en cuanto imagen pintada, también amplía los propios lugares comunes representados en los *cómics*, dando otra visibilidad al *American way of life* que en nada apreciaba, como confirma Danto. A menudo, Lichtenstein enseña ese *sueño americano* como algo transportado desde el cine holywoodiense a los *cómics* y, desde ahí, a los deseos reales cotidianos, hacia el sueño de un supuesto bienestar material en la vida real. El propio *American dream* queda también transfigurado en sus obras. Este sueño de bienestar, lo vemos en sus interiores de casas, por ejemplo. En algunas pinturas las joyas figuran entre otros lugares comunes sobre los cuales argumenta. Constan en el lienzo *The engagement ring: ¿No es un anillo de compromiso. ¿Lo es?* La pregunta retrata un deseo reductor de la mujer. El anillo supuestamente resolvería su modo de soñar y solucionar una vida lugar-común, se haría una realidad con un *happy end*, como en cualquier historieta o en películas holywoodienses banales.

Lichtenstein ya creaba joyas desde los años cincuenta. Eran muy diferentes de las dos que aquí presento. Parecen hechas por él mismo y tienen configuraciones diferentes. Recuerdan ciertas joyas que en los años sesenta se vendían en tiendas de Greenwich Village, las que enseñaban débiles tentativas de crear adornos anti-burgueses. Hay un largo giro en los pendientes que presento – *Modern Head* y otra pieza sin título, catalogado por la fundación Lichtenstein como tabicado. Eran fabricados en serie, de modo equivalente a las serigrafías, u otros procesos de impresión, los que solían ser un recurso de muchos artistas Pop. Lo que destaca es que haciéndose otro vehículo de representación, se centran en la misma lógica comunicativa y en los mismos contenidos.

Empero, no tienen ya el mismo impacto de las grandes telas o de ciertas esculturas, cuya

---

<sup>214</sup> DANTO, Arthur C., 2002, *Op. Cit.*: 166.

<sup>215</sup> DANTO, Arthur C., 2002, *Después del fin del Arte: El Arte Contemporáneo y el linde de la Historia*, Barcelona, Buenos Aires y México, Paidós: 154.

configuración se refleja en *Modern Head*. Es cierto que las piezas no tienen tamaños reducidos como las joyas burguesas sus contemporáneas. Ni equivalen al collar de perlas usado por la figura femenina en *The engagement ring*, el que metaforiza deseos femeninos frente a ese *sueño americano*, transfigurado ahí en una *realidad* deseada. Si es cierto que sus joyas corresponden a tentativas de ruptura de fronteras con el sistema de las artes. Pero al miniaturizar las grandes dimensiones de su pintura reducen la fuerza de los tropos retóricos. Por ello, son arte en cuanto ruptura y también son adornos que comunican según una lógica cultural asociada al público que frecuenta el *Artworld* entonces *vanguardista*, la Fabrica y ciertas galerías o lugares de Manhattan. De hecho, a menos que algo me escape, Lichtenstein no tenía intenciones de transfigurar la joyería en sí misma.

### 5.5.3. Meret Oppenheim



FIG. 38 - Meret Oppenheim.  
Pulsera, 1935. Latón y piel.



FIG. 39 - Meret Oppenheim.  
Pendiente. Dibujo, 1940. 6,7x10,5 cm.



FIG. 40 - Meret Oppenheim.  
X-Ray of M. O. Skull, 1964. 25,5x20,5 cm.

Méret Oppenheim era Suiza, de origen Alemán. Sus primeras obras reflejan la influencia de Klee y de los artistas interesados en la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad). Cuando se trasladó a París en 1932, conoció a los artistas surrealistas. Man Ray hizo varias fotografías suyas, entre otras la *Erotique voilée*, de 1933. Oppenheim expuso por primera

vez con los surrealistas, en ese mismo año, en el Salón de los Surindépendants. Luego participó en reuniones y exposiciones surrealistas hasta 1937 y, de forma más esporádica, después de la Segunda Guerra Mundial. Su primera exposición individual tuvo lugar en Basilea, a mediados de la década de los treinta. Giacometti ya la había animado a hacer su primer objeto surrealista, una pequeña obra en bronce titulada *Dído Giacometti*. Fue seguido por ensamblajes hechos con objetos cotidianos. Incluyen, por ejemplo *Ma gouvernante*, *My Nurse*, *mein Kindermädchen*.

Pero su obra más conocida es *Déjeuner en fourrure*, del mismo año de 1936, el tan comentado conjunto con taza, plato y cuchara forrados de piel. Era muy joven todavía, pero ese sorprendente objeto surrealista, ya esbozaba la inquietud de su obra, cuyo núcleo es la inestabilidad. Según comentaba Oppenheim, este *assemblage* era consecuente de la pulsera forrada en piel, la que ahora presento. Comentaba que, un día, en una conversación con Picasso y Dora Maar, en café en París, a propósito de esa misma pulsera que entonces llevaba, estaban pensando la posibilidad de forrar todo de piel, incluso las mesas del café. No pasaría de una charla entre amigos, haciendo humor sobre este tema. Pero, según Oppenheim, *Déjeuner en fourrure* ha nacido de esa conversación.

De hecho, Oppenheim reconoce también que fue André Breton quien tituló *Déjeuner en fourrure*. Breton encorajaba a los surrealistas a crear *assemblages*, partiendo de objetos cotidianos, cuyo contenido provocara experiencias eróticas o sensuales. Ésta era ya la intención de Oppenheim, considerando que forrar cerámica o metal con pelo, provocaría ese tipo de experiencia estética, la que conllevaría también apelaciones a los sentidos y al erotismo. Sin embargo, para Breton, ese título, citando *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, acentuaría la sensualidad que esa pintura ya contenía, como también subrayaría las intenciones poéticas y comunicativas de Oppenheim, así como la propia metáfora erótica que sustentaba *Déjeuner en fourrure*.

Para Breton, los objetos cotidianos podrían ser transfigurados por esta vía, interrumpiendo, así, su ruta con propósitos y fines útiles. Se trataría de un cambio de papel, hacia un arte sin fin. Por esta razón, varias obras surrealistas acentúan tensiones eróticas entre realidades y metáforas en esta línea, como una lógica comunicativa asociada a propuestas estéticas de Breton. Una de las intenciones nucleares de los surrealistas, era irritar el orden público burgués. Asimismo, Dalí introduce el fin como metáfora, en *Objet Surréaliste à fonctionnement symbolique – le soulier de Gala*. Man Ray asocia, en fotografías, el erotismo femenino de Oppenheim y las máquinas. Oppenheim sigue conscientemente intenciones idénticas, asociando erotismo a una ironía enigmática, intentando estimular deseo a través de todo lo que, en la época, pudiera considerarse como tabú.<sup>216</sup>

En el París de los años treinta, Oppenheim se asumía cómo figura andrógina, vestida con sorprendentes ropas, las que también eran obras suyas. Ha proseguido en esta línea, si consideramos su vestido de papel ya de 1976. Si va proponiendo variantes morfológicas, a

---

<sup>216</sup> Schulz, Isabel, 2004, "A delight in the paradoxical – Meret Oppenheim and her objects" en el catálogo *Meret Oppenheim*, Estocolmo, Moderna Museet.

lo largo del tiempo, también se nota que ha absorbido y prolongado el concepto de *arte total* surrealista. Dibujaba, reconfiguraba objetos encontrados, escribía poesía, colaboraba en teatro y moda, como por ejemplo para la casa Elsa Schiaparelli, la que colaboraba con varios artistas, tales como Dalí. La pulsera forrada de pelo es una de las piezas que ha creado para Schiaparelli.

Asimismo, Oppenheim rompe constantemente la frontera entre función metafórica – en la acepción surrealista – y funcionalidad realmente real. Sus guantes coloridos con venas pintadas, sus gafas y varios botones, constan, tal y como esa pulsera, entre sus piezas con fin. Mantienen principios provocadores y anti-burgueses, tal y como defendían los surrealistas. Otros transfiguran objetos cotidianos, según intenciones surrealistas. Serán ahora ejemplos, sus auto-retratos como *X-Ray of M. D. Skull* – una radiografía de su cabeza con pendientes y anillos – o *Portrait with tattoos*, de 1980 – donde transfigura su propia imagen fotografiada, introduciendo simulaciones de escarificaciones. Igualmente, el dibujo para pendiente que aquí presento o, entre otros, sus zapatos gemelos siameses, de 1957 y 1967, los que siguen un dibujo de 1936, el de unas sandalias forradas de pelo que incluyen los propios dedos de los pies con uñas pintadas. Así, a través de un tipo u otro, sus obras no tienen el propósito de adornar, sino que más bien desafían ese mismo propósito.



## 6. JOYERÍA CONTEMPORÁNEA



FIG. 41 | 42 - Carla Castiajo, 2006, [PT] *Martyrs and Heroes in Paradise*  
Premio Marzee 2006

Tal y como es propósito de otros tipos, no pretendo desarrollar una historia que narrará la joyería contemporánea pero sí, considerar filosóficamente las razones que la hacen posible. No equivaliendo a movimiento alguno, en la acepción modernista, a partir de la década de los sesenta, la joyería contemporánea surge en proceso, intentando transfigurar artesanía en arte. Esto es, en algo extra-ordinario. Se desprenderá de los demás tipos, presentándose como alternativa al de las joyas-adorno, en sus sentidos tradicionales. Esto es, por un lado, estas joyas no están pensadas para tener funciones tales como adornar, ornamentar o embelesar el cuerpo. Al revés, contienen intenciones con fines autónomos, como el arte. En otras palabras, estos joyeros cumplen la única función del arte contemporáneo, la de desordenar la propia joyería, argumentan metafóricamente sobre ella, como también sobre varios aspectos de la vida y del mundo ordinario. Por otro lado, los significados comunes de la propia palabra joya es equivalente a sentidos combatidos y transfigurados por estos joyeros. Cuando hacemos alusión a algo delicado o sofisticadamente fabricado, en el habla ordinario decimos que es *como una joya*. Así, cualificamos tanto aspectos de maestría artesana, como también embelesamiento de algo. De hecho, los joyeros contemporáneos se asumen cómo artesanos, pero no en el sentido tradicional. Así, de otro lado, también esta artesanía deviene transfigurada. Conlleva intenciones artísticas simbólicas mestizadas con artesanía. No conlleva la tradicional división entre pensar y hacer, entre intelectualidad y manufactura. Propone modos diferentes de pensar, crear y producir ideas y lenguajes. Estos tres aspectos configuran tres vertientes de un problema filosófico que intentaré resolver.

El mundo de la joyería contemporánea tiene asociado un mundo institucional. Pero no lleva asociada una atmósfera y un mundo teóricos, siendo este el camino que me interesa seguir. Hasta hoy, no hay críticos que hayan conducido a una verdadera reflexión filosófica, que lo legitimen como mundo con razones asociables al arte e intenciones propias. Entre consensos y disensos, emerge a través de los joyeros, los que van

contribuyendo a cuestionar la joyería y el propio mundo de la joyería, a través de sus obras. Configurarán una red relacional que se hará global. Ésta nace asociada a la educación y tendrá influencia en ella, como mejor veremos hacia el final. Desde ya es necesario tener en cuenta que, durante la primera mitad del siglo XX, varias escuelas han reconfigurado cursos de joyería, donde se van intentando pasos desde una artesanía en la acepción tradicional, como oficio sin autonomía conceptual, rumbo a otros proyectos desarrollados ya en academias. En esta tipología, la cuestión que me coloco es doble, pero se conjuga. ¿Qué ha posibilitado un giro con pretensiones de transfigurar adornos en *no-adornos*, o sea, en arte sin fin en la acepción kantiana, empero en un arte que no pretende constituirse como arte y sí como artesanía pensada? Si consideramos obras como las de Carla Castiajo, encontraremos el romper de reglas y transfiguraciones de tradiciones, así como intenciones de cuestionar el mundo y la vida. Incluyen reflexiones sobre la oferta del cuerpo en sacrificio, asociando transversalmente hombres-bomba – voluntariamente destrozados – a sacrificios por cualquier belleza lugar-común, aquí metaforizada por cabezas de muñecas Barbie con pelo humano implantado, materia elegida por su durabilidad, opuesta a las tendencias de moda. El pelo también provocará repugnancia. Si estas piezas pueden ser usadas como broches, ya no tienen función como adorno en su sentido tradicional de embelesamiento. Resulta evidente que hay más por decir de piezas como éstas, pero de momento, convengamos que nos proponen experiencias que nos dan qué pensar. ¿Cómo ha iniciado y proseguido un proceso de apertura como éste, desde el punto de vista de las intenciones y de las experiencias propuestas por esos joyeros? Este giro es primeramente morfológico, casi únicamente. El proceso de transfiguración en arte sin fin es posterior.

## 6.1 Nuevas morfologías

Entre guerras mundiales, y sobretodo después de la segunda, prosiguen tentativas de cambio de la artesanía en general, las que, como en la primera Bauhaus, influenciarán y se implicarán con la educación. Se dan, primero en los EEUU y prosiguen en Europa, sobretodo en los países del norte. La educación asocia tentativas de revisión de principios tradicionales de una artesanía moribunda, la que se ceñía a objetos funcionales repetidos en serie por artesanos, como si estuvieran eternamente sujetos a su condición de hacer sin derecho a pensar. Mientras, se están dando rupturas del sistema de las artes. Incluyen atención y permeabilidad a la vida ordinaria, pero también confrontaciones entre arte y artesanías. Sobre este momento, no debemos olvidar que muchos Europeos, escritores, artistas, arquitectos y diseñadores, habían emigrado a los EEUU durante, o entre, las dos guerras. Se configura ahí un terreno creativo, enérgico y rico en intercambios. Otros tantos, no sólo Europeos, son atraídos por los EEUU. Parten desde América Latina y de otros lugares del mundo.

De un lado, con naturalidad, se consolidan en los EEUU lo que entonces se designaban *studio crafts* (artesanía hecha en estudio), basada en esbozos de principios proyectistas e intentando seguir una praxis que caracteriza el diseño y la arquitectura. En este aspecto, por permeabilidad, no están muy lejos de los principios defendidos por Gropius para la primera Bauhaus. Éste, sin rechazar la técnica, apuntaba a posibilitar una tercera vía, donde artes y artesanías se encontrarían, rumbo a crear artefactos funcionales. A mediados de siglo, Max Bill, entre disensos, con puntos de vista de Thomas Maldonado y otros más, intenta retomar esa misma apuesta para configurar un programa de estudios similar en la escuela de Ulm.

De otro lado, en el mundo del arte, desde la primera mitad siglo XX, se venían rompiendo fronteras del sistema de las artes, tales como antes hemos visto con Calder, con Meret Oppenheim y varios artistas dadaístas y surrealistas, en la línea defendida por Breton. Lo mismo tenemos que considerar acerca de los constructivistas, por ejemplo, a través de colaboraciones de Moholy-Nagy en la Bauhaus, entre otros con Naum Slutzk, en los talleres de metales la escuela. En términos de actitudes, hay también precedentes en Duchamp, combinándose, en casos, con el dadaísmo. El arte rompía con todo lo que fueran purismos. Ya no siendo sólo pintura o escultura, abrazaba, el *ready made*, la fotografía y el cine, como se ve, por ejemplo, con las fotografías de Rose Sélavy, una obra de Man Ray, en la que Duchamp ha participado y ha continuado en el *ready made Why Not Sneeze Rose Sélavy?* Con éste, el arte se hacía conceptual y abandonaba intencional y vehementemente los actos de *hacer* y las propuestas de experiencias apenas *retinistas*. Mientras, otros artistas *hacían* y mostraban, no dejando por ello de romper otras fronteras con relación a visiones puristas o burguesas sobre el arte, dando también a pensar. Tal es el caso de los objetos absurdos y disfuncionales de Calder – los que tanto han interesado a Duchamp – o de las variadas obras de Meret Oppenheim, la que seguía principios del arte total surrealista.

Es según ésta última doble vía – de Calder y Oppenheim – que también podemos considerar la californiana Margaret De Patta (1903 - 1964). En una línea que De Patta identificaba como consecuente del constructivismo, creaba piezas de joyería, así como cerámica, cubiertos, fotografías y fotogramas. En 2012, la exposición *Space-Light-Structure*, dedicada a la obra de De Patta, el museo de Oakland, asociándose al MAD (museo de arte y diseño) de Nueva York, presentaba también obras de László Moholy-Nagy, György Kepes y El Lissitzky, los que habrán influenciado el constructivismo en De Patta, según la artista propia defendía.<sup>217</sup> A menudo, De Patta es citada como principal responsable de un giro de la joyería en los EEUU. Su obra apenas aparentan sobresalir como ruptura de límites dirigidos a la joyería. Pero, de un lado, casi no creaba joyas. Éstas compartían una intención común a otros los objetos que ha creado, la de romper el sistema de las artes, tal como han hecho, según diferentes modos, por ejemplo, los surrealistas, los dadaístas o los constructivistas. Éstos, conllevando tentativas de ruptura, proponían de modo común artefactos no-funcionales y simbólicos, así como experiencias que abren camino al pensamiento. Por lo tanto, la meta de De Patta no era reconfigurar la joyería por sí sola, como harán otros joyeros, posteriormente. Ha creado joyas entre otras obras. Lo mismo puede decirse del arquitecto Harry Bertoi, Calder, Oppenheim o Lichtenstein, como también de tantos artistas europeos, como Fontana, Pomodoro o José de Rivera y varios otros artistas. Muchos habían emigrado para los EEUU, o viajaban con frecuencia de un lado al otro del Atlántico, entre los terroirs del arte novayorquino y parisino.

En 1946, el MoMa, que ya mostraba atención a lo que emergía entre las artes y el diseño, presentó la exposición *Modern Hand Made Jewellery*, pensada para ser itinerante. En ella constaban varios de los artistas antes mencionados, entre otros, como también una pequeña colección de joyería Navajo. La comisaria, Jane Sabersky, explicó que piezas como las Navajo mostrarían como ciertas formas, las que se han mantenido tradicionales durante siglos, pueden volver a surgir reconfiguradas si los artesanos son imaginativos. En el catálogo, se da cuenta de influencias en los joyeros, comparando sus piezas con

---

<sup>217</sup> *Space-Light-Structure*: [[http://artdaily.org/index.asp?int\\_sec=11&int\\_new=53430&int\\_mod=1#.UOmHkOZ5WBV](http://artdaily.org/index.asp?int_sec=11&int_new=53430&int_mod=1#.UOmHkOZ5WBV)]

artefactos pre-colombianos o del antiguo Egipto. A la par, la exposición incluía piezas tales como las de Anni Albers, compuestas por *ready-mades*, otras de Calder y Bertoia y de varios otros más. Esa exposición se presentaba como oposición a la joyería industrial – a la “costume jewellery” – daba a conocer “the individual craftsman or artist, less restricted by commercial standards, who makes new contributions to the art.” Además de la manualidad, ya subrayada en el título la exposición, Sabersky refería sobretodo a nuevas formas y materias. Olvidando cualquier otra razón o intención poética o comunicativa, las que de algún modo, se pudieran conectar con el mundo de la época. La experiencia se ceñiría a atender las nuevas morfologías. Los términos artista, artesano y diseñadores coexisten, indiferenciados. Todos son denominados “craftsmen-designers.”<sup>218</sup>

Dos años después, Marbeth Schon, en un catálogo de una exposición de joyería realizada en el Walker Art Centre de Minneapolis, argumenta de modo semejante. Entiende que *Modern Handmade Jewelry*, ha sido una de las primeras exposiciones que reconoce lo que denomina “wearable art” como un movimiento Americano. “[It] had an objective of bringing together the “artist as jeweler” and “jeweler as artist.” Well known artists such as Alexander Calder and Jacques Lipchitz exhibited next to emerging studio jewelers such as Margaret De Patta and Sam Kramer.”<sup>219</sup> Por un lado, reclama el nacimiento de un arte portátil, sin explicar qué es lo que entiende por arte. Por otro, como otros autores y comisarios, no explica porqué, De Patta o Sam Kramer son *studio jewelers* y no artistas como Calder u otros Lipchitz.

Décadas más tarde, en la misma línea – según el historiador Toni Greenbaum – Kramer, Art Smith, De Patta, Calder o Bertoia, entre otros, habrán sido *mensajeros de un modernismo americano* – un título dudoso sobre un modernismo retardado, de un dudoso libro sobre *studio jewellery* – siendo los que, supuestamente, inauguran una transformación en la joyería, entre 1940 a 1960, inaugurada en los EEUU.<sup>220</sup> Greenbaum también se basa en morfologías, materias y técnicas, construyendo unos *puentes* imaginarios y ya tardíos entre surrealismo, cubismo o constructivismo. Pretende que, por esta vías absurdas, fueron desafiadas las tradiciones de la producción de la joyería. Si han habido contactos e hibridismos entre arte y artesanía, publicaciones como esa, así como exposiciones en la misma línea, asocian, sin explicación ni distinción, artefactos sin fin con propósitos. Las intenciones de unos y otros quedan excluidas. ¿De Patta – como Lalique o Hoffmann – es artista o artesana? Los conceptos no surgen definidos. Las razones y las posibilidades históricas y contextuales están excluidas.

De hecho, en los EEUU, entre las décadas de los cuarenta y los setenta, varios joyeros intentan introducir morfologías inventivas e innovadoras, trabajando en la línea *studio crafts*. Hacían piezas muy diferentes de esas joyas americanas pequeño-burguesas con motivos florales. Entre otros, Sam Kramer y Art Smith tenían talleres y presentaban joyas en tiendas de Greenwich Village. En la época, ese *terroir* posibilitaba innovaciones. Creaban formas que situaban las piezas lejos de esas joyas o bisuterías lugar-común. Sin

<sup>218</sup> SABERSKY, Jane, 1946, *Modern Hand Made Jewellery*, Nueva York, Mo.Ma [http://www.moma.org/docs/press\_archives/1064/releases/MDMA\_1946-1947\_0047\_1946-09-16\_46916-45.pdf?2010]

<sup>219</sup> Marbeth Schon, 1948, *The Wearable Art Movement*, Minneapolis, Walker Art Center.

<sup>220</sup> EIDELBER, Martin (Ed.), y GREENBAUM, Toni, 1996, *Messengers of Modernism: American Studio Jewelry 1940-1960*, Montreal Museum of Decorative Arts, Flammarion.

embargo no eran nada más que morfologías, a través de las que proponían experiencias estéticas cotidianas anti-burguesas. Pero, sin embargo, no exploraban argumentos ni tampoco enseñaban intenciones de transfigurar la comunicación simbólica de la joyería.

Hasta los años sesenta, en el *downtown* Manhattan y entre la bohemia de Greenwich Village, hubo un núcleo muy vivo e híbrido, artístico, artesano, intelectual y estudiantil. Ahí estaban las tiendas de los *studio jewellers* y galerías que exponían obras de muchos artistas. Ese ambiente favorable, posibilitó que una fase preliminar diera un giro en la joyería - sólo morfológico - y que empezara en los EEUU. Los *studio jewellers* se presentan como semillas que germinarán también en otros lugares, lejos de Nueva York. Surgen las primeras academias donde la joyería ya se ve desde otras perspectivas. Sobresale el Black Mountain College, cerca de Asheville, en Carolina del Norte, el que va a funcionar entre 1933-1957. La educación era interdisciplinaria y, desde el punto de vista del arte, se basaba en principios pragmatistas de John Dewey. Fue fundado por, John Andrew Rice en colaboración con Anni y Josef Albers, éste profesor de la Bauhaus. John Cage, Willem de Kooning y Buckminster Fuller constan entre los muchos colaboradores. Fundada en 1932, la Academia de Arte Cranbrook, en Bloomfield Hills, Michigan, seguía una línea morriana. Muchas otras academias van surgiendo desde entonces. A mediados del siglo XX, posibilitarán un paso importante, pero aún centrado en la introducción de nuevas morfologías en joyería. Por lo tanto, no será en los EEUU donde asistimos a una transfiguración de la joyería en arte, con intenciones propias y propuestas de diferentes lenguajes y experiencias.

En Europa, germinan otras semillas más, hacia un giro en el campo de la joyería. Como en muchas áreas, es histórica y socialmente posibilitado por tentativas de restablecimiento de la vida en la post-guerra europea. Más directamente podríamos decir que también aumenta el impacto de las influencias de los EEUU, hacia un renacimiento de la artesanía que había comenzado ya en los años cuarenta.



FIG. 43- Anni Albers *Necklace Kit*. 1941. [US]  
Exposición Modern Hand Made Jewellery, Mo.Ma.



FIG. 44 - Margaret De Patta. *Pin*, 1956. [US]  
Colección: Oakland Museum of California

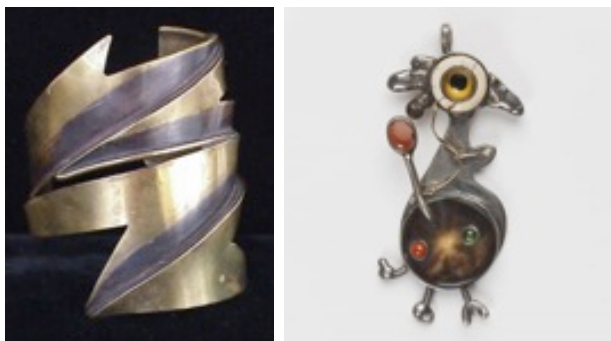


FIG. 45 - Art Smith. [US]  
Pulsera, 1948. Latón

FIG. 46 - Sam Kramer, *Rock Pendant*, 1958. [US]  
Plata, oro, cuerno, ojo de taxidermia, coral, granate y turmalina.

Más directamente, también aumenta el impacto de las influencias de los EEUU, hacia un renacimiento de la artesanía que había comenzado ya en los años cuarenta. Tal como sucedía al otro lado del Atlántico, atrapó la naturaleza de los años sesenta, momento de superación de la distancia entre arte y vida, de una transfiguración del arte mayoritariamente marcada por los artistas pop, como ya hemos visto, por ejemplo, con Roy Lichtenstein. Como subraya Danto, esta superación de fronteras en el arte acompaña otros ámbitos sociales. Respecto a los EEUU, hace referencia al Verano de la Libertad como esfuerzo colectivo para igualdad, el feminismo radical, la resistencia estudiantil en Greenwich Village.<sup>221</sup> Mientras, en Europa se vivieron actitudes feministas idénticas, acompañadas del re-pensar la libertad del cuerpo femenino y masculino, así como resistencias estudiantiles en el Mayo del 68. Este ambiente se alarga también a la re-interpretación de las prácticas artesanas tradicionales, las que se hacen más libres y creativas. También acompañada por nuevos intentos educativos. De hecho, hay varias coincidencias entre Europa y los EEUU. Del otro lado del Atlántico faltó un dato, el que se tendría que juntar con otras posibilidades históricas. Esto es, en Europa se han reunido condiciones para intentar configurar un sensorio común de la joyería y, posteriormente, surgirá una red internacional de sustentación. Ésta funciona como elemento que agrega a los joyeros y disemina ideas comunes acerca de una reconfiguración de la joyería, una que produzca nuevos significados y lenguajes de naturaleza simbólica. Si estos elementos hubieran emergido allí, tal vez Albers y De Patta se hubieran implicado en un giro idéntico. Posteriormente, otros americanos se adherirán a esta red.

En estas fechas, en el viejo continente destacarán varias escuelas de joyería, en el norte de Europa. Unas existían ya, otras fueron reformuladas, pero todas introducen nuevas posibilidades. Entre éstas, sobresalen en una primera fase el Royal College de Londres, la Gerrit Rietveld Academie, en Ámsterdam, la Akademie der Bildenden Künste, en Munich, y la Kunst- und Werk-shule, en Pforzheim. Son diferentes entre ellas, más artísticas o más técnicas. En el inicio, todas introducen gran abertura a nuevas prácticas artesanas. También van traerán nuevas morfologías y, sobretudo, mayor libertad creativa. Cruzamientos y encuentros entre escuelas, una enseñanza que no era de prácticas artesanas únicamente y que también tenía en cuenta experiencias anteriores, entre otras las de la Bauhaus y Ulm en Alemania, esto va posibilitará el incremento de auto-consciencia en los alumnos. Éstos irán, más tarde, hacia la posibilidad del desprendimiento de los nudos apretados con respecto a adornar y decorar el cuerpo.

<sup>221</sup> DANTO, Arthur C., 2005, *La distancia entre el arte y la vida*, Madrid, Fundación ICO.





FIG. 47 - Josef Hoffmann.  
Broche, 1908.  
Manufactura: Eugen Pflaumer.  
Oro, plata, sangrita, coral,  
jaspe, turmalina  
y otras piedras semipreciosas.

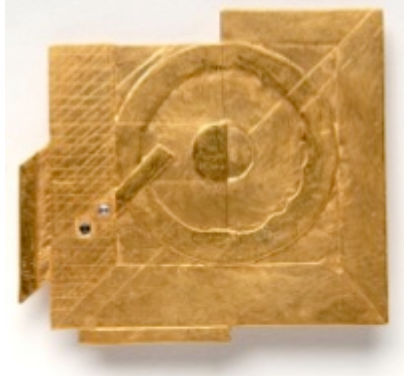


FIG. 48 - Reinhold Reiling,  
1970. [DE]  
Broche. Oro y brillante. 6,1 x 6,7 x 2 cm



FIG. 49 - Hermann Jünger.  
C. 1970-72. [DE] Broche.  
Oro, esmeraldas, crisoprasa,  
zafiros, ópalos, lapislázuli y esmalte.  
5,1 x 4,8 cm.  
Col.: Metropolitan Museum of Art.

Sin embargo, en la transición de la década de los sesenta a los setenta, la joyería europea era todavía una artesanía artística que apenas introducía nuevas morfologías. Grandes maestros orfebres, como Hermann Jünger, profesor en esa escuela de Munich, o Reinhold Reiling, profesor en Pforzheim trabajaban sofisticada y creativamente. Si trabajaban en oro, también estaban abiertos al uso de otras materias. Si, a través de las imágenes presentadas, comparamos Hoffmann con Jünger o Reiling, vemos que el primero seguía una regla que subordinaba la composición a un estilo que le era propio. Desde el punto de vista morfológico, sus joyas eran cuadradas, como el logotipo de los talleres de Viena. Del mismo modo, una forma cuadrada era subdividida a través rectángulos y cuadrados menores, donde se inscribían composiciones naturalistas y/o geométricas combinadas. En Reiling, y sobretodo en Jünger, el *cuadrado* también es frecuente. Pero ya no se trata de esa forma geoméricamente trazada, además no existe regla compositiva alguna. En cuanto formas, son más libres. Sin embargo, todos estos broches todavía tienden a ser vistos como adornos. De hecho, este era uno de los problema con el que se debatía la generación de joyeros europeos que les han seguido. Hermann Jünger y Reinhold Reiling estaban entre los joyeros-profesores que abrían puertas a un proceso consciente de reconfiguración de la joyería, para que generar un terreno pensado y creativo a partir de una artesanía que se abría a comunicar a través de nuevas morfologías y nuevos medios físicos, o sea, con otras materias.

Pero en paralelo, había un disenso silencioso, uno que no debería ser pronunciado. Los joyeros más jóvenes se debatían con la ausencia de autonomía de la joyería con relación a otras artes. ¿Qué diferenciaría la joyería? Su lugar, como artesanía que se había hecho auto-consciente, era una cuestión que todavía no estaba definida. Consideraban que muchas joyas eran, a menudo, miniaturas de pinturas o esculturas. En la actualidad, todavía muchos joyeros contemporáneos apuntan así las joyas de los Artistas, con mayúscula. Éste es un disenso que todavía está sobre la mesa.

En la época, Claus Bury también hacía miniaturas, provocando disensos explícitos entre joyeros. Éste había estudiado joyería en Pforzheim, siendo alumno de Reinhold Reiling. Hasta en 1979 siguió trabajando como joyero y, mientras, empezó a crear performances para dedicarse finalmente a la escultura. Creó una primera performance en el desierto de Sinai, en 1975, y otras más en Israel, así como en Australia. Contando con colaboraciones de alumnos de una universidad de Israel, esas performances incluían el movimiento de cuerpos que, ciertas veces, transportaban artefactos. Se integraban en el paisaje formas y

sujetos que fluían, combinándose e integrándose, temporalmente, en una relación con la naturaleza, haciendo enormes dibujos en movimiento en el desierto. Como acontece en experiencias de este tipo, Bury ha hecho fotografías que quedan como registro y memoria de estas experiencias.

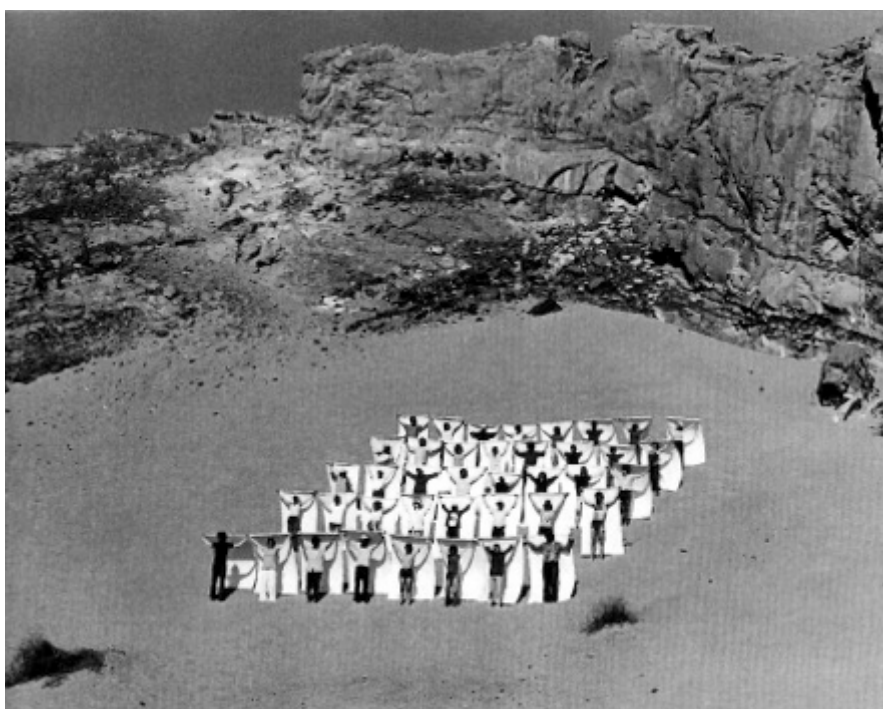


FIG. 50 - Claus Bury, 1977. [DE]  
Performance, cerca de Nueva, Sinai.

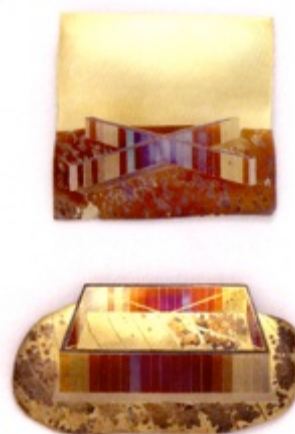


FIG. 51 - Claus Bury, 1977. [DE]  
*Metallzeichnungen*. Plata, oro,  
aleaciones de cobre.  
6x6,4x0,4 | 4,4x8,2x0,5 cm.

Esos disensos surgen cuando, seguidamente, Bury inicia la manufactura de broches y pequeños objetos, transformando esas experiencias escénicas en miniaturas estáticas hechas en metales coloreados. “¿Cuál era la relación con el posible usuario de la joya?” Ésta es una pregunta que, más tarde, le hace Angelika Nollert en una entrevista al propósito de su exposición *Leaps of scale (Saltos de escala)*. Tal como había una relación entre los sujetos y el paisaje – diferenciando esas performances de otras experiencias de land-art – habría que considerar que “un potencial usuario también puede ser incluido como un elemento activo.”<sup>222</sup> Pero Bury admite que no le importa si las joyas son usadas o no. Aquí tenemos la cuestión de la portabilidad (*wearability*), la que preocupaba a los joyeros en esa época, vista por Bury, a su modo. Volveré a ello más adelante. Sin embargo, entre experiencias performativas y otras experiencias propuestas por Bury, a través de sus joyas, hay una larga ausencia de conexión, como si se tratara de una bipolaridad de

<sup>222</sup> HUFNAGI, Florian y NOLLERT, Angelika [ED.], 2010, *Claus Bury. Maßstabssprung*, Nürnberg, Munich, Modern Kunst Museum, Die Neue Sammlung: 124.



sentido. Esos saltos hacia una escala menor reducían la fuerza de las performances. En cuanto a las joyas, se hacían caricaturas reductoras, eran como miniaturas-decoración.

En la época, todo lo que fuera considerado como miniaturas de pinturas o esculturas provocaba desacuerdos entre los joyeros que pretendían transfigurar esta área. La joyería es simbólica según tradiciones culturales, pero ese tipo de joyas no añadía nada a un pretendido giro hacia lenguajes-otros, más abiertos, más autónomos. Bury acentúa saltos hacia escalas reducidas, pero no es más que un ejemplo entre otros joyeros. Joyas como estas aún se tienden a ver hoy, a través de una continua re-exploración de configuraciones anti-burguesas, la que, con variantes, venía ya desde el modernismo. En dicho momento, varios joyeros no habían avanzado más allá de este tipo de propuestas. Ya se habían desviado hacia otras morfologías, se habían también alejado de la “sobriedad de los matices y de las *nuances*”, de los colores del “reinado pastel”, puritanas y burguesas, opuestas a los colores vivos “siempre señal de emancipación” – tal como escribía Baudrillard en la misma época.<sup>223</sup> Mientras ciertos joyeros continuaban cuestionándose. La joyería debería ir más allá. Debería atender a las reconfiguraciones del propio mundo, de lo social y de la vida de. Tendría, también, de recrear una textualidad y lenguajes que expresaran intenciones de los joyeros a través de conceptos.

En este panorama – entre otras tipologías como anillos, collares, etc. – el broche era la principal meta de críticas. Por ello, Boekhoudt – como veremos adelante, en un estudio de caso – nunca se cansaba de hacer humor sobre el broche. Estos argumentos críticos pueden entenderse, implícitos o explícitos, en tantas de sus notas escritas y dibujos. De un lado, llevado sobre el vestuario, el broche sobresalía en su visibilidad, como una decoración. De otro lado, un joyero no podría crear nada más sencillo. Cualquier pequeña pintura o escultura con un cierre colocado por detrás ya se transformaría en un broche. Y así, se divertía, correspondiéndose con amigos, entre tantos otros, con el japonés Hiko Mizuno. Inventaba historietas sobre postales con figurillas de caballos u otras imágenes lugar-común, los que se habían transformado en broches, sólo por el sencillo hecho de tener por detrás algo que permitía sujetarlos a la ropa. ¿Qué experiencia proponían? ¿Cómo desafiar la visibilidad de esos broches, las antiguas tradiciones de la joyería, para proponer nuevos lenguajes, nuevas gramáticas, nuevas pragmáticas comunicativas y nuevas posibilidades de sentido? Cuestiones como éstas también están implícitas en sus *cosas*, pues tal era el modo como designaba sus *joyas*, las que no eran adornos. Otras cuestiones son explícitas, indicando el proceso en el que estaba obsesivamente implicado: “how far you can go with jewellery, and where is it jewellery?”<sup>224</sup>

---

<sup>223</sup> BAUDRILLARD, Jean, *O Sistema dos objectos*, S. Paulo, Prespectiva, edição 1997: 38-39.

<sup>224</sup> CODA, Apeldoorn, Archivo Onno Boekhoudt nr. 71: “Jewellers Exchange Conference.”

## 6.2 Apertura a lenguajes simbólicos

A mediados de la década de los setenta empieza una *revolución* en el campo de la joyería. Se trata de un proceso gradual, el que va a tener su punto más alto en el linde de la década de los ochenta. Entre consensos y disensos, los que naturalmente prosiguen, muchos joyeros intentan fabricar un mundo y un sensorio común, donde, como en un mundo mestizo, se entrelazará la artesanía con formas de comunicación artística. Intentan romper varios nudos apretados. De un lado, la abertura que había empezado en la joyería estaba aún marcada por visiones que venían desde el modernismo, en esta situación, por la idea de que la joya figuraría entre las posibles manifestaciones en contra el sistema de las artes, transfigurándose únicamente porque las formas habían sido cambiadas en sentido contrario al gusto pequeño-burgués. De otro lado, como artesanos, varios joyeros se habían hecho auto-conscientes de sus posibilidades y derechos de participar en el mundo. Tras sucesivas transformaciones de la educación – las que venían ya desde finales del siglo diecinueve – parecía natural que desarrollaran trabajos conceptuales, tanto en cuanto adoptaran nuevas formas de pensar y participar en el mundo.

Cuando referimos las transfiguraciones del arte, en los años sesenta y añadimos que no son ajenas a lo social, estamos apuntado a posibilidades históricas que, en ambos aspectos, se distancian en pocos años del giro que va a suceder en la joyería. Se configura un eje inaugural Inglaterra-Alemania-Holanda, el que dará lugar a una estrecha colaboración. Por consenso, varios joyeros pretendían crear alternativas que liberaran a la joyería de ideas estancadas. No apuntaban a estilo alguno. Se trataba, desde luego, de un proceso de libre búsqueda. Se va a esbozar un mundo institucional de apoyo a los joyeros. Van a abrir galerías, en esos y otros países, las que presentan esa joyería que iba emergiendo transfigurada. Paralelamente, coexistían otros modos de considerar la joyería. Por ejemplo, en Londres, entre 1975 y 1981, bajo la dirección de Graham Hughes, ocurrían las *Loot*, un tipo de exposiciones que eran estrictamente comerciales. Para el propio Hughes se hizo evidente que ese modelo no estaba en sintonía con las pretensiones de una nueva joyería que surgía y con la cual pasaría a colaborar. Surgirá entonces un segundo Hughes, como veremos. Más allá de éste, sobresale Ralph Turner, tanto a través de su trabajo documental, como también como comisario de la galería Electrum, en Londres, cuya galerista era Barbara Carlidge. También colaborará en la dispersión de esta joyería inglesa hacia otros lugares, contando con el Crafts Council británico para abrir puertas en otros países. Paul Derrez tiene un papel semejante en la galería Ra, en Ámsterdam. David Ward se dedicaba a la documentación fotográfica.<sup>225</sup> A principios de la década de los ochenta, se amplía la configuración de este mundo. Los propios joyeros proponen experiencias extremas. Varios escriben sobre esta joyería, como Paul Derrez, James Evans y David Watkins. Poco más tarde, colabora también la historiadora holandesa Marjan Unger. De un lado, entre la variedad de enfoques que los joyeros proponen, en este momento se asiste a mayores radicalismos. Las formas se amplían, al punto de romper cualquier límite de lo que pudiera ser esperado en el campo de la joyería. Se hacen frecuentes las performances, de las que apenas quedan registros fotográficos. Surgen también los *wearable*, los que provocan un giro en la portabilidad cotidiana, dirigiéndola hacia un momento o un escenario. También se crean piezas efímeras, hechas de los más variados materiales, no duraderos. Al mismo tiempo, se empiezan a percibir las

---

<sup>225</sup> EVANS, James: *Designing Britain - Momentum 1975-1977*:  
[[http://www.vads.ac.uk/learning/designingbritain/html/tnj\\_body1.html](http://www.vads.ac.uk/learning/designingbritain/html/tnj_body1.html)]

influencias de cada escuela en las propuestas de los joyeros. Varios de los holandeses e ingleses creaban esas piezas que rompían con extremo coraje los límites dimensionales. Mientras, en Alemania, con pocas excepciones, este aspecto físico no se hace notar de un modo tan acentuado. La educación en diferentes lugares origina y posibilita esta diferencia. De hecho, como veremos a continuación, este eje empezará a alargarse.



FIG. 52 - Otto Künzli, pins, 1983 [DE]  
Cubierta del catálogo *The Jewellery Project*



FIG. 53 - Susanna Heron, 1982 [UK]  
*Wearable*. Fotografía: David Ward.



FIG. 54 - Pierre Degen, 1982. [UK]  
*Square Frame*. Objeto portátil (wearable).



FIG. 55 - Caroline Broadhead, 1983 [NL]  
*Neckpiece*.

Uno de los ejemplos más extremos han sido las performances del inglés Tom Saddington. En la galería Electrum, en 1977, recurrió al graffiti y a objetos encontrados, en una obra efímera. Declaró con auto-consciencia: “algo es artesanía cuando se siguen las reglas, es arte cuando uno hace sus reglas” Saddington continuó con proyectos en esta línea, por ejemplo *The Can and Cigarette Package Projects*, realizada en 1978 en el teatro Taunton.

Pierre Degen también estaba dando grandes pasos en este período de búsqueda. Como Saddington, era un “body worker”, tal como comenta Evans.<sup>226</sup> Consideraban el cuerpo, no como un espacio para colgar miniaturas – como había sido la tendencia en joyería anteriormente – sino como un lugar a partir del cual creaban. El cuerpo se asociaba al objeto que transportaba. Sus retos consistían en ampliar la escala, articulando intenciones artísticas y abandonando la decoración del cuerpo. Entre 1982 y 1983 se realizan eventos que consolidan el panorama de ese eje inaugural, como también lo alargan, primeramente hacia Nueva York. Evans subraya la importancia de las exposiciones *New Work*, del inglés Pierre Degen, y dos otras dos colectivas, *Jewellery Redefined* y *The Jewellery Project*.<sup>227</sup> Joyeros ingleses, holandeses y alemanes participaron en estas y otras colectivas. La mayoría de las exposiciones tenían títulos que subrayaban intenciones de proponer experiencias nuevas, redefinidas, tal como otros, con idéntica intensidad, como *New Departures*, (Nueva York, 1983) *Jewellery in Transition* (Toronto 1983), *Cross Currents* (State of New South Wales, 1984), *News from Netherlands* (Lisboa, 1990), etc. Pronto las exposiciones pasan a viajar por el mundo.

Se van alargando lazos entre joyeros que compartían ideas e intenciones. Ampliándose ese eje original, empieza a configurarse una red internacional que pretendía difundir una joyería en reconfiguración. Entre otros ejemplos, consta el Grup Nou, constituido por catalanes e impulsado por Ramón Puig. Entre 1980 y 1984, después de varias exposiciones en Barcelona, Girona y Sitges, realizaron exposiciones en las galerías Electrum, Londres, en la Am Graben, Viena, en la Nouvelles Images, Den Haag. De nuevo en Barcelona, en 1985, realizan una instalación *Espai Limit*, en la Fundación Miró. Por esas mismas fechas, los alemanes Hermann Jünger y Otto Künzli difundían la joyería contemporánea en Australia y también establecían intercambios entre países de Europa. Contando con Joke Brakman y después Onno Boekhoudt, lo mismo empezará entre Amsterdam y Tokio, a través de intercambios con el Hiko Mizuno College of Jewellery. Estos encuentros, y otros más, prosiguen con Otto Künzli. A partir de la década de los noventa, esta red relacional se alargará imparablemente. Se comparten internacionalmente principios sobre joyería, los que generan lenguajes singulares de los joyeros. En proceso, principios y lenguajes se van construyendo y reconstruyendo entre diversidades. Se propagan y proponen experiencias que invitan al pensamiento.

En paralelo, con este momento inicial tan intenso, surgen los naturales disensos. La intención de crear alternativas y liberar a la joyería de ideas estancadas eran algo común a muchos joyeros. Pero varios se oponían a transgresiones extremas de los límites, tales como ciertas performances, piezas efímeras u otras piezas imposibles de usar en la vida cotidiana. Lo mismo consideraba el mundo de apoyo. Galerías como la Electrum, según Evans, la que había dado a conocer joyeros ingleses y de otros países, cambió hacia un sentido más comercial. Así, lanza a los joyeros ingleses a buscar relaciones institucionales con galerías de otros países. Se dirigen a Viena, Amsterdam, Munich, Nueva York, para después dirigirse a Australia, Japón, etc. El Schmuckmuseum en Pforzheim – el único museo dedicado a la joyería en el mundo – desde 1967, había acogido exposiciones. Fritz Falk, entonces director de ese museo y comisario de dichas exposiciones era, según Evans, considerado como un *amigo* de la joyería contemporánea. Para Evans, Falk parecía estar a favor de una cartografía de las tendencias, dado el título que atribuyó a la exposición *Schmuck '82: tendenzen?* Evans se rebeló contra esta interrogación. De un lado, subraya que la joyería contemporánea no sigue tendencia alguna, eso hace la moda. De otro, considera que tal vez para Falk, la joyería

<sup>226</sup> SADDINGTON, Tom, en EVANS, James: *Designing Britain - Momentum 1975-1977*.  
[[http://www.vads.ac.uk/learning/designingbritain/html/tmj\\_body1.html](http://www.vads.ac.uk/learning/designingbritain/html/tmj_body1.html)]

<sup>227</sup> EVANS, James, 2002, *Designing Britain - High New Jewelleryism 1977-1975*:  
[[http://www.vads.ac.uk/learning/designingbritain/html/tmj\\_body2.html](http://www.vads.ac.uk/learning/designingbritain/html/tmj_body2.html)]

contemporánea haya borrado demasiadas barreras, tales como formas, materias o dimensiones. El recurso a esa interrogación sería “una especie de reconocimiento irónico” de la intensidad y rapidez en la que este giro se ha configurado. En cualquier caso, añade Evans, resultó que la serie *Tendenzen* terminó ese mismo año.<sup>228</sup> Décadas después, Evans retrata la intensidad y el entusiasmo provocados por la rápida evolución de los acontecimientos, pareciendo no incluir una cierta distancia reflexiva. De hecho, Falk no conectaba esta joyería con tendencias de moda. Esos eventos han terminado, porque Falk se preparaba para organizar la importante *Ornamenta 1 - Internationale Schmuckkunst*. Ésta ocurrió en 1989, en Pforzheim, contando con colaboraciones para el catálogo de Jens-Rüdiger Lorenzen, Michael Erlhoff, entre otros.<sup>229</sup>

Entre los que se dedicaban a escribir sobre joyería, Peter Dormer también retrocedió hacia una visión conservadora de la artesanía. Ya no es el mismo Dormer que escribió *The New Jewellery, trends and traditions*, conjuntamente con Ralph Turner.<sup>230</sup> Pasó a divulgar, principalmente en conferencias, la necesidad de retomar a los viejos estándares de la artesanía y a los propósitos artesanos. Proponía hacer cosas aceptables para una mayoría y, finalmente, defendía crear cosas vendibles. Dormer adoptaba la crítica de Peter Fuller sobre el énfasis en la individualidad de la expresión. Ésta no sería propia de un artesano, entendían ambos. Sobretudo *Jewellery Redefined* y *Jewellery Project* habían provocado muchas controversias, como también la resurrección de principios retrógrados en los círculos conservadores. Enfurecieron a Fuller, quien dirige críticas acidas a los joyeros, más allá de los demás aspectos referidos, porque usan materiales cotidianos en joyería. Comentaba que esperaba no volver a depararse con algo semejante a lo que incluía en *Jewellery Redefined*.<sup>231</sup> Dormer también defendía volver a separar concepción y ejecución – las que ellos intencionalmente asocian – y criticaba la ausencia de perfeccionismo artesano: “the modern orthodoxy is that conception and execution are separate activities and that execution – mere making – can take care of itself. Skills are regarded as technical constraints upon self-expression and they are not recognised as being the content as well as the means of expression.”<sup>232</sup> Las controversias provocadas por Dormer y Fuller son hoy re-estudiadas. Vivimos actualmente en un tiempo en el que el diseño se aproxima de la artesanía, por lo que hay que preparar modos de sobrepasar barreras como las que estos autores han intentado crear. Por esta razón, *Jewellery Redefined* consta hoy entre proyectos de referencia en estudios sobre esta área del diseño.

En la misma época, también hubo instituciones del ramo de la artesanía que simultáneamente apoyaban y defendían sus propios intereses. En el norte de Europa, instituciones del tipo Crafts Centre, y congéneres de otros países, estaban atentos a este giro a la artesanía. Apoyarán la joyería contemporánea, estableciendo redes de conexión entre este tipo de instituciones y también museos, no sólo los dedicados a la artesanía, sino también dedicados al arte. Colaboran, en la configuración de una red de conexiones de la propia joyería contemporánea, la que va a crecer a escala global. Pero esta colaboración conlleva un interés, centrado en dar a conocer un giro tan favorable a la artesanía, como a las instituciones mismas, pues a través de ello se verían fortalecidas. Son constatables varios casos, sobretudo ingleses, alemanes y holandeses, en los que los joyeros han funcionado como embajadores de sus propios países en otros países

---

<sup>228</sup> EVANS, James, 2002, *Designing Britain - High New Jewelleryism 1977-1975*.

<sup>229</sup> FALK, Fritz, LORENZEN, Jens-Rüdiger, ERLHOFF, Michael [et. alt.], 1989, *Ornamenta 1 - Internationale Schmuckkunst*, Pforzheim, Schmuck Museum, Prestel.

<sup>230</sup> DORMER, Peter y TURNER, Ralph, 1985, *The New Jewellery: Trends and Traditions*, London, Thames and Hudson.

<sup>231</sup> Fuller, Peter, 1983, “The Jewellery Project”, *Crafts* No. 63 -1983.

<sup>232</sup> DORMER, Peter, 1994, “The Art of the Maker: Skill and its Meaning in Art,” *Craft and Design*, London, Thames and Hudson.

extranjeros. En exposiciones como, *Jewellery Redefined*, *The Jewellery Project* – organizadas por el Crafts Council inglés – *Novidades da Holanda* – por la Dutch Form Foundation – y *Orfebrería Contemporánea* – por el Instituts für Auslandsbeziehungen de Stuttgart, los joyeros contemporáneos representan ese papel. Estas exposiciones, con catálogos cuyos textos están traducidos en varias lenguas, han estado presentes en varios museos de arte y fundaciones importantes, como la Fundación Calouste Gulbenkian, la Fundación de Serralves, el Museo Cantonal de Bellas Artes de Lausanne, etc. Significaba propaganda cultural de esos países. Pero tenemos que admitir que dichos apoyos institucionales también significan ventajas para los joyeros. Estaban negociados por cada parte implicada. Este aspecto también explica diferencias entre norte y sur de Europa, en lo que respecta a este giro de la artesanía en las décadas de los setenta a los noventa. En el sur, no había, ni hay, apoyos idénticos.

Diferente es el papel *desinteresado* de los profesores que, a partir de cada escuela, se van a implicar directamente en esta red relacional, como veremos en la última parte. O más bien, estos son papeles y actitudes interesadas en difundir la joyería contemporánea, en la enseñanza y en los alumnos. Idénticos eran los papeles de Paul Derrez, para divulgar internacionalmente la joyería holandesa, como también de otros ya referidos como Joke Brakman y Onno Boekhoudt. También de Ramón Puig por su implicación con el Grup Nou y la escuela Massana, así como por la divulgación de joyeros extranjeros en Barcelona. Hermann Hermann Jünger y Otto Künzli también han difundido la joyería contemporánea, para empezar, en Australia. Son *networkers*, tal y como hoy es Cristina Filipe, en Portugal, o Kadri Mälk, en Estonia, o Eija Mustonen en Finlandia, etc. Éstos son sólo unos cuantos ejemplos entre muchos joyeros que han fabricado esta red internacional. En momentos intensos como estos, donde hay politicidad, los avances en la construcción de un mundo se fabrican entre consensos y disensos múltiples.

Es entonces el momento de hacer un primer balance y tratar de analizar aspectos que se han hecho posibles entre mediados de las décadas de los setenta y los ochenta y que, de algún modo todavía influyen en la joyería que se está gestando en la actualidad. Me centro en la portabilidad, es decir, en la transfiguración de los propósitos de adornar y en las razones del recurso a materias cotidianas.

La portabilidad es uno de los temas que está sobre la mesa, en cuanto a función práctica conectada con el uso de cualquier joya. Esta palabra, la que he traducido libremente de *wearability* –término que suele ser mencionado por los joyeros para comunicarse internacionalmente, utilizando la lengua inglesa – indica posibilidad de vestir, llevar o usar una pieza en el cuerpo, en principio, sobre el vestuario. Este tema no era, ni es hoy consensual entre joyeros. De todos modos, de un lado, la reducción o la anulación de la portabilidad tiene influencia en la disminución del recurso a la palabra *joya*. Hace surgir y tornarse frecuente la palabra *pieza*, en sustitución. Esta palabra es genérica, pudiendo aplicarse, como suele oírse, a diferentes áreas, como ejemplifica la denominación *pieza de arquitectura*. Por otro lado, más importante todavía, es que la anulación o reducción de la portabilidad, significan pasos hacia la caída de una finalidad, la de adornar, conduciendo a una transfiguración de la artesanía hacia el arte, en este caso, hacia cumplir la función de desordenar el mundo ordinario y generar espacios de pensamiento sobre ello. En la década de los ochenta ¿cómo se identificaba este desorden introducido por los joyeros?

Graham Hughes hace referencia al propósito de la exposición colectiva *The jewellery project*, cuando realizada en Nueva York, varios joyeros subrayaban: “their creations where meant to enhance the personality of the wearer.” Malcolm y Sue Knapp – coleccionistas de joyería – han sido los promotores de esta exposición, cuya comisaria ha sido la joyera Susanna Heron. Para Sue Knapp, “when you put some of this things on your body, it’s like putting on a whole different persona.” La primera frase, la que Hughes habrá escuchado

de varios joyeros, es una forma de identificación que no añade nada de nuevo. Ya en los Talleres de Viena se defendía lo mismo – muebles, objetos o joyas, diferenciarían a los sujetos que los poseían – provocando la ira de Loos y las críticas de Corbusier que defendía que *los objetos no tienen alma, son máquinas para sentar, para habitar*, etc. Hughes también pone en cuestión la identificación de los joyeros. Tiene razón, cuando cita a Barbara Hepworth y Henry Moore, subrayando que no defienden que sus esculturas “can be worn.”<sup>233</sup> También se hacía posible entrar en algunas de sus esculturas, pero esto no significa que fueran funcionales, tal y como ciertas formas *esculturales* colocadas en parques de diversiones. También podríamos transportar en la mano ciertas esculturas de Ramón Balme, lo que tampoco significa que sean funcionales, y sí que tienen intenciones simbólicas, transfigurando, en este caso, objetos cotidianos. Lo mismo podemos decir sobre las piezas de joyería contemporánea, la portabilidad – cuando es real – un anillo, una pulsera, un collar, un broche – pasa aun segundo plano, queda bajo las intenciones simbólicas. Delante de estas identificaciones de los joyeros, podemos constatar dos aspectos. Esto es, por un lado, que la auto-consciencia se produce en proceso. Por otro, que se hacía, y se hace, necesaria una atmósfera teórica de naturaleza filosófica.



FIG. 56 - Johanna Hess-Dham. *Licht schmuck*, 1987. Proyecto para instalación.

Las joyas contemporáneas no son adornos. En ninguno de los dos casos – con o sin portabilidad prevista – los joyeros trabajan para adornar el cuerpo. Es decir, estas joyas no se destinan a embelesar o estetizar el cuerpo. Estos joyeros piensan y refieren la propia joyería y el cuerpo que la transporta, penetra o incluye en sí mismo. Tanto trabajan acerca del cuerpo, como asocian lugares donde el sujeto se inscribe, o sea, aspectos del mundo real. Por esta razón, esta portabilidad no es idéntica a la de las cosas ordinarias, como

<sup>233</sup> HUGHES, Graham, *The jewellery project*, New York, American Craft Council: August / September, 1983: 32-37.

trajes, bisuterías, maleta, etc. Es cierto que algunas piezas de joyería pueden ser llevadas, son portátiles por razones atribuidas por un joyero. Contienen siempre intenciones y significados encarnados que funcionan como mensajes que hemos de interpretar. Otras veces, la *portabilidad* es metafórica, no hay fisicidad, como en el proyecto de *Licht schmuck* de Johanna Hess-Dham. La *portabilidad* es también metafórica, porque ciertas piezas refieren a anatomías humanas, pudiendo ser colocadas sobre un cuerpo determinado, pero no se destinan al uso ordinario. *Portabilidad* ausente podrá verse más adelante, en el estudio de caso sobre Onno Boekhoudt. Todo este tipo de piezas tienen, siempre, razones y funciones poiéticas y comunicativas-simbólicas, proponen experiencias-otras hacia darnos a pensar sobre los aspectos que enfocan.

Consideremos ahora razones asociadas al recurso de materias ordinarias. Muchas ya surgen incluidas en piezas anteriores a los años setenta. En la época, tanto implican intenciones democráticas, como permiten ampliar formas. Un artículo de Paul Derrez, publicado en la revista inglesa *Crafts*, se convirtió en referente porque identifica las materias tales como eran consideradas por los joyeros. También muestra que eran usadas con auto-consciencia, destinadas a producir sentido. Para Derrez, se incluyen en la misma meta, la de argumentar y expresar ideas. Entiende que los más grandes cambios habían surgido en Holanda, entre 1967-1972, con Gijs Bakker y Emmy van Leersum. Rápidamente se internacionalizaron. Sus enormes piezas habían generado voluntad de investigar sobre los materiales. A partir de entonces y hasta 1977, se inaugura un período democrático, durante el cual el tema-clave era crear piezas accesibles a toda la gente. Se utilizaban materias comunes, muchas de ellas industriales. Destaca Françoise van den Bosch, a través de sus piezas creadas con componentes industriales, como tubos y barras de metal. Entre 1977-1982, surgen otros tipos de exploraciones cuya clave es la accesibilidad. Algunos joyeros proponen nuevas experiencias al portador, a través de obras que cada uno puede reorganizar o recomponer individualmente. Entre 1982 y 1987 se acentúa la individualización. Considera que el recurso a formas como esas y a tomar las materias como razón enseñaban ya su fragilidad. Son recursos demasiado fáciles, entiende Derrez, de los que han resultado piezas superficiales posteriores. Varios de los pioneros anteriores, giran su atención hacía trabajar conceptos. También retoman los procesos y los medios artesanos, esto es, varios abandonan los componentes industriales. Las piezas de Gijs Bakker y Otto Künzli pasan a asociar crítica y humor. Otros crean piezas donde también hay humor, dirigido a la portabilidad. Derrez defiende que Pierre Degan y Joke Brakman crean soportes que conducen a otras cosas, imágenes o ideas. El primero crea guantes de maderas inutilizables, la segunda transforma una almohada en joya, la que presenta en varios escenarios. Por todo el mundo, joyeros tales como Lam de Wolf, Kai Chan y Marjorie Schick, también invisten en experiencias en esta última línea. Otros llevan las características esculturales más allá de la portabilidad, creando contenedores en una variedad de materias y formas, para producir sentidos-otros. Derrez termina este texto sin título con la pregunta *¿el final de una era?* – la enérgica década de ochenta – concluyendo que lo que designa *Nueva Joyería* prosigue en otros moldes. Se había hecho internacional y continuaba a presentar propuestas imprevisibles. Vendrá, después el énfasis de la calidad “como señal posmoderno de diversidad y eclecticismo.”<sup>234</sup> O sea, a finales de la década de los ochenta, la joyería entra en una fase de madurez y de auto-

---

<sup>234</sup> DERREZ, Paul, 1987, n. 86, May/June, “The New Jewellery : death of a movement?”, en *Crafts*, London, Crafts Council.



consciencia que conducen a a la reflexividad. Este texto de Derrez, que ve la joyería como un *insider*, representa un tentativa de despertar las consciencias de los joyeros.

A través de una colaboración con la galería Ra, por lo tanto con Paul Derrez, la historiadora holandesa Liesbeth den Besten ha publicado un texto posterior, donde presenta su punto de vista sobre los materiales articulado con el “problema de la belleza”. Tradicionalmente, las materias asociadas a las joyas fueron – y siguen siendo hoy, en otros tipos de joyas – el oro y las piedras, los materiales dichos *preciosos*, según visones burguesas sobre la belleza de la joyería. Luego, según Besten, el recurso a materiales *pobres*, tales como papeles, plásticos, madera, latón, cobre u otros metales, e incluso materiales efímeros como, por ejemplo, las pastas alimentares, significaba para estos joyeros contradecir el significado social del oro, el que va asociado a principios burgueses. Según esta autora, los joyeros que utilizaban oro eran mal vistos entre los demás. Una vez que un material dispendioso como el oro sólo permite realizar joyas pequeñas, entonces hacían joyas enormes que cubrían todo el cuerpo. Desafiaban, así, la portabilidad y la funcionalidad, otros aspectos del imaginario burgués inherentes al uso de la joya en el cuerpo. Funcionarían, así, por oposición a esos puntos de vista. Besten tiene razón, las materias sustentan significados, Sin embargo, estos joyeros ya van más allá de la crítica al imaginario burgués.<sup>235</sup> Entiendo que las materias y el modo de trabajarlas se ha hecho parte integrante de lenguajes que desafían tanto el arte como la artesanía. En cuanto a contenidos, están a menudo metaforizadas, acentuando el sentido de los conceptos – o sea, de las ideas – como defiende Derrez. Por lo tanto, también colaboran en el sentido, en el contexto de cada obra. Se han hecho sustentos intencionales de la poética y de la comunicación. En el ámbito de este sensorio, colaboran en la desmitificación, de esa artesanía sujeta, tal como ha sido considerada, incluso en el periodo moderno. Auxilian, a través de tangibilidad, una tentativa más – como otras que han sucedido a Morris – para cuestionar la división entre pensar y hacer, entre intelectualidad y manufactura.

En la joyería contemporánea, la visibilidad de las formas quedará bajo el simbólico y bajo las intenciones esbozadas en esas primeras décadas. Estaban dando pasos rumbo al arte. En ausencia de una atmósfera teórica, crean una atmósfera crítica para la que los propios joyeros contribuyen, cuestionando la joyería y el propio mundo de la joyería, a través de sus obras. También están fabricando un sensorio y van a fabricar circuitos propios, manteniéndose institucionalmente alejados de los del arte. Sin embargo, en ese sensorio en construcción hay otras fuerzas contrarias, además de las que antes he mencionado. Al mismo tiempo, los joyeros están dispuestos y, simultáneamente, no están dispuestos a incluirse en modos de pensar y proceder que se hagan comunes al arte. O sea, la misma puerta se abre y cierra, simultáneamente, con respecto a la hegemonía del Arte mayúsculo y a una artesanía consciente. Identificándose como artesanos, razonan, comunican y proponen experiencias de lo común, como el arte. Como diría Vilar, nos proponen experiencias extra-ordinarias que nos dan qué pensar. Rechazan, conscientemente, las joyas-*commodity*, las *estéticas* lugar-común, el diseño, porque sigue propósitos con finalidades, así como la moda, por la misma razón y porque es estacional. La joya contemporánea no será más un adorno, una decoración.

---

<sup>235</sup> BESTEN, Liesbeth den, 2006, “Contemporary jewellery and the problem of beauty”, en *Radiant: 30 years Ra*, Amsterdam, Ra.

En la acepción rancièriana, la construcción de este sensorio, entre consensos y disensos, corresponde al comienzo de una política que conduzca a repartir algo tomado como común, en la tentativa de configurar una superficie de un nuevo tipo de joyería. No se trata de una política de estado. Rancièrre entiende la política como una constitución simbólica de lo social. Es idéntica a políticas de la familia, a las tentativas de repartos democráticos de lo sensible, tales como los que han envuelto a Morris, Gropius y la red paneuropea, que incluya también las federaciones de trabajo modernistas. Ahora, lo que está en cuestión es una joyería que se identifica a sí misma como artesanía pensada, una que pretenda que la joya no tenga que servir como adorno o decoración, y que debe hablar libremente y conscientemente de sí y por sí misma, también sobre el cotidiano común. O más bien, lo que está sobre la mesa es la definición de una *superficie de una nueva joyería*, como "superficie de escrita común".<sup>236</sup>



FIG. 57 - Lam de Wolf, 1982. *Wearable*. [UK] | FIG. 58 - Joke Brakman, 1985. *Accessoire* [NL]



FIG. 59 - Gijs Bakker y Emmy van Leersum, 1970 [NL] *Clothing suggestions*

FIG. 60 - Gijs Bakker, 1967 [NL] Halsschmuck + Armreif [collar + pulsera]

<sup>236</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2000, *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique : 18.

En la acepción rancièriana, colocan nuevos problemas en la balanza social. Las tareas de repartición de las partes comunes corresponden, también, a tentativas de inscribir de nuevos modos, sujetos y objetos. Estos joyeros argumentan sobre algo imprevisto, de una joyería que se dice artesana, que se hizo auto-consciente y que argumenta como un arte reflexivo. *Escriben* mostrando tentativas de inversión de previsibles experiencias sensibles. Entre negociaciones, fabrican un mundo institucional muy semejante al del arte, exponen en galerías que funcionan del mismo modo, como también en galerías de arte, así como en museos, tanto sea de artesanía como de arte. Si no han provocado atención de la atmósfera teórica del arte, los joyeros argumentan por sí mismos. En la década de los ochenta han provocado cierta atención de críticos que se interrogaban sobre esta joyería como arte. Pero estos joyeros, cada vez más acentuadamente a partir de los años noventa, insisten en lo contrario, es una artesanía. Como Morris, combaten el estigma platoniano – el del artesano que no podía participar en la asamblea del pueblo. Combaten los principios vasarianos y el sistema moderno de las artes que han remetido los artesanos a un lugar subalterno. Pero estos desafíos también se conectan con transgresiones de ese pasado artesano, el que corresponde a una herencia de los joyeros y orfebres. Esta artesanía se hace creativa, nos da cuenta de intenciones poiéticas y comunicativas, ofreciendo nuevas experiencias que abran espacios globales de pensamiento y en la joyería en general, lo que ésta significa en cuanto medio de estetización. Se vuelve un medio para borrar la tradicional función de adornar, desde siempre asociada a las joyas. Es una artesanía que se manifiesta como arte, que conlleva modos de hacer de la artesanía y de pensar del arte, alojados en una misma superficie de escritura. Las metáforas que la joyería contemporánea incluye están a menudo conectadas con transfiguraciones de procesos artesanos. Los contenidos corresponden, a menudo, a materias metaforizadas y, por lo tanto, tangibles. En los años noventa, la joyería ya no conllevaba esta naturaleza política rebelde, preocupada por fabricar y alojarse en un sensorio común. Estos aspectos han producido sentido en el momento histórico que lo hizo posible. Hoy, esos mismos y muchos otros joyeros más, argumentan sobre el mundo actual, poco o nada preocupados con la integración de su mundo en el mundo del arte. Pero esos momentos no son efímeros y olvidables, en la medida en que ejercen influencias hasta hoy. Por ello, esta joyería se mantendrá mestiza y atenta a múltiples aspectos de la vida del presente. Pero, esta joyería también se ha hecho algo difícil de encasillar.

*Nueva joyería* es el nombre que le fue atribuido por Ralph Turner y Peter Dormer, a través de un libro con el mismo título.<sup>237</sup> Se trata de una obra aún hoy importante, cuya primera edición es de 1986, por lo tanto, escrita poco tiempo después del momento en el que intentos más relevantes se empiezan a gestar. Atento a estos giros, ya anteriormente, Turner la había denominado *joyería contemporánea*, a través de una publicación de la década anterior.<sup>238</sup> Para James Evans, estos autores la podrían haber designado “*body sculpture, wearable art*, o cualquiera de otra mutación taxonómica.”<sup>239</sup> En este aspecto, no estoy de acuerdo con Evans. Por el contrario, entiendo que he de dar razón a Turner, sobretudo, ya que Dormer ha cambiado posteriormente su visión sobre esta joyería. También he de dar razón al joyero Onno Boekhoudt cuando, reflexivamente, intitula un

---

<sup>237</sup> DORMER, Peter y TURNER, Ralph, 1985, *Op. Cit.*

<sup>238</sup> TURNER, Ralph, 1976, *Contemporary jewelry: a critical assessment 1945-75*, New York, Van Nostrand Reinhold.

<sup>239</sup> EVANS, James, 2002, *Designing Britain - Momentum 1975-1977*

[[http://www.vads.ac.uk/learning/designingbritain/html/tnj\\_body1.html](http://www.vads.ac.uk/learning/designingbritain/html/tnj_body1.html)]

catalogo de una exposición suya con la pregunta: *¿Por qué no joyería?*<sup>240</sup> La joyería contemporánea no sigue referencias morfológicas que la conecten con otros tipos de joyería. Sin embargo, este no es un dato suficiente para afirmar si es joyería o no. Como veremos a continuación, estos joyeros están pensando la joyería, están ocupados en transfigurarla. Al alejarse de lugares-comunes, abandonan la función tradicional de la joyería, la de adornar y embelesar el cuerpo, cuando es colocada sobre el vestuario. Esta joyería devendrá en experiencias interpretativas, en cuanto *finalidad sin fin cuyo interés es meramente estético*, en la acepción kantiana. Se transfigura, argumentando metafóricamente sobre la propia joyería, sobre aspectos del mundo. Estos joyeros no imitan otras ramas del arte, tienen intenciones propias. Entiendo, por lo tanto, a diferencia de Evans, que se trata de joyería.

Estoy intentando considerar filosóficamente las razones que hacen posible este tipo de joyería. Pero debemos convenir también que, si nunca se ha intentado configurar una atmósfera filosófica en la línea que acabo de esbozar, desde el punto de vista histórico esta joyería también está poco estudiada. Es muy reciente la publicación de *On Jewellery*, de Liesbeth den Besten. Presenta este libro como un compendio sobre joyería artística internacional.<sup>241</sup> Hasta entonces, desde la década de los sesenta, disponíamos apenas de textos dispersos, en su mayoría presentaciones de catálogos de exposiciones. Entre estos textos sobresalen nombres que he referido, como Fritz Falk, Graham Hughes, Marjan Unger, así como los joyeros Paul Derrez, James Evans y David Watkins. Más recientemente otros historiadores enseñan una nueva tendencia para que la joyería no sea sólo identificada por los joyeros, a pesar de que muchos de los que escriben sobre joyería son *insiders*, esto es, conocen el proceso. Mientras, tal vez se haya perdido demasiado tiempo, y con ello documentación de los años iniciales, por lo que ya no será fácil compilarlos históricamente, hacia elaborar una recolección de datos sobre los cuales hay que reflexionar y destacar temas. Ya sabemos que el linde de la década de los ochenta es un momento destacable de redefinición e internacionalización de la joyería. Pocos años después, rápidamente, se forma una red global que se sigue expandiendo. A menos que algo se me escape, esta red relacional no ha conducido a ningún estudio sobre lo que ha posibilitado su surgimiento en los años ochenta. Sin embargo, esta red consolida un sensorio común. Por mi parte, entiendo que esa posibilidad, en gran parte, ha nacido y crecido con la educación, a la par de ese *networking* interesado, realizado por joyeros.

De otro lado, siguiendo efectos de la globalización, se constata que esta red tiende hoy a borrar o cambiar características de los lugares de origen. Es decir, si en Japón, según las tradiciones, se recurría pocas veces a algo para adornar, ese algo no eran joyas. Esa herencia no es idéntica en occidente. Como subraya Saito, según la tradición japonesa, tampoco hay diferencias entre arte y artesanía, entre experiencias estéticas que deben abrir espacios de pensamiento y experiencias estéticas cotidianas que, a menudo, conectan todos los sentidos. El intenso tránsito global de la red, a través de profesores y estudiantes que a veces se convierten en residentes en otro lugar del mundo, se da una combinación o desaparición de estas características, del mismo modo que se observa en la extensión del arte occidental.

Cuántas veces, joyeros orientales argumentan sobre realidades vitales contemporáneas, según una lógica occidental, como el japonés Jun Konishi. Cuántas otras, joyeros

<sup>240</sup> WATKINS, David and ZOMEREN, Koos van, 1996, Onno Boekhoudt: *Why not jewellery?*, Groningen, Groninger Muse

<sup>241</sup> BESTEN, Liesbeth den, 2011, *On Jewellery. A compendium of international art jewellery*, Stuttgart, Arnoldsche.

orientales se apoyan en principios tradicionales de su cultura y materias de su lugar de origen, como Kyoko Fukuchi, también japonés. Tampoco faltan ejemplos de tentativas de diálogo este-oeste, hechos a partir de occidente, como veremos más adelante con Otto Künzli.



FIG. 61 - Jun Konishi, 2002. *Tatort Koffer*  
(*estuche de crimen*)



FIG. 62 - Kyoko Fukuchi, 2002.  
Broche. Laca.

Es cierto que asociar este sensorio a una red relacional global puede entenderse como modo reciente de análisis, a pesar de que siempre hayan existido redes humanas con intereses compartidos. Hal Foster también considera que Morris, Gropius y otros, tenían intenciones humanistas y sociales idénticas, funcionando como una red paneuropea modernista, aunque ese término no fuera mencionado en la época.<sup>242</sup> Sin embargo, el hecho de que quien escribe sobre joyería contemporánea no suele estudiarla como red, es un problema menor. El problema central es otro bien distinto: respecto a aspectos historiográficos, como también a la prolongada ausencia de la filosofía en este escenario.

Desde el punto de vista historiográfico, temprano, entre 1970-1980, la tendencia de varios autores y joyeros es presentar la joyería contemporánea por parcelas equivalentes a países, a menudo sin apuntar características, ni las razones que las posibilitan. Lo que es grave es que ésta es todavía hoy una realidad. Procediendo así, tampoco son señaladas razones e intenciones comunes, ni se separan lenguajes singulares de los joyeros las que, siendo diferentes, emergen de una visión común. El todo y las partes no van articuladas. Son razonamientos que sugieren algún tipo de verdad, pero que no la aseguran mínimamente a través de premisas válidas resultantes de un razonamiento lógico de tipo inductivo. Ésta es una laguna y una abertura grave. Podrá afirmarse que estas son tareas filosóficas y que la filosofía ha estado ausente. Sin embargo, la historia también debe

<sup>242</sup> FOSTER, Hal, 2003, *Design and crime*, London, New York, Verso.

atender a posibilidades culturales y sociales, así como contextualizar esos procesos.

Esta cuestión es entendible si consideramos que, sobretudo en esas décadas, eran mayoritariamente los joyeros quienes escribían sobre joyería. Pero, entre otras consecuencias, esos enfoques según países, hacen surgir posiciones tendenciosas, por lo que siempre hay que cruzar datos, muy atentamente, así como escuchar identificaciones de los joyeros. A estas alturas, podrá parecer paradójico referir esas identificaciones, empero han vivido esas situaciones. Este aspecto también podrá entenderse, si consideramos que ésta era la esa fase de construcción de un sensorio y tenemos en cuenta los disensos que incluya. Sobretudo, cada país quería estar en primer plano, destacándose por su papel de intervención. Por ejemplo, James Evan, joyero e historiador inglés, ha reunido información importante sobre esas primeras décadas en el sitio VADS (*online resource for visual arts*), bajo el título genérico *Designing in Britain*. Varias veces he tenido en cuenta este texto. Como ese título sugiere, se dedica a la joyería inglesa. Sin embargo, en esa época, ya se configuraba, como claramente admite, un eje de conexiones Inglaterra-Alemania-Holanda. Pero Evans trata de dar primacía a los joyeros ingleses, tal y como hacen otros autores de diferentes países. Sucede que, de un lado, ciertos países disponen de mejores condiciones para publicar y dar a conocer su parcela creativa en este ámbito. Consecuente, otros países quedan al margen. Entre estos sobresale Portugal, cuyas contribuciones para crear y pensar la joyería contemporánea son destacables, aunque empiecen más tarde, a partir de los años noventa. De otro lado, tanto en esos primeros años como en la actualidad, hay una tendencia generalizada a destacar los materiales, la portabilidad de la joya contemporánea, la que es siempre considerada como adorno. Pocas veces alguno de estos tres aspectos importantes se cuestiona, buscando sentidos para ellos, o teniendo en cuenta que, dado que se conectan intenciones de los joyeros, contribuyen a un giro hacia el arte, a través de una artesanía pensada, por lo tanto una que reconfigura sus tradiciones.

La historiadora holandesa Marjan Unger nos presenta enfoques algo diferentes. Ya en los años noventa y hasta hoy, presenta enfoques que siguen una vía historicista, donde sitúa contextualmente y compara contribuciones de diferentes joyeros. Incluso tiene en cuenta realidades antiguas y contemporáneas de diferentes países, las que conducirán a cada joyero a romper fronteras de diferentes modos. Entiende que los holandeses siempre se han dedicado en mayor medida a todo lo que sea tangible, y en menor medida a la música o la filosofía. En cuanto a la joyería que emergía en escuelas holandesas, se ha conectado con los textiles, dada la ausencia de una enseñanza técnica de metales que posibilitara otros rumbos. Por motivos religiosos, tampoco ha habido una herencia de una joyería faustosa. Esa la atribuye a los españoles, durante el período medieval de expansión. Deja suponer que, entre otros temas, otros joyeros contemporáneos habrán tenido que desenredarse de esa función. Pero considera que los joyeros holandeses, cuando ha llegado el momento de romper convenciones, ingresan en una aventura sin amarras, semejante a la que han vivido en la edad media, viajando por mares desconocidos, como hicieron españoles y portugueses. Además, entiende que las experiencias propuestas por los joyeros alemanes no eran conducidas por la tangibilidad. Estos joyeros estaban influenciados por el tecnicismo y por el racionalismo bauhausianos y por escuelas derivadas de ésta, así como también por aprendizajes técnicos rigurosos efectuados en escuelas preparatorias para la industria.<sup>243</sup> Sin embargo, Unger no se dedica a reflexionar sobre las intenciones, ni los significados conectados con la ampliación de las formas, ni

---

<sup>243</sup> UNGER, Marjan, 1990, *Novidades da Holanda*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

con la metaforización de las materias, ni los efectos que, en una experiencia estética, como ya decía Dewey, causan ‘in us.’<sup>244</sup> Estas son tareas de la filosofía.

Turner y Dormer – ya lo sabemos, sobretodo el primero – están entre los pocos autores que, desde temprano en los años ochenta, prestan atención a esta apertura de la joyería, aunque no tienen en cuenta que, en una *lucha* para permanecer artesanos, estos joyeros inauguran un giro hacia el arte. Para estos autores, las nuevas materias surgen por razones democráticas. Es cierto. Estos joyeros pretendían hacer joyas accesibles a todos y unisex, como también, a través de las materias, expresar ideas anti-status. “New jewellery is the idea that it must work with the body.”<sup>245</sup> Explican que esta frase – la que correspondía a una identificación que solía ser común entre los joyeros – significa que una joya, al ser llevada, no debería aplastar al usuario. Empero, tanto se hacían joyas reducidas y discretas, como joyas que sobrepasaban las dimensiones de cualquier cuerpo humano. Sin embargo, aquí y en otros lugares, insistirán siempre en que son adornos. Para Turner, “la década de 1980 fue testigo del espíritu más radical en la historia de la joyería. Las formas que podría tomar la joyería se ampliaron, probando sus límites prácticos. El nuevo trabajo atrajo aún más en la relación de las joyas para el cuerpo y la ropa.” Reconoce que esto llevó a algunos joyeros a crear “eventos fotográficos, donde controlan estos aspectos del uso de joyas en una sola imagen.” En otra parte, escribe: “independientemente de cuestiones como materiales o categorías, la joyería es un comunicador social, para el bien o para el mal. En el trabajo de los años 1970 y 1980 había fundamentalmente ampliado el campo y, si lo que siguió fue menos seguro, las antiguas tradiciones habían sido cuestionados. No había vuelta atrás.”<sup>246</sup> Sin embargo, la joyería contemporánea no es únicamente *un comunicador social*. Insisto: comunica simbólicamente, como todo el arte y, con sus razones y con intenciones propias, nos propone perspectivas que van siendo actualizadas a través de un proceso auto-consciente.

Por otro lado, Dormer y Turner tienen razón cuando afirman que había un principio común a todas las piezas. “The human body became an important part of the jewellery and not just the thing on which it was hung.”<sup>247</sup> En la exposición colectiva *Objects to Wear* – que tuvo como curadores a los joyeros neerlandeses Gijs Bakker y Emmy van Leersum, en 1969 – las piezas presentadas en una galería en Eindhoven, eran tan grandes que cubrían todo el cuerpo. Con ellas, se hizo imposible caminar o doblar el cuerpo. Empero, también admiten que en Amsterdam coexistían dos grupos en disenso y desafío. Uno había creado los *Objects to Wear* y el BOE (*Bond voor Oproerige Edelsmeden* o *Unión de Orfebres Rebeldes*). El primero creaba objetos portátiles, los que contrariaban funciones cotidianas. Estaba liderado por Gijs Bakker y Emmy van Leersum. El segundo – el que enfocaré más adelante a propósito de Boekhoudt – incluía también a los joyeros Marion Herbst, Karel Niehorster, Françoise van den Bosch y al escultor Berend Peter. Los BOE contestaban por otras vías lo que respectaba el orden público, incluyendo los lugares expositivos y esos objetos para vestir sobre-dimensionados, considerándolos impositivos y apenas votados a la visibilidad. Empezaron como vendedores ambulantes y realizaron una única exposición organizada por Ralph Turner en la galería Electrum de Londres. Pretendían democratizar la

---

<sup>244</sup> DEWEY, John, *Art as experience*, New York, Perigree Books, 1980: 167.

<sup>245</sup> DORMER, Peter, TURNER, Ralph, 1985: 14

<sup>246</sup> TURNER, Ralph, en EVANS, James: *Designing Britain - The End of Era?*  
[[http://www.vads.ac.uk/learning/designingbritain/html/tmj\\_body3.html](http://www.vads.ac.uk/learning/designingbritain/html/tmj_body3.html)]

<sup>247</sup> DORMER, Peter, TURNER, Ralph, 1985: 14.

joyería y, rescatarla de las élites, articularla con la vida. Otro opositor a la visibilidad de los *Objects to Wear* era el alemán Peter Skubic. A través del proyecto *Jewellery under the skin*, en 1975 implantó una pieza de acero en su propio brazo. En 1982 se hizo operar de nuevo para removerla. Llevó al extremo la idea de invisibilidad, como también subrayó el cuerpo como lugar de la joya, mutilándose. Parece, así, aproximarse a lo que hacen hoy los bioartistas, a pesar de que sus intenciones no eran las mismas. Apenas subrayaba temporalmente un disenso.

### 6.3 La joyería que se está dando a la luz

Surgen actualmente nuevos enfoques, mayoritariamente históricos, pero este proceso está todavía en su inicio y contiene aún varias aberturas, aunque una vez más, la mayoría son *insiders*. *Contemporary Jewelry in Perspective* es una publicación reciente donde, a partir de una perspectiva mayoritariamente histórica, varios autores se interrogan sobre este tipo de joyería, pasados ya muchos años de su emergencia. Presenta una perspectiva que en muchos aspectos se opone a aquellos textos que he apuntado anteriormente, los que mayoritariamente se constituían como ensayos o críticas presentados en catálogos. Enseña ahora la necesidad de estudiar las investigaciones artísticas, según nuevos enfoques. Como en muchas otras publicaciones, aún si no presentan una definición de arte, la consideran como tal. Damien Skinner teje consideraciones sobre esta joyería como “práctica auto-reflexiva, lo que significa que se preocupa con la reflexión sobre sí misma y con las condiciones en que se lleva a cabo”. Pero entiende, y bien, que no toda la joyería es reflexiva.<sup>248</sup> Desde Brasil surgen investigaciones diferentes de estas últimas. Ana Paula de Campos, investiga sobre esta joyería, basándose en el concepto de rizoma de Deleuze y Guattari.<sup>249</sup> Mirla Fernandes, considera la joyería como un campo híbrido, con naturaleza idéntica a otras artes visuales contemporáneas.<sup>250</sup> Hace unos cuantos años, también empecé a enfocar esta joyería como mundo antropológicamente mestiza, lo que ahora re-exploro filosóficamente.<sup>251</sup>

De hecho, se va reconociendo ampliamente, según diferentes enfoques, que la joyería contemporánea prosigue un proceso auto-consciente. En esta breve revisión bibliográfica, destaco al crítico Manuel Castro Caldas. “Como todas las otras disciplinas artísticas que cuestionan sus límites estrictos y sus fronteras rígidas, la joyería también pasó a *hablar a partir del lugar donde no quiere estar o no puede estar* y, haciéndolo, ha pasado a señalar ese lugar desplazado o, mejor aún, a desplazarlo incesantemente consigo mismo.”<sup>252</sup>

<sup>248</sup> SKINNER, Damian [Ed.], *et al*, 2013, *Contemporary Jewelry in Perspective*, Asheville, NC. Lark Crafts y A J F, Art Jewellery Forum: 11. [Contribuciones en la edición *Contemporary Jewelry in Perspective*: Helen Carnac, Liesbeth den Besten, Chang Dong-kwang, Julie Ewington, Elizabeth Fischer, Mônica Gaspar, Elyse Zorn Karlin, Kelly Hays L'Ecuyer, Benjamin Lignel, Philippe Liotard, Kevin Murray, Marcia Pointon, Suzanne Ramljak, Sarah Rhodes, Valeria Vallarta Siemelink, Damian Skinner, Barbara Smith, Barbara Maria Stafford, and Namita Wiggers.]

<sup>249</sup> CAMPOS, Ana Paula de, 2011, “Arte-joalheria: uma cartografia pessoal.” Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto das Artes [<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000794498>]

<sup>250</sup> FERNANDES, Mirla, 2012, “Caminhos híbridos: arte-joalheria como prática de arte” [<http://www.pin.pt/index.php/reflexoes-teoricas/ensaios-e-conferencias/2474-caminhos-hibridos-arte-joalheria-como-pratica-de-arte>]

<sup>251</sup> CAMPOS, Ana, 2000, “Ramón Puig: actor num novo cenário da joalheria”, tese de mestrado em Antropologia visual, Porto, Universidade Aberta.

<sup>252</sup> CASTRO CALDAS, Manuel “O ponto e a linha de fuga: reflexões sobre a jóia, o signo, o desejo e o segredo,” Conferências *4 Pontos de contacto – Lisboa e Roma*, Museu Nacional de Arte Antiga, 29 Out 2006: [[http://www.pin.pt/pin2/pdf/2005\\_4ptos\\_manuelcastrocaldas.pdf](http://www.pin.pt/pin2/pdf/2005_4ptos_manuelcastrocaldas.pdf)], visitado / arquivado em 2008.



Entiendo que estos joyeros han intentado construir un sensorio, a través de un proceso intenso que ocurrió hasta finales de los años ochenta. Sin embargo, a diferencia de esas décadas, en las que han intentado romper tantas fronteras y deshacer tantos nudos apretados, estos joyeros están poco o nada preocupados por definir esta joyería, donde se sitúa, qué es lo que hace o lo que no hace, sea en el dominio de la autonomía social o de la autonomía estética. Se ve claramente, y es consensual entre muchos autores, que lo que *desplazan incesantemente* es la voluntad común de afirmarse como artesanos, o de situarse en las artes aplicadas, como prefieren otros. A muchos, no les falta sentido del humor cuando argumentan sobre este lugar elegido, y lo identifican como una artesanía pensada. Por ello, nos proponen experiencias que – concuerden los joyeros, o no – nos presentan un giro hacia el arte, hacia una autonomía estética. Tal vez Castro Caltas entienda que ese lugar donde *no puede estar* esta joyería sea el terreno del arte, en cuya extensión defenderé que se incluye con sus intenciones mestizas. Si no reconsideramos como problema filosófico las intenciones de la reconfiguración de la artesanía que han intentado e intentan aún, como también el mestizaje que han creado, entonces, *no puede estar* en la extensión del arte. Si no consideramos cómo y porqué, a través de sus obras, se alejan conscientemente de las cosas cotidianas, tampoco *puede estar*. Esta joyería piensa y argumenta sobre la propia joyería, en general, así como sobre aspectos contemporáneos del mundo y la vida. Es un arte reflexivo. Esta es la tesis que pretendo defender a continuación.

#### 6.4 *Wearability*: portabilidad versus adorno

Antes mismo, al terminar este capítulo, apunto dos grandes tipos entre la joyería que se está gestando, la que incluye portabilidad y la que no la incluye. Como antes he comentado, este es un tema en continuo debate entre joyeros, desde hace muchos años. La portabilidad se relaciona con la naturaleza tradicional de las joyas en cuanto adornos, como elementos estetizantes o, por extensión, como índices o iconos visibles. La joyería contemporánea conlleva la intención de comunicar a través de lenguajes simbólicos. Ha ido desmontando reglas tradicionales, hacia la construcción de una pragmática comunicativa que se opone a la mera visibilidad, especialmente la traducida por esas joyas que se constituyen como índices o iconos. No es al azar que los joyeros contemporáneos defienden estudiar la historia de la joyería en general. Así sabrán como situarse, como distanciarse, como hacer humor sobre otros tipos. Tampoco es azaroso que den tanta atención al *adorno* primordial. Significa que son auto-conscientes de que – como he dicho al inicio – esos *adornos* no sirven para adornar o para embelesar. Son sobretodo símbolos tangibles codificados que comunican asuntos o papeles sociales. Los joyeros contemporáneos han ingresado en un proceso intencional que los ha llevado a tomar esos adornos como referencia, *rescatándolos* de las reglas sociales que los codifican. Este proceso es una parcela de la transfiguración de las joyas contemporáneas en algo extra-ordinario, diferente de las cosas y joyas ordinarias. Los intentos conscientes de los años ochenta, por fabricar un lenguaje que se constituya como alternativa a las joyas lugar-común, presentan hoy en día un segundo grado de auto-consciencia. Se traduce en actitudes que interfieren con tradiciones, reglas y principios establecidos, tanto en cuanto se manifiesta argumentando sobre el mundo, la vida y la propia joyería. Si es así, la portabilidad no se constituye como una finalidad con fin, como un propósito funcional en términos de diseño. No impide experiencias que dan qué pensar sobre los temas que cada joyero intencionalmente trata.

El cuerpo es un tema explorado por muchos joyeros de modos diferentes. Hablan del cuerpo vivo o muerto o del cuerpo adornado, pero no trabajan para adornar. Varios identifican el cuerpo *como lugar de joya*. Era el lugar donde se solían llevar las joyas para mostrarla, para adornar. Es ahora *un posible lugar* - y no el único - a partir del cual las joyas argumentan y proponen experiencias. Asociado a este tema, a menudo asistimos a la reducción o a la anulación de la portabilidad. A propósito del tema cuerpo, he elegido analizar la obra de Christoph Zellweger, sobre quien presento un estudio de caso en el apartado final. Su cuestionamiento va más lejos que el de Peter Skubic, en *Jewellery under the skin*, donde apenas pretendía anular la visibilidad de una pieza. Zellweger investiga y reflexiona sobre actos semejantes a este, unos conectados tanto con el bioarte, como con cirugías plásticas u otras vías hacia la estetización y el branding humano. Sus joyas refieren el cuerpo en el mundo actual y, anatómicamente, son posibles de poner sobre un cuerpo, lo que no significa portabilidad como función cotidiana. En cuanto a la portabilidad, algo semejante sucede en la obra de Iris Eichenberg. Había empezado por referir el interior del cuerpo pero, según Renée Hoogland, esas investigaciones le conducirán a una conclusión provisional de que tal significado se encuentra principalmente en las conexiones que cada cuerpo forja con uno mismo, con otros organismos y objetos. *Tenement/Timelines* (residencia/líneas de tiempo) resultan de la continuación de esa investigación. Sus piezas tienen origen en la parafernalia de objetos que ha visto almacenados en las bóvedas del Museo Tenement en Nueva York. Éstos esperaban ser contados, clasificados y archivados. Sus obras constituyen un intento casi literal para dar materialidad, actualizando conexiones con el mundo exterior.<sup>253</sup> Esos guantes se hacen residencias metafóricas de la mano y objetos con fin estético, con un otro orden, su gramática y su pragmática. Eichenberg, como otros joyeros - ya desde hace muchos años - crea nuevas tipologías, más allá de los tradicionales broches, anillos, collares o pulseras que tradicionalmente adornan el cuerpo.



FIG. 63 - Iris Eichenberg, *Tenements / Timelines*. Serie *Heimat*, 2004. [DE]

<sup>253</sup> HOOGLAND, Renée, 2007, *Tenement/Timelines* [[http://www.iriseichenberg.nl/tenement\\_eng.html](http://www.iriseichenberg.nl/tenement_eng.html)]



FIG. 64 - Leonor Hipólito, *Braçal*, 2005 [PT]

| Piezas creadas a partir de Piero della Francesca, siglo. XV, Santo Agostinho, *Closer*, MNAA, Lisboa.



FIG. 65 - Leonor Hipólito, *Luvas*, 2005 [PT]

A través de una obra diferente, Leonor Hipólito se sitúa en una línea semejante. Habla sobre el interior del cuerpo, los órganos vitales de los que depende la vida y la salud humana. Los casos que aquí presento tienen origen en la exposición *Closer*, cuya propuesta curatorial (Cristina Filipe) ha sido establecer conexiones entre obras del Museo Nacional de Arte Antigua, en Lisboa, y el mundo actual. Hipólito interpretó diversas obras de la colección del MNNA. Una de ellas era un tapiz - autor desconocido, Bruselas, siglo XVI - que representa la batalla de Hércules con los centauros. A partir de ésta, crea una protección de brazo en acero, como si fuera parte de una armadura. A partir de una pintura de Piero della Francesca, que representa a San Agustín, crea unos guantes blancos de silicona que integran formas de anillos. Pueden ser, literalmente, vestidos como guantes. La vertiente femenina de una Virgen de la Anunciación, pintada en un lienzo flamenco del siglo XVI de Cornelius Van Clee, le lleva a crear un collar de pelo sintético. Crea protecciones metafóricas del cuerpo, como si fueran prótesis médicas. Los guantes son protecciones metafóricas, tales como los utilizados en actos cirujanos. También estos guantes y esas armaduras pierden su fin en cuanto protecciones reales, pasando a hablar del presente, de la vida y la salud.

Carla Castiajo, de la que he presentado una pieza al inicio, argumenta sobre mártires y martirios. Esta sujeción no está enfocada del mismo modo que Zellweger, el que argumenta sobre sacrificios humanos, como si el cuerpo fuera una mercadería. En *Martyrs*, una pieza también incluida en la exposición *Closer*, Castiajo adopta una portabilidad metafórica. Cuestiona la guerra y la vida. Como en la pieza presentada al inicio, reflexiona sobre la oferta del cuerpo, ahora por causas políticas o religiosas. Comparando situaciones reales, pone en diálogo San Sebastián martirizado, representado en un lienzo de Gregório Lopes, con hombres-bomba del presente, voluntariamente destrozados. Las velas que constituyen el cinturón-bomba metaforizan la fragilidad y la vida del cuerpo humano, ofrecida en pro de una causa, en situaciones donde la razón es suplantada por creencias o razones políticas.



FIG. 66 - Carla Castiajo, *Martyrs.*, 2005. [PT] *Cinturón-bomba*.  
| Pieza creada a partir de Gregório Lopes, Siglo XVI, Martirio de São Sebastião. *Closer*, MNAA, Lisboa.

Noam Ben-Jacov, nacido en lugares donde ocurren situaciones como éstas, vive hace muchos años en Holanda. Amplía de tal modo las piezas – tal como antes hemos visto antes con Pierre Degan, por ejemplo – que un cuerpo las penetra y ahí se incluye, rompiendo cualquier función como adorno. Son movidas por un bailarín en escena. No incluye música, lo que escuchamos es el movimiento del bailarín y de la estructura. Piezas como estas incluyen varios tipos de transfiguraciones. Poseen argumentos, dichos metafóricamente. Re-dimensionan la joyería tradicional a la escala natural de un cuerpo humano, haciéndonos pensar se lo que hace ha ya pasado las fronteras de la joyería, tal y como la estoy enseñando. No siguen tipologías tradicionales. Seguramente, dejan de resumirse a adornos estetizantes. El propio Ben-Jacov tiene dudas si sus piezas son o no joyería o si han pasado la frontera hacía otro lado. Pero, el arte de hoy está muy lejos de los purismos modernistas. Ben-Jacov ha roto al extremo con todo lo que pueda ser considerado como propósitos y funciones culturales, atribuibles a las joyas en cuanto cosas ordinarias. Se han hecho arte que no tiene otra función más allá de proponer experiencias que abren espacios de pensamiento sobre los aspectos de la vida, de las cosas que enfocan o de lo que el arte puede ser.

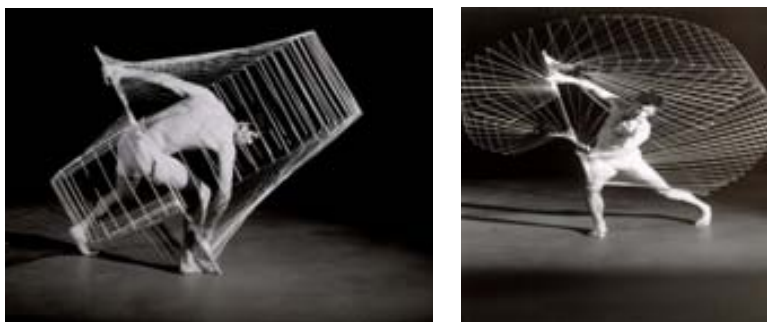


FIG. 67 - Noam Ben-Jacov, *Room*. *Closer*, MNAA, Lisboa.

Otro gran tipo de joyería contemporánea incluye estas mismas características, pero no conlleva intenciones de anular la portabilidad, tal como sucede en los anteriores casos. Otros aspectos más, son transfigurados, destacando metáforas y, a menudo, lógicas críticas dirigidas a las *commodities*. Avanzar por caminos como estos últimos no significa menor dedicación a investigaciones sobre joyería. Significa elección de otros rumbos artísticos y estéticos, como también otros desafíos a tradiciones.



FIG. 68 - Robert Baines. 2005. *Java-la-Grande*. Pulsera. Filigrana de Oro, llave y canguros de plástico.  
| Pieza creada a partir de cofre de filigrana Indo-portuguesa del Siglo XVI. *Closer*, MNAA, Lisboa.

Empecemos por Robert Baines, un australiano cuyas investigaciones se asocian a arqueología de los metales y joyería contemporánea. Desde el museo Metropolitano de Nueva York, puntualmente es invitado como investigador de aleaciones antiguas. Como un científico, utiliza microscopios digitales para detectar las características específicas de aleaciones con las que un objeto está hecho. Como joyero, según cada pieza, va a transfigurar dichas aleaciones, las que se harán contenidos metaforizados. Su obra híbrida arte, ciencia, artesanía y ficción, con un sentido del humor que provoca la risa. En *Java la Grande*, utiliza una aleación del siglo XVI, tal como el cofre y una pintura que también le ha servido de referencia. Ésta es un retrato de una señora, probablemente una reina, cuyo autor no está identificado. Baines va a construir una ficción en torno al retrato, del cofre, de la pulsera y de la aleación de metal elegida. Explica la trama en una conferencia, en la apertura de la exposición *Closer* y después la publica en un libro.<sup>254</sup> En resumen, según ésta, los portugueses habían sido los primeros a llegar a Australia, dándole el nombre de Java la Grande, lo que no estaba comprobado. La pulsera, hecha de filigrana contemporánea del cofre y de la pintura, lleva una llave y canguros de plástico ready-made. Supuestamente, era la llave del cofre que, de paso entre Australia e India, los portugueses habían llevado a Lisboa ya con *Java la Grande*. En el libro, coloca la pulsera en el brazo de la señora, a través de *Photoshop*. También utiliza imágenes de microscopio reales, como si fuera a *comprobar* una realidad. Parece estar colaborando en la naturaleza celebratoria de la pintura. De hecho, está desordenando el arte y la ciencia, como si hubiera creado dos heterónimos, el científico y el artista que se desafían entre sí.

En casos muy diferentes, consta la transfiguración de la fisicidad minuciosa, tradicional

<sup>254</sup> BAINES, Robert, 2006, *Java la Grande*, Vitoria, Macmillan Art Publishers Australia

en joyería, lo que funciona como argumento metafórico. Si es a menudo dirigido a criticar las *commodities*, otras argumenta sobre aspectos diversos de nuestro cotidiano. Por ejemplo, Ted Noten, sobre quién desarrollo un estudio de caso presentado al final, entre otros aspectos, argumenta sobre la propia joyería. Sus piezas hablan de lo que ha representado la joyería y como ésta funciona socialmente, hoy aún, en términos de construcción de la imagen pública del sujeto. De modos diferentes también Ramón Puig, Otto Künzli, Karl Fritsch, Manuel Vilhena, Lisa Walker, Fabrizio Tridenti y tantos otros, intentan desmontar lógicas tradicionales de la joyería. Vilhena llama nuestra atención para aspectos semánticos, apuntando la pérdida de sentido de la propia palabra joyería, causada por intervenciones y actitudes de los propios joyeros contemporáneos. “A tangible change of values that started to manifest itself from the early sixties transpired to the jewellery made by individuals who chose this media as an artform and free expressive language.”<sup>255</sup> Como otros, argumenta a través de piezas portátiles, comentando y transfigurando iconos, las joyas-*commodity* o las que representaban y representan estatuto social. Estos desafíos van asociados a cambios de tamaño y a de materiales que están metaforizados. Es también esta la actitud de Karl Fritsch. Parece modelar los metales a mano, dejando impresas sus marcas digitales, en una crítica a la sofisticación y maestría artesana que solía conectarse con la joyería. Lisa Walker, Karen Pontoppidan y Fabrizio Tridenti llevan estos aspectos aún más lejos, creando piezas cuya expresión y materias se constituyen cómo desafíos extremos a la joyería tradicional



FIG. 69 - Manuel Vilhena, 2009 [PT]  
*A very curious elephant*, 2009.



FIG. 70 - Karen Pontoppidan, 2006 [DE]  
*Family Portrait*.

---

<sup>255</sup> VILHENA, Manuel, 1999, “Semantics of the word «jewel»” [[http://www.klimt02.net/forum/index.php?item\\_id=931](http://www.klimt02.net/forum/index.php?item_id=931)]  
182



FIG. 71- Lisa Walker, collar, 2010. [NZ]



FIG. 72 - Lisa Walker, broche, 2005 [NZ]



FIG. 73 - Fabrizio Tridenti, 2008 [IT]  
*Constructs, anillos.*



FIG. 74 - Fabrizio Tridenti, 2010 [IT]  
*Orange rectangular wreckage. Serie Skrasch!*





#### 4. JOYERÍA CONTEMPORÁNEA: UN GIRO HACIA EL ARTE

He intentado explicar que la joyería contemporánea es diferente de los demás tipos de joyería. Hay en estos joyeros la voluntad de desafiar la propia joyería, de ampliar formas y encontrar otros lugares para la joya, sea en el propio cuerpo o más allá de éste, de recorrer a materias contrarias a las utilizadas en la *haute joaillerie*, pasando a veces a parecer indiscernibles de la bisutería, de los accesorios de moda o del diseño, de los que pretenden distanciarse. Hay la voluntad de abandonar propósitos interesados en adornar el cuerpo, de producir sentidos estéticos relacionados con el mundo, de comunicar libre y conscientemente, implicados en la tarea de crear símbolos y proponer experiencias que dan a pensar. Esta joyería ha nacido de la artesanía, Sin embargo, su naturaleza indica transfiguraciones y posibilidades de un giro hacia el arte.

Sin embargo, más allá de los años ochenta – como hemos visto, un momento de expansión internacional y de aceptación institucional de una artesanía que se libertaba de reglas, que entraba en un proceso de artización – esta joyería no es comprendida, ni aceptada por otros artistas. Circula a nivel internacional, pero el público es constituido por joyeros, profesores de joyería contemporánea y otros *insiders*. Se juntan instituciones, como galerías de joyería contemporánea y editoriales del ramo, estas lo bastante interesadas ya que constatan un vasto público. Desde esa década, estos joyeros van viendo reducir la posibilidad de presentar su obra en galerías de arte, entre otros artistas. Apenas algunos museos más abiertos, como son ejemplos el Stedelijk Museum de Amsterdam o la Pinakothek der Moderne de Munich, presentan continuamente exposiciones condignas de la obra de joyeros destacables. No hay, por lo tanto, muchas oportunidades y condiciones, para que se de un tipo de transfiguración conducido por desplazamiento para lugares donde esta joyería sea *vista* como arte. Sin embargo, en este tiempo de desplazamiento de territorios hemos de capacitarnos para ver como arte en cualquier lugar. Hay una tensión, a la que también se juntan puntos de vista de los joyeros. Son varios los que no están interesados en este tipo de giro. Cuando sus obras son desplazadas para algún de esos lugares, critican los propios críticos que buscan algo de diferente en las fronteras del arte. Esos, consideran que sus obras son arte, pero no atienden a la propia naturaleza mestiza de la joyería, ni a las intenciones compartidas entre joyeros, ni a las propuestas de experiencias de cada joyero. Mi objetivo, en este momento, es: (A) Apuntar para un concepto de arte en cuya extensión se encuadre con su naturaleza mestiza y sus intenciones; (B) Apuntar las transfiguraciones que ha producido, rumbo a un arte libre y sin fines corrompidos, especificando coincidencias y diferencias que nos indiquen lo que constituye su autonomía estética y las experiencias que propone.

#### 4.1 Hacia un concepto de arte

Definir el concepto de arte es una difícil tarea. Este hade ser un concepto en cuya extensión esta joyería se encuadre, no porque todo es arte, pero porque conlleva intensiones propias inscritas en una lógica simbólica libre y consciente. Como es largamente sabido, la dificultad de este problema es, por un lado, que el arte no tiene propiedades que se incluyen en una definición cerrada, tal como son las definiciones de conceptos en las ciencias exactas, o mismo ciertas lógicas de la vida ordinaria. En contraste, analizar la atmosfera artística y la autonomía estética, como defienden Vilar y Jaques, nos exige cambios “del mundo de los meros hechos al mundo a la experiencia estética y de los símbolos artísticos.”<sup>256</sup>

Por otro lado, la extensión del arte no se constituye como un proceso de acumulación en un mundo, lo que llevaría a que todo fuera considerado arte. Depende de tentativas de comprensión hacia encajar cada nuevo tipo con su lógica intencional. Danto considera que durante el modernismo se han ido añadiendo elementos sueltos a la extensión del concepto de obra de arte, golpeando su intención o condición, lo que explica un pluralismo extremado. “Indujo a una heterogeneidad cada vez más radical en la extensión del término *artwork*.” Hacia explicar que tipo de concepto el arte es, Danto, distingue extensión y intención de una noción. Para los científicos, dice Danto con humor, “ la extensión de un concepto (o término) serán todas y sólo aquellas cosas que caen bajo el concepto – petirrojos, gorriones y patos, si el concepto es ave. La intención comprende todas las condiciones que se consideren necesarias para que algo sea clasificado como ave – *wingedness*, *oviperousness*, y similares. Todo en la extensión tiene que satisfacer estos criterios, para parecerse al resto. Cualquiera que sea la diferencia entre los patos y gorriones, ambos son aves.” Danto considera que “la intención de *obra de arte* es transhistórica: especifica la condición invariante para que algo sea arte en cada mundo en el que haya arte. La extensión del concepto es totalmente histórica.” Así, cada obra es comprendida y produce sentido en un momento dado y no en otro. Warhol ha producido obras de arte en su tiempo, pero estas no serían consideradas como tal en otro momento anterior. Sin embargo ¿cualquier cosa puede ser una obra de arte? Esta era otra cuestión que se ponía a mediados del siglo XX. Para Danto, muchas respuestas dudosas han sido dadas. Por ejemplo, según la teoría institucional, algo podría ser arte desde que el artista lo declarara como tal. A ser una idea correcta, todo podría ser arte, aún mismo si un artista contemporáneo emergiera cien años antes y declarara que sus obras eran arte.<sup>257</sup>

De otro lado, la evolución del propio arte contemporáneo está aún marcada por la exploración de propuestas duchampianas, dadaístas o surrealistas que cuestionaban radicalmente el concepto heredado de arte. Se han planteado interrogantes filosóficos a la luz de esas experiencias estéticas. Nuevas experiencias estéticas están hoy sobre la

<sup>256</sup> JAQUES, Jèssica y VILAR, Gerard Vilar , 2012, *Feeding thought. Edible art and research cooking*.  
[[http://www.artification.fi/conference%20abstracts.html#jaques\\_vilar](http://www.artification.fi/conference%20abstracts.html#jaques_vilar)]

<sup>257</sup> DANTO, Arthur C., 1998, “The Work of Art and the Historical Future”, en Berkeley, California, *Occasional Papers of the Doreen B. Townsend Center for the Humanities*, no. 14: 1-16.

mesa, produciendo un nuevo problema filosófico que concierne el concepto de arte. En este panorama, vale la pena atender de nuevo al discurso de Grayson Perry, un artista británico. Sin hacer tabla rasa sobre el pasado, trata de reconsiderar la manualidad, o sea la etimología de la palabra griega *poiësis*. Significaba *hacer* indicando una actividad, era un trabajo que se asociaba a la creación. Duchamp había contrapuesto esta idea, proponiendo ready-mades y obras que exigen esfuerzo intelectual, tanto del artista, como del público al intentar comprender. Hoy, Perry nos propone repensar tanto una *poiësis* que conlleva modos de pensar y sentir, como también propone una visibilidad-otra, a través de un tipo de belleza que considera que reside en gran parte, en los propios procesos virtuosos del hacer manual. A su vez, Ramón Puig, joyero catalán, defiende pensar con las manos. Ambos defienden modos de razonar y experiencias estéticas diferentes de las de Duchamp. También pretenden romper, con otros modos de pensar, los principios platonianos y los del sistema moderno. Esto es, consideran que el artista piensa interrelacionando intelectualidad y praxis manual.

En una primera instancia, para definir arte, parto de una definición de Jaques y Vilar, la que alcanza un sentido kantiano. “El arte es un modo de pensar, un pensamiento consciente dirigido a los pensadores conscientes. (Art is a mode of thinking, sentient thinking addressed to sentient thinkers).” Se trata de una definición difícil de traducir, ya que la lengua inglesa permite asociar, en la sola palabra *sentient*, una tomada de consciencia o una respuesta que asocia pensamiento y sentimiento (*conscious* y *feeling*). Al enfocar el arte comestible, en el ámbito de la investigación culinaria, estos autores lo analizan como lenguaje artístico, considerando que proporciona experiencias inesperadas, tales como la de “pensar con los sentidos sobre nuestro cuerpo” o considerar “metáforas comestibles.” Atienden a nuevos modos de pensar y a la sensibilidad, como también a una experiencia estética que incluye placeres, aspectos que, en nuestra contemporaneidad, estaban aún excluidos de la conceptualización del arte.

Los *lenguajes artísticos*, en Vilar y Jaques, tal y como el *embodied meaning*, en Danto, surgen en la senda de la *idea estética* kantiana. Para Kant, “la idea estética es la representación de la imaginación que provoca a pensar mucho, sin que pueda serle adecuado concepto alguno.”<sup>258</sup> A través de la *idea estética* – según Vilar y Jaques – se inaugura la posibilidad de los lenguajes artísticos y el desafío de buscar la esencia de lo humano en la creación de idiomas, los que no serán apenas subjetivados, pero también se incluyen en un universo de razones y intenciones. Una obra de arte es, así, un dispositivo que desencadena un tipo de proceso de pensamiento, de reflexión.<sup>259</sup> En Danto, la *idea estética* kantiana genera los “embodied meanings,” o sea *los significados encarnados* en las obras, en el que se ha de centrar la crítica. Danto explica la *idea estética* como algo intelectual que conlleva un “sensory embodiment.” Lleva, a la vez, a captar un significado intelectualmente, como también a través de los sentidos. Para Danto, la *idea estética* también ayuda a comprender la época del pluralismo, la que nos ha abierto los ojos a una

---

<sup>258</sup> KANT, Emanuel, *Crítica del juicio, seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*, Traducción del francés por ROVIRA, Juan y MORENO, Alejo García, 1876, Madrid, Librería de Iruvreda. Edición digital, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, § 49.

<sup>259</sup> JAQUES, Jèssica y VILAR, Gerard Vilar, 2012,

pluralidad de cualidades estéticas, haciendo de la estética algo mucho más amplio de lo que tradicionalmente tolerábamos. Además, para Danto, el Kant del artículo 49, sobre de *la idea estética*, no es el Kant de la "Analítica del Gusto." El gusto, por sí solo, ya no era el problema central. Estaba, entonces, registrando los cambios profundos en la cultura de la Ilustración, del mismo modo que Danto y Vilar registran cambios en sus momentos contemporáneos.<sup>260</sup>

La joyería contemporánea propone un lenguaje artístico incluido en la misma lógica de apertura a la idea estética kantiana. Es pensada y nos propone experiencias pensadas, sentidas y tangibles. Sea cuando está o cuando no está en el cuerpo, es intencionalmente palpable, como siempre han sido las joyas. También existen casos de joyería contemporánea comestible, la que tiene por detrás la intención de constituirse cómo algo efímero, para argumentar sobre otros tipos de joyería. Si hoy la distinción entre el arte y la vida ya no tiene importancia de primera línea, más allá de los estudios de Danto sobre los artistas pop, en el mundo contemporáneo cada día contamos menos con algún señal de evidencia entre lo que es o no es arte. Esta joyería me hará volver a lo indiscernible. Benjamin ha concluido que lo único que no es reproducible es el *aura*.<sup>261</sup> Si el *aura* benjaminiana es provisionalmente interpretada como significado encarnado que comunica según la lógica simbólica del arte, lo que defendía ha sido ultrapasado por los artistas pop. Aproximándose de la vida y su mundo contemporáneo, rompen muchas fronteras artísticas, entre las cuales consta la reproductibilidad. Borran fronteras entre obras singulares y múltiples. Esta joyería, ciertas veces también incluye múltiples intencionales. Lo veremos adelante en un estudio de caso sobre Ted Noten. El arte que se está dando a la luz tampoco argumenta apenas sobre mercancías cotidianas. En este momento de acumulación y exceso, el arte puede constituirse como mercancía e icono de lujo, como producto tecnológico y, entre otras vías híbridas, como tentativa de diálogo entre mundos diferentes como el arte y la ciencia. Esta joyería también habla del mundo común y propone diálogos, los que se dan como mestizaje entre arte y artesanía. Volveré adelante a estos temas.

En una segunda instancia, tan importante cuanto la primera, hay que tener en cuenta que el arte, como defiende Vilar, es un modo de comunicación donde las reglas normales de la comunicación están suspendidas. Los lenguajes artísticos figuran, así, dentro del horizonte de un mundo de significados y de formas simbólicas inesperadas. Inscritos en una apertura consciente al mundo, son símbolos cargados de intenciones poéticas y comunicativas. Son inesperados, no se incluyen en sistema alguno. O mejor, como dice Vilar, son *extra-ordinarios y des-ordenados*. Se inscriben en la naturaleza abierta de la comunicación artística y de los significado que los artistas nos proponen comprender. "El arte hoy nos comunica reflexivamente posibilidades de sentido del mundo. No hace declaraciones afirmativas," sino nos propone una pluralidad experiencias y de interpretaciones.

---

<sup>260</sup> Danto, Arthur C. "Embodied meanings as aesthetical ideas", en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64-2007. [[http://www.sztaki.hu/providers/eper/articles/embodied\\_meanings.html](http://www.sztaki.hu/providers/eper/articles/embodied_meanings.html)]

<sup>261</sup> BENJAMIN, Walter, 1973, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Madrid, Tauros.

Por lo tanto, la comunicación artística se opone a otras formas de comunicación, porque no es “una forma de comunicación ordinaria y ordenada.”<sup>262</sup> No está, como en los demás casos ordinarios, enmarcada por sistemas simbólicos preexistentes que, como dice Vilar, sirven para fundamentar y configurar un cemento social que determine como ver y pensar

En la joyería contemporánea, como en el universo del arte, la frontera entre lo que es no o es arte reside las intenciones y en el designio de sentido de una obra. Éste designio figura como pretensión de validez de la obra, según una lógica inteligible. Pero esta lógica tampoco es como otras de las ciencias exactas, las que nos encuadran siempre en un determinado marco de comprensión. En el caso del arte, como defiende Vilar, hablamos de pretensión de validez, “no necesariamente porque estamos plenamente metidos en la comprensión previa de la obra, sino debemos dialogar con los nuevos significados que las obras nos proponen”<sup>263</sup> Aceptadas estas restricciones, la única forma que queda es aceptar una concepción de arte abierta que incluya los principales problemas y situaciones, a sabiendas que siempre habrá excepciones que no están cubiertas por ese concepto de arte. Como defiende Danto, una obra se constituye como arte en el marco de una determinada teoría y no de otras. Será arte en el marco de esa atmosfera teórica. El problema que Danto va resolver a través de su teoría constitutiva de las obras es, tantos años después, un fundamento importante para analizar la joyería contemporánea. A menudo, también esta es difícil de discernir de las cosas ordinarias. Aún más complejo es distinguirla de otras joyas, también nuestras contemporáneas, creadas en las vías del diseño-artesanal y/o de la artesanía artística. La visibilidad, el *retinismo*, como diría Duchamp, nada nos indica y menos nos explica algo acerca de alguna distinción. Como también defendía Duchamp, y como la filosofía constata en sus obras y tantas otros vías del arte posteriores, la joyería contemporánea nos exige esfuerzo para comprender su sentido. Esta joyería se emancipa de funciones prácticas. En la acepción kantiana, nos propone experiencias estéticas libres y desinteresadas, en la ausencia de su función tradicional, la de adornar el cuerpo. Se afirma a través de significados encarnados y de ideas que son estrictamente estéticas. Se constituye cómo arte apenas y cuando incluye un argumento sobre aspectos reales de la vida o del mundo, incluyendo la propia joyería y lo que en ésta representa en cuanto mercadería, índice o icono social. Este argumento es dicho por metáforas incorporadas en un lenguaje propio, proponiéndonos experiencias pensadas y la densa tarea de interpretar su sentido.

---

<sup>262</sup> VILAR, Gerard, 2002, “La comunicació en l’art contemporani. Nous i vells problemes de l’estètica filosòfica”, en *Anàlisi* 29, 2002 (159-173): 165.

<sup>263</sup> VILAR, Gerard, 2002, “La comunicació en l’art contemporani. Nous i vells problemes de l’estètica filosòfica”, en *Anàlisi* 29, 2002 (159-173): 166.

## 4.2 Transfiguraciones de un lugar común

En este des-orden, el lenguaje de la joyería contemporánea se inscribe en varios aspectos en el mundo de los lenguajes artísticos, pero también presenta otras intenciones, otros aspectos pragmáticos y gramaticales diferentes. Se incluyen en un proceso de transfiguración de la artesanía al arte. Para empezar este tema, recorro de nuevo a *The end of an era?* – un texto de Paul Derrez – el que me permitirá caracterizar el proceso de construcción de un lenguaje de la joyería contemporánea. Este sintético texto ha sido largamente conocido entre joyeros. Hemos de reconocer que es un texto consciente que ha contribuido largamente para un proceso de toma de consciencia de los joyeros, tanto sobre el mundo que fabricaban, como para la configuración de un lenguaje propio, como para las contribuciones individuales de los joyeros a través de tipos de obras. Derrez hace corresponder cuatro tipos de piezas a cuatro momentos, dando cuenta de un proceso progresivo de reflexión. El primero, inscribe desafíos a través de nuevos materiales y morfologías ampliadas. El segundo, tiene como tema-clave crear piezas accesibles a toda la gente, correspondiendo a una abertura democrática intencional. El tercero, propone abertura a experiencias a través de piezas in-completas, las que el usuario podría continuar. El cuarto es su respuesta a la pregunta que intitula este texto. No era el final, pero sí el inicio de una era. Varios de los pioneros anteriores, giran su atención hacia trabajar conceptos, concluye Derrez.<sup>264</sup> O sea, aclara como han empezado un giro autoconsciente el proceso de búsqueda y, implícitamente, admite que empezaban a construir un lenguaje con intenciones comunes. Van destruir reglas y intentar crear una lógica-otra. En el inicio, transfiguraban comunicando a través de materiales y de fabricaciones imprevisibles. ¿Era cómo una artesanía? Ya argumentaban sobre el mundo real, declaraban guerra a propósitos y funciones. En esta acepción, la ampliación y reconfiguración morfológica de las formas – tal y como Danto defiende, por ejemplo sobre Roy Lichtenstein – conducían ya a una transfiguración. Se hacían discernibles de las cosas a través de significados encarnados. También conducían a la imposibilidad de usar las piezas en el cotidiano, alejándose de lugares comunes. Esto ha llevado a performances, a modos-otros de pensar y experimentar la joya. Después, progresivamente atendían a la vida y al mundo, proponiendo experiencias de diálogo con el público. Hay un giro progresivo cuya lógica es estética. Se distanciaban de las joyas lugar común, pero argumentando sobre ellas. Rompen reglas sobre el uso de la joya y sobre el cuerpo adornado y ingresan en un proceso consciente de libre búsqueda, en una investigación hacia crear nuevas simbólicas comunicativas. Esos conceptos de los que habla Derrez, son ideas cuyo principio es estético. Surge una joyería que desafía otras joyerías, unas veces a través de la imposibilidad de uso, otras porque propone lugares imprevistos para la joya en el cuerpo, otras porque comunica sobre el cuerpo sin la presencia del cuerpo. Un idioma toma forma consciente. A la vez es íntimo y habla del mundo de la joyería, como también argumenta sobre el mundo de los lugar-comunes. Este lenguaje tiene gramáticas diferentes entre joyeros, con su semántica que establece combinaciones entre símbolos, con su sintaxis que expresa ideas y su pragmática comunicativa. Tal vez Derrez no se hay dado cuenta, ya que cita otros ejemplos poco posteriores, pero la pulsera *Gold makes you*

<sup>264</sup> DERREZ, Paul, 1987, n. 86, May/June, “The New Jewellery : death of a movement?”, en *Crafts*, London, Crafts Council.

*blind*, de Otto Künzli, es una pieza importante. Entiendo que significa la apertura de éste lenguaje. *Habla joyería*, como identifica y defiende el joyero Manuel Vilhena, tampoco al propósito de esta pulsera, pero sí de otras piezas con un significado encarnado que relaciona con un lenguaje propio de la joyería contemporánea.

*Gold makes you blind* me hace volver a la indiscernibilidad, en la acepción dantiana. Hago un breve ejercicio de analice. Entre todos las obras de joyeros contemporáneos que he enfocado hasta ahora, no habrá ninguna que se parezca tanto a la bisutería, a un accesorio de moda, a alguna joya-*commodity* o a lo que suele llamarse *costume jewellery*. Es una pieza portátil en un brazo, un círculo fabricado con un tubo de caucho negro con un volumen esférico de un lado, constituido por una porción de oro incorporado e imposible de ver desde fuera. Lo que transfigura esta pieza es la fuerza del argumento que conlleva. El *oro nos hace ciegos*, subraya el título. Künzli emite una crítica al oro, como materia tradicionalmente utilizada en joyería. Es un indicador ancestral de riqueza y ostentación, implicado tantas veces y desde siempre, sujeción humana en las minas de extracción. Künzli nos habla de vida, de muerte y de reciclaje. Por su valor mercantil, a tal punto el oro es reciclado que nunca sabremos qué es que estará incluido en un solo grama. Ahí podrán constar, amalgamadas con el metal, desventuras Incas, por manos de conquistadores europeos, podrán asociar actos nazis, actos de sujeción de mineros o tantas otras historias reales. Esta pulsera ha sido creada en los años ochenta. Hoy en día, ya que son socialmente reconocidos estos hechos, no falta publicidad que intente certificar el oro como algo recogido según principios éticos. Esta es publicidad engañosa, pues no existe método científico o tecnológico alguno que detecte circunstancias que implican vidas humanas, o permita extraer problemas sociales de una amalgama. *Gold makes you blind* enseñaba ya autoconsciencia sobre problemas del mundo y continua su camino, argumentando sobre un tema que aún hoy es actual. Künzli toma una posición humanista en contra esos daños y nos propone la experiencia de pensar, de tomar consciencia y, deseablemente, iniciar un giro ético. Metafóricamente, Künzli devuelve el oro a la oscuridad de las minas figurado por el gaucho negro que ha tragado una esfera de oro, la que queda invisible en su interior. El caucho negro y opaco *ciega* el oro contenido, haciéndolo invisible. La materia negra está metaforizada, se ha hecho metáfora tangible. Este conjunto de características, subrayadas por el título, transfiguran la pulsera, implicando un giro hacia el arte. En la acepción kantiana, se transfigura en una *finalidad sin fin*, pero ya no dará lugar a juicios aprobatorios, según el gusto, antes sí, propone la experiencia consciente de pensar en el mundo real contemporáneo. Esta pieza no es única. Künzli ha hecho varios múltiples, intentado dispersar los argumentos críticos que la pulsera conlleva. Aún así, se distingue de las joyas-*commodity*, de piezas de diseño-artesanal y de la artesanía artística que, en común, siguen propósitos de adornar el cuerpo. Si antes decía que es más difícil distinguir estos dos últimos tipos de piezas de otras cómo la pulsera de Künzli, pensada cómo arte, es simplemente porque circulan indiferenciadas en el mismo mundo institucional, en las mismas galerías, en las mismas ferias. Para discernir lo que es arte y lo no lo es, nos exigen ese *sentient thinking* del que hablan Jaques y Vilar. Hacia discernir esta joyería de esos otros tipos, también se hace importante, tal como defiende Danto, conocer la identificación del artista, saber de que trata cada obra, conocer sus intenciones. Sin embargo, la tarea de la filosofía es ir más

allá, interpretando las interpretaciones del artista, incluyendo y excluyendo partes de sus identificaciones, hacia desvelar su relación con el mundo y el modo como lo comunica simbólicamente, rumbo a explicar las experiencias que nos propone.

Intentaré esbozar una *atmósfera teórica* que describa la naturaleza de este *habla* - inscrito en una superficie de escritura común - pretendiendo encajarla en la extensión del arte con sus intensiones. Consideraré lo que coincide con el universo del arte y lo que establece diferencias en términos de autonomía estética de la joyería, inscribiendo transfiguraciones. Las gramáticas *ordenadas* por cada joyero solo son comprensibles al interpretar cada obra, tal como haré más al final en estudios de caso. Tendré en cuenta el modo consciente como estos joyeros gestionan la libertad, cómo importante principio con raíz en la ilustración, conduciéndolos a un proceso reflexivo, hacia proponernos experiencias también reflexivas. Varios de estos aspectos serán re-explorados más adelante.

Como hace todo el arte, la joyería contemporánea argumenta sobre el mundo y la vida reales, poniendo en tela de juicio modos ordinarios de sentido. Como podremos entender a través de la pulsera que estoy usando como ejemplo, esos argumentos nos sorprenden porque que no se incluyen en ningún marco inteligible preexistente. Es un discurso inesperado conducido por un sentido extra-ordinario encarnado. Como todo el arte, no pretende cambiar el mundo. Nos propone modos alternativos de ver lo común, desafiándonos a reflexionar, a reorganizar nuestro modo de ver el mundo. Esta capacidad de generar reflexión fuera de un marco simbólico ya conocido es una condición importante para transfigurar la pulsera y discernirla de otras pulseras cuya morfología es idéntica.

Como ocurre con muchas formas de arte, en la joyería contemporánea el desafío se asocia, frecuentemente a tipos diferentes de humor. Se trata, como defiende Carroll, de una forma de comunicación que se da a ser entendida como complemento de las intenciones creativas o comunicativas de los joyeros. Para comprender una obra de arte y la experiencia que proporciona, este autor pasa por situarla en una tradición, en una dimensión histórica. Producir arte, “also, often unavoidably, involves awareness of the tradition – awareness of precedents and predecessors, of available techniques and purposes, of influences and anxieties thereof, of audience expectations, and of historically rooted reactions that are apt to be engendered by subverting such expectations at a given moment.”<sup>265</sup> Este tipo de joyería ha artificado la artesanía, procediendo a una transfiguración. No pretendiendo abandonar su origen artesana, se hizo mestiza. No se sitúa ni en la tradición de las artes, ni en la tradición de la joyería artesana, ni en ningún horizonte previsible de expectativas del público. Desafiar y hacer humor, desinteresadamente - o mejor, con intereses meramente estéticos y reflexivos - puede ser interpretado como una forma consciente de criticar ambos lados. Los joyeros contemporáneos intentan configurar la autonomía de la joyería sin pretensión de situarla en ninguna de esas tradiciones, pero estando simultáneamente ancorados en ambas. De éste querer y no querer resultan desafíos a ambos lados, a ambas tradiciones, provocando

---

<sup>265</sup> CARROLL, Noël, 2001, *Beyond aesthetics*, Cambridge, University of Cambridge: 87.



a menudo perplejidades en el público. El humor se hace un gran paraguas bajo el cual los joyeros argumentan sobre cosas o joyas lugar-común, o otras tantas que son iconos o índices sociales, como tantas joyas eran y son. A veces, lo hacen por cuestiones morales o éticas, como Künzli. Otras, creando un tipo de cubierta que aparenta alguna cosa lugar común, bajo la cual reside un argumento, como Ted Noten o Christoph Zellweger. Además, Künzli y otros joyeros, en un desafío, identifican la joyería como algo *aplicado al cuerpo*, haciendo humor sobre las artes aplicadas.

La joyería contemporánea es mestiza y no es desmemoriada. Tal y cómo otras formas de arte de nuestro presente, ha transfigurado una artesanía y se configura en la intersección entre campos. Pero, en el mundo de la joyería, esta naturaleza conlleva intenciones específicas. Estos joyeros tienen en su memoria las tradiciones de la joyería y la orfebrería artesanas, pero proponen un giro con intenciones artísticas. En el caso de *Gold makes you blind* tiene un significado encarnado, por lo tanto comunica a través de un lenguaje artístico, pero sigue siendo obra de un maestro-orfebre suizo. En otros casos, por ejemplo como veremos adelante en un estudio de caso sobre Ramón Puig, no sigue propósito alguno que se conecte con proceder como un maestro-artesano. Se dice un artesano que piensa con las manos. Desafía todo cuanto sean reglas artesanas, eligiendo una expresión tangible intencionalmente articulada con la poética. En el mundo de la joyería, como en todos los mundos mestizos, identidad y alteridad están entrelazadas capacitando, tanto conocer y elegir reflexivamente en ambos lados para configurar diferencias. Es, por la misma razón, un *mundo-otro*, donde varias experiencias, aún se parecen incompatibles, producen efectos múltiples y mixtos, en la acepción foucaultiana.<sup>266</sup>

De otro lado, como he referido ya, muchos joyeros consideran el adorno primordial como un germen. A menudo, la investigación creativa en joyería contemporánea incluye considerar el tipo de comunicación incluida en los *adornos* primordiales. Si esta superficie de escritura tiene en común la intención desmontar principios de embelesamiento del cuerpo, desde siempre asociados a la joyería occidental, es con naturalidad que los joyeros contemporáneos se interrogan sobre ese *adornos* que poco o nada servían para adornar. Más bien daban visibilidad a códigos sociales comunes. Toman esos *adornos* en su esencia, como fuente de sentido social simbólico y, soltándolo de códigos, van rumbo a un tipo de comunicación simbólica que asume la libertad con conciencia de participar razonadamente en la esfera pública. Así, introducen giros y reconfiguran normas. Instalan crítica y discusión en el proceso creativo en sí mismo y, como todo el arte, nos proponen experiencias complejas a través de formas de comunicación inesperada e intencionalmente des-ordenada, o sea, fuera de cualquier orden preestablecido. Como defiende Danto, también estas joyas argumentan sobre algo de donde procede su sentido. Están incluidas en *lenguajes-otros*, comunicando como *pragmáticas-otros*, las que hemos de intentar comprender a través de esos significados que conllevan encarnados, los que son escritos como figuraciones, metáforas y otros tropos.

---

<sup>266</sup> FOUCAULT, Michel, 1984, "Des espaces autres. Hétérotopies", (conferencia: Cercle d'Études Architecturales, 1967), en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, Octubre: 46-49.

Ya hemos visto que no toda la joyería contemporánea apuesta en la portabilidad. Están próximas de otros idiomas artísticos, a diferencia de se presentaren, tantas veces, ocupadas y preocupadas con el cuerpo. Éste es el lugar donde las joyas tradicionalmente se inscriben. Extrapolando, hablan ahora de otros problemas del cuerpo. Mientras, *Gold makes you blind* es portátil y conlleva aspectos simbólicos que ayudan a distinguir la joyería contemporánea de otros idiomas artísticos, de otras formas de arte con otras intenciones. Conlleva metáforas portátiles y contenidos metaforizados, por lo tanto contenidos que se hacen tangibles. Ya hemos visto las metáforas que esta pulsera transporta. Al ser portátil y no se constituir como pieza única, posibilita ser transportada por usuarios para lugares cotidianos, donde su indiscernibilidad, sin protección de paréntesis alguno, se confronta con congéneres, con pulseras idénticas. Un paréntesis, como defiende Danto, es algún señal que evidencia, algún límite entre lo que es o no es arte, que de a comprender que hemos pasado del mundo real para el mundo de lo imprevisible donde se inscriben los lenguajes artísticos.<sup>267</sup> El traslado para un otro lugar, cómo un museo o galería de arte, donde será comprendido como arte también transfigura la obra, funcionando cómo un paréntesis que evidencia una atmosfera artística. Eso se ha pasado en 2013, en *Otto Kunzli: The exhibition*, Munich, en la Pinakothek der Moderne.<sup>268</sup> Así, las piezas portátiles como *Gold makes you blind* necesitan de colaboración y complicidad de su portador. Será, a la vez, un sujeto que vive una experiencia y un sujeto a quien es solicitado que dé a comprender las intenciones y las metáforas, o sea que dé a experimentar estéticamente la pieza. Es sabido que muchos de los portadores de esta pulsera son joyeros o otros sujetos implicados en el mundo de la joyería, tal como es narrado a través de imágenes en el catálogo de esa exposición. Por lo tanto, cuando piezas como esta no están, por momentos, un una exposición donde son vistas como arte – las que se constituyen como un paréntesis físico – necesitan de colaboradores metidos y implicados en su lenguaje y en las metáforas que transporta consigo. Conectados con la portabilidad, estos contenidos metaforizados también se hacen tangibles.

Esta misma naturaleza tangible, inscrita en contenidos metaforizados, se extiende a la joyería contemporánea en general. Aún cuanto las piezas non son portátiles, son palpables, se proponen como experiencias de diálogo tangible. Este aspecto remite, de nuevo, para un arte con memoria. Las joyas suelen tener una relación con el cuerpo, siempre han sido tocadas y usadas. Las transfiguraciones de la joyería contemporánea pasan por sustraer papeles tales como adornar el cuerpo, representar estatuto como íconos, argumentar metafóricamente sobre lugares-comunes y entre ellos la joyería-*commodity*, hacerse una artesanía pensada y crear un lenguaje que subraya estas intenciones. Sin embargo, no excluyen la relación con el cuerpo y la tangibilidad. Estos joyeros hablan del cuerpo de múltiples modos y de papeles que las joyas han tenido o tienen sobre el. Cuando están, o cuando no están sobre el cuerpo se dan a experiencias de ser tocadas. Es esta la razón por la que varios joyeros optan por no enseñar joyas en

---

<sup>267</sup> DANTO, Arthur C., 2002, *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*, Barcelona, Buenos Aires y México, Paidós.

<sup>268</sup> HUFNAGI, Florian (ED.), 2013, *Otto Künzli. The book*, Stuttgart, Arnoldsche.

vitriñas, donde no pueden ser tocadas. Las experiencias que Ted Noten nos propone, como veremos más al final en un estudio de caso, subrayan este aspecto. Sus joyas surgen en los más variados lugares ordinarios, explorando vertiginosamente la propia indiscernibilidad. En toda la joyería contemporánea surge subrayada esa propuesta de Ramón Puig, la de pensar con las manos. Esta no se ciñe al hacer creativo del joyero en su taller. Se extiende como propuesta de experiencia a la esfera pública, dándose la joyería a ser comprendida en su tangibilidad. A través de diferentes gramáticas y pragmáticas, *desordenadas* por cada joyero, la joyería contemporánea incluye estas intenciones comunes. Nos propone ocasiones para pensar sobre nuestro cuerpo y la joyería inscritos en el mundo de hoy, y de vivir experiencias pensadas, sensibles y tangibles.



## **II JOYERÍA CONTEMPORÁNEA: UN MESTIZAJE ESTÉTICO**



## PRESENTACIÓN

El arte que hoy se está dando a la luz frecuentemente conquista su autonomía estética a través de intersecciones con otros campos. Esta constatación es hoy largamente consensual. Sin embargo, el estudio de tipos de intersecciones – término que prefiero utilizar en esta presentación – y, sobretudo, las razones y las intenciones que conllevan los artistas, no es un tema que haya sido tan profundizado por la filosofía. El caso de la historia del arte es distinto, con autores como Hans Belting, particularmente cuando se centra en el método de investigación histórico, entendido como intersección de procesos. Es también un tema que interesa a los estudios culturales y a varios antropólogos, en estudios más o menos empíricos, realizados sobre campos sociales que envuelven la identidad, lo cotidiano y no tanto el arte o la estética. Mi tarea es ahora pensar filosóficamente la conquista de la autonomía estética a través de intersecciones de mundos y/o de procesos, para centrarme y caracterizar el mestizaje de la joyería contemporánea. Antes, en esta presentación, tendré en cuenta otras perspectivas y momentos que hacen o hicieran posibles ciertas intersecciones.

Si siempre tenemos que dar un paso hacia el mundo de los símbolos para entender la autonomía estética, en un mundo globalizado, la naturaleza híbrida del arte coincide en gran parte con lógicas que hibridan el mundo de la ciencia, de la literatura o del cine y, en ciertos casos, se articulan con antiguos y recientes aspectos que conciernen tanto procesos de autonomía como de tensión social o ambas entrelazadas. Al considerar tipos de intersecciones, entre tantos ejemplos posibles, podemos considerar a António Damásio, cuyas investigaciones sobre sistemas neuronales que subyacen a la consciencia – como la memoria, el lenguaje, las emociones y el procesamiento de decisiones – intersectan a Descartes y a Spinoza. Ciertos campos de la cirugía, de las tecnologías digitales, de la economía y, en casos, del diseño, intersectan, por ejemplo, el bioarte, como también de estetización social. La arquitectura intersecta la escultura y la ingeniería como, entre tantos casos, podemos constatar en edificios del japonés Toyo Ito. En otros casos, el yo y el otro yo se intersectan de modo andrógino, como en la obra de Roni Horn, o como heterónimo tal como en la obra literaria de Fernando Pessoa. La investigación culinaria intersecta los mundos de la ciencia y del arte. La joyería contemporánea intersecta el arte y la artesanía.

Intersecciones como estas, y tantas otras más conllevan, en su extensión, tentativas con intenciones o principios anti-puristas y tensiones entre campos. En el campo del arte, como en el de la ciencia, se configuran diferencias en lo que respecta a las intenciones incluidas en la variada extensión del polisémico concepto de intersección. Se incluye en una clase de conceptos semejante al de juego, tal como definido por Wittgenstein, y al de arte, tal como es definido por Weitz. En esta familia, también hay parecidos y semejantes. A su vez, intersección es también un concepto abierto que, como el arte, incluye en sí lo inesperado como principal propiedad. Es tan amplio como variado, pudiendo indicar encuentro, desencuentro, reciprocidad, elementos comunes o prestados de otros campos, etc. Incluye hibridismo, mestizaje, collage estético y no de medios, androginia, *etc.* En la floresta de la intersección hay lenguajes simbólicos no proposicionales y lógicas proposicionales que se tejen entre tensión y diálogo, tanto en cuanto se entretujan con cuestiones vitales y sociales inscritas en un mundo globalizado.

Según Danto, para Kant, *razón pura* significaba que la humanidad había llegado a una mayoría de edad. “Madurez significaba pureza en el sentido de *Crítica de la razón pura*: la

razón aplicada a sí misma, sin ocuparse de otra cosa. En correspondencia con esto, el arte puro era el arte aplicado al arte mismo.” Dependía y depende de juicios reflexivos, en el sentido kantiano. Pero Danto los considera contextualmente relativos.<sup>269</sup> Esta contingencia apuntada por Danto, indica que *puro* es un término que se opone a la reflexividad en el arte contemporáneo. *Puro*, también corresponde a sus críticas a Greenberg. En cualquier campo, puro se opone a todo tipo de intersecciones contemporáneas.

En la ciencia y lo social, puro corresponde a convenciones o conveniencias. Por ejemplo, cuando afirmamos que el agua es incolora, inodora e insípida, hacemos alusión a una convención científica que refiere a su estado puro, el que no suele corresponder a realidad cotidiana alguna. En lo social, lo puro, como el ario nazi o la “purificación” de los Balcanes, corresponden a construcciones humanas asociables a momentos históricos y políticos. Mientras, estas intersecciones – y aquí sí, no vale la pena escapar a las palabras hibridismo y mestizaje, ya que aquí tienen su origen terminológico – constituyen fenómenos sociales antiguos, articulados con conveniencias o inconveniencias políticas, religiosas o de comercio. A las antiguas civilizaciones mediterráneas correspondía la circulación de diferentes sujetos en el Mare Magnum, tal y como fue designado por los romanos. Viajaban, intercambiaban mercaderías y religiones. Roma estaba constituida por una multiplicidad de sujetos llegados de varios puntos continentales, de lo que hoy es Europa y Asia, como también de África. La intersección de prácticas y costumbres a través de la romanización, ha transfigurado un largo territorio y constituido nuevas lenguas. Los Ibéricos se expanden posteriormente por otros territorios, constituyendo una primera globalización. Fueron seguidos por Holandeses, Franceses, Ingleses, etc. Entre todos, las prácticas de implantación difieren, pero todos influyen y son influidos, a su manera, provocando deslocalizaciones e intersecciones de prácticas cotidianas, políticas, religiosas o mercantiles. En el Índico, en la misma época, circulaba una red de diásporas comerciales y religiosas que provocaban consensos y disensos entre Musulmanes, Hindús, Europeos y Asiáticos. Con los Ingleses, desde temprano, la propia educación integra conveniencias del sistema imperialista, hacia su salvaguarda. Las intersecciones son un tema de interés para la antropología. Por ello, Arjun Appadurai refiere a tentativas de implantación de prácticas inglesas en India, como el *cricket*, la que los indios se esfuerzan por descolonizar y, finalmente, hibridan.<sup>270</sup> En la arena Índica, tal y como sucede en América de Sur, la arquitectura muestra variadas intersecciones. Los productos móviles, los artefactos de cristal o cerámica, circulaban tanto como las semillas, las que han influido en cambios e intercambios alimentarios y culinarios, desde la primera globalización. Las sedas, las especias, las joyas, el oro y las gemas eran productos preferenciales, ya que conjugaban reducido peso o tamaño con elevado valor mercantil. Agentes difusores de las sociedades en diáspora que provocaban intersecciones. Hacia el imperio Mongol emigraban pintores y joyeros Florentinos, creando otras intersecciones. El mayor *peligro*, para unos más que para otros, era (o es) el mestizaje biológico – o la criollización, tal como es designada por Glissant – circunscrita a los humanos. Estudios pioneros, como el de Canclini muestran que este *peligro* antropológico subsiste aún en la era de la segunda globalización, la digital. De hecho, en la medida que ésta alastra, tanto digitalmente como en viajes reales, se multiplican las intersecciones y las prácticas

<sup>269</sup> DANTO, Arthur C., 2002: 31.

<sup>270</sup> APPADURAI, Arjun, *Fear of small numbers. An essay on geography of anger*, Durham, London, Public planet books.



interculturales. Simultáneamente, por reacción, emergen núcleos en defensa de identidades, de lenguas, de prácticas cotidianas, así como de purismos raciales. Además, son varios los antropólogos que citan el Brasil de hoy, como lugar donde el mestizaje humano se ha enraizado y es asumido, dando lugar a prácticas que intersectan costumbres. Allí, como en otros lugares en Sudamérica, la colonización ha sido distinta, lo que producirá esa asunción del mestizaje. Tal y como subrayan Laplantine, Nouss y Gruzinski en estudios antropológicos sobre mestizaje, los europeos que para allá se dislocaban partían solos y se infiltraban naturalmente en los territorios. Muchos habían sido prisioneros liberados para buscar ahí algún modo de vida, no sintiéndose condicionados por normas religiosas, ni responsables por la difusión de políticas imperialistas. Se constituyen mestizajes biológicos, tanto en cuanto diálogos cotidianos y religiosos, en un proceso más fluido que en Norte América, hacia donde partían familias Europeas que convivían entre ellas, oponiéndose en conjunto a los indígenas.<sup>271</sup> Estos aspectos antropológicos continúan influyendo en las visiones del mundo. Sitúan a la antropología en un combate de dualismos, hacia el estudio dinámicas interculturales, hibridaciones y mestizajes.

Tanto desde el punto de vista de la historia del arte como del filosófico, el Renacimiento representa una primera tentativa de crear un orden de las artes, aunque socialmente coincide con esa primera globalización. Para Belting, Vasari intenta un giro de la “era anterior al arte” hacia la era del arte, a pesar de que no había un concepto definidor de arte. Considera que cuando Vasari escribe sobre las *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos*, surge el primer texto post-antiguo sobre el arte.<sup>272</sup> En ese texto propone un primer concepto de arte occidental y organiza un primer sistema de las artes, encabezado por la arquitectura, la escultura y la pintura, de las que pasan a depender las artesanías, organizadas según esas tres artes. Belting, a propósito de esta obra, defiende que el arte se hizo independiente durante el Renacimiento, por lo tanto, mucho más tarde que “skill or artifice of the person who produced art.”<sup>273</sup> En *Después del fin del arte*, Danto comparte varias preocupaciones con Belting en *The end of the history of art?* Ambos están ocupados con problemas del período *post-histórico*. Acerca de Vasari, se ponen de acuerdo en varios aspectos. Pero se ocupan de este tema por diferentes razones. Danto estudia ese paradigma porque pretende sustituirlo por otro que haga posible interpretar el arte contemporáneo. Mientras Belting, ocupado con la teoría de la historia, estudia Vasari porque encuentra en éste un primer enfoque de la historia escrito como proceso, considerando que actualmente la historia debe ser estudiada como intersección de procesos.

En este momento, al enfocar el concepto de intersección, me interesa particularmente el punto de vista de Belting. Consideremos ahora algunos aspectos preliminares. En un primer alcance, Vasari ha legitimado el arte, escribiendo una narrativa sobre un proceso histórico, como designa Belting, y un relato, como prefiere Danto. Desde este aspecto, no apuntan diferencias significativas. Ambos señalan su historia canónica, basada en la mimesis de la naturaleza y en un renacimiento de la antigüedad. Pero la legitimidad

---

<sup>271</sup> LAPLANTINE, François e NOUSS, Alexis, 1997, *Le Métissage*, Évreux, Flammarion.

<sup>272</sup> VASARI, Giorgio, 1998, *La vida de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos* (Antología) – estudio y selección de MENDÉZ BAIGES, María Teresa y GARCIA MONTIJANO, Juan María – Madrid, Tecnos.

<sup>273</sup> BELTING, Hans, 1987, *The end of the history of art?* Chicago, University of Chicago: 72.

vasariana ha mantenido su hegemonía más allá del romanticismo. Es en este último aspecto que, en un segundo alcance, estos dos autores siguen diferentes rumbos, no tanto por disenso, pero sí porque siguen preocupaciones teóricas distintas. Para Danto, Vasari corresponde a un paradigma que ha producido sentido en el siglo XVI. Lo que preocupa a Danto es la ausencia de otro modelo, problema que todavía sigue presente durante el *Salon des refusés*, una exposición de obras rechazadas por el jurado oficial del Salón de París. En el linde del modernismo aún se defendía el relato vasariano, que había legitimado el arte representativo “porque no había otro a mano,” comenta Danto. Representaba un problema que se debía resolver filosóficamente, ya que, por este mismo motivo, el arte modernista no era comprendido.<sup>274</sup> A la luz de Vasari, dice Danto, parecía que pintores como Van Gogh y Gauguin no sabían representar o mimetizar lo real.

A Belting, por su parte, le interesa repensar el método vasariano. Lo entiende como un *insider* en el mundo del arte. De hecho, Danto también era un *insider*. Empezó como artista, mientras ya escribía artículos filosóficos. El hecho de que Vasari ser un *insider* le interesa a Belting. Defiende una perspectiva histórica que también intersecta métodos antropológicos, en el sentido que el investigador intenta comprender a través de tentativas de participar en acciones y procesos sociales. A su manera, dice Belting, Vasari esboza la historia como proceso donde está incluido. Vasari era un arquitecto y pintor que fue discípulo de Miguel Ángel. En esta calidad, escribe una narrativa sobre el arte desarrollada como proceso del cual él mismo participa. Hoy la historia ya no es un proceso unidireccional: “Instead there are only several very different processes, which are constantly shifting directions and superseding one another. [Al revés, hay varios procesos muy diferentes, los que constantemente cambian direcciones, reemplazándose uno al otro]”<sup>275</sup> Por otro lado, lo que interesa a Belting no son tanto los métodos antropológicos en su vertiente empírica sino el papel de Vasari en el despertar de auto-conciencias. Esto es, Vasari escribe para los propios artistas, intentando despertar consciencias. Subraya que *Vidas* incluye tres secciones correspondientes a tres épocas, las que Vasari interpreta como infancia con Giotto, juventud y educación con Masaccio, madurez y cognición con Leonardo y Miguel Ángel. Vasari establece comparaciones entre artistas, es crítico, invita a superar las “dificultades” hasta una madurez consciente del arte. También invita a implicaciones conscientes de los artistas en la vida y en el desarrollo de Florencia. Belting subraya que el arte descrito por Vasari presenta e incentiva tentativas de intersección con la ciencia. No se trata sólo del complejo proceso de conquista para permitir representar la perspectiva pictórica. La arquitectura, con Leon Battista Alberti y Brunelleschi, también asociaba soluciones para problemas que podían ser demostrados y solucionados. Los dos casos eran más que técnicas, eran teorías de raíz científica. “En consecuencia, la pintura llegó a participar en una idea de progreso propia de la ciencia,” asociando cánones estéticos.<sup>276</sup> Constata, por lo tanto, una primera intersección significativa entre los mundos del arte y de la ciencia, o sea, entre exactitud comprobable, y una forma de razón que coincide con la sensibilidad. Proporciona experiencias estéticas en la intersección.

Belting se interesa también por otros tipos de intersección. Su modo de enfocar la historia tiene una arquitectura historicista, procedente del período moderno. Atiende al contexto y a procesos, interpretados con distancia crítica. No está lejos de Mandelbaum, quien

---

<sup>274</sup> DANTO, Arthur C., 2002, *Después del fin del Arte: El Arte Contemporáneo y el linde de la Historia*, Barcelona, Buenos Aires y México, Paidós: 74.

<sup>275</sup> BELTING, Hans, 1987: 94.

<sup>276</sup> BELTING, Hans, 1987: 74.

consideraba que el conocimiento sólo es posible en relación con la etapa de desarrollo de una cosa. Entendía que “«el historicismo es la creencia de que una adecuada comprensión de la naturaleza de cualquier cosa y la evaluación adecuada de su valor, se pueden obtener si las consideramos en términos de lugar y papel que ocupaban dentro de un proceso de desarrollo.» Esto significa comprender los objetos de acuerdo a un proceso unitario de desarrollo, lo que es más profundo que simplemente conocer su historia.<sup>277</sup> En estudios recientes, Belting intersecta visiones de antropólogos con quien comparte preocupaciones sobre dualismos separatistas fundados por el pensamiento Europeo. Entre otros, cita a Marc Augé, sobre el interculturalismo y la sobremodernidad, y a Serge Gruzinski, sobre mestizaje. Para Belting, ambos se preocupan por la redefinición del espacio en el mundo actual.<sup>278</sup> En otro lugar, Belting establece distinciones entre las nociones de *world art* y *global art* – arte del mundo y arte global – subrayando que a menudo son presentadas como sinónimos, a pesar de que no lo sean. Entiende la primera como una noción colonial, complementa al arte moderno, el que era entendido como *arte universal*, en cuanto patrimonio de la humanidad. Pero implicaba diferentes museos, los etnográficos y los de arte, reflejaba un concepto eurocéntrico de arte. Así, *arte del mundo*, asociando diferentes identidades, “today looks somewhat odd, as it bridges a Western notion of art with a multiform, and often ethnic, production to which the term art is applied in an arbitrary manner.”<sup>279</sup> A finales de la década de los ochenta, surgen exposiciones y museos *para el mundo* y no *sobre el mundo*. Si esas dos nociones se confundían todavía, ya se esbozaba un *arte global*, constituyéndose como respuesta a ese *universalismo* modernista. “It is always created as art to begin with, and that is synonymous with contemporary art practice, whatever the art definitions may be in the individual case.”<sup>280</sup> Según Belting, la globalización del arte corresponde a una nueva etapa del arte, la que florece en algunas partes del mundo donde la historia del arte no ha sido una preocupación en absoluto. Por otra parte, si la narrativa histórica temporal ha sido sustituida por intersecciones de procesos, son todavía bastante inciertas las representaciones de la historia del arte del futuro que presentarán los museos occidentales. Para Belting, arte a escala global no implica un concepto global de lo que ha de ser considerado como arte. Pero, en lugar de representar un nuevo contexto, este arte indica la pérdida de un contexto únicamente occidental. Por lo tanto, se demarca claramente del arte moderno, cuyo *universalismo* se basaba en una noción hegemónica del arte occidental. El arte contemporáneo es global, dice Belting, de la misma manera que internet es también global, en el sentido que ésta última se utiliza en todas partes. Sin embargo, añade Belting, esto no significa que el contenido de esos mensajes digitales sean percibidos y recibidos universalmente. Depende de la consciencia selectiva del receptor. Subraya además una preocupación que manifestaba ya en textos anteriores. La producción artística global opera en contraposición a la historia del arte, ya que apunta a recuperar la igualdad sin las antiguas fronteras que separaban el arte occidental de la producción indígena o popular. Entiende que si hay diferencias evidentes entre el arte moderno y el arte en este mundo globalizado, destaca que la última carece, cada vez

---

<sup>277</sup> MANDELBAUM, citado por VERSTEGEN, Ian, 2011, “Vasari’s Progressive (but Non-Historicist) Renaissance”, en *Journal of Art Historiography*, Number 5, December: 4.

[[http://www.academia.edu/1164132/Vasaris\\_Progressive\\_but\\_non-historicist\\_Renaissance](http://www.academia.edu/1164132/Vasaris_Progressive_but_non-historicist_Renaissance)]

<sup>278</sup> BELTING, Hans, 1987.

<sup>279</sup> BELTING, Hans, 2012, “Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate” en *Global Arte Symposium*. [<http://www.amacad.org/publications/BookofMembers/ChapterB.pdf>]: 4.

<sup>280</sup> BELTING, Hans, 2012: 5.

menos, de lenguajes comunes en términos de estilo. La otra es no insiste en la pureza o en la novedad formal, lo que justifica las intersecciones. Para Belting, la originalidad – una vez que esperamos la libre expresión del artista – se ha convertido en una manera de tomar posición sobre temas de la actualidad, bajo forma de “nuevos gritos de guerra.”<sup>281</sup> Si la historia del arte ya no tiene un desarrollo evolutivo ¿cómo podría haber una historia del presente? Como Danto, también defiende que la clave reside en el análisis de las actitudes conscientes. El riesgo de pluralismos no relativos – como también subraya Danto<sup>282</sup> – Belting remite igualmente a la interpretación y a la crítica. Para Danto, “issues of ontology, these days, are but loosely connected to issues of provenance.”<sup>283</sup> Sin embargo, no admitiría que ciertos tipos de cosas fueran considerados como arte sin pasar por un filtro teórico transfigurativo del mundo del arte.

Danto hace hincapié en demarcarse de purismos y, por ello, defiende que el *collage* ayuda a explicar el paradigma del arte contemporáneo. Más allá de las rupturas de fronteras que sobresalen a mediados del siglo veinte, el arte sobresale como concepto abierto y plataforma con este tipo de intersecciones. Max Ernest dijo que el *collage* es «el encuentro de dos realidades distantes en un plano ajeno a ambas.» Es Danto quien cita a Ernest, añadiendo que “ya no hay un plano diferente para distinguir realidades artísticas, ni esas realidades son tan distantes entre sí.”<sup>284</sup> No hay un plano a priori sobre cómo es el arte o sobre cómo debe ser. El arte conquista su autonomía interponiendo campos. Según Danto, para Greenberg tales afirmaciones serían inauditas. Defendía que el eclecticismo modernista era insalubre y que cada arte debería encontrar su pureza en la garantía de sus calidades y su independencia. Si la pintura saliera de su superficie bidimensional, pidiendo algo prestado a otro arte como elemento externo, abandonaría su pureza. Por ello, como es sabido, Danto no se cansa de criticar a Greenberg porque prolonga la era de los manifiestos purificadores, porque ha desarrollado un relato purista sobre las artes, porque es un crítico de la pintura pura, etc. Llega a comentar que tal vez Greenberg haya tomado al pie de la letra la *Razón pura* kantiana. Añade que tal vez Greenberg considerara que el surrealismo re-adoptara *la infancia del arte*, los sueños, las amenazas, una especie de retroceso o permanencia voluntaria en un estadio freudiano pre-consciente y, por esto, lo consideraría impuro.<sup>285</sup>

Referir a los *collages* es desde luego referir diálogos, relaciones o intersecciones. Los *collages* de Max Ernest eran citas de ilustraciones populares que concurrían entre sí para producir el significado de sus obras. Contra tradiciones anteriores del arte, eran creadas con ellas y a partir de ellas configurando una totalidad perceptiva a partir de diferentes elementos en diálogo. Pero la palabra *collage* también puede ser tomada como metáfora que indica realidades y/o identidades entretrejidas como lenguajes artísticos que se cuestionan y dialogan con realidades de otros mundos. En ambos casos, tal como Danto advierte, no se hace posible establecer afinidades basadas en semejanzas, sean históricas – como las que refiere al propósito de los *collages* del artista americano Robert Motherwell, que considera aparentemente predecesor de los pop – sean otras de naturaleza consciente e intencional.<sup>286</sup> La tarea filosófica consiste en intentar

<sup>281</sup> BELTING, Hans, 1987, *The end of the history of art?* Chicago, University of Chicago.

<sup>282</sup> DANTO, Arthur C., 2002.

<sup>283</sup> DANTO, Arthur C., 2008, “Ontology, Criticism, and the Riddle of Art Versus Non-Art in *The Transfiguration of the Commonplace*” [<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=505>].

<sup>284</sup> DANTO, Arthur C., 2002: 28

<sup>285</sup> DANTO, Arthur C., 2002: 89-92.

<sup>286</sup> DANTO, Arthur C., 2002: 65.

comprender, en cada momento, lo que posibilita producir sentido a través de lenguajes artísticos que se configuran y autonomizan a través de intersecciones, así como distinguir intenciones asociadas a tipos de intersecciones.

A diferencia de Danto, en el discurso de Belting está implícita una abertura a la igualdad, semejante a la que encontramos en Rancière. Éste intenta hacer visibles sujetos y objetos antes vistos de otros modos, tanto en cuanto intenta comprender el modo cómo el arte ocupa un lugar en el mundo actual en el que, como dice este último, tenemos que considerar como “se redistribuyen las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos.”<sup>287</sup> Ambos se implican en la construcción de un nuevo vocabulario y no ceden a la complejidad del arte que se está gestando, ni tampoco olvidan el análisis de marcos culturales y sociales. Ambos se implican en establecer un marco teórico que se centre y analice esos *gritos de guerra* que argumentan sobre la actualidad. O sea, hay principios comunes que apuntan a una tarea filosófica, la de abrirnos a nuevas posibilidades de sentido. En cuanto a Rancière, “no hay arte” sin un régimen de percepción y de pensamiento que permita distinguir sus formas en el marco de una reconfiguración de lo sensible y de una repartición de lo común. “Un régimen de identificación del arte es aquel que pone determinadas prácticas en relación con formas de visibilidad y modos de inteligibilidad específicos.”<sup>288</sup> Por lo tanto, cada régimen juzga de modo distinto, considerando si algo es o no es arte. Se trata, como defiende Rancière, de encontrar posibilidades de sentido en formas de arte que se desplazan, que reconfiguran “simbólicamente el territorio común,” de considerar como reparten lo común y como des-especifican a “los dispositivos de las diferentes artes.”<sup>289</sup> En esta redefinición de naturaleza permanente, también se trata, como defienden Jaques y Vilar, a propósito de investigación culinaria, de considerar intersecciones del arte y de la ciencia, como también de pensar de otros modos, incluso “con los sentidos” y aún de analizar, al propósito de las intersecciones contemporáneas, “las muchas maneras de decir algo en un lenguaje no proposicional.”

La polisemia que estoy englobando en la palabra intersección – constatada en el arte, la ciencia y lo social – me remite al concepto de autonomía del sujeto en Kant. La autonomía kantiana cimienta principios de la razón aún vivos y en proceso en la actualidad. Por un lado, Kant nos conduce a la libertad de juzgar y, por otro a la pretensión de conocer los límites de la propia libertad. Kant presenta un sujeto autodeterminado, que piensa por sí mismo, que atiende a la razón y a la experiencia, aún si empírica, para distinguir entre conocimiento y prejuicio, entre justo e injusto, para juzgar según un gusto no sometido a reglas que determinen lo que es bello. De otro lado, la autonomía kantiana también refiere al sujeto que crea, goce y juzgue el arte. El gusto libre es así el núcleo de la estética kantiana. Pero si no hay una regla objetiva que determine lo que es bello, son también posibles juicios reflexivos, como principio subjetivo asociado a la razón. Como Kant defiende en el § LXXIV de la *Crítica del Juicio* el razonamiento articula “un principio objetivo para el juicio determinante” con un “principio subjetivo para el juicio reflexivo, por consiguiente, una máxima de este juicio prescrita por la razón.”<sup>290</sup> Por esta vía, el sujeto

---

<sup>287</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2005, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museo de Arte Contemporánea de Barcelona y Universidad Autónoma de Barcelona: 17.

<sup>288</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2005: 22.

<sup>289</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2005: 17.

<sup>290</sup> KANT, Immanuel, *Crítica del juicio, seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*, Traducción del francés por ROVIRA, Juan y MORENO, Alejo García, 1876, Madrid, Librería de Iruya. Edición digital, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. § LXXIV “El concepto de una finalidad objetiva de la naturaleza es un principio crítico de la razón para el juicio reflexivo.”

autodeterminado y auto-consciente busca lo universal reflexionando sobre lo particular. Para la estética contemporánea, tanto la libertad del sujeto que crea reflexivamente, como la del sujeto que reflexiona sobre los fenómenos artísticos, siguen siendo fundamentales. El primero, crea conscientemente y abre espacios de reflexión sobre el mundo. El segundo, explica a través de una crítica razonada, sin que el gusto tenga que reducirse a algo subjetivo. Juzgamos formas y lenguajes simbólicos, que también advienen de la *idea* de estética kantiana, inscritos en un mundo de razones, como diría Vilar. La filosofía trascendental kantiana, la que se constituye como una fuente cuya revisión está en proceso, enfoca la experiencia estética integrada en una teoría general de la experiencia. Lo más importante es que Kant no ha tratado de crear una unidad de la experiencia, pero sí de distinguir la experiencia estética de otras experiencias. Por esta razón, sigue siendo una referencia importante para la estética contemporánea, pero también para considerar, en proceso, la autonomía como problema filosófico.

De la libertad del sujeto que crea autónoma y reflexivamente resultaban ya *collages* modernistas, en cuanto intersecciones situadas en el campo del arte. Antes mismo se hace posible un caso singular, a través del cual los cánones del arte renacentista interceptaban la ciencia. En el siglo veinte se han roto fronteras con el arte popular y actualmente, como apunta Belting, el *arte global* intenta romper el concepto museológico de arte eurocéntrico. Empero, el problema filosófico presente añade otros aspectos: el arte que se está gestando conquista su autonomía estética en la propia intersección con otros mundos, diferentes y inesperados, y no únicamente entre los mundos de arte y de la ciencia. O sea, si el arte, con Duchamp y sobretodo desde mediados del siglo veinte, ya no era especializado y puro, ahora no excluye lógicas científicas, artesanías artificadas, ni artes antes populares como el graffiti. Estos son sólo algunos ejemplos, pero en estos y otros casos, hay diálogos, consensos y disensos, porque el mundo del arte dialoga tanto con la ciencia, como con los medios de comunicación, con la técnica y las nuevas tecnologías, la moda o lo útil. El arte contemporáneo refleja y reflexiona sobre un mundo que se ha hecho global, que renueva y amplía efectos de la primera globalización. Nos ofrece pensar sobre múltiples encrucijadas en términos de actitudes conscientes, bajo formas de preguntas reflexivas sobre el mundo actual. El arte actual se autonomiza abrazando hibridismos, mestizajes, *collages*, proponiendo metamorfosis, oxímorones, androgínias, heteronomía, etc. En estudios como los de Laplantine, Nouss o Gruzinski, preocupados por cuestiones antropológicas, estos términos surgen a veces asociados, coinciden apenas en cuanto anti-purismos intencionales. Ciertos aspectos de la obra de Rancière, la heterotopía en Foucault, como también la poética y la filosofía de la relación en Glissant, articulan elementos que colaboran en el análisis filosófico de este problema. Artística y filosóficamente, histórica y contextualmente, en la extensión de la palabra intersección hay entrelazamientos de procesos y diferentes intenciones de los artistas. En el sentido de la identificación dantiana, apenas a título de ejemplo, el yo-otro-yo asumido en la heteronomía literaria de Fernando Pessoa podrán seguir aspectos defendidos por Breton. Pero, la androginia de su contemporánea Méret Oppenheim, no comparte intenciones con la obra actual de Roni Horn. Desde el punto de vista de la recepción, la experiencia estética de otros tipos de intersección, como la joyería contemporánea o la investigación culinaria, también podrá implicar otros modos de comprender y reflexionar sobre los lenguajes artísticos. Enfocaré más adelante la experiencia estética según las perspectivas de Danto, Rancière y Vilar. Posteriormente, intentaré distinguir términos familiares que se sitúan en el amplio concepto de intersección. Después, articulo ambos aspectos y me dedico a mi principal objetivo, el de analizar las razones poéticas, comunicativas y funcionales implicadas en el mestizaje de la joyería contemporánea.

## 1. EXPERIENCIA ESTÉTICA

La experiencia estética está enfocada según perspectivas diferentes, encabezadas por principios modernos. Kant entendía la experiencia como un universo, dentro del cual se diferenciaba la naturaleza de la experiencia estética. Diferentes caminos destacables derivan de éste. De un lado, destaca el historicismo relativista, hoy ampliamente aceptado en la filosofía contemporánea, tal como defienden Benjamin y Danto. Con este último, la experiencia no es perceptiva pero sí intelectual, correspondiendo a interpretación. De otro lado, también hay diferentes caminos resultantes del idealismo alemán. Revisan la experiencia según la razón, según rumbos pragmáticos que destacan el sujeto. Como los primeros, también se centran en la discusión sobre lo estético y la vida, y las actitudes estéticas auto-conscientes. Pero en los segundos, sobresalen las propiedades de los objetos estéticos que conducen a diálogos sociales. Esta última vía devuelve la mirada al sujeto proponiendo un reencuentro con su autonomía, su razón y su consciencia, como defienden Vilar y Rancière, aunque de distinto modo. No anulando la historicidad, esta vía tanto puede defender políticas participativas, del mismo modo que Rancière, como puede atender a que la visión ya no sea el único sentido que estimula la reflexión en las experiencias estéticas actuales, como ambos autores defienden, sobretodo Vilar. Este último, asocia la experiencia estética a un kantismo revisado como *pragmatismo kantiano*, según una línea diferente de Brandom, Habermas y Putnam.

Recientemente, la experiencia estética deja de ser filosóficamente considerada en su vertiente visual apenas, pasando a considerarse que los cinco sentidos influyen en la comprensión, proponiéndose como “sentient thinking.”<sup>291</sup> La experiencia estética es diferente en cada época y lugar. Por esta razón, la percepción y recepción de la antes mencionada intersección renacentista arte-ciencia, tenía en la época una acepción diferente de la que tiene actualmente. Ese desarrollo artístico, tal como lo enfoca Belting, debe ser considerado como singular y sin paralelo en ese mismo momento histórico, justificando *peregrinajes artísticos*, tal como los que refiere Belting, citando a Dürer, uno de esos peregrinos. Por un lado, según Belting, para los artistas que vivían al norte de los Alpes, los viajes a Italia se hicieron jornadas al territorio del arte. El desarrollo del arte y de esta intersección dependía de la auto-consciencia de los artistas e incluía su implicación en el desarrollo de la ciudad. Por otro lado, si los Medici eran mecenas de los artistas, también favorecían, implícitamente, el desarrollo de la percepción receptiva. Los habitantes de Florencia vivían experiencias estéticas cotidianamente, entrenando la percepción estética. Innumerables pinturas y esculturas estaban en lugares públicos, como las iglesias. Cumplían funciones religiosas, pero proporcionaban también experiencias diferentes de las que eran posibilitadas a habitantes de otros lugares. La perspectiva, como método de representación gráfica del espacio, configura también un nuevo modo de ver y percibir, permitiendo al espectador contemplar una obra como si mirara la realidad del mundo desde una ventana. Pero el arte renacentista no era únicamente mimético. En ejemplos tardíos y privados, no sólo en Italia, surgen casos en los que la experiencia estética no depende únicamente de contemplación de imágenes idénticas al mundo real. Han sido creadas intrigantes anamorfosis, otra forma de

---

<sup>291</sup> JAQUES, Jèssica y VILAR, Gerard Vilar , 2012, “Feeding thought. Edible art and research cooking.”  
([http://www.artification.fi/conference%20abstracts.html#jaques\\_vilar](http://www.artification.fi/conference%20abstracts.html#jaques_vilar))

intersección arte-ciencia que ha permitido representar deformaciones producidas por efectos ópticos. La experiencia estética se hace compleja. Combina percepción visual y racionalización, para intentar comprender representaciones como el cráneo que surge en el primer plano de *Los Embajadores* de Hans Holbein, el Joven.

A parte estos casos, la experiencia apenas perceptiva y contemplativa, es largamente pasiva y corresponde a varios siglos consecutivos. Como subraya Benjamin, prosigue como tipo de experiencia estética propia de la época burguesa, correspondiendo a una recepción íntima y privada, tal como sucedía ya con esas anamorfosis. La percepción visual empieza a cambiar en el linde del siglo XX. Según Benjamin, con el cine, la experiencia dejará de ser privada. Progresivamente el cine permitirá montajes y rapidez, dará a conocer lugares distantes y diferentes. La fotografía favorece algunas experiencias similares, como también permite la ampliación o destaque de realidades.<sup>292</sup> También la pintura y la escultura cambian en el mismo momento, destorciendo y alterando realidades. Ya no podrían ser contempladas como experiencias estéticas burguesas, propias de *Salon d'Art*. El paradigma vasariano, retomado por Danto, había llegado a su final. El *Salon des refusés*, contrariamente a las expectativas oficiales, atrae el público. La experiencia contemplativa va a dar lugar a la reflexión. Las vanguardias del siglo XX, van a inaugurar un proceso prolongado por los Pop, por el grupo Fluxus, por todo el arte transfigurador o efímero. Los artistas van poniendo progresivamente más pesos en la balanza de las posibilidades de experiencia. Desequilibran la experiencia perceptiva, con relación a la racionalidad. Introducen formas de arte que apuntan a la interacción con el público. Más recientemente, otros artistas nos desafían a interpretar “metáforas comestibles”, denominadas por Jaques y Vilar, a propósito de la investigación culinaria. La investigación artística nos conduce por caminos tales que la experiencia estética tanto desafía al público a comprender e interpretar interrogándose sobre más artefactos inesperados, como desafía la filosofía a reconsiderar tradiciones. De otro lado, ese papel que un día cumplieron los mecenas renacentistas ocupa ahora a los museos y a las universidades, rumbo a abrir procesos que conduzcan a comprender en qué consiste la investigación en arte contemporáneo y qué tipo de experiencias nos propone. Los artistas de hoy, investigan en las encrucijadas de mundos diferentes, a menudo persiguiendo reflexivamente principios éticos o morales, no porque pretendan cambiar el mundo, pero sí para ofrecernos espacios de pensamiento sobre aspectos del mundo que hoy habitamos. Como dice Vilar, “son productores de conocimiento, investigadores de las realidades ignoradas e inventores de formas de participación y de una comunidad cognitiva y afectiva.”<sup>293</sup>

Una importante tarea filosófica actual es la de examinar los cambios en la experiencia estética producidos por la investigación artística contemporánea y el modo como se reflejan en el arte que se está dando a la luz. Las intersecciones que pretendo analizar se incluyen en este mismo ámbito. Se tratará, ahora, de re-conceptuar la naturaleza de la experiencia estética contemporánea y, en ésta, lo que distingue la joyería contemporánea. Me interesa repensar la experiencia kantiana, así como me interesa re-explorar los avances en la pragmática de la comunicación artística y considerar las razones históricas

<sup>292</sup> BENJAMIN, Walter, 1992, *Sobre arte, técnica linguagem e política*; introducción de T. W. Adorno, Lisboa, Relógio d'água.

<sup>293</sup> VILAR, Gerard, 2011, “Pensar el arte en Barcelona”, Revista *Barcelona Metropolis*: [<http://w2.bcn.cat/bcnmetropolis/arxiu/es/page3b71.html?id=22&ui=586>]



que posibilitan las intersecciones artísticas actuales. Empezaré por considerar la experiencia estética propuesta por Danto, a pesar de que me interesa más su lectura textual y su distinción entre arte y cosas, tal como antes he remarcado. Asimismo, me permite un primer paso importante para enfocar el arte como un mundo de razones. Me conducirá a formas de experiencia estética que se abren a todo el sujeto que pretende dialogar con las obras. Por esta última vía, proseguiré con Vilar y Rancière, siendo este doble rumbo que pretendo explorar acerca de la experiencia estética, interpretando investigaciones artísticas y propuestas de experiencia estética de los joyeros contemporáneos. Propondré herramientas interpretativas abiertas a todo el sujeto.

### 1.1. Comprensión, interpretación e identificación en Danto

Danto se ha dedicado a la tarea de constituir una fuerte teoría del arte la que, siendo transhistórica, le permite abordar su principal objetivo, el de analizar el arte post-histórico. Esta designación indica que el Arte (con mayúscula) ha llegado a su final. Danto es un historicista y no considera que la historia, ni el arte hayan llegado a final alguno, pero sí que debemos considerar nuevos giros. Remite, por lo tanto, a considerar el arte en el marco de un cambio de paradigma. Según Danto, el paradigma emergente en los años sesenta era algo tan mal comprendido como habían sido las primeras obras modernistas. Se implica en la tarea de emancipar el arte pop, proponiendo una teoría interpretativa que lo constituyera como arte emancipado, adulto, auto-consciente. Danto adopta actitudes horizontales con respecto a la identificación de las obras por los artistas. Este aspecto, que he apuntado en el primer capítulo, es constatable principalmente en *Transfiguración* y también trasparece en sus críticas en *The Nation*. Le interesa conocer y entender las intenciones de los artistas, tomándolas como punto de partida para analizar las obras. Atento a la auto-consciencia y al razonamiento de los artistas, constata así lo que pretenden significar al argumentar sobre la vida y el mundo. El papel de la teoría interpretativa dantiana es constituir las obras, lo que requiere un mundo del arte – o sea un mundo de razones instituido por una teoría y no un mundo institucional – para que las decisiones no sean casuísticas, como dice en *Disenfranchisement*, o “meros hechos de la voluntad arbitraria,” como prefiere en *Después del fin del arte*.<sup>294</sup> La tarea del filósofo y de la crítica – que considera como filosofía aplicada – radica en interpretar significados y metáforas que transfiguraran una cosa, candidata a constituirse como arte, en obra de arte.

Interpretar y reflexionar son principios hermenéuticos fundamentales. La filosofía no pretende dar meras interpretaciones reflexivas, sino que siempre ha procurado dar interpretaciones verdaderas o al menos válidas, a pesar de que en la segunda mitad del siglo XX se han hecho menos evidentes las propuestas de tesis e hipótesis acerca de temas y problemas.<sup>295</sup> Desde los griegos, dice Gadamer, “*la desocultación* alcanza un significado ontológico,” aplicando esta frase a cosas “auténticas” constatadas en la vida común, tal como un verdadero amigo u oro de verdad.<sup>296</sup> Considera fundamental el conocimiento, constituido como constante interpretación. Desde su propio horizonte de

---

<sup>294</sup> DANTO, Arthur C., 2002, *Después del fin del Arte: El Arte Contemporáneo y el linde de la Historia*, Barcelona, Buenos Aires y México, Paidós: 201.

<sup>295</sup> VILAR, Gerard, 2005, *Las razones del arte*, Madrid, Machado.

<sup>296</sup> GADAMER, Hans-Georg, 2009, *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona, Paidós: 12.: 17.

interpretación, el individuo se construye, se hace consciente, se comprende a sí mismo y comprende su contexto. Nos habla de grados de comprensión distintos, los que, permitiendo una interpretación consciente, en los sentidos antropológico e histórico “están dispuestos concéntricamente unos dentro de los otros.”<sup>297</sup> Asimismo, la validez interpretativa basada en tesis e hipótesis, como principio clásico, se hace evidente en Gadamer

La contribución de Danto, a diferencia de la de Gadamer, está centrada en el arte. Sin embargo, se preocupa igualmente por el mismo principio y añade otros a la validez interpretativa. Para Danto, asumir la difícil tarea de comprender los significados del arte contemporáneo se presenta ya como pretensión de validez. Su preocupación nuclear es la de distinguir arte y cosas comunes. Por palabras del propio Danto, ha estado crecientemente preocupado con el “enfranchisement, that is, what makes a human being a citizen, which was like: What makes an object an art work?” Añade que las obras de arte tienen derechos y privilegios que faltan a las cajas de comestibles, de la misma forma en que los ciudadanos tienen derechos y privilegios según sus responsabilidades.<sup>298</sup> Para Danto, su principal contribución ontológica consta en Transfiguración y tenía ya antecedentes en *Artworld*. Residía en las dos condiciones necesarias para que algo sea arte: “an artwork must (a) have meaning and (b) must embody its meaning”.<sup>299</sup> Atribuye a la dimensión ontológica de la filosofía la tarea de comprender el arte, configurando un infanteo teórico que atribuye al *mundo del arte* como *lugar* de conocimiento y mundo de razones, o en sus propias palabras, *como atmósfera teórica*. Pretende esclarecer *obscuridades* ontológicas entre arte y cosas, considerando que no deben ser eliminadas, sino más bien reconocidas por el filósofo o crítico como intérprete, ya que la comprensión del arte es compleja. Les incumbe la tarea de distinguir los artefactos que son potenciales candidatos a obras de arte de los que no lo son. Sin embargo, considera que hay interpretaciones correctas e incorrectas, como también, en otros moldes, interpretaciones superficiales. Una vez que la comprensión en Danto no es perceptiva, cambia la relación entre percepción e interpretación, entre superficie y densidad, configurando, en consecuencia, un tipo de interpretación particular que permite a la teoría – al mundo del arte – convertir cosas en una obra de arte. Esta conversión es una transfiguración, término que Danto asocia a un concepto religioso. “Significa la adoración de lo ordinario, como, en su aparición original, significó en el Evangelio de San Mateo adorar a un hombre como a un Dios.” Subraya que los artistas transfiguran el propio arte siguiendo este proceso. Bajo este aspecto, el arte pop es particularmente transfigurador, pues ha transformado cosas comunes en obras de arte.<sup>300</sup> El *no-arte* es también transfigurado en obra de arte, dada la autoridad conferida al mundo del arte, en cuanto mundo teórico, o sea como mundo instituido por la teoría. Por ello, también son jerárquicamente diferentes los museos y las galerías de arte. Danto propone también una lectura retórica de las obras de arte, para comprender e interpretar la intencionalidad y los significados que abarcan. Los varios aspectos aquí resumidos deben ser ahora re-explorados.

---

<sup>297</sup> GADAMER, Hans-Georg, 2009: 77.

<sup>298</sup> DANTO, Arthur C., 2008, “Ontology, Criticism, and the Riddle of Art Versus Non-Art in *The Transfiguration of the Commonplace*” [<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=505>].

<sup>299</sup> DANTO, Arthur C., 2008.

<sup>300</sup> DANTO, Arthur C., 2002, *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*, Barcelona, Buenos Aires y México, Paidós: 153.

Danto considera las obras como un texto escrito en algún lenguaje, sosteniendo que la tarea interpretativa consiste en leer símbolos y metáforas incorporados en cada obra. La interpretación dantiana incluye cuestiones que advienen de la semántica, transportadas del campo verbal hacia el no verbal, el de los objetos físicos. Por medio de tal proceso, los artefactos físicos pasan para un mundo visual cuya ontología es semejante a la del lenguaje. En Danto, la lectura de los significados está lejos de la sociolingüística, como rama empírica que estudia procesos de configuración y reconfiguración de lenguas y lenguajes, o de palabras y objetos en interrelación con lo social. Más allá de una semiología tradicional – por ejemplo, en Peirce – más bien como Goodman, Danto sigue un camino con intenciones de leer aspectos cognitivos. Además de analizar los lenguajes del arte, Goodman, atiende a que hay una variedad de versiones simbólicas – cartas, palabras, textos, fotografías, diagramas, mapas, modelos, etc. Caracteriza esta floresta de símbolos, explica diferencias entre tipos y concibe la experiencia estética como una forma de comprender.<sup>301</sup>

La retórica dantiana, como admite, “diluye un tanto la distinción entre palabras e imágenes,” presuponiendo siempre que lo representado es intencional.<sup>302</sup> En *Transfiguración*, Danto considera la retórica, el estilo y la expresión como conceptos que tanto pueden ayudar a alcanzar una noción de arte, como permiten distinguir obras de arte de otras cosas. Para Danto retórica y estilo comparten rasgos con expresión, aunque es más común asociar este último concepto al de arte. “Al fin y al cabo que el arte *sea* expresión ha sido una de sus definiciones más consideradas,” además de representar, expresa algo sobre un tema.<sup>303</sup> Expresar es un término común a la literatura, lo que también justifica que se centre en la retórica de las obras. Trata de leer, en la argumentación de una obra, las intenciones y las actitudes del artista, subrayadas por un título que ayuda a comprenderlas.

Danto pretende analizar la variedad de lenguajes artísticos, hechos posibles a través de la abertura de la idea estética kantiana. Para tal cosa, hace hincapié en interpretar lo que los artistas pretenden conscientemente significar atendiendo a que las obras tienen una naturaleza discursiva intencional. Considera los símbolos como figuras retóricas articuladas como tropos retóricos, de los que prefiere la metáfora. Considera los títulos de las obras como un mismo tipo de tropo. Transporta de la literatura a la imagen esos tropos usados para enfatizar a una idea, considerando, como en la semántica, que este recurso consiste en una desviación consciente del autor asociable al proceso de significación, o sea, al de producción de sentido de una obra. Las metáforas, en su naturaleza intencional, expresan significados de modo distinto al habitual o esperado, creando relaciones de semejanza. No se refieren directamente a cosas, sino a representaciones de lo real sobre las que crean figuraciones analógicas. En el arte y la literatura, las metáforas son figuras que interconectan intención y creación. Por lo tanto, lo interesante de la metáfora es que tiene también, como subraya Vilar, una naturaleza no-extensional. “No se pueden cambiar sus términos por otros que tengan la misma referencia sin alterar las condiciones de verdad de la sentencia y, por ende, su sentido.”<sup>304</sup> La variedad de lenguajes artísticos, adviene de estas características intencional y no-replicable de la metáfora, la que a veces

---

<sup>301</sup> GOODMAN, Nelson, 1976, *Languages of art. An approach to a theory of symbols*, Indianapolis, Hackett.

<sup>302</sup> DANTO Arthur C., 2002: 241.

<sup>303</sup> DANTO Arthur C., 2002: 239.

<sup>304</sup> VILAR, Gerard, 2005. 118.

se conjuga o da lugar a otros tropos retóricos, tal como constatamos en el universo del arte. La teoría dantiana parece aplicarse más bien al arte post-histórico. Sin embargo, por atender a la naturaleza pensada de estas figuras retóricas, considera que la intención se enseña como condición transhistórica para que algo sea arte. "It specifies the invariant condition for something being art in every world in which there is art at all."<sup>305</sup>

Danto también atiende a otras figuras que toma de la literatura, sobretudo la citación. Lo hace, por ejemplo, a propósito del *Retrato de Madame Cézanne* de Lichtenstein, cuya intención era ridiculizar un texto escrito por Erle Loran, el que asociaba un diagrama a través del cual éste pretendía explicar esa misma pintura de Cézanne. Danto considera que el formato diagramático de Lichtenstein es un recurso retórico. No es un diagrama explicativo como ese de Loran, tiene la función de provocar en el auditorio una actitud hacia el objeto de su discurso. Danto entiende que, más allá de apropiarse, Lichtenstein cita a Loran, como otras veces ha hecho en otras obras. Su obra va más allá de la mera comunicación de los hechos, usa una estrategia que parece manipular. La retórica no afirma, sugiere algo que moldea lo que el auditorio percibirá.<sup>306</sup>

La comprensión en Danto es un proceso de interpretación cognitivo. Se produce como interpretación constitutiva de las obras, desde una determinada teoría, ya que una obra de arte no puede comprenderse simplemente a través de propiedades perceptivas observables en el objeto. Esas propiedades están allí, pero no pueden en absoluto obviarse. La experiencia estética tiene una naturaleza interpretativa dirigida a significados más allá de lo objetual. Para Danto la experiencia del arte, sobretudo el arte post-histórico, consiste en un trabajo intelectual interpretativo propio de lo que define como mundo del arte – o sea, de una atmósfera teórica constituyente – que posibilita comprender la metáfora que hay en cada obra. Por lo tanto, en *Disenfranchisement*, acerca de apreciación e interpretación, Danto subraya que "la comprensión estética de las obras de arte, está tal vez mucho más cercana a una acción intelectual que a un modo de estimulación sensorial o una pasión, por lo menos cuando se tratan de obras de arte."<sup>307</sup> La respuesta estética nos remite siempre a considerar que "si hay alguna diferencia, debe estar lógicamente oculta de los sentidos," sea del ojo, del oído o de cualquier otro sentido.<sup>308</sup>

Danto combina esencialismo e historicismo. Apunta a una teoría de la experiencia del arte que parte del principio que toda experiencia estética es una experiencia simbólica de la esencia de las obras, de su sentido incorporado. Estamos ante un símbolo que nos comunica algo y tenemos que interpretarlo. Por ello, equipara la experiencia estética a la interpretación. Defiende que "las interpretaciones constituyen las obras de arte."<sup>309</sup> La comprensión se produce como interpretación constitutiva. Se desmarca de ideas como las de Frank Stella «Lo que ves es lo que ves.» Por esta vía "no habría una gran diferencia entre ver las Brillo Box de Warhol y las cajas de Brillo diseñados por James Harvey."<sup>310</sup> En

<sup>305</sup> DANTO, Arthur, C. (1998) "Anything Goes" *The Work of Art and the Historical Future, Occasional Papers of the Doreen B. Townsend Center for the Humanities, no. 14: 1-16*, Berkeley, University of California: 10.

<sup>306</sup> DANTO Arthur C., 2002: 240

<sup>307</sup> DANTO, Arthur C., 1986, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia, Columbia University Press: 29.

<sup>308</sup> DANTO, Arthur C., 1986: 27.

<sup>309</sup> DANTO, Arthur C., 1986: 23.

<sup>310</sup> DANTO, Arthur C., 2008, "Ontology, Criticism, and the Riddle of Art Versus Non-Art" in *The Transfiguration of the Commonplace* [<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=505>]

*Disenfranchisement* se desmarca también de teorías como las de Sontag, la que se opone a teoría dantiana y defiende que las obras se explican por sí mismas. Danto aclara que su teoría es constitutiva. Nada es una obra de arte sin una teoría que lo constituya como tal. “An object is an art work at all only in relation to an interpretation.” O, más radicalmente, “interpretations are what constitute works,” no hay obras sin ellas y las obras están mal constituidas cuando la interpretación es equivocada. “And knowing the artist’s interpretation is in effect identifying what he or she has made.”<sup>311</sup> Interpretar es también desentrañar la metáfora que constituye la obra. Si para Danto, una cosa no es una obra hasta que no haya sido interpretada, la interpretación también es transfigurativa, transforma objetos en obras de arte. Según su teoría, esto depende “upon the *is* of artistic identification.” Por el contrario, otro tipo de interpretaciones son explicativas y se basan en un “*is* of ordinary identity.”<sup>312</sup> Para Danto la interpretación tiene la función de transformar los objetos materiales en obras de arte. “La interpretación tiene el efecto de una palanca con la cual un objeto sale del mundo real y ingresa en el mundo del arte, donde es investido de vestimentas a menudo inesperadas. Sólo en relación a una interpretación un objeto material será una obra de arte, lo que por supuesto no implica que lo que es una obra de arte es relativo, bajo alguna forma adicional importante.” Para Danto, la obra de arte se convierte en una cosa que, de hecho, puede tener una notable estabilidad.<sup>313</sup>

De modo semejante a *Artworld*, en *Transfiguración* Danto aclara e insiste que “interpretar una obra es ofrecer una teoría sobre cual es el tema de la obra, decir sobre qué trata.”<sup>314</sup> Pero en *Disenfranchisement*, apunta a dos tipos de errores interpretativos generados por la naturaleza relativa que atribuye al concepto de arte. El primero es filosófico y corresponde a interpretar como arte algo que no es candidato a ello. El segundo corresponde a la crítica y consiste en hacer una mala interpretación del tipo correcto de cosa.<sup>315</sup> Ciertas teorías, si bien consideran correcto o incorrecto interpretar un objeto determinado, no consideran una interpretación correcta o incorrecta, lo que Danto considera un relativismo extremo. En *Disenfranchisement* explica su teoría interpretativa ejemplificándolo con *Fountain*, como hace a menudo. Recurre de nuevo a su frase *es de identificación artística*. Aplica esta frase a ese urinario que el propio artista ha transformado en fuente, constituyendo una obra que encarna una cosa material. Esa cosa material representa y expresa algo acerca de su tema, por medio de una metáfora, convirtiéndose en una obra de arte, cumpliendo las dos condiciones fundamentales que Danto establece para definir una obra. Por lo tanto, una obra artística podrá ser entendida a través de la lectura de la intención semántica. Pero también depende de la reconfiguración interpretativa correcta, articulando la parte material de una obra – un *ready-made* – y su sentido incorporado.

*Fountain* es candidata a obra artística. Danto insiste en que la función del *es (ser)* en los actos de interpretación no siguen una la lógica existencial. El *es (ser)* en cuestión es de naturaleza ontológica. Para Danto, las interpretaciones filosóficas y de la crítica tienen que tener como pivote las identificaciones de los artistas. “Las identificaciones determinan ya

---

<sup>311</sup> DANTO, Arthur C., 1986: 45.

<sup>312</sup> DANTO, Arthur C., 1986:

<sup>313</sup> DANTO, Arthur C., 1986: 39.

<sup>314</sup> DANTO Arthur C., 2002: 177.

<sup>315</sup> DANTO, Arthur C., 1986: 40.

cuales partes o propiedades del objeto en cuestión pertenecen la obra de arte que la interpretación va transfigurar.”<sup>316</sup> Ésta es la función que caracteriza a la naturaleza de la interpretación dantiana, como tarea constitutiva que transforma cosas comunes en obras de arte. Incluye comprender e interpretar esas partes o propiedades significantes, las que no están incorporadas al objeto. Añade que no estaremos totalmente errados si suponemos que la interpretación correcta del objeto-obra de arte coincide con la identificación del artista. Las interpretaciones coincidentes nos ponen en diferentes posturas respecto a lo que los artistas llevan a cabo para descubrir cuáles son sus intenciones.

Danto distingue interpretación *densa* e interpretación *superficial*. Para distinguir estos dos tipos de interpretación, Danto recurre una vez más al lenguaje verbal. “La interpretación de rutina determina la identidad textual,” pero aunque deba ser recurso teórico, la hipótesis central reside en las representaciones del propio autor ya que alcanza el texto y lo que nos pretende dar a leer.<sup>317</sup> Refiere a la autoridad del autor-escritor, como refiere la autoridad del artista. Asimismo, la interpretación superficial corresponde a las intenciones del artista, al modo como interpreta su obra. Independientemente de interpretar correcta o incorrectamente, esta interpretación procede de su modo de ver, de su posicionamiento en el mundo y en la historia. Esta identificación-interpretación es un determinante de sentido, según la autoridad que Danto atribuye al artista. Para Danto, comprender lo que un autor pretende significar, como agente de autoridad, es nuclear en este tipo de interpretación. Para Vilar, hay una verdad en esta interpretación superficial “y una estabilidad en la identidad de las obras que no tiene nada de relativo.”<sup>318</sup>

La interpretación superficial se distingue de la interpretación hermenéutica, es decir, de la interpretación densa, como la designa en *Disenfranchisement*.<sup>319</sup> Ésta es tarea de la filosofía y de la crítica, como lectura profunda de una obra, la que va más allá de ese nivel superficial. Es densa, dice Danto, porque está liberada de esa autoridad. No la dominamos, pero apenas intentamos comprender e interpretar desde una atmósfera teórica. Arbitrada por la teoría, la interpretación densa posibilita interpretaciones diferentes de la misma obra de arte, pudiendo éstas también ser distintas de la interpretación superficial. La densidad está direccionada a la profundidad, puede ser correcta e incorrecta, en los sentidos antes apuntados. Una vez que Danto considera al crítico como un mediador, las interpretaciones densa y superficial tampoco contribuyen, obligatoriamente, a un tejido crítico construido como un mosaico de aportaciones múltiples.

La teoría dantiana es ampliamente aceptada como una fuerte *atmósfera* interpretativa. Su propuesta de distinguir homólogos, a través de la interpretación de significados intencionales incorporados en las obras, es todavía tanto un principio como un método importantes. Sin embargo, se trata de una teoría que, a su vez, todavía enseña aberturas, pero también enseña aberturas.

Ha sido criticada bajo aspectos institucionales. Danto se defiende de comparaciones con Dickie, afirmando que su teoría, como mundo de razones, además de las instituciones, se destina a constituir las obras. “En términos filosóficos – afirma Danto en *Después del fin*

---

<sup>316</sup> DANTO, Arthur C., 1986: 41.

<sup>317</sup> DANTO, Arthur C., 1986: 48.

<sup>318</sup> VILAR, Gerard, 2005: 131.

<sup>319</sup> DANTO, Arthur C., 1986.

*del Arte* – la diferencia entre un institucionalista como Dickie y yo, no radica en que yo fuera un esencialista y él no, sino que concebí que las decisiones del mundo del arte al constituir algo como obra de arte requieren un tipo de razones para que las decisiones no sean meros hechos de la voluntad arbitraria.”<sup>320</sup>

La teoría de Danto es también objetivo de críticas acerca de cuestiones ontológicas. *Ontology, Criticism, and the Riddle of Art Versus Non-Art*, consiste en una respuesta de Danto a críticas que le han sido dirigidas sobretudo en el ámbito ontológico. Como Danto defiende recurrentemente, además de un mundo del arte – *una atmósfera de teoría artística instituida, un conocimiento de la historia del arte* – son también necesarias- las ya citadas condiciones para que algo se constituya como arte: *have meaning and embody its meaning*. En la lectura de la retórica de las obras también reside la bisagra que permite girar hacia la distinción entre arte y realidad u obras de arte de otras cosas. Por estas razones, en dicho texto, refiriéndose a *Transfiguración*, defiende aspectos ontológicos que conciernen la validez de su teoría, afirmando también: “en respuesta a Cynthia Freeland, argumento que, aunque ese libro no se ocupa de la crítica de arte, incluye las dos condiciones necesarias que especifican una regla viable para la práctica de la crítica, tal como fue reconocida por Hegel. Y en respuesta a Ivan Gaskell, sostengo que la definición de arte presentada en ese libro permite distinguir entre obras de arte y artefactos.”<sup>321</sup>

Los tres autores de quien Danto se defiende son sólo meros ejemplos. Carroll, por su parte, también crítica el método de Danto en los aspectos ontológicos vinculados a la distinción entre arte y otras cosas. Se pregunta ¿ si las cajas de jabón Brillo reales serán arte, tanto en cuanto las cajas de Warhol o las cajas *Not Andy Warhol* de Mike Bidlo? Comparando arte *bello* con arte comercial, Carroll recuerda que las cajas del supermercado también son sobre algo, el jabón, lo que considera que representa ya un primer corte. Están “incluidas en un sistema de significados,” lo que ya resuelve el problema del “embodiment.” Habría que encontrar algo más, fuera de la red de significados, aspecto que Carroll atribuye a diferentes tipos de crítica ya que además, en este caso, las cajas comerciales han sido creadas por Steve Harvey, otro artista, el que se ha dedicado a otros campos cuando el expresionismo abstracto se ha empezado a esfumar.”<sup>322</sup>

Vilar apunta cuestiones ontológicas importantes que lo conducen a reconfigurar ese mundo de razones del arte propuesto por Danto. Reconoce que Danto se ha dedicado a anticipar una ontología de la obra de arte, la que siendo común al lenguaje, distingue los objetos reales. El concepto dantiano de mundo del arte implica razones, por lo que es diferente de la teoría de Dickie. Pero entiende que afirmaciones como “«el *esse* de la obra es su *interpretari*»” corresponden “a una tesis cuyas consecuencias Danto no ha elaborado, por lo que la cuestión ontológica en su obra está abierta.”<sup>323</sup> Apunta cuatro cuestiones. “¿Cuál es la diferencia entre la universalidad codificada del lenguaje y la individualidad de las obras? [...] O, como planteaba Goodman “¿cuándo hay arte?” La naturaleza lingüística de las obras “queda oscurecida por un concepto de significado que no parece distinguir entre modos de significar,” ya que tanto el arte como los objetos tienen también significados encarnados. El mundo del arte es un mundo de razones, pero

---

<sup>320</sup> DANTO, Arthur C., 2002: 221.

<sup>321</sup> DANTO, Arthur C., 2008, “Ontology, Criticism, and the Riddle of Art Versus Non-Art in *The Transfiguration of the Commonplace*” [<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=505>].

<sup>322</sup> CARROLL, Noël, Ed, 2000, *Theories of art today*, Madison, Wisconsin: 135-136.

<sup>323</sup> VILAR, Gerard, 2005: 118.

“¿qué clase de razones se esgriman en los discurso estéticos y artísticos?” y ¿ en qué difieren de otros ámbitos culturales?” Finalmente, ¿la “noción de discurso de razones” no debería estar incorporada en la definición general de arte?<sup>324</sup> Vilar considera que el arte contemporáneo es un arte de significados, difícil de comprender. Cada vez más, el arte se constituye en la intersección de campos, configurando procesos relacionales, subrayando dificultades en la distinción de obras de arte de otras realidades del mundo global, incluida la red general de significados donde no todo es igual. Para Vilar, el arte actual tiende a rechazar las formas tradicionales de la razón, planteando desafíos renovados a la filosofía. Volveré más adelante a las razones del arte en Vilar, dejando de momento esta tarea apenas esbozada.

En lo que concierne el arte contemporáneo, la experiencia estética exige esfuerzo reflexivo del espectador. Bajo este aspecto, si Danto da una gran importancia a la autoridad del artista como pivote de la interpretación densa, llegando a caracterizar su papel en la interpretación superficial, mientras que a la experiencia estética del público no aplica la misma horizontalidad. Se muestra preocupado con los análisis centrados en el gusto. Acuerda también que siempre y cuando la atención filosófica estuvo fijada en el concepto de belleza, fue posible especular que podría haber un sentimiento de belleza. Pero a través de la avenida de las cualidades estéticas el sentimiento de belleza es transportado hacia la conciencia. Ya desde los teóricos de la sensibilidad de la Ilustración, puede darse por sentado que una apreciación estética presupone a algún tipo de noción, o sea, a un concepto de belleza. En *Disenfranchisement* admite que el gusto tiene “su consistencia” aunque sea relativa y se incluya entre el paradigma de “lo que no puede ser disputado como racional.”<sup>325</sup> El título original de esta obra, significa literalmente privación de derechos. La palabra *enfranchisement*, que aquí surge como antónimo, suele ser aplicada a derecho, a sufragios. De hecho está preocupado con los derechos. “He reconocido crecientemente que mi preocupación era con derecho al voto – *enfranchisement* – es decir, lo que hace de un ser humano un ciudadano, lo que es similar a: ¿Qué hace que un objeto una obra de arte? O ¿qué diferencia hay entre un movimiento corporal y una acción? O, ¿qué hace que lo que está presente a la mente una pieza de conocimiento?”<sup>326</sup> Se defiende afirmando que estaba luchando por comprender las obras de arte. Pero, canalizando el derecho a sufragios para la autonomía del arte, desarrolla una teoría mostrando que reivindica la tarea de la interpretación densa como prerrogativa teórica propia del mundo del arte, de la filosófica y de la crítica, como mundo de razones instituidas. Excluye al público porque sólo juzga según el gusto.

Sus argumentos sobre la experiencia estética del público, están entre los que justifican críticas que atribuyen a Danto una visión institucionalista, aquí bajo forma de autoridad de teórica. Ya sabemos que Danto contrapone todo tipo de críticas como estas y que justifica su distancia con relación a Dickie. Shusterman, aún si presta homenaje a la teoría historicista de Danto y la aleja claramente del institucionalismo de Dickie, razonadamente prefiere una *práctica* posibilitada tanto por razones históricas como por razones culturales. Para Shusterman, esta práctica, como complejo de actividades interrelacionadas, implica una teoría, el contexto, los sujetos creadores y los receptores. Citando lo que Danto defiende como “«imperativos históricos»” recuerda que el “«éxito» artístico «consistía en crear una innovación reconocida».” Para Shusterman, “el progreso

---

<sup>324</sup> VILAR, Gerard, 2005: 104.

<sup>325</sup> DANTO, Arthur C., 1986: 35.

<sup>326</sup> DANTO, Arthur C., 2008.



del arte, al menos en este siglo, ha significado una enajenación progresiva de la experiencia apreciativa de la mayoría de la gente.”<sup>327</sup> Sostiene que Danto “piensa que el arte ha consumado finalmente su misión histórica al modo hegeliano, convirtiéndose en filosofía del arte.” Lo que Danto defiende como “mundo del arte” no es únicamente el mundo de la filosofía y de la crítica, sino sobretodo un mundo instituido por una historia erudita. La vía pragmática que Shusterman defiende le lleva a añadir que Danto llega a argumentar, “aún si con elocuencia,” sobre “los muchos desfavorecidos que estaban excluidos de su reino y por lo tanto de la experiencia legitimada del arte.”<sup>328</sup>

Pienso que está en cuestión el papel del arte en la democracia, como también la capacidad de reflexionar de todo individuo emancipado, tal como propuso la Ilustración. Con razón, Vilar va a presentar el mismo problema de modo distinto de la pragmática de Shusterman, y opuesto a Danto. De un lado, afirma que el gusto, como herencia Iluminista y como forma de apreciar, es una forma de razón, aunque muy problemática. El gusto también ha implicado la diferenciación entre juicio estético y juicio artístico, socavando una trinchera ente ambos. Las ciudades contemporáneas están dominadas por muchos tipos *estéticos*, dando a percibir un triunfo de la estética, bajo la forma de la estetización. Empero, de otro lado, este tipo de triunfo corresponde también a la democratización de la estética.<sup>329</sup> De otro lado, refiriéndose a Danto, admite que sin teoría sería improbable ver algo como arte. Pero el mundo del arte, como el mundo real y el sujeto, deben estar maduros para ciertas cosas. Para Vilar, “la función de las teorías artísticas, hoy en día igual que siempre, es hacer posible el mundo del arte y el arte.”<sup>330</sup> En consecuencia, lo que Vilar propone en otro lugar, son experiencias estéticas que, resultando del kantismo, provoquen reencuentros con la autonomía del sujeto emancipado, su razón y su consciencia. Pueden ser impulsadas por proyectos implicados en la investigación artística, como ejemplifica a través de exposiciones realizadas y revistas publicadas actualmente en Barcelona.<sup>331</sup> En el fondo, Vilar está retomando y reconfigurando, en la actualidad, la educación en el sentido moderno y el papel que los museos y publicaciones también deben tener en ella.

---

<sup>327</sup> SHUSTERMAN, Richard, 2002, *Estética Pragmatista: Viviendo la belleza, repensando el arte*, Barcelona, Idea books. 65.

<sup>328</sup> SHUSTERMAN, Richard, 2002, 395

<sup>329</sup> VILAR, Gerard, “La comunicació en l’art contemporani. Nous i vells problemes de l’estètica filosòfica” en *Anàlisi* 29, 2002 159-173, Barcelona: 4.

<sup>330</sup> VILAR, Gerard, 2005, *Las razones del arte*, Madrid, Machado: 97.

<sup>331</sup> VILAR, Gerard, 2011, “Pensar el arte en Barcelona, Barcelona, *Barcelona Metròpolis*, Octubre-Diciembre: [<http://w2.bcn.cat/bcnmetropolis/arxiu/es/page2ffa.html?id=22&ui=586&prevNode=33&tagId=8>]

## 1.2. Razones del arte en Vilar

Danto consideraba el arte como un mundo de razones. Vilar descubre aberturas y amplía esta teoría. Apuntaba a una teoría de la experiencia del arte que partía del principio que toda la experiencia estética es una experiencia simbólica. Estamos ante símbolos que nos comunican algo y debemos interpretarlos. Ésta es una tarea propia del *Artworld*. Vilar está de acuerdo que, para que haya arte, es necesario un mundo del arte, entendido como *atmósfera discursiva*. De modo distinto, Vilar recuperando el sujeto reflexivo, apunta a una estética cuyas experiencias inscriben *reconocimiento*. Va a reconsiderar el tipo de razones que el arte incluye. Apunta también una *razón sin fondo* asociada al mundo del arte, como concepto destacable en su transformación del proyecto kantiano en clave intersubjetivista. También reconsidera los aspectos comunicativos de todo el arte. El arte contemporáneo es un *arte de significados*, cuyo sentido es simbólico. Pero, a diferencia de Danto, Vilar entiende que existen otros significados, cuyo sentido es cultural, los que son diferentes de la comunicación artística.

Para Vilar, el arte depende de una *atmósfera discursiva*, esto es, de un mundo de razones instituidas, las que no corresponden sólo a prácticas sociales o institucionales. Esta atmósfera discursiva acompaña al arte y solamente podemos *ver como arte* si formamos parte de ella. En primer lugar, esta atmósfera es un “mundo de la vida,” donde están articulados los saberes basales de una sociedad, los que son posibilitados cultural e históricamente. Este mundo de la vida está constituido por vivencias y experiencias pre-reflexivas, las que pueden proporcionar sentido a lo que decimos, en un horizonte cultural. Para que cualquier acción comunicativa se haga posible de modo satisfactorio, los participantes tienen que compartir ese mismo mundo de la vida. O sea, éste debe ser el sustrato indispensable en cada acción comunicativa. Además de estos horizontes, debemos tener en cuenta una segunda plataforma, la de los “discursos acerca del arte” que, para Vilar, incluye un panorama amplio. Son las críticas incluidas en los media, los tratados filosóficos, las enseñanzas escolares y sus resultados, así como en los discursos de los propios artistas. Tanto la producción como la recepción de las obras “sólo puede tener lugar en el seno de dicha atmósfera discursiva,” la que nos permite *ver como arte* las más variadas obras, sea de nuestra actualidad o de otros momentos y lugares.<sup>332</sup> La teoría es posterior. Vilar defiende que esta *atmósfera discursiva* “no es ninguna *teoría* en el sentido fuerte del término.” Las teorías siempre vienen “post festum,” dice, recordando que Danto empezó a defender las razones por las que las *Brillo Boxes* se pueden interpretar como arte, después de verlas por primera vez, a principios de los años sesenta. Sólo entonces empezó a escribir artículos y después su teoría constitutiva.<sup>333</sup>

El *reconocimiento*, que Vilar considera mutuo, es inclusivo con respecto a todo el sujeto reflexivo que se acerque a una obra. Las obras son ofertas o propuestas de diálogos simbólicos, tal como la experiencia estética es también simbólica. Se trata de un mundo del arte considerado como mundo de razones que se asocian a un giro pragmático de la experiencia estética en la que “en el medio constrictivo de la intersubjetividad hay un lugar para la autonomía tanto de los individuos, sean receptores o creadores, como de la soberanía de las obras.”<sup>334</sup> Como en todo el diálogo, hay preguntas, tentativas de

<sup>332</sup> VILAR, Gerard, 2005, *Las razones del arte*, Madrid, Machado: 160.

<sup>333</sup> VILAR, Gerard, 2005: 161

<sup>334</sup> VILAR, Gerard, 2005: 169.

entendimiento, de comprensión y esperamos respuestas. Las obras nos pretenden comunicar algo bajo la forma de una pregunta. Nos preguntan qué es lo que entendemos sobre lo que se proponen significar. A propósito de estas preguntas y respuestas, Vilar explica la experiencia estética de un modo poético: “Las auténticas obras de arte responden sorprendiendo y subvirtiendo el sentido común de aquél que las experimenta, que ve raptada su autonomía por un momento, autonomía que recuperará a través de la reflexión sobre lo acaecido.” En esta acción el receptor se despoja por momentos de su autonomía, porque ha reconocido los poderes de la obra. Ésta, a su vez, “ha liberado parte de sus contenidos, de su verdad, y reconoce los poderes del receptor.” Ambos, el sujeto y la cosa artística, son soberanos. El reconocimiento de la autonomía es recíproco. Se abre un proceso de reconocimiento mutuo que es imposible de finalizar, de agotarse.<sup>335</sup> Vilar salva así el sujeto estético y la experiencia estética de puntos de vista caciques, incluso el de Danto. *Reinventa* una experiencia estética como política con sujetos, que corresponde a una república de las artes, a la democracia actual. Este sujeto somos todos nosotros, en nuestra condición de ciudadanos, de consumidores, de estudiantes, en fin, es todo el sujeto racional inserto en las artes, como artista, crítico, coleccionista, comisario o galerista, todos somos “parte de un mundo del arte que es un mundo de razones.”<sup>336</sup>

Para Vilar las razones del arte son las sinrazones del mundo. Como dice ya en el prólogo de *Razones de arte*, son el daño, la injusticia, la violencia, etc. Las obras nos comunican algo, dando a pensar esas sinrazones en algún lenguaje no proposicional. Comunican a través de una lógica *ilógica*, diferente del lenguaje ordinario, aún si éste también tiene capacidad simbólica. Es también diferente del proceso de significación codificado y objetivo de una señal de tránsito, aún si éste, como todo artefacto, tiene algún significado cultural y/o social. La comunicación artística no es normalizada o codificada, “se mueve dentro de un campo de fuerzas extremista.” Nos comunica sentidos no determinados de antemano, nos propone lo inesperado y cosas que no nos son familiares. Reconoceremos sus pretensiones de razón cuando seamos capaces. No todos los filósofos han estado de acuerdo que “la categoría de comunicación sea central para conceptualizar el arte.” Recuerda que Kant “consideraba que el gusto podría definirse como la «facultad de juzgar *a priori*, lo que hace que nuestro sentimiento, procedente de una representación dada, sea universalmente comunicable sin la mediación de un concepto»”<sup>337</sup> A diferencia de otros filósofos, entre otros Adorno y Lyotard, Vilar da razón a los clásicos del idealismo alemán, considerando la importancia de la razón comunicativa, pero según un giro pragmático que busca lo experiencial sin término.

Además de reconsiderar la comunicación, entendida como *razón comunicativa*, apunta otras dos razones entrelazadas con esta: la *razón poiética* y la *razón funcional*. Las tres van articuladas como si se tratara de un puzzle filosófico. La razón comunicativa se subdivide en dos partes. De un lado, corresponde a la comunicación artística sobre esas sinrazones, a pretensiones de razón entrelazadas con la poiética, que tanto nos comunican algo sobre actos, ideas, hechos o situaciones, como expresan sentimientos. De otro lado, la razón comunicativa también corresponde a la crítica y a los juicios estéticos. La razón poiética, o creativa, corresponde a la apertura a espacios de sentido, a esas propuestas de vocabularios y de lenguajes inesperados y no familiares. La razón funcional suele incluir tipos instrumentales o compensatorios, asociadas a ideologías o

---

<sup>335</sup> VILAR, Gerard, 2005: 172.

<sup>336</sup> VILAR, Gerard, 2005: 171.

<sup>337</sup> VILAR, Gerard, 2005: 159.

necesidades.<sup>338</sup> Según Vilar, la razón funcional del arte contemporáneo es desordenar el mundo real. Con Vilar el mundo del arte es un mundo de razones, donde toda la creación y todos los argumentos son susceptibles de interpretación mediante argumentos. Se trata de un paso filosófico que articula la razón kantiana con pragmatismo, aspecto que enfoco más adelante. Estas tres razones se articulan según posibilidades históricas y horizontes culturales. Para Vilar, el arte tradicional correspondía a tipos de comunicación articulados con significados y funciones específicas. Pero, a menudo, poco sabemos sobre el horizonte de sentido de ciertos artefactos, dado el carácter escaso de los productos artísticos que han sobrevivido desde el amanecer de la especie. Por ejemplo, las Venus prehistóricas o las pinturas de Altamira, quizás representaban realidades naturales y humanas o entidades mágicas que simbolizaban algo difícil de reconstruir con seguridad. Sin embargo, fuera cual fuera el significado contextual que estos objetos simbólicos tuvieran, lo que parece incuestionable es que eran objetos con algún sentido cultural. Como el lenguaje, en un sentido amplio, todo objeto simbólico es un sustituto de un ente al que se refiere y sirve para comunicar algo sobre él. Esto corresponde a “la experiencia del arte en sus orígenes: la comunicación de un contenido espiritual dentro del horizonte de una determinada cultura.”<sup>339</sup> Hasta la era de lo que llamamos *arte*, antes de que hubiera algún concepto de arte, ésta era ya una forma de comunicación relevante. Tanto vehiculaba conocimientos, como cumplía funciones sociales y correspondía aún a una manifestación de capacidad creativa. Pero, según el caso, estas formas de comunicación y de creatividad se han subordinado frecuentemente a razones funcionales conectadas con algún significado social, religioso o político, o han defendido poderes visionarios. Pero, ahí constaban esas tres pretensiones de razón, según lenguajes comprensibles en un horizonte cultural dado. Vilar subraya que las razones funcionales no determinan por sí solas si algo es arte. Como dice en otro lugar, “la Virgen de las Rocas de Leonardo da Vinci no es una obra de arte, porque provoca un sentimiento de piedad religiosa (lo que sería un argumento funcional y no suficientemente desinteresado) o porque representa correctamente algo (...) estas no son las razones que la confirman como una obra de arte.”<sup>340</sup>

Para Vilar, “el arte contemporáneo está dominado por el significado, por la pretensión de comunicar contenidos espirituales normalmente de carácter reflexivo, y exige de nosotros esfuerzo de comprensión. De otro lado, la comprensión del arte es siempre un proceso abierto que no puede tener un punto final como si se tratara de una comprensión perfecta o acabada.”<sup>341</sup> En este sentido, “el arte ha recuperado en cierta manera la relación con el significado que tenía antes de que en el Renacimiento las artes se convirtieran en «bellas artes» y se iniciara un período que duró quizás hasta los años cincuenta del siglo XX.” Antes de la introducción de la estética del gusto, en el período moderno, importaba más el significado de Cristo y no tanto la «estética» de esta representación. La relevancia del significado y la naturaleza secundaria de la representación coinciden con el arte contemporáneo. “La tarea del arte hoy es introducir el caos en el orden. Esta sería su «razón funcional.»” Vilar añade que esta razón surge de una necesidad de toda sociedad auténticamente democrática. Este tipo de razón funcional se fundamenta en la naturaleza

<sup>338</sup> VILAR, Gerard, 2005: 16-17.

<sup>339</sup> VILAR, Gerard, 2002, “La comunicació en l’art contemporani. Nous i vells problemes de l’estètica filosòfica”, Barcelona, *Anàlisi* 29, 2002 (159-173): 160.

<sup>340</sup> JAQUES, Jèssica y VILAR, Gerard Vilar, 2012, “Feeding thought. Edible art and research cooking.” [[http://www.artification.fi/conference%20abstracts.html#jaques\\_vilar](http://www.artification.fi/conference%20abstracts.html#jaques_vilar)]

<sup>341</sup> VILAR, Gerard, 2002: 164.

de la comunicación artística y del significado que el arte hoy ofrece.<sup>342</sup>

Vilar introduce el concepto de *razón sin fondo*, que es fundamental para comprender la tarea filosófica en la que se empeña sin fin, sobretudo cuando propone una revisión pragmática del kantismo. *Razón sin fondo* apunta un paradigma, el de las propias razones del arte. Éstas son diferentes de las razones de la ciencia, de la moral, de la verdad, de la justicia, como formas de validez dominantes que asocian reglas estrictas. El arte argumenta sobre estas razones – tal como también argumenta sobre las sinrazones del mundo – para invitarnos a pensarlas. Por lo tanto, Vilar defiende que es complementaria de esas tres razones. La *razón sin fondo* está inscrita en los lenguajes del arte, pero “no es fundamento último ni roca sólida sobre la que asienten nuestros conocimientos y juicios, aunque tampoco es «juego» interminable de juicios que siguen azarosamente a otros juicios en una cadena interminable sin otra lógica que la de su acontecer.” Por tanto, este concepto, que no tiene nada de ambiguo, refiere una forma de razón contraria a la casuística, pero una que tampoco nos da garantías firmes, es falible y contingente. Pero, Vilar advierte: “no todo vale igual.”<sup>343</sup> Esta *razón sin fondo* flota en el arte contemporáneo que, a pesar de su des-orden aparentemente caótico, es un mundo de razones. *Razón sin fondo* es un concepto ancora. Además de su revisión del kantismo, entiendo que intersecta otros temas que voy a enfocar en primer lugar, ya que razón y pragmatismo se entrelazan en su teoría de la experiencia estética. Para Vilar, ya el arte moderno tendía a “rechazar las formas tradicionales de razón que el arte había tenido para buscar otras nuevas.” Por otro lado, también son frecuentes las posiciones de artistas que rechazan toda forma de razón comunicativa, o toda forma de función o toda forma de creatividad.<sup>344</sup>

Vilar articula esta naturaleza des-ordenada de la comunicación artística con pretensión de validez de las obras. A través de lenguajes y significados singulares, lo que cada obra prioritariamente nos comunica es voluntad de diálogo y apertura de sentido, como “una apertura de las aperturas del mundo.” Nos comunican simbólicamente una pluralidad de sentidos y de visiones del mundo. Pero la aceptabilidad de una obra no es decisiva. O sea, las obras de arte no pueden ser consideradas en los mismos términos que los tratados teóricos o los juicios normativos, los que contienen en sí lógicas que nos llevarán fácilmente a aceptarlos como válidos. De modo distinto, la validez de una obra no depende de su aceptabilidad según ese tipo de lógicas. Depende “exclusivamente de la actualidad de su perspectiva.” Consecuentemente, una obra no se hace válida porque compartimos su visión del mundo, sino porque nos hace reconocer que tenemos que dialogar y discutir con ella. Para Vilar, la “validez genuina” de una obra reside en este último aspecto, el que también diferencia la comunicación artística de otros tipos de comunicación.<sup>345</sup> Por ello defendía ya, en otro lugar, que “la comunicación artística no es una forma de comunicación ordinaria y ordenada, sino una extra-ordinaria y des-ordenada. Desde el punto de vista de la experiencia, el arte no hace declaraciones, ofrece una pluralidad de interpretaciones y nos propone posibilidades de experiencia. “Comunica reflexivamente posibilidades de sentido del mundo.” Esta experiencia no es un tipo de experiencia como otras ordinarias, “sino que es la experiencia de las posibilidades de la experiencia.”<sup>346</sup>

Según Vilar, la naturaleza del significado de las obras se articula con su pretensión de

---

<sup>342</sup> VILAR, Gerard, 2002: 165.

<sup>343</sup> VILAR, Gerard, 2005: 168.

<sup>344</sup> VILAR, Gerard, 2002: 162.

<sup>345</sup> VILAR, Gerard, 2005: 162-163.

<sup>346</sup> VILAR, Gerard, 2002: 165.

inteligibilidad y de validez. Cuando estamos delante de una obra deberemos plantear una pregunta básica “«Esto ¿qué significa?»” Admitimos, así, que la obra tiene una pretensión de sentido. “Como cualquier símbolo o cualquier enunciado plantea «siempre ya» una pretensión de razón: la «inteligibilidad».” Vilar advierte que la *inteligibilidad* de las obras de arte no es una pretensión de validez como otras – verdad, justicia, auténtico, etc. – nociones que nos sitúan ya en una forma de comprensión dada. En el caso del arte, afirma Vilar, hablamos de “pretensión de inteligibilidad porque, en principio, no estamos metidos en la comprensión previa de la obra.” Entonces, intentamos dialogar. Hacemos preguntas sobre los nuevos significados que una obra nos propone. “La pretensión de inteligibilidad característica de las obras de arte se distingue porque se orienta no a lo que es o lo que debe ser.” Estamos dialogando con algo que no nos es familiar, con una “nueva parcela en el mundo.”<sup>347</sup> En este proceso, cuando experimentamos una obra de arte, dialogando y/o haciendo discursos sobre ella, intentamos comprender lo que más importa: su significado y el modo como éste se hace visible, audible, comestible etc. Importan menos otras características que la obra pueda tener. La naturaleza del significado de las obras es interpretable, pero Vilar apunta dos vías distintas. De un lado, “las obras de arte no tienen un significado único.” Pero no se trata de considerar que una obra pueda ser interpretada de diversos modos, sino que en una obra suele haber más de un “«objeto» interpretable.” De otro lado, hay interpretaciones correctas e incorrectas, las que se pueden ajustar mediante razones y argumentos. Añade que, si sostenemos que una determinada obra “significa X»,” no hemos de excluir que esa misma obra “signifique también Y».”<sup>348</sup> Así, de un lado, podemos *explicar* la obra, teniendo en cuenta las intenciones del artista o apuntando datos sobre su génesis. De otro lado, podremos dar una “*interpretación* plausible de algo que la obra acepta.” Pero tanto puede haber explicaciones verdaderas o falsas, como explicaciones falsas que son interpretaciones plausibles, y también interpretaciones no-plausibles y falsas. Lo más importante es que “el «objeto» de una obra es un vaso que jamás puede terminar de llenarse.” Una obra no es únicamente accesible a través de la experiencia, ni de argumentos sobre ella, ya que está formada por estratos que pueden ser aclarados mediante razones. Podemos entonces decir, acrecienta Vilar, “que reconocer la pretensión de inteligibilidad de una obra de arte es «referirse» a ese receptáculo que «siempre ya» tiene un contenido, que suele ser «creciente» y que no es ni «un único mundo» como el conocimiento teórico, ni «una única respuesta correcta» como la moral, sino «un único lecho» de estratos de significado.”<sup>349</sup> La interpretación es creativa y también – como sostenían los defensores de la concepción sustantiva de la crítica – es *constitutiva de las obras*. Asimismo, en cuanto comunicación simbólica, toda la obra aspira a diálogos de reconocimiento. Esto es, busca un destinatario a quién plantear su pretensión de inteligibilidad.

Vilar recupera el gusto asociándolo a horizontes culturales. Sin embargo, considera el gusto como forma de razón muy problemática. Las ciudades contemporáneas están dominadas por muchos tipos estéticos y *estéticas*. Pero si “el triunfo de la estética ha traído el triunfo de lo bello,” este triunfo es también la “democratización de la estética.”<sup>350</sup> Así, de otro lado, esta recuperación del gusto está situada en un horizonte democrático,

<sup>347</sup> VILAR, Gerard, 2002: 166.

<sup>348</sup> VILAR, Gerard, 2005: 164.

<sup>349</sup> VILAR, Gerard, 2005.

<sup>350</sup> VILAR, Gerard, “La comunicació en l’art contemporani. Nous i vells problemes de l’estètica filosòfica” en *Anàlisi* 29, 2002 159-173, Barcelona: 4.

bajo forma de reconocimiento cultural. Si consideramos que unas flores son hermosas, estamos expresando un sentimiento y esperando compartirlo con otros sujetos en un sentido universal y kantiano. Si no nos gusta el beso de Klimt, otro ejemplo que apunta, estamos expresando el mismo tipo de sentimiento, aún si en este caso, opuestamente, nos disgusta. Podremos decir que *no nos gusta y punto*, sin voluntad de explicar porqué o de cambiar de opinión. Pero, en el caso de esa pintura, también podremos ir más lejos, llegando a reconocer que era significativa en la cultura vienesa hecha posible a principios del siglo XX. De todos modos, por estos caminos apuntamos a pretensiones de validez variadas – belleza, armonía, calidad, novedad, fuerza, etc. – las que “sólo son redimibles en horizontes culturales concretos, pero que pretenden trascender los gustos concretos del individuo que los enuncia.” Éstas no son vías objetivas ni concretas, sino que se constituyen como “un voto que espera una adhesión que, contrafácticamente, aspira a la universalidad.”<sup>351</sup>

Aún si estas son categorías de evaluación relacionadas con sentimientos y, no raras veces van asociadas a conceptos estándar, Vilar considera que, sobretudo, *fuerza*, indica que hemos encontrado algún significado que nos sorprende y nos moviliza a una experiencia estética. A través de esta experiencia el sujeto receptor, dialogando con la obra, va a entrar en un proceso de reconocimiento mutuo. Reconoce posibilidades de sentido, reconoce pretensiones de razón inscritas en aspectos comunicativos de la obra. Este proceso de reconocimiento se da aún si no sabemos nada sobre las intenciones comunicativas del artista. Es cierto, recuerda Vilar, que muchos artistas afirman que no pretenden comunicar nada. Precisamente, esta es, “ni más ni menos que una razón comunicativa.” Para comprender y completar la obra en diálogo con ella, el receptor debe tener en cuenta esta identificación-intención del artista que comunica que no quiere comunicar nada. Sin embargo, la obras quedan in-completas hasta darse esta experiencia de reconocimiento receptivo. Por esta razón Vilar entiende que la interpretación es constitutiva de las obras, pues forma e informa sobre su “su lecho de estrato de significados.” Son obras gracias a la recepción del público y de la crítica.<sup>352</sup>

Vilar se interesa por transformaciones de la ontología del arte que han conducido a teorías de la experiencia estética. De un lado, le interesan los giros de la filosofía analítica sobre el análisis del lenguaje. Refiere al segundo Wittgenstein porque abre puertas a otras categorías de lectura, de juicios estéticos y de conceptos. También refiere desafíos de ciertos neowittgensteinianos que, aún s a-críticos, al pretender escapar de las tradiciones, han introducido giros de otros tipos, sea lingüísticos, pragmáticos, sean re-evaluaciones de la noción de semejanza familiar de Wittgenstein. La teoría de los juegos estará en la base de su defensa de que el concepto de arte “tiene una lógica diferente de otros conceptos, porque no se puede cerrar.”<sup>353</sup> También considera a Goodman por sus aportaciones entre la semántica y la pragmática. De otro lado, enfoca y da cierta razón a Dewey en su *arte como experiencia*. Esto son temas que no voy a desarrollar ahora. De todos modos, creo que aquí está el hilo de Ariadna, o al menos *estratos del sentido* de su teoría, que llevan a Vilar a revisar la razón como pragmatismo. Su teoría con clave intersubjetivista es diferente de la de otros críticos post-kantianos. La reformulación kantiana de la estética ha introducido un lugar destacable para la razón, el juicio y para la experiencia. Como tantos otros filósofos, en la secuencia de la apertura del idealismo

---

<sup>351</sup> VILAR, Gerard, 2005: 167.

<sup>352</sup> VILAR, Gerard, 2005: 165.

<sup>353</sup> *Ídem*: 57.

alemán, Vilar, considerando principalmente a Kant, recupera estos tres aspectos. Pero su vía es diferente de la pragmática formal de Habermas, por ejemplo. Como Danto, recupera también la *idea* de estética kantiana. Afirma, como Danto, que el mundo del arte es un mundo de razones. Pero esto no significa interpretar el arte con base en una teoría fuerte que permita comprender e interpretar el arte, como también la identificación del artista, su relación con la vida y el momento histórico que lo posibilita. Eso será comprender e interpretar como un experto o teórico. En Vilar, el mundo del arte, como mundo de razones, es un triple mundo, objetivo, social y subjetivo.<sup>354</sup> Pero es también colocar la razón en el núcleo de la filosofía del arte, hacia transformar pragmáticamente el proyecto kantiano, lo que significa reconsiderar la comunicación simbólica, significa que el juicio y la experiencia se orientan por la atención a la vida democrática actual, como también por ese triple mundo y por horizontes culturales, constituyéndose como apertura hacia la libertad del sujeto que juzga, reconoce de diferentes modos y se auto-determina.

La reflexión sobre el arte está realizando un giro hacia reconsiderar viejas cuestiones de la estética como disciplina filosófica. Sobresale la *Crítica de la facultad de juzgar*. Kant se ocupaba de cuestiones que conciernen la racionalidad estética, la experiencia, el juicio, el gusto, el sentido común. Como dice Vilar, Kant ponía estos temas en el banco de pruebas de la crítica, así como el ejercicio de la facultad de juzgar las apariencias, sus formas y su sentido. Lo que Vilar pretende indagar es qué hace que un objeto y una acción cualquiera, en determinadas circunstancias, sean experimentados como una obra de arte. O, como decía Kant, que “sea «ocasión» para un juicio estético.” Tratándose de construir un discurso filosófico que permita comprender el arte tradicional, el arte moderno y el arte contemporáneo, una de las propuestas importantes de Vilar es “la rehabilitación del punto de vista de la estética frente al de la filosofía del arte tradicional.”<sup>355</sup>

Va también a traducir otras nociones kantianas en una perspectiva pragmática. En un primer paso, aparentemente, se aleja de la razón defendida por Kant. Pero esta apariencia pronto se deshace. Afirma que “la estética kantiana es falsa” en la medida que admite juicios sin concepto. Juntándose con otros autores que también se oponen a esta noción, defiende que vivimos en un universo de formas simbólicas, sumergidos en un lenguaje que articula categorías y modos de ser y hacer, hasta el punto que ni objetos, ni acciones, ni experiencias están libres de una dimensión simbólica. Esta perspectiva se aproxima a la de Goodman cuando éste critica la percepción sin concepto. A propósito de *Maneras de hacer mundos*, afirma que “hablar de contenido no estructurado, de un dato no conceptualizado, de un sustrato sin propiedad, falla en sí; porque el lenguaje impone estructuras, conceptualiza y asigna propiedades. Mientras, concebir sin percibir es simplemente *vacío*, percibir sin concebir es *ciego* (totalmente no operativo)”<sup>356</sup>

Una vez que Vilar hace hincapié en defender la dimensión simbólica del mundo y del lenguaje, se pone de acuerdo con Baudelaire, cuando éste afirma que “«vivimos en un bosque de símbolos».” También evoca a Wittgenstein ya que defendía que el lenguaje articula formas simbólicas. Recuerda que Gadamer defendía que la crítica kantiana, apuntando a la “«subjetivización de la estética», incluía principios correctos, “en tanto que denuncian el vaciamiento de sentido que Kant impone en su teoría de la experiencia estética.” Pero, añade Vilar, esos principios también son equívocos porque, como

<sup>354</sup> *Ídem*: 135.

<sup>355</sup> VILAR, Gerard, 2004, “Razón sin fondo: la transformación pragmática de la estética kantiana”, Barcelona, Universidad Autónoma, Revista *Enrahonar* N. 36: 153-170: 154.

<sup>356</sup> GOODMAN, Nelson, 2010, *Manières de faire des mondes*, Paris, Gallimard.



defensor de la razón universalista, Kant pretendía salvar al juicio estético de la “verdadera subjetivización a la que lo habían sometido los relativistas, los empiristas y los escépticos.” Al tratar de reconsiderar Kant, traduciendo su concepción de estética del *gusto sin concepto* en una dirección pragmática, Vilar hace hincapié en defender que “la estética post-kantiana tendrá que romper con el supuesto y punto de partida de la estética kantiana de que el juicio estético y el juicio artístico son dos cosas distintas porque el primero es sin concepto mientras que el segundo es un juicio teórico. Todo juicio estético es con concepto, porque siempre juzgamos formas simbólicas.”<sup>357</sup> Todas las formas de comunicación simbólica están insertas en un mundo estructurado de significados y en el mundo de la vida.

Para traducir el universalismo kantiano en una perspectiva contemporánea y pragmática, Vilar expone horizontalmente sus cuatro objetivos. En primer lugar, pretende incluir al sujeto y su capacidad de juzgar en un esquema universal de la razón pura, atendiendo a “fenómenos aparentemente irracionales de los placeres de la imaginación en el arte y la relación estética con la naturaleza.” Así, compartiendo aspectos con el kantismo, vuelve a incluir formas de racionalidad específicas del juicio estético, asocia formas de racionalidad y de creatividad artísticas, frente a la racionalidad teórica y a la racionalidad práctica. En segundo lugar, atiende a la experiencia estética kantiana, la que estaba integrada en una teoría general de la experiencia, a sabiendas que Kant también diferenciaba tipos de experiencias, ocupando la primera un lugar distinto. Esta diferenciación, era un gran tema de la estética post-kantiana y sigue siéndolo para la pragmática. Para Vilar, “la unidad y la diferencia de la experiencia persiste como un problema al que dar una respuesta cabal.”<sup>358</sup> En tercer lugar atiende a la teoría del gusto y del arte que gravitan en torno del concepto de sujeto autodeterminado. Vilar subraya que, en el centro de este problema, se halla la libertad del “individuo que piensa por su propia cabeza,” el sujeto que atiende a la razón y a la experiencia para distinguir conocimiento, opinión y prejuicio. Este sujeto libre que se auto-determina es el sujeto kantiano que crea, goza y juzga las apariencias estéticas y el arte, sin estar sometido a reglas. La libertad, como cuestión ampliamente vigente en la actualidad, está también asociada a la pretensión de conocer los límites democráticos. De otro lado, como Kant sostenía en la *Crítica da la facultad de juzgar*, “no puede haber ninguna regla objetiva del gusto que determine, por medio de conceptos, lo que es bello (§ 17)”. Pero, como también sostenía Kant, Vilar tiene en cuenta que hay lugar para “el juicio *reflexionante*, en el que sólo lo particular es dado y debe buscarse lo universal.”<sup>359</sup> En cuarto lugar, Vilar explora lo que Kant denominó *sensus communis aestheticus*.<sup>360</sup> El gusto con sujeto colectivo, en Kant no resulta incompatible con el gusto individual. Vilar añade que este aspecto “explica la dimensión de la necesaria *cultura* del gusto y la capacidad de juzgar lo sublime (§ 29).” Si la capacidad de juzgar no es totalmente subjetiva, tampoco significa que sea enteramente relativa en términos colectivos. Para Vilar, “el gusto es un mecanismo de identificación social, de distinción, etc.” Advierte que esto no significa que todo en el sea histórico, relativo y completamente contingente. Ese *sensus communis aestheticus* debe ser entendido “como capacidad de juzgar la posible y universal comunicabilidad de los sentimientos en una representación dada.” Así, en esta transformación hacia una estética pragmática que proviene del kantismo, no se trata solamente de comunicabilidad de

---

<sup>357</sup> VILAR, Gerard, 2004: 155.

<sup>358</sup> VILAR, Gerard, 2005: 177.

<sup>359</sup> *ídem*: 178.

<sup>360</sup> *Ídem*: 179.

sentimientos, sino más bien de comunicabilidad de significados. Esta forma de comunicabilidad no está definitivamente definida, sino que es un proceso. Evoluciona y se amplía según posibilidades históricas. Es así, a la vez es una comunicabilidad universal y una históricamente contingente, una “razón estética que no es pura”. El juicio reflexionante tampoco es puro, es “contextualmente relativo,” aspira a trascender este horizonte y convertirse en universal.<sup>361</sup>

Kant nos ha dejado una de las más potentes teorías estéticas de todos los tiempos. Sin embargo, admite Vilar, los problemas filosóficos que plantean los fenómenos estéticos ocupan un lugar secundario. Para traducir la perspectiva kantiana en una perspectiva pragmática, primero Vilar caracteriza e interpreta sucintamente cuatro aspectos del juicio reflexionante kantiano. Es desinteresado y sin concepto – remitiendo a la imparcialidad del juicio y “se articula en torno de dos tipos de emociones: el placer positivo en el sentimiento de lo bello y el placer negativo en el sentimiento de lo sublime;” es universal en sentido subjetivo o estético – se constituye como un voto y está basado en la satisfacción del sujeto aunque no sea “meramente privado, sino que postula la adhesión de todo el mundo;” es una forma de finalidad sin fin y se hace necesario un sentido subjetivo o estético, en cuanto juicio de un sentido común.<sup>362</sup>

Como ya antes he subrayado, en esta transformación de la estética kantiana con naturaleza intersubjetivista, son nucleares los referidos conceptos de mundo del arte entendido, en una perspectiva estética, como *mundo de razones* que asocia *razones sin fondo*. En este *mundo de razones*, toda creación, toda opinión, toda experiencia o explicación, valoración o interpretación son susceptibles de discusión mediante argumentos y razones. Vilar admite que “dichas razones tienen a menudo que ver también con emociones y sentimientos.” Tendrán una fuerza de convicción diferente y menor que el tipo de razones incluidas en los discursos teóricos o en los discursos prácticos. Se articulan como *razón sin fondo*, complementaria de otras razones. Empero, es precisamente porque el *mundo estético* es un *mundo de razones*, que Vilar hace hincapié en defender que necesitamos una pragmática estética que “explique en qué consiste la experiencia estética desde la perspectiva de la vida de los símbolos en la sociedad y la historia.” Se trata de un punto de vista filosófico que prosigue la empresa iniciada por Kant, según el cual las formas de razón aspiran a la universalidad pero, como hemos visto ya, son histórica y socialmente contingentes, como también trascienden el contexto porque son “corregibles y perfectibles, pero son falibles, plurales y conceptualmente relativas.”<sup>363</sup> En este panorama, frente a esas conocidas tesis de Kant, la revisión del proyecto kantiano que Vilar nos propone desde la pragmática de la comunicación estética sostiene cuatro principales contra-tesis o tesis revisadas.

En primer lugar, considera que “el juicio estético es cognitivo en un grado u otro e interesado” y va asociado a emociones, sean placenteras o, por el contrario, negativas.<sup>364</sup> Una vez que ningún fenómeno se nos aparece sin concepto, “el concepto de desinterés estético no puede entenderse en sentido estricto.” Incluso cosas que vemos o pensamos por primera vez, las consideramos a la luz de otras con las que estamos familiarizados.

---

<sup>361</sup> VILAR, Gerard, 2005: 179.

<sup>362</sup> *Ídem*: 180.

<sup>363</sup> VILAR, Gerard, 2004: 155.

<sup>364</sup> VILAR, Gerard, 2005: 181.

Así, las formas simbólicas sólo son nuevas sobre el fondo de lo conocido, ya que no nos desprendemos de esquemas conceptuales y perceptivos precedentes. “Son para nosotros un a priori, aunque histórica y socialmente contingente y modificable.”<sup>365</sup>

El tipo de experiencias estéticas que hoy pueden tener lugar, difícilmente coincidirían con las que Kant consideraría como *ocasiones para un juicio estético*, aún si su teoría estética en principio lo permitía. Vivía en otro horizonte cultural. En su categorización del mundo no entraba el arte tal como lo conocemos desde principios del siglo XX, pinturas abstractas, instalaciones, performances, etc. Las rosas, los pájaros, los bosques coloridos en otoño eran ejemplos de categorías adecuadas para una experiencia estética y para juicios de gusto puro porque en su mundo ya había gusto y belleza que estaba atribuida a las rosas, a los pájaros o a los bosques. Había este tipo de “mundo conceptualizado, categorizado y articulado a priori simbólicamente.” Empero, “en sentido estricto, no podemos juzgar la belleza de una rosa independientemente de esa articulación conceptual y, por tanto, no la podemos juzgar desinteresadamente.” Si hablamos de obras de arte, la cuestión es más compleja. Juzgar la belleza de una madona de Rafael con independencia de sus razones funcionales es un absurdo “La experiencia del arte es una experiencia de lo más interesada e inevitablemente con concepto.” Allá de la maternidad, hay belleza y erotismo. Así, para Vilar, la noción de “placer desinteresado, puramente estético es insostenible.” Conjuntamente, hay una variedad de placeres y de fastidios, de emociones y sentimientos estéticos que no están definitivamente definidos, pero que también suscitan sentimientos estéticos tal y como lo bello y lo sublime. Pero son igual de interesados. Sin embargo, Vilar advierte que, “en un sentido menos estricto, el desinterés o una variante del mismo es, evidentemente, una categoría enteramente imprescindible.” Kant sostenía que “no se puede someter el juicio estético a criterios externos al mismo,” sean estos teóricos, normativos, morales, religiosos, políticos o ideológicos. Para Vilar, este es un “planteamiento de fondo irrenunciable.” Se refiere a la autonomía relativa de lo estético y a la singularidad de la experiencia estética frente a las demás experiencias. Da cierta razón a Dewey cuando afirma que no hay por ello que negar la continuidad de la experiencia, como defendían los pragmatistas clásicos. “Significa que hay que situar en un lugar correcto la intuición común.” La música, la ficción o las obras de arte, “tienen razones que no se dejan medir por su relación ni con la verdad, ni con lo justo o lo bueno.” Da como ejemplo el Gernika. No es ni verdadero ni falso, ni justo, ni injusto. Las obras de arte abren espacios de sentido y tienen otro tipo de pretensión de validez, donde Vilar subraya la inteligibilidad, como ya hemos visto. Así, añade Vilar, “el desinterés estético hay que entenderlo, no tanto como una anulación de la subjetividad del individuo que experimenta el objeto con relación a sus deseos, necesidades e intereses, a sus conocimientos y prejuicios normativos, sino ante todo como una priorización de la pretensión de inteligibilidad.” Una obra de arte no nos dicta como es un fragmento del mundo ni cómo este debe ser. “Cuestiona lo que suponemos que es en el mundo” habla de posibilidades de experiencia, de aperturas al mundo.<sup>366</sup>

En segundo lugar, Vilar defiende que el juicio estético “se plantea con una pretensión de validez intersubjetiva específicamente estética,” como si se tratara de un voto que aspira a la universalidad “pero sin ser universal de facto.”<sup>367</sup> Da razón a Kant cuando éste observa

---

<sup>365</sup> VILAR, Gerard, 2005: 182.

<sup>366</sup> *Ídem*: 182-186.

<sup>367</sup> VILAR, Gerard, 2005: 181.

que “en el lenguaje ordinario ya distinguimos entre los juicios de gusto privado y los juicios estéticos públicos.” Por esta vía, comentar placeres privados o admitir que una rosa es bella, no es lo mismo que decir *Las Meninas* de Velázquez son una obra maestra. Comentar la belleza de unas rosas o algún gusto privado se incluyen en una clase de “pretensión de validez que no va más allá de la propia persona que lo enuncia.” Admitir que *Las Meninas* son una obra maestra se plantea como “una pretensión de validez intersubjetiva específicamente estética.” Éste es un voto que aspira a adhesión y a universalidad, aun cuando no la tiene. “La pragmática de la comunicación estética nos revela que la fuerza vinculante de los juicios y argumentos estéticos, es menor que la fuerza de los juicios lógicos o normativos.” En estas circunstancias, Vilar defiende la razón sin fondo como mejor ejemplo de razón estética. Así, “ningún juicio o argumentación acerca de los valores estéticos y artísticos de una obra de arte o de un paisaje podrán concitar nunca, o sólo raramente, el consenso que inevitablemente pueden concitar los juicios y las argumentaciones teóricas o, en ocasiones, las normativas.” Es verdadera la afirmación que *Las Meninas* fueron pintadas al óleo sobre lienzo. Aún si es algo constatado empíricamente, es una evidencia consensual y vale universalmente. En el ámbito normativo, por ejemplo la Declaración de los Derechos Humanos o las constituciones democráticas, también pueden producir consensos en torno a lo que es justo o injusto. Del mismo modo, también se pueden reunir consensos sociales que no refieren a la igualdad de derechos y sí a la violencia machista, el abuso sexual o explotación laboral de menores, etc. Son consensos que tienden a la universalidad y se parecen a lo que ocurre en la esfera de lo estético. La diferencia principal es que – de modo semejante a lo que ocurre en ámbitos teóricos – en el ámbito normativo hay una profusión de leyes y reglas estrictas. Mientras “en el ámbito estético apenas si contamos con las reglas pragmáticas del uso del vocabulario estético.” Dichas reglas “no implican la aplicación de principios generales.” No hay reglas sobre la belleza, la calidad o la fuerza de una obra. Las obras aspiran a diálogos, a votos, a reconocimiento apelan “a un vínculo normativo entre personas que atienden a razones,” pero sus juicios son subjetivos aún si ambicionan la universalidad o la adhesión democrática de los demás. Se trata de un principio kantiano. Como Vilar recuerda, “Kant ya calificaba la validez universal del juicio estético de «subjetiva» o «estética» para diferenciarla de la universalidad lógica o de la normativa (CJ § 8).” Sin embargo, admite Vilar, en estética el consenso es un fenómeno extraño. Está circunscrito en círculos culturales determinados o a ciertos cánones de la historia del arte. Pero la esfera de la estética posee mayor libertad si la comparamos con las esferas teóricas o normativas. “La razón estética es, así, razón, pero razón sin fondo.”<sup>368</sup>

En tercer lugar, Vilar defiende que el juicio estético “está basado en una forma en la que se ha encarnado un significado” y si tiene fines, éstos han de ser libres.<sup>369</sup> “La base de todo conocimiento es estética,” tal como razonablemente ha formulado Kant en la *Crítica de la razón pura*. Para Vilar, este “conocimiento comienza por los sentidos y las categorías que articulan nuestro mundo.” Si tengo en la mano una flor, la veo, la huelo y ya tengo categorizada como tipo de flor. Pero si nunca he visto esa flor me parecerá algo extraño y la relación de semejanza o diferencia con otras flores se hará difícil. Además, admite Vilar,

---

<sup>368</sup> *Ídem*: 186-188.

<sup>369</sup> *Ídem*: 181.

ciertas flores están cargados de significados culturales. Añado un ejemplo. En Portugal los claveles rojos no son sólo bellos, son sobretodo símbolos culturales que apuntan a la democracia. Evocan la *Revolución de los Claveles* en Abril de 1974, un giro hacia otra forma de vivir y una revolución que, en ese momento, pudo ser pacífica porque ese giro era pretendido por voto y consenso casi comunes, tendiendo a lo universal. Esas flores son símbolos inscritos en un universo cultural, pero no se extienden más allá de este país. Bien diferentes son los símbolos de la física o la matemática. Si un alumno está familiarizado con ciertas fórmulas las identifica fácilmente. El primer paso de estos reconocimientos son semejantes al reconocimiento estético, sea en una rosa que ya conocemos como tipo de flor, sea en una fórmula matemática familiar. El reconocimiento estético “está basado en reconocer una forma sensible en la que se ha encarnado un significado.” Pero hay diferencias en los pasos siguientes. En estética, esta “diferencia reside en la actitud pragmática ante el objeto.” Es cierto que, por ejemplo, un experto en botánica puede contemplar una rosa como objeto teórico. Pero también aquí hay diferencias. El reconocimiento teórico se diferencia del reconocimiento estético y su clave es la mirada. El teórico mira esa rosa donde se encuentra encarnado un significado con pretensión de verdad. “En la mirada estética, en cambio, estamos ante eso que Kant llamaba forma de «una finalidad sin fin».” Vilar la va a traducir y articular con desinterés. Si contemplamos un objeto como teórico o normativo, “estamos sometiénolo a una pragmática lógico-teórica, a un concepto teórico hubiera dicho Kant.” Antes de más, no hemos de mirar los objetos estéticos desde perspectivas primordiales, sean éstas morales o políticas. No estamos delante de descripciones del mundo, ni de proposiciones morales o políticas, cuando miramos el Gernika o los rótulos políticos de Jenny Holzer. Estos ejemplos que Vilar apunta son obras de arte que nos invitan a pensar, a reconocer, a dialogar. Si “abren a un conocimiento posible del mundo y a una reflexión moral o política que, de producirse, dejan de constituir formas de conocimiento estético para convertirse en fragmentos de conocimiento teórico o normativo.” Vilar añade que el gran arte, puede proporcionar conocimientos fundamentales sobre nuestra condición humana, sobre las encrucijadas de la vida. “Pero ese conocimiento estético, como las parábolas religiosas y las metáforas de los filósofos, sólo abren espacios de sentido, producen aperturas del mundo que nos permiten interpretar los hechos de la vida, y ulteriormente explicarlos y juzgarlos.” Pero advierte, las explicaciones y los juicios normativos no son conocimiento estético. En este punto Vilar introduce el concepto de autonomía, como antigua categoría filosófica que considera que sigue siendo fundamental. “El mundo del arte no se explicaría sin la noción de autonomía del arte.” Introduciendo un giro en este concepto – por ejemplo, en relación a Adorno – hace hincapié en no prescindir de esta categoría, asociándole la categoría de sujeto. Recuerda que el concepto de autonomía era uno de los ideales fundamentales del período moderno. También lo es cuando tratamos sobre arte liberado de la burguesía, de la nobleza y de las religiones o del arte libre y democrático. Hablamos de un arte “correspondiente a una sociedad de ciudadanos autodeterminados y a una colectividad de creadores emancipados de toda suerte de servilismos,” así como hablamos del individuo responsable y con derechos, o sea, del ciudadano libre. El arte puede tener fines políticos, morales o religiosos, o puede no tenerlos, negarlos o combatirlos. Para Vilar, lo fundamental es que, si tiene fines, ellos tengan lugar “desde la autonomía, desde la libertad creativa,” que sean fines libres y nunca impuestos. A pesar de que admite que existen zonas oscuras, es esta libertad que subraya la diferencia del arte oficial de los regímenes totalitarios, que permite distinguir entre arte y propaganda, entre el arte político de las vanguardias o del arte reciente. Admite que las obras de Barbara Kruger tenían un evidente contenido político, asociado a crítica la social y ahí

reside parte de su vigor y de su fuerza. Pero son obras libres, sin finalidades corrompidas. No son del todo como el arte con fines propagandísticos, como el arte maoísta o soviético.<sup>370</sup>

En cuarto lugar, Vilar defiende que el juicio estético es “un juicio posible y razonable, un voto razonado.”<sup>371</sup> A través de esta última contra-tesis, defiende que en una estética pragmática “la categoría de necesidad no tiene mucha cabida.” O sea, Vilar sustituye necesidad por posibilidad: en el arte nada es necesario, pero todo se hace posible. De otro lado, el juicio estético es también un juicio posible y un voto razonado que propone el reconocimiento de los demás. Sin embargo, “las categorías de necesidad y posibilidad, por supuesto, han de entenderse en un sentido algo más amplio que en sentido estrictamente lógico.” En un sentido estricto, sólo necesitamos lo lógicamente necesario. Juzgar razonadamente de experiencia estética, se inscribe en el ámbito de la posibilidad. Para Vilar, podemos así postular contrafácticamente una comunidad de comunicación sobre lo estético. Esto corresponde a lo que “Kant llamaba *sensus communis aestheticus*, el supuesto que implícitamente hacemos al hablar de lo estético de que todos tenemos las mismas capacidades y podemos hacer las mismas experiencias y, por ende, podemos coincidir en nuestras razones estéticas.” Kant pensaba el *sensus communis* como un hecho, y no como comunicación sobre lo estético. Pero esta categoría era la “condición de la universal comunicabilidad de los sentimientos en una representación dada.” Desde la perspectiva de Vilar, una estética pragmática no trata solamente de comunicabilidad de los sentimientos. Trata sobretodo de comunicabilidad de significados. Es un tipo de comunicabilidad que nunca estará “definida ni acabada ya de una vez por todas.” Es un proceso universal pero históricamente contingente. “Sólo es de hecho una posibilidad de adhesión de los demás, de coincidencia en la experiencia, en la apreciación o en la interpretación.” Admite que tal vez sea una posibilidad que raramente se proporcione. Pero esta posibilidad es característica de la razón sin fondo, de la experiencia en la esfera estética donde tenemos la libertad de ver las cosas de otro modo, donde nada queda cancelado, ni se elimina la esfera cultural.<sup>372</sup>

---

<sup>370</sup> VILAR, Gerard, 2005: 188-192.

<sup>371</sup> *Ídem*: 181.

<sup>372</sup> *Ídem*: 192-193.

### 1.3. Experiencia participativa en Rancière

En una obra temprana como es el *Maestro ignorante*, la que empieza como una casi-novela, Rancière ya ensaya respuestas sobre qué es lo que entiende que implica comprender, emanciparse intelectualmente y participar en igualdad. Ese maestro es Joseph Jacotot que, en 1818, era profesor de literatura francesa en la universidad de Lovaina. Jacotot no era de hecho un ignorante y sí un profesor que cuestionaba los métodos pedagógicos tradicionales, preguntándose también por voz de Rancière: “Were all men virtually capable of understanding what others had done and understood?”<sup>373</sup> Jacotot hace un experimento con sus alumnos. Sin explicarles nada sobre la lengua francesa, les ha entregado un libro bilingüe – flamenco, francés – pidiendo, a través de un intérprete, que estudiaran el texto en francés con la ayuda de la traducción flamenca. Cuando habían llegado a través de la primera mitad del libro, pidió que repitieran lo que habían aprendido, una y otra vez, y luego les propuso leer el resto del libro hasta que pudieran recitarlo. Jacotot quedó sorprendido con los resultados. Continuó apoyándose en este método y, superado el escándalo provocado, supuestamente acaba siendo reconocido internacionalmente. De aquí resultó que “la República del conocimiento fue sacudida en sus propios fundamentos.”<sup>374</sup>

Para Rancière, a pequeña escala, este ha sido un experimento filosófico en el estilo de los que se realizaron durante la época de la Ilustración. Jacotot no había explicado nada a los alumnos. Había roto con la explicación, o sea, con algo que se da por sentado a ciegas en cualquier sistema de enseñanza. Se supone, por esa vía tradicional, que para que la comprensión tenga lugar el profesor tiene que dar una explicación. Las palabras del maestro deben romper el silencio, explicando y enseñando la materia. Sin embargo, para Rancière, esa lógica no está exenta de oscuridades, pues se “se conecta con el principio de la regresión *ad infinitum*.”<sup>375</sup> El secreto del maestro ha sido reconocer y suprimir tanto la distancia entre el material a enseñar y la persona que va a aprender, como también la distancia entre aprendizaje y comprensión. Más que corresponder a un acto esperado del pedagogo, la explicación es un mito de la pedagogía. Corresponde a fomentar la parábola de un mundo dividido dos: “mentes conocedoras y ignorantes, mentes maduras y inmaduros, los capaces y los incapaces, los inteligentes y los estúpidos.”<sup>376</sup> Ese mito explicativo dualista, tiene origen en la pedagogía, pero también divide el mundo en dos y, más aún, divide la inteligencia en dos. Por ello se dice que hay inteligencia superior e inferior. La inferior registra percepciones por casualidad, las interpreta y las repite empíricamente, en el círculo cerrado de la costumbre y la necesidad. Se tratará de la inteligencia del niño y del hombre común. La inteligencia superior comprende la razón, procede de método, de lo simple a lo complejo, de la parte al todo. Jacotot consideraba que el razonamiento se basa en hechos. No debemos concluir, dice Rancière, que por ello era un materialista. Por el contrario, añade, Descartes también demostró el movimiento al caminar. Jacotot ha abierto el pasaje a la floresta del conocimiento y funcionado como un mediador, entre alumnos que querían aprender y descubrir. *Querer* surge como clave para desarrollar capacidades y comprender. “And it had appeared that no other intelligence was necessary.” Rancière añade aún que comprender es como traducir. “El aprendizaje y la

<sup>373</sup> RANCIÈRE, Jacques, 1991, *The ignorant school master. Five lessons in intellectual emancipation*, Stanford, Stanford University: 2.

<sup>374</sup> RANCIÈRE, Jacques, 1991: 17

<sup>375</sup> RANCIÈRE, Jacques, 1991: 4.

<sup>376</sup> RANCIÈRE, Jacques, 1991: 8.

comprensión son dos modos de expresar el mismo acto de la traducción. No hay nada más allá de los textos, excepto la voluntad de expresar, es decir, de traducir.”<sup>377</sup> ¿Qué razón hay entonces para dividir la inteligencia en dos? “The method of equality was above all a method of the will.”<sup>378</sup> Jacotot era, al final, un maestro emancipador. Les había enseñado algo, pero sin explicar nada sobre su ciencia. Así que no era la ciencia que el estudiante había aprendido. La maestría de Jacotot radica en el orden propuesto a los estudiantes. Considerando que un ignorante puede enseñar a otros ignorantes, esto es, que están en igualdad, envuelve a los estudiantes en un círculo cerrado, el que sólo ellos pueden romper para liberarse, poniendo en juego dos facultades en el acto de aprender, la inteligencia y la voluntad, hacia la conquista de la autonomía. “To emancipate an ignorant person, one must be, and one need only be, emancipated oneself, that is to say, conscious of the true power of the human mind”<sup>379</sup>

Rancière considera que la distribución de lo sensible es una tarea de la estética. Está en juego en cualquier política estética. Bajo este punto de vista, la estética no es un conjunto de prácticas artísticas, ni se incluye en una teoría general que se refiera a estas prácticas. Para Rancière la estética tampoco equivale a una teoría de la experiencia sensorial. Por el contrario, insiste en que la correlación entre política y estética debe entenderse en los términos de la *Crítica de la razón pura* kantiana – “eventualmente revisada por Foucault – como un sistema de formas *a priori* que determinan lo que dan a sentir.”<sup>380</sup> Defiende además que la relación estética asumida por la política es análoga a la relación *a priori* que Kant atribuye a la experiencia de los sentidos. Estas formas *a priori* determinan la organización de la experiencia humana. También proporcionan condiciones que sirven tanto para considerar el mundo compartido y nuestras experiencias cotidianas, como para repartir y delimitar las posiciones que podremos ocupar en él. La política no se reduce a la partición de lo sensible, como condición del régimen estético. Estando relacionada con la estética, del mismo modo que la experiencia sensorial está condicionada por el *a priori* kantiano. En la medida en que Rancière admite consensos y disensos, entre los participantes que reparten lo sensible, considera también aspectos inteligibles, es decir, actitudes relacionadas con capacidades de entender, razonar, elegir y decidir reflexivamente. Kant también consideraba la sensibilidad como *a priori* interviniente en las categorías del entendimiento, en la construcción del conocimiento. En Kant dialogan juicios reflexionantes y juicios *a priori*, pero no están subordinados. En cuanto a Rancière, hace hincapié en continuar opiniéndose a dualismos. Entre otros, defiende que no hay tipos de inteligencia diferentes. Entiendo que, como parte destacable de su reformulación de la filosofía y la experiencia kantiana, la traducción más adecuada de lo *sensible* rancièriano será la intraducible palabra inglesa *sentient*, la que reúne consciencia y capacidad de responder con los sentidos.

La experiencia estética participativa que propone tiene correspondencias con la pedagogía de Jacotot. Según Rancière, el primer capítulo de *El espectador emancipado* – que tiene el mismo título – corresponde al desarrollo del *Maestro ignorante*. Del mismo modo, implica considerar que no hay dos tipos de inteligencia. Corresponde a una política de las capacidades y de la igualdad. La emancipación intelectual envuelve, en simultaneo, voluntad y esfuerzo hacia el desarrollo de capacidades reflexivas, a sabiendas que la

---

<sup>377</sup> RANCIÈRE, Jacques, 1991: 9-10.

<sup>378</sup> *Ídem*: 12.

<sup>379</sup> *Ídem*: 15.

<sup>380</sup> RANCIÈRE, Jaques, 2000, *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique.



educación - en un amplio espectro, no sólo académico - tiene en este proceso un papel promotor importante hacia la autonomía del público. Nos invita a reflexiones de segundo grado, a cuestionar tradiciones y acciones, a redistribuir espacios y papeles. En *El espectador emancipado*, considerando mayoritariamente el teatro, la performance y todas aquellas acciones que suelen colocar al público delante de una acción, va a colocar el espectador en el centro del discurso. Restablece las condiciones de inteligibilidad, poniendo en relieve el lugar que la estética ocupa en la distribución de lo sensible. Va también a demostrar que, incluso en la distribución de lo sensible, la política, la estética y la pedagogía permanecen como zonas privilegiadas para reconfigurar y redistribuir las acciones.

A lo largo de la historia, el teatro puede ser remitido a una fórmula esencial que denomina *paradoja del espectador*: “no hay teatro sin espectador.” Apunta dos aspectos tradicionales primordiales. Primero, “mirar es lo contrario de conocer.” Segundo, asistir como espectador es tener un papel pasivo, es “el contrario de acción.”<sup>381</sup> Se tratará, por lo tanto, de suprimir esa pasividad y dar lugar al conocimiento. Para Rancière una comunidad justa es una que no tolera la mediación teatral, ya que el teatro ha de estar “directamente incorporado en las actitudes vivas de sus miembros.”<sup>382</sup> Esta constatación lógica se opone a principios tradicionales. Aquello que se produce en una escena teatral es un drama. Y un *drama*, recuerda, significa acción. Sin embargo a los movimientos de los cuerpos en escena, suelen asistir cuerpos inmovilizados, apenas seducidos por imágenes en movimiento, aunque sin poder alguno. Tradicionalmente, es una acción unilateral, la que es mala porque es ilusoria y pasiva. Deberá restablecerse el poder en la performance y en el teatro contemporáneos. La seducción ha de dar lugar al aprendizaje y la inmovilidad a la participación consciente.

Es natural que Rancière se centre más en el teatro, la danza y la performance. Es precisamente en estos ámbitos que hasta ahora surgen más experiencias participativas. Considera que el teatro ha conocido ya un giro y ciertos reformadores han reformulado la oposición platónica entre *chorée* - movimiento sin control - y teatro, “como oposición entre verdad del teatro y simulacro del espectáculo.” Sin embargo, han propuesto dos tipos de fórmulas, las que siguen principios antagónicos. La primera - con Brecht - corresponde a escenificar algo inusual y enigmático donde tendremos que desvelar el sentido. Brecht “fuerza así a cambiar de la posición de espectador pasivo a la de investigador o experimentador que observa fenómenos y investiga sus causas.” La segunda - con Artaud - intenta abolir la distancia racional. El espectador debe quedar en la posición de observador que examina la escena, en la tranquilidad del espectáculo. No debe tener únicamente un control ilusorio, resultado del círculo mágico de la acción, ha de “cambiar para los privilegios de observador racional, con posesión de sus energías vitales integrales.”<sup>383</sup> Ambas fórmulas configuran una mediación desvanecedora entre el mal del espectáculo y la virtud del verdadero teatro.

Empero, para Rancière, no es según ninguna de estas fórmulas que se reformula el problema, que se resuelve la emancipación intelectual y la participación del público. Va a re-introducir la relación pedagógica de Jacotot con sus alumnos y a retomar conceptos acerca del *saber de la ignorancia* el que corresponde al “conocimiento de la distancia

---

<sup>381</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2008, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique : 8.

<sup>382</sup> *Ídem*: 9.

<sup>383</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2008: 10-11.

exacta que separa saber e ignorancia.”<sup>384</sup> Para Rancière, el saber no es un conjunto de conocimientos, es más bien una posición como la que adopta Jacotot. El maestro tradicional exponía y transmitía conocimientos. Para éste, la ignorancia se oponía al saber. Jacotot, intenta desarrollar capacidades, promocionando el descubrimiento. Esto conlleva una disminución progresiva del abismo que lo separa de sus alumnos. Pero para sustituir la ignorancia por el saber, ha de estar un “paso por delante” de ellos, para reponer entre él y los alumnos una ignorancia nueva. Según esta lógica pedagógica, “un ignorante no es solamente aquel que ignora aún aquello que el maestro sabe. Es aquel que no sabe que es que ignora, ni cómo lo ha de saber. El maestro no es aquel que detiene el saber ignorado por los ignorantes. Es aquel que sabe como realizar un objeto de saber, en que momento lo ha de hacer y según que protocolo.”<sup>385</sup> Sin embargo, añade Rancière, el alumno ignorante sabe ya una cantidad de temas, que ha aprendido por sí mismo, observando y repitiendo, engañándose y corrigiendo sus errores, hacia progresar y conquistar ese *saber de la ignorancia*, y más tarde podrá ser también maestro. La distancia que separa maestro y alumno no es mensurable, pues “es un camino.”<sup>386</sup> Sólo puede ser comprobada por el juego de posiciones ocupadas, teniendo en cuenta ese *paso por delante* del maestro y a aquellos que van a su encuentro. Sin embargo, este *maestro ignorante* sabe que no hay dos tipos de inteligencia y, de hecho, enseña a sus alumnos su propia incapacidad. Rancière retoma el *Maestro* a través del concepto de emancipación intelectual. Corresponde a “la verificación de la igualdad de las inteligencias. No significa igual valor de todas las manifestaciones de inteligencia, pero sí igualdad de la inteligencia, en sí, en todas sus manifestaciones.” Un animal humano aprende todo, tal como ha aprendido su lengua materna. En la floresta de signos, aprende a tomar parte entre los otros humanos. Para ello, observa y compara una cosa con otra, un signo con un facto, un signo con otro signo. Se trata, como ya ha empezado a defender en el *Maestro*, de una inteligencia traductora. Traduce signos, comunica sus “aventuras intelectuales” y comprende aquello que otras inteligencias comunican. Traducir es por tanto un trabajo poético que está en el corazón de todo el aprendizaje emancipatorio. Corresponde a desplazarse por ese camino de lo ignorado y de lo que hay a prender, no para ser un sabio, pero para traducir mejor, para poner en palabras las experiencias, para comprobar las palabras y traducir las aventuras intelectuales.<sup>387</sup>

¿Cómo interconectar la pedagogía, el teatro, la performance y la estética? Para Rancière, se incluyen todas en un tipo de política que rompe abismos, que propone la participación del público, que considera la igualdad de inteligencias y de capacidades. Entiendo que, en esta acción política, para que la estética promocióne capacidades, también tenemos de volver que considerar de nuevo una palabra clave que Rancière apenas considera en el *Maestro*: el *querer* de los alumnos de Jacotot. Tendrá que ser ahora la *voluntad* del público que, porque encuentra algún significado en la acción, se implica en la repartición de lo sensible. Solo así se implica, da *pasos por delante* para “contemplar ideas.” Esto es, el sujeto participa con voluntad y consciencia como *ciudadano activo*, capaz de elegir y ser electo, en tipos de acciones que no oponen inteligencias o capacidades ni dualismos como mirar/saber, apariencia/realidad, actividad/pasividad. En estas dualidades constata “una distribución a *priori* de las posiciones y de las capacidades y incapacidades adjuntas a estas posiciones. Son alegorías que encarnan la desigualdad.” De modo distinto, añade

<sup>384</sup> *Ídem*: 15.

<sup>385</sup> *Ídem*: 14.

<sup>386</sup> *Ídem*: 16.

<sup>387</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2008: 18-19.

Rancière, “la emancipación comienza cuando ponemos en cuestión la oposición entre ver y actuar, cuando comprendemos que las evidencias que estructuran las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen ellas mismas a la estructura de la dominación y de la sujeción.”<sup>388</sup> Así también, un público emancipado actúa como los alumnos de Jacotot. Mira para confirmar y redistribuir posiciones, observa, compara, selecciona, interconecta con otras cosas que ha visto o que sabe ya, interpreta, practica y rehace el poema a su manera.

Sin embargo, destaca también Rancière, a diferencia del maestro, el artista no pretende enseñar nada al público. No da lecciones, ni pretende pasar un mensaje. Pretende “producir una forma de consciencia, una intensidad de sentimiento, una energía para la acción.”<sup>389</sup> Rancière, introduce un segundo aspecto, el que le conduce de nuevo a establecer paralelos entre el maestro y el artista. La igualdad entre causa y efecto puede reposar sobre principios de desigualdad. Si es así, es idéntica a antiguos privilegios del maestro que implantaba la distancia. Pero esa distancia no es idéntica a la distancia propuesta por Jacotot, el que se proponía suprimir distancias entre sí y el alumno, entre aprendizaje y comprensión. Entre el artista y el público, también hay una distancia semejante a esta última, la que reside entre “entre la idea del artista y la sensación o comprensión” por el público. Rancière apunta a un tercer aspecto, también común al artista y al maestro. Un libro se refiere, simultáneamente, a lo que el alumno ha visto y leído, a lo que allí está escrito y a lo que el propio alumno piensa sobre él. Un artista tampoco transmite saber y nadie es propietario del sentido de una obra. En esta redistribución de lugares que introduce principios emancipatorios, queda así confirmada la eliminación de “cualquier transmisión de lo idéntico, cualquier identidad entre causa y efecto.”<sup>390</sup>

La emancipación del espectador que, recuerda Rancière, somos todos nosotros, reside en nuestro poder de asociar y disociar. Hay puntos de partida, cruces y nudos, que nos permiten aprender si, ante todo, recusamos la distancia radical. Este poder de asociar y disociar conduce también a la redistribución de papeles y elimina fronteras entre territorios. Las fronteras atravesadas y las pendientes de atravesar, como también la redistribución de papeles, tienen una fuerte relación con la actualidad del arte contemporáneo donde, subraya Rancière, las competencias artísticas enseñan tendencias para salir de su territorio tradicional, para cambiar su lugar y su poder. Las intersecciones y combinaciones son múltiples, dando ejemplos de muchos tipos aunque sin indicar nombres de artistas. Entre otros, dice, tenemos hoy teatro si palabras y danza hablada, performances a modo de obras plásticas, proyecciones de vídeo a modo de ciclos de frescos, fotografías tratadas como cuadros vivos, esculturas como shows multimedia, etc.

Apunta tres maneras de comprender y de practicar esta intersección de géneros. Una “reactualiza la forma de obra de arte total” la que ha correspondido a el apoteosis del arte convertido en vida. Hoy en día, tiende a ser “aquella de algunos egos artísticos sobredimensionados o una forma de hiperactividad consumista, sino las dos a la vez.” Otra es el hibridismo de medios artísticos, propia de la posmodernidad, “del intercambio incesante de papeles y de identidades, del real y del virtual, del orgánico y de las prótesis mecánicas y digitales.” Considera que esta última no se distingue de la anterior, en lo que

---

<sup>388</sup> *Ídem*: 19.

<sup>389</sup> *Ídem*: 20.

<sup>390</sup> *Ídem*: 21.

respecta las consecuencias. También puede conducir a un embrutecimiento que, al difuminar las fronteras y al confundir papeles, intenta incrementar el efecto de performance sin cuestionar sus principios. La tercera “ya no visa la ampliación de los efectos, pero la reposición del cuestionamiento sobre la propia relación causa-efecto y del juego de presuposiciones que suporta a lógica del embrutecimiento.” Se propone como escena de la igualdad donde el arte es heterogéneo, traduciéndose un aspecto en el otro, conectando y exponiendo lo que sabemos con lo que no sabemos. “Los artistas, como los investigadores, construyen la escena donde sus competencias quedan expuestas, hechas inciertas, en términos de un nuevo idioma que traduce una nueva aventura intelectual.”<sup>391</sup>

En un artículo publicado en la revista *Art and Research*, Rancière defiende una ontología del disenso. “En realidad es una ontología de la ficción, un juego de las ideas estéticas.” El régimen estético no está caracterizado por la verdad «modernista», conectada con un medio. Tampoco es la “sensación pura” deleuziana arrancada de una naturaleza sensorio-motora de la experiencia sensorial. En esta ontología del disenso, se subraya una naturaleza relacional implicada en la experiencia estética. Pero, según Rancière, el conjunto de relaciones que constituyen una obra juega como si tuviera una *textura ontológica*, que es diferente de las sensaciones propias de la experiencia diaria. Asimismo, no hay ni una diferencia sensorial ni una diferencia ontológica. “The aesthetic work is in the place of the work that would achieve either the law of its medium or the law of pure sensation.” Rancière explica esta transacción ejemplificando, entre otros, con los trabajos de Godard. El arte de la película está en el lugar del “arte del cine” tal como, a principios del siglo XX, ha sido soñada. Esa era una escritura del movimiento. Cuando Godard, se propone revivir la verdadera vocación del arte cinematográfico, tiene que hacerlo por medio de otro arte. Las historias de Godard se construyen entre dos “salas de cine”. O sea, entre el corpus de la superficie cinematográfica y el cuerpo de un cine de ficción que traspasa el corpus de obras producidas por ese mismo medio. Esto sólo puede demostrarse por medio de otro medio y de otro arte. Es equivalente a un poema de Mallarmé, el que se construye entre el poema diseñado por los pies de una bailarina en silencio y el poema interior del espectador silencioso.<sup>392</sup>

Entre la continua preocupación de Rancière por un política estética que arruine lógicas de embrutecimiento, se destaca, de un lado, su posición sobre el modo como hablamos, vemos y actuamos en la redistribución de lo sensible y, de otro, el modo como esas redistribuciones políticas se van reconfigurando, según mundo y lo social lo posibiliten. Atiende al espectador como una figura fundamental cuya acción se mide como una respuesta a realidades no sólo vistas, pero sí participadas. Asimismo, en la medida en la que el espectador no quiere sólo ver, Rancière no toca apenas la lógica del espectáculo, pero transporta disyunciones hacia el centro del paradigma crítico, hacia defender una crítica de la crítica que va a asociar ese doble marco que incluye redistribuir lo sensible y atender al mundo y a lo social, articuladamente. El mundo cambia, así como cambian como nuestros modos de participar y criticar. Así, admite que ha crecido en una generación que era social y culturalmente crítica. Aunque no pretende detenerse aquí, sí pregunta ¿qué realidades sólidas encontraremos hoy que se opongan al reino de las apariencias o al triunfo de la sociedad de consumación?

<sup>391</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2008: 28.

<sup>392</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2008, “Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art”, *Art and Research*, Volume 2. No. 1. [<http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/ranciere.html>]

De un lado, Rancière constata que la crítica tradicional no se ha hecho obsoleta y, de otro, nos invita a un giro hacia otra lógica. Propone una *crítica de la crítica*, una que no reproduzca, ni tampoco ataque a la lógica de la crítica tradicional, pero que se construya criticándola. Considera que es necesario tener en cuenta la persistencia de un modelo de interpretación tradicional para invertir su sentido. La tradición crítica encierra un lógica que nos dice que hoy “somos víctimas de una estructura global de ilusión, víctimas de nuestra ignorancia y de nuestra resistencia con relación a un irresistible proceso global de desarrollo de fuerzas productivas: en el proceso de desmaterialización de la riqueza que tiene por consecuencia la pérdida de creencias y ideales antiguos.”<sup>393</sup> Todo se hace fluido, liquido, gaseoso. “Reímos de las ideologías que aún creen en la realidad de la realidad, de las miserias y de las guerras.” La crítica tradicional también es fiel a un inevitable proceso histórico y a su necesario efecto. Se conecta con mecanismos de inversión que transforman la realidades en ilusiones, la riqueza en pobreza o la pobreza en riqueza, la guerra en ilusión, en espectáculo o en realidad distante.<sup>394</sup> De un lado, si extingue la antigua oposición al imperio de las mercaderías, que “se convirtió en una forma de ironía o en aquiescencia melancólica de ese inevitable imperio.” De otro, si el *Capital* de Marx “se hizo la Biblia del cientifismo burgués,” las energías militantes han girado y “alimentan una nova crítica de la mercadería y del espectáculo.” En todo esto participa la ilusión y un deseo de ignorancia opuesta a la de Jacotot, opuesta a la consciencia, a la emancipación, a una entrega a la denuncia, a la redistribución de posiciones políticas y sensibles.

En el marco de esta crítica de la crítica, el arte del régimen estético se cruza con políticas y momentos hechos posibles socialmente. Rancière lo ejemplificará examinando algunas manifestaciones artísticas contemporáneas que incluidas en la bienal de Sevilla de 2006. En otro lugar, en una versión que será anterior a *El espectador emancipado*, Rancière comenta que el comisario Kozui Enwezor subraya un compromiso con una visión iluminada del arte de hoy a través del título *The Unhomely: Phantom Scenes in Global Society* (*Sin-hogar: escenas fantasmas en la sociedad global*). La intención de la exposición era reunir argumentos sobre el mundo como territorio no-hogareño. Para Rancière, tejía la oscuridad del hogar freudiano con la tradición brechtiana, que haría el casero extraño con el fin de provocar una mirada fresca sobre las contradicciones de nuestro mundo.<sup>395</sup>

A propósito de esta bienal, considera imágenes de manifestaciones anti-guerra, las que entrelazan, de diferentes modos, tensiones inherentes a políticas estadounidenses y a formas artísticas. Empieza por tener en cuenta la posición de Josephine Meckseper, centrada en las manifestaciones del poder americano y de sus intervenciones guerreras en Afganistán e Irak. Una fotografía suya se titula *sin título*, lo que en este caso significa ausencia de necesidad de título, ya que la imagen es más elocuente que cualquier palabra. En el segundo plano de esa fotografía constan, manifestantes con pancartas y, en el primer plano, Meckseper muestra un cubo de basura sobrellenado, cuyo contenido se cae al suelo. La imagen muestra la ambivalencia de la palabra *Unhomely*. Para Rancière, por un lado, esa fotografía pertenece a la tradición del collage, no en el sentido técnico de la palabra, sino que pertenece a la estética del collage. Elige jugar con el choque de heterogeneidad, pero usa elementos contradictorios e ilusorios. Pero, destaca Rancière,

---

<sup>393</sup> *Ídem*: 30.

<sup>394</sup> *Ídem*: 37.

<sup>395</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2007, “Misadventures of Universality”, *Symposium on Philosophy, Moscow 2nd Biennale of contemporary art*. [[http://2nd.moscowbiennale.ru/en/rancier\\_report\\_en/](http://2nd.moscowbiennale.ru/en/rancier_report_en/)]

“en el pasado, la estética ha sido implementada como medio de producir conciencia política.”<sup>396</sup> Por ello, va a cruzar este punto de vista con *Bringing war home*, un fotomontaje de los años setenta de Martha Rosler, sobre la Guerra de Vietnam. En esa obra asociaba imágenes de atrocidades de guerra a ambientes de hogar pequeño-burgués. Meckseper pretenderá, tal vez, responder irónicamente a ese fotomontaje de Rosler, dice Rancière. Pero lo que le interesa, en este caso, no es la intención de la artista. Lo que está en cuestión, para Rancière, es el giro que se ha producido en la práctica del collage, el que también corresponde a un giro actual en lo que respecta al sentido que la artista da al título *sin-hogar*. La cuestión se traduce en términos de un paso de la heterogeneidad a la homogeneidad. Esto es, Rosler se ha basado en la heterogeneidad, conjugando dos mundos opuestos, sabiendo que uno de ellos era la verdad oculta del otro. Demuestra así que no podían ir juntos. Conectar a una vietnamita con un hijo muerto en los brazos y un hogar feliz – como ha hecho en *Bringing war home* – apelaba a un doble efecto: “la consciencia del sistema de dominación” conectado con felicidad hogareña, pero “también un sentimiento de complicidad culpable en el marco de este sistema.”<sup>397</sup> Con Rosler, la universalidad de la lucha por la emancipación habría de romper con la universalidad del poder y del mercado. Por el contrario, defiende Rancière, el collage de Meckseper se basa en pretensiones de heterogeneidad frustradas. Hay homogeneidad. El mundo del consumo se encuentra con el mundo de la lucha. La protesta contra la guerra se trasladada a casa, donde se encuentra con el territorio de consumo. Además, las *escenas fantasmas del poder global* nos muestran “la circularidad de una complicidad de poderes en el mundo.”<sup>398</sup> Para Rancière, este proceso de homogeneización – también explorado en otras obras de Meckseper – borra cualquier diferencia entre formas de dominación y formas de protesta, terrorismo y consumo, protesta y espectáculo ilusorio. Rancière no admite sumisiones al imperio del consumo y del capitalismo, las que considera que a menudo se encubren tras apariencias o ilusiones. Por lo tanto, la crítica de la crítica que Rancière propone también incluye levantar estos aspectos. De un lado, sugiere la necesidad de un cambio de dirección con respecto a la tradición crítica, atendiendo a las lógicas emancipatorias y de las capacidades, como también a la lógica crítica colectiva. Se constituye como reorganización de lo sensible. Pero, de otro, es un reorganizar que no ha de constituirse con una realidad oculta tras las apariencias, creadas como heterogeneidades ilusorias – aspectos que crítica en Meckseper – y sí apelar a modos de pensar el mundo actual y de participar con auto-consciencia.

Preocupado con los cambios del mundo y de lo social, en otro lugar, Rancière presenta ejemplos de obras en las que el público no espera la complejidad que apunta a Brecht y a Artaud. En el arte actual, coincide que muchos artistas no pretenden crear obras de arte. Quieren salir del museo, provocar modificaciones y participar en el espacio vital cotidiano, dar lugar a nuevas formas de relación. Salen de su territorio tradicional y sus propuestas se involucran, de varios modos, con descontentos de la vida social. Acerca de estos aspectos, Rancière elige ejemplificar a través de *obras* creadas por *Urban Encampment* (*Campamento Urbano*) – un grupo francés de arquitectos, artistas y teóricos. Las intenciones de este grupo son de naturaleza relacional y, en cuanto actitudes artísticas – que son las que Rancière destaca – intersectan la arquitectura y el diseño social. Entiendo que en cuanto actitudes, no hay diferencia entre esos tres campos. Corresponden a las

<sup>396</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2008, *Op Cit.*: 31.

<sup>397</sup> *Ídem* : 33.

<sup>398</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2007.

actitudes de Jacotot, él que sabe que va un paso por delante, pero sin considerar que hay dos tipos de inteligencia, promociona capacidades en un plano de igualdad.

Me he referido a proyectos de arquitectura y diseño que se caracterizan por dos aspectos: construir o crear en lugares comunes con – y no para – la población local. Es el caso de *Ville Périphérique*, de los arquitectos *Tomato*, o del diseño de Humberto y Fernando Campana, entre otros cuyos procesos de desarrollo de proyectos son idénticos a los del grupo *Urban Encampment*. Una vez que se basan todos en la interpenetración de las acciones de las participaciones desarrolladas con complicidad, es natural que interesen a Rancière. Interesan también a Hal Foster, quien compara grupos de artistas como estos con investigaciones etnográficas, dando ejemplos de acciones de los primeros en barrios de Nueva York. En los dos casos, artistas y etnógrafos, dependen de participaciones voluntarias en el terreno. No es acción, pero sí interacción desarrollada con los habitantes del lugar.<sup>399</sup>

Rancière destaca un proyecto de *Urban Encampment*, intitulado *Je & Nous* (*Yo y nosotros*, 2003-2008). Desarrollado en Sevran Beaudottes, uno de los barrios más pobres situados en las afueras de París, donde habían estallado disturbios. Para Rancière, la forma en que suele abordarse este tipo de problemas es paradójica. Gran parte de lo que leemos o escuchamos acerca de la “crisis de los suburbios” se refiere a la pérdida del “vínculo social”, el que será provocado por un individualismo masivo y por la necesidad de retejer ambos aspectos. Rancière considera *Yo y nosotros un caso* peculiar. Dichos artistas se proponen crear en ese barrio periférico, en ese lugar que supuestamente sería “extremadamente inútil, frágil y no productivo”. Tal como en cualquier proyecto de este tipo, el propio lugar tenía que ser discutido entre los habitantes, entre quienes querían voluntariamente hablar del lugar que habitan. También tendría que ponerse bajo la protección de la comunidad, ya que iba a ser concebido y ejecutado en un lugar común a todos, aunque también podría ser ocupado por una sola persona. O sea, en la comunidad sobresalen los sujetos que la componen. Por ello, fue llamado *Yo y Nosotros*. El proyecto se dedica “a un fin específico: la soledad.” Se configura, paradójicamente, como un lugar comunal de la soledad, como respuesta concebida en igualdad en Sevran, la que corresponde a atender de un modo implicado a las urgencias sociales de la periferia de las ciudades. Para Rancière, se abre la posibilidad de asumir la separación, indicando una dimensión de la vida social que se hace imposible precisamente por la vida ordinaria en los suburbios. Este argumento se ha materializado en una maqueta arquitectónica y también en frases impresas en camisetas de los habitantes, las que son presentadas en un vídeo asociado al proyecto. En éste, los miembros de la zona llevan su camiseta con una frase elegida por ellos mismos. Un joven negro expone su gusto por la soledad.<sup>400</sup> Una mujer árabe lleva escrito en la suya: “Quiero una palabra vacía que pueda llenar.” Una joven declara en la suya: “Más social que yo, no hay.”<sup>401</sup>

En este mismo texto, Rancière analiza propuestas estéticas sobre la comunidad y la separación. Empieza por recordar que, en sentido amplio, “una propuesta significa una declaración; significa una propuesta en cuanto oferta; sino que también significa un

---

<sup>399</sup> FOSTER, Hal, 1996, “The Artist as ethnographer?”, en *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, Los Angeles and London, University Press, pp. 302-309.

<sup>400</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2008, “Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art”, *Art and Research*.

<sup>401</sup> “Urban Encampment” [<http://www.networkedcultures.org>]

dispositivo artístico que se presta a algún tipo de respuesta o interacción.”<sup>402</sup> Este texto se centra en una frase paradójicamente retirada de un poema-prosa de Mallarmé: “séparés, on est ensemble.” Recuerda que la soledad del individuo en conjunto fue también expuesta por Seurat en la *Grande Jatte* y *Baignade en Asnières*, dos grandes lienzos que se han constituido como paradigmas del arte moderno. El propio poeta, dice Rancière, destacó que la “crisis” del verso era parte de una “crisis de ideales” la que era a su vez depende de una “crisis social”. Esto sugiere a Rancière que la forma misma de ese poema-prosa puede tener algún tipo de relación con el conjunto pictórico del gran arte y el ocio popular. Esa relación, añade, podría ser en sí misma una relación “distante.” Asimismo, considera que hay algo en común entre esa frase de un “escritor refinado y esa nueva forma de arte – como en *Yo y Nosotros* – que trata de crear nuevas formas de vinculación social en los barrios “malos.” Ambos casos nos presentan una paradoja común: la “crisis social” y posibilidades de solución. La intervención de una forma de arte dedicada a la reconstrucción de lugares vacíos parece necesaria a los desvalidos de los barrios pobres. Así, el título *separados, estamos juntos* es más que un refinamiento poético. Aparentemente, la vida social y el arte contemporáneos nada tienen de comparable a esas dos obras modernistas de Seurat. Ahora, dice Rancière, vivimos en ciudades donde los jóvenes suburbanos que tienen una piel más oscura y una actitud más bulliciosa, no se parecen en nada a esos adolescentes que se bañaban en Asnières. Pero este es precisamente el punto principal en que la cuestión *separados, estamos juntos*: “adquiere ahora una nueva forma y un nuevo significado.” Para Rancière, si el arte de la *mise-en-scène* – o la interacción participante del artista en un lugar, como si fuera un etnógrafo, como prefiere Foster – es tan importante en el régimen estético del arte, es porque encarna toda la lógica de ese régimen. Bajo forma de presencia sensorial e inmediatez ética, el arte se opuso a la mediación representativa, anulando finalmente los poderes desiguales y la desconexión entre sujetos vivos y estatuas inertes, como también las sombras y las ilusiones.

---

<sup>402</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2008 *Op Cit.*



## 2. INTERSECCIONES Y CONQUISTA DE AUTONOMÍA

Autonomía es un concepto clásico importante que hemos heredado de la Ilustración. Vilar tiene razón cuando hace hincapié en defender la importancia de reconsiderar la autonomía en el tiempo presente. Como ya hemos visto, subraya que, si no atendemos a la autonomía, no se hace posible entender el arte y la experiencia estética en un mundo democrático, considerado como república de las artes. A este principio, asocia el sujeto que asume su autonomía y que, por lo tanto, auto-conscientemente piensa y juzga con su propia cabeza. Éste corresponderá, en gran parte, al sujeto emancipado en Rancière, uno que quiere desarrollar capacidades y comprender.

En el panorama de la autonomía social, el sujeto auto-consciente gestiona su autonomía, sus derechos, deberes y libertades, participando reflexivamente en el panorama democrático. Vota y opina sobre políticas estatales, locales, nacionales e internacionales. Opina, critica y elige en su panorama social, actúa del mismo modo con respecto a aspectos de su cultura, comparando con otros casos. Leyendo e informándose, educándose, opina sobre modos de vida en este mundo global, sobre la sostenibilidad del planeta, sobre libertad sexual, entre tantas otras posibilidades de disfrutar y asumir la libertad democrática. Entre éstas consta la posibilidad de hacer o deshacer lazos o fronteras entre privado y público, según un sujeto considere importante. Como ejemplo, podremos considerar modos de utilizar las redes sociales virtuales. En el océano de internet elige y utiliza lo que le interesa con consciencia. Asimismo, dialoga con el arte, reconoce, atribuye tipos de calidades e interpreta, aunque, en un primer paso haya interpretado *a priori*, según su gusto o según su horizonte cultural. Éste es sujeto reflexionante, en la acepción kantiana. Auto-consciente y autodeterminado, experimenta y juzga el mundo real y el arte.

Considerar la autonomía estética es pasar del mundo real al mundo de los símbolos. Corresponde a interpretar algo no familiar, a descubrir posibilidades de sentido, a comprender que el arte contemporáneo siempre comunica simbólicamente sobre algo, con su naturaleza desordenada. Corresponde a reflexionar sobre la singularidad de la propia experiencia estética, empero, considerando que hay diferentes entidades autónomas en diálogo: la obra, el artista y el receptor. Habrá momentos en los que debamos privarnos de nuestra autonomía, de nuestro horizonte cultural, de lo ya conocido para, reflexionando, decidir si pretendemos proseguir un diálogo con esta naturaleza.

La autonomía y la experiencia estética se conectan, como dice Vilar, con razones poéticas, comunicativas y funcionales, posibilitadas histórica y contextualmente. Las razones creativas y comunicativas, asociadas a la sensibilidad artística, han seguido principios o padrones estéticos. También han sido sujetadas a razones funcionales y, culturales, religiosas o políticas de cada momento y lugar. A lo largo del siglo XX, el arte también ha cumplido funciones políticas o propagandísticas, en regímenes totalitarios. Lo importante es que el arte se hizo progresivamente más libre, lo que empieza en el periodo moderno y sigue en proceso. Este aspecto se acentúa a finales del siglo diecinueve y va creciendo, hasta hoy, en muchas direcciones. A partir del mismo momento, se hace posible la libertad, hasta el punto que el arte, después de romper tantas fronteras, cumple la función de desordenar el mundo real, para darnos qué pensar sobre evidencias que ahí se van sucediendo. Así, en el mundo global en que vivimos, el arte conquista su autonomía intersectando campos y, el gran arte, nos sorprende con nuevos desordenes simbólicos.

La experiencia estética es diferente de las demás experiencias cotidianas, aún cuando éstas tienen algún componente estético, o sea, cuando incluyen significados de naturaleza cultural que interpretamos dentro de un marco ya esperado. Aquí se incluyen las experiencias estéticas cotidianas orientales, los arreglos florales, la disposición de los alimentos, los embalajes, etc. Estas experiencias, para los orientales, son del orden de la apreciación de lo tradicional. Aún si para los occidentales estos artefactos se hacen conocidos a través de la globalización, los apreciamos según nuestro horizonte cultural y comprenderemos sólo parte de cada contenedor de significados. Las experiencias estéticas cotidianas, también pueden corresponder a atribuir calidades al diseño. A lo largo del mundo, si entramos en Ikea, apreciamos calidades estético-funcionales en el marco de lo ya conocido, de cada horizonte socio-cultural y de la homogeneidad provocada por la globalización. Sin embargo, en el panorama del diseño, como en tantos otros más, surgen hoy artefactos que nos proponen a todos ir más lejos. Son cada vez más frecuentes los intentos de interceptar campos, para conquistar la autonomía entre ellos, sea cotidiana o estética. Por esta razón, hoy a menudo nos deparamos con cosas, formas, conceptos y significados no familiares que hemos de interpretar. ¿Qué razones conllevan? Lo indiscernible dantiano se revitaliza. Pero, también necesitamos de otras herramientas teóricas. Podremos tener que dialogar con otras cosas tal como dialogamos con el arte y, por momentos, privarnos de nuestra autonomía, para cuestionarnos sobre lo que implica la autonomía de un artefacto, del sujeto que lo ha creado y la nuestra, los receptores.

En lo que sigue, abordo separadamente intersecciones sociales e intersecciones en el arte contemporáneo, atendiendo a las diferentes naturalezas ya apuntadas, como también a las formas de autonomía posibilitada en ambos campos. Más adelante, abordo la experiencia estética mestiza proporcionada por la joyería contemporánea. Aún si he abordado experiencias estéticas cotidianas, no es éste el camino que seguiré. He introducido esos ejemplos como términos de comparación. La joyería contemporánea, como mundo de razones mestizas, nos propone experiencias estéticas inesperadas y desordenadas como todo el arte.

## 2.1. Intersecciones sociales

Siglos antes de nuestra vida actual, las intersecciones empiezan en lo social e introducen variadas formas de multiculturalidad o de interculturalidad, incluso en las prácticas cotidianas. El sujeto podría llegar a ser libre, pero dentro de parámetros sociales y políticos limitados. Ciertas polis griegas, como Atenas, son un ejemplo ya que, como dice Rancière, la dominación estaba legitimada según una repartición geoméricamente pensada para regular la libertad del demo frente a la aristocracia y los propietarios ricos

En otros panoramas, antiguos y más recientes, la autonomía no se hace posible. La autonomía social es propia de las democracias, donde el sujeto, en principio, puede decidir con su propia cabeza. En el caso que aquí trato, en democracia el sujeto podrá aceptar o rechazar todo tipo de intersecciones. En otros lugares, si las acepta o asume, sufre y es puesto a prueba social y culturalmente. La tendencia más actual es intentar superar estos problemas sociales y, si no es por razones naturales o reflexivas, es porque hoy se hace *políticamente correcto* aceptar intersecciones, bajo el paraguas neoliberal. Contrariamente, en Brasil, donde las intersecciones son naturales, con cariño, cualquier hombre llama, *minha nega*, a una mujer que no tiene porque ser negra, podrá ser blanca, oriental, etc. De todos modos, en este caso, la intersección tiene designaciones propias. Es mestizaje, hibridismo o criollización, como prefiere Glissant. Incluía sólo a los propios sujetos, las prácticas humanas, sociales y culturales. Por extensión, hoy también incluye arte y otras cosas, como veremos más adelante. En todos los casos que sean enfocados, tanto significa anti-purismo, como conlleva relaciones y tensiones de varios tipos. Por ejemplo, el término mestizaje no se encuadra en los horizontes culturales de los países germánicos, entre aquellos que, a diferencia de los ibéricos, no han participado en la primera globalización o que, hasta tarde, han seguido políticas colonizadoras imperialistas, como los ingleses. De todos modos, lo más importante es que ciertos científicos sociales como Laplantine y Nouss, que abordaré más adelante, establecen diferencias entre hibridismo y mestizaje, tal y como Glissant apunta diferencias entre mestizaje y criollización, la que tiene naturaleza lingüística.

En primer lugar abordaré la perspectiva de Glissant, hacia una *filosofía de la relación*. Considera que universal, en el sentido moderno, “sería, en principio, una sublimación «selectiva» del particular, como se hacía en la mayor parte de las culturas occidentales.” Incluía la dignidad humana, la función de la familia, el ideal paradójica de la democracia, etc. Serían principios, en este caso sociales y políticos, que tenderían a generalizarse, a universalizarse. Entiende que es lo que vemos con las democracias actuales, donde entiende que queda casi únicamente el voto, el que de hecho se dirige mayoritariamente a cuestiones político-económicas. “Son aquí sublimaciones que ornamentan, con buena voluntad, las dominaciones contra las cuales luchamos.”<sup>402</sup> Lo que propone no es una universalización – porque entiende que está basada en propagación de semejanzas – y sí entrar en un panorama de Relación – que siempre escribe con mayúscula. Relación, tal como es considerada por Glissant, “*es entendida como cantidad realizada de todas las diferencias del mundo*, sin que podamos exceptuar una sola.”<sup>403</sup> Hacia una conquista del conocimiento, antes de llegar a la Relación, enfoca otros conceptos y modos de pensar los movimientos del mundo, las intersecciones de horizontes y de visiones del mundo, en un inmenso esfuerzo, tanto para alejarse de la primacía de los principios occidentales y de todo tipo de dominaciones, como también para entender las diferencias del mundo y de identificar modos de pensar. Estos *actos* incluirían vías reflexionantes, aún si no usa esta palabra. Glissant no nos propone un mundo de razones, pero sí un mundo poético que se opone a visiones occidentales.

Para Glissant, el pensamiento archipélico (*pensée archipélique*) se opone a pensamientos continentales que se asocian a sistemas o que consideran el mundo como un bloque. Si razonamos de modo archipélico – el que corresponde al ensayo, a la tentación intuitiva y, diría yo, en buena parte corresponde también a un pensar poético, como el de Glissant –

---

<sup>402</sup> GLISSANT, Édouard, 2009, Philosophie de la relation, Paris, Gallimard : 38.

<sup>403</sup> *Ídem*: 42.

estamos atentos a cada detalle de la naturaleza, a los ríos, los arroyos, a las piedras. El archipiélago es contrario al pensamiento único y a la banalización. Es difractado, frágil y eventual, pero da a entender la diversidad amenazada, entre los habitantes endémicos y los invasores, los que ayer eran los conquistadores y hoy son los turistas.<sup>404</sup> El pensamiento del tremor (*pensée du tremblement*) atiende a las vibraciones del mundo, articulando ahora intuición y sensibilidad. Su opuesto es el juicio insinuante. El pensamiento del tremor se aleja de las certezas enraizadas, de modo tal que, en un primer paso, parece semejante a Jacotot, el *Maestro ignorante* de Rancière. Pero no es lo mismo. Es frágil, como el tremor, errático, vacilante, interrogativo atiende a lo imprevisto, aproximándose de la “repetición fértil” de las ciencias del caos.<sup>405</sup> El pensamiento nuevo de las fronteras (*pensée nouvelle des frontières*) distingue realidades – las fronteras, cada una “con o su sabor” – para volver a reunir las con una nueva fuerza. Las fronteras entre lugares son como archipiélagos, no suponen muros.<sup>406</sup> El pensamiento errante (*pensée errante*) no indica dispersión. Se conecta con manifestaciones no supuestas precedentemente. La arranca rechaza raíces únicas, haciéndose hilo conductor para la identidad en la Relación.<sup>407</sup> En cuanto al pensamiento del imprevisto (*pensée de l'imprévisible*) permitirá distinguir el imprevisto en el desorden y escapar al caos. En la escrita poética el imprevisto corresponde a suspense. Es más reconocible en las lenguas criollas que en el mestizaje.<sup>408</sup> El pensamiento de la opacidad del mundo (*pensée de l'opacité du monde*) se opone al apartheid. De nuevo, de un modo que parece ir al encuentro de los principios de Rancière, defiende que es un espacio de consentimiento común, de la relación participativa que conlleva tanto consensos como disensos. Pero el poeta Glissant propone una *opacidad transparente* y no imposta qué significa libertad.<sup>409</sup> El pensamiento de pista (*la pensée du trace*) solicita memorias conjuntas de los componentes del *Tout-monde*. Trata de “las lenguas y lenguajes, que deciden el juego de los imaginarios de las humanidades.”<sup>410</sup>

La criollización, noción propuesta por Glissant, distinta del mestizaje, hace referencia sólo a las lenguas criollas. De todos modos, el pensamiento de las criollizaciones (*pensée des créolisations*) representa y expresa la relaciones entre culturas, tal como el mestizaje. “Hay una alquimia de la criollización que entrecruza los mestizajes, e incluso pasa a través de ellos.” Este termino indica que “una lengua criolla no es un dialecto ni un patois, ni una deformación genial de una lengua dominante, es una resultante imprevisto, impredecible y fulgurante, en un tiempo y en un lugar de reunión de datos lingüísticos (léxicos, sintaxis y modos de hablar.)” Mientras, entiende que, a diferencia de otros autores que abordaré, los mestizajes ponen en marcha mecanismos y yuxtaposiciones que podrán ser inmóviles. En cuanto la lenguas criollas siempre se transmutan. Pero, cuando una criollización se cumple, la lengua tiende a estabilizar.<sup>411</sup>

Finalmente, Glissant se detiene en el pensamiento de la Relación (*pensée de la Relation*), articulado con las anteriores formas de pensar la diferencia. Este modo de pensar “no

---

<sup>404</sup> GLISSANT, Édouard, 2009: 45-53.

<sup>405</sup> *Ídem*: 54-55.

<sup>406</sup> *Ídem*: 56.

<sup>407</sup> *Ídem*: 61.

<sup>408</sup> *Ídem*: 68..

<sup>409</sup> *Ídem*: 70.

<sup>410</sup> *Ídem*: 80.

<sup>411</sup> *Ídem*: 45-53. 64-65.

confunde idénticos, distingue entre diferentes.” En una secuencia de conexiones, hay raíces que se desplazan. Se relacionan ideas, identidades, intuiciones. La relación se hace más fuerte cuando es hablada, cuando su historia es narrada. Pero no es una Historia, y sí un estado del mundo. “La Relación no tiene moral, es creada por las poéticas y engendra magnetismos entre diferentes.” Pero la estética, autónoma por esta vía, augura una ética que debe definir un comportamiento moral.<sup>412</sup> La filosofía de la Relación que Glissant propone abarca “un sistema no-sistematizado” de muchos datos, tales como la sorpresa y lo no-expectable.<sup>413</sup> Extrañamente, esta estética no incluye sujetos. En fin, Glissant nos propone una tarea poético-filosófica en proceso, con muchas aberturas. No será éste el camino que elijo, él de atender a esas aberturas.

Gadamer, al definir el concepto de fusión se aproxima al mestizaje. Cuando argumenta sobre la fusión de horizontes, Gadamer considera que constituyen una toma de consciencia dinámica que lleva a la auto-trascendencia, conduciendo a crear nuevas perspectivas o reglas que son utilizadas para construir un nuevo horizonte, una nueva toma de consciencia.<sup>414</sup> Para Laplantine, etnólogo, y Nouss, interesado en traducción cultural, mestizaje tampoco es apagamiento de horizontes y de diversidades o de lo que sea específico. Pero se oponen al término fusión, considerando que tiende a mezclar sujetos y prácticas, como si fueran líquidos compatibles, en un conjunto común. Cada disciplina tiene su historia, sus tradiciones, sus principios, sus representaciones que, constituyendo como una base, conducen a configurar nuevas tradiciones. Así, estos dos últimos autores pretenden desasociarse de cualquier mezcla que los aproxime al nublado concepto de *melting pot*, introducido por la escuela sociológica de Chicago, en los años veinte. Trataba de proponer constituir una identidad americana ficticia, que debería corresponder a los emigrados llegados de todas partes del mundo. A través de ese proceso de fusión, que incluía invención de una identidad no genuina, los emigrados tendrían que olvidar su cultura de origen y, para sentirse incluidos, deberían adoptar las prácticas sociales del nuevo mundo. Gadamer, por su turno, asume una tarea filosófica con origen iluminista, la de reflexionar al propósito de la tomada de consciencia y de considerar nuevos horizontes. En cuanto a Glissant, poco o nada está preso por representaciones y fácilmente rechaza tradiciones o principios disciplinarios, ya que él mismo razona de modo mestizo, entre filosofía, antropología y poesía. En este momento, me interesa atender sobretudo a Laplantine, porque ha vivido experiencias etnológicas empíricas en Sud América, sobre las cuales ahora reflexiona, conjuntamente con Nouss, y las alargan a la identificación de intersecciones en varios campos, refieren sujetos, prácticas sociales cotidianas e incluso dan ejemplos del arte, de la arquitectura y de la literatura. O sea, ese trabajo de campo, como experiencia empírica *a priori*, conduce a juicios reflexionantes sobre la diferencia humana y muchas intersecciones. Sin temor de votos universalistas, los distinguen de imposiciones totalitarias que aplastan formas de libertad.

En la vía de Laplantine y Nouss, mestizaje no es fusión y tampoco es hibridez. De hecho, si tomáramos este último término tal y como ordinariamente es usado en biología, indicaría crear a partir del cruzamiento de elementos genéticamente diferentes, siendo el resultado final una planta resistente pero, a menudo, intencionalmente infértil, para que sigamos comprando más plantas o semillas. Sin embargo, adoptan otra vía. Entienden que la

---

<sup>412</sup> *Ídem*: 73.

<sup>413</sup> *Ídem*: 82.

<sup>414</sup> Gadamer, Hans-Georg, 1989, *Truth and Method*, London, Continuum.

dimensión temporal es la que distingue el mestizaje de otras formas como mezcla, mixto o híbrido, las que consideran que, *a priori*, podrán ser prácticas estáticas. Mestizaje “no es un estado, pero sí una condición, una tensión que no puede ser resuelta porque está siempre en movimiento, animada en alternancia por sus diversas componentes. Su tempo es el presente “ya que, en constante renovación, asegura la permanencia de creaciones y de encuentros.”<sup>415</sup> Su temporalidad será también la del futuro, “de la constante alteración, de lo jamás terminado, de una fuerza que va, del vector de cambios incesantes que constituyen el hombre y lo real.”<sup>416</sup> Aún así, coincidiendo con Glissant, entienden que el mestizaje incluye memoria. Ésta tiene una función propia y también permite distinguir mestizaje de otras formas de intersección. “La memoria garantiza que la mezcla no coagule; pica el futuro y, recordando constantemente que es posible ser diferente, indica la dirección en el futuro.”<sup>417</sup> Pero el mestizaje sobrevive sin hacer posible distinguir presente, pasado y futuro. Nada está fijo, todo es imprevisible, entienden estos autores, considerando que, por esta razón, la noción de mestizaje es contradictoria. Es una noción siempre transitoria, no estable, inacabada, tal como lo son todo tipo de mestizajes. No es respuesta, pero sí pregunta. “Esta noción no puede ser movilizada como respuesta, porque es pregunta en sí misma que perturba el individuo, la cultura, la lengua, la sociedad en su tendencia hacia la estabilización.”<sup>418</sup> Asimismo, entienden que analizar el mestizaje presupone admitir que siempre encontraremos sorpresas, ya que es un “proceso de *bricolage* sin fin” y, por el contrario, “la pureza es del orden de la clasificación.”<sup>419</sup> Por lo tanto, aún si sobre otros temas atienden a Glissant, no están de acuerdo con éste en lo que respecta la imprevisibilidad del mestizaje. En este aspecto, doy razón Laplantine et Nouss, ya que en este mundo global en el que vivimos cada día somos sorprendidos por más formas y procesos imprevisibles de mestizaje, difíciles de clasificar porque se basan en diferentes motivos sociales y/o intenciones artísticas.

De otro lado, Laplantine et Nouss consideran que los mestizajes no se prenden mayoritariamente con contenidos – puesto que éstos son variables – pero sí, con los modos como cada elemento, por sí, se combina con los demás. Por esta razón, afirman que “la tarea de la filosofía consiste en identificar estas redes y crear conceptos móviles para que los tengamos en cuenta.”<sup>420</sup> Defienden algo válido para lo social: el mestizaje no sigue una lógica matricial, ni de filiación, pero sí una lógica del orden de la mediación. Juega con los intermediarios, juega en los intervalos y en los intersticios, haciendo mediaciones temporales, sobretudo a través de negociaciones, pero también de cruces y de trueques.

Admiten que modos de intersección diferentes – como mezcla, montaje, collage, etc. – pueden ayudar a comprender el mestizaje. Pero éste es del orden del acto, no es una calidad. Sobre todo, es también del orden de la no-coincidencia, cada caso es un caso. Existe en la tensión, en la variación, en la configuración y reconfiguración, en la metamorfosis. “Procede de dislocaciones de lo que teníamos como categorías conocidas.”<sup>421</sup> Surge siempre como desorden, no obedece a normas, ni a jerarquías. No puede ser identificado y estudiado a través de principios ya conocidos, ni interpretado

<sup>415</sup> Laplantine, F., NOUSS, A, 1997, *Le Métissage*, Paris, Flammarion: 111.

<sup>416</sup> *Ídem*: 114.

<sup>417</sup> *Ídem*: 112.

<sup>418</sup> *Ídem*: 85.

<sup>419</sup> *Ídem*: 75.

<sup>420</sup> *Ídem*: 95.

<sup>421</sup> Laplantine, F., NOUSS, A, 1997: 84.

según una epistemología clásica. Añaden que se ha avanzado con nociones como caos – que Glissant entiende como “insensible a las diferencias”<sup>422</sup> – o lógicas fluidas – que ciertos autores atribuyen al pensamiento creativo. Pero si pretendemos una epistemología del mestizaje, entienden que ésta no puede avanzar sin abolir lo puro. Además, defienden que una epistemología mestiza tampoco puede avanzar sin problematizar tiempo y espacio, u oposiciones tales como local/global. “Esto supone un trabajo sobre la bisagra, sobre las intersecciones y sobretodo sobre las transiciones, un trabajo, en fin, sobre palabras a interpretar, porque la “multiplicidad «nómada» del mestizaje solicita todo menos escrita «sedentaria».”<sup>423</sup>

Porque atribuyen esta naturaleza al mestizaje, Laplantine y Nouss se detienen en comparaciones, apuntando a lo que no consideran mestizaje. Las formas de anti-mestizaje engloban fusión, formas políticas de separación y organizaciones sociales binarias. Las formas de mestizaje son siempre contrarias a éstas, dicen, dando muchos ejemplos sobre Brasil, donde la interculturalidad mestiza no anula en nada la autonomía social.

El mestizaje no es un proceso de fusión de dos lenguas, pero una “especie de bilingüismo en la misma lengua.”<sup>424</sup> Para estos autores, el anti-mestizaje surge en el Renacimiento. A partir de entonces, cuando, hoy aún, el mestizaje tiene dificultades en afirmarse autónomamente, es porque está atrapado entre una situación doble y opuesta a sí mismo. Por un lado, es constatable la tentación de diferenciar identidades humanas – nacionales, regionales, familiares, etc. – intentando construir, a partir de ficciones militantes, un individuo que habría absorbido su duplicidad o su triplicidad, como en un *melting pot*. En otros casos, puede haber tentaciones universalistas con sentido negativo o totalitario, según tipos asociados a modelos de fusión utópicos que pretenden tapar huecos o grietas y cerrar espacios por donde no pueda escapar una sonrisa, no se pueda improvisar una canción o bailar un vals o un tango. Cada vez más, el mestizaje debe ser visto como contrario a dualismos y a monismo. En cuanto a los dualismos, equivaldría a estudiar las razones por las que los términos se oponen de modo dual. Para estos autores, el monismo se une en la misma negación de la realidad e incluso en la protesta contra la condición humana mestiza.<sup>425</sup> Expuestas estas razones, Laplantine y Nouss defienden que mestizaje no es del orden del enunciado, que proceda “al corte de un continuum.” Mucho menos es del orden de la asignación, pues “la atribución de propiedades no le conviene, porque no es un adjetivo.” También escapa “a lo que sea definidor y, más aún, definitivo y conclusivo.” Tampoco responde a procesos fijos de identificación ni corresponde “a un principio,” pues desmiente y desestabiliza la propia noción de principio. Hacen hincapié en defender que “nada es jamás definitivo, absoluto, estable, fijado en el espacio de un territorio o en el marco de un de un código permanente que serviría para «descodificar» los comportamientos de los otros.”<sup>426</sup> Entiendo que se trata, más bien, de preguntarnos ¿qué clase de concepto es el mestizaje? Tal como nos preguntamos ¿qué clase de concepto corresponde al arte? Son conceptos siempre en abierto, que no se pueden cerrar. Este es un tema que abordaré más adelante.

---

<sup>422</sup> GLISSANT, Édouard, 2009: 30.

<sup>423</sup> Laplantine, F., NOUSS, A, 1997: 90.

<sup>424</sup> *Ídem*: 80.

<sup>425</sup> *Ídem*: 78

<sup>426</sup> *Ídem*: 80-81

La sociedad contemporánea tanto hace frente como dialoga con separación espacial y temporal, entre cerca y lejos, entre distancia y proximidad, entre el yo y la alteridad, entre nosotros y ellos. La globalización conlleva problemas de identidad social. Asistimos a una transitoriedad acelerada de sentidos sociales, como también de lenguajes simbólicos de naturaleza cultural. Hay un nuevo tejido en fase de producción. La gran cantidad de información que llega a cada sujeto, a través de los medios de comunicación hace viajar virtualmente, contribuyendo, tal como en los viajes reales, a crear contactos y generar nuevas visiones del mundo. Por lo tanto, el mestizaje puede presentarse como proceso relacional. En este amplio espacio que habitamos, tutelado por el neoliberalismo, en el que heterogeneidad y homogeneidad entran en disputa, los cambios sociales son fugaces, aún cuando hay ciertas dificultades para expresar diferencias sociales, y las trayectorias de las identidades toman múltiples formas, todas fluidas y en constante edificación hasta que se transformen provisionalmente en anclas, como durante un *intermezzo*.

En este panorama, para Laplantine y Nouss, y aún Gruzinski, todas las formas de mestizaje hacen de mediadores entre, como mínimo, dos visiones del mundo. Se dan diálogos y confrontaciones, tensiones o resoluciones temporarias entre dos o más territorios, en los que nada es definitivo, ni ninguno de ellos triunfa sobre el otro. Si la identidad antropológica nunca es invariable – sino algo que se va construyendo en permanente movimiento, activando cada sujeto diferentes facetas, simultánea o sucesivamente, según las interacciones que cada sujeto va viviendo y de acuerdo con su historia personal – si el modo de vivir y actuar es mestizo, lleva al sujeto tanto a vivir en un permanente cuestionamiento, como le capacita para confrontar, criticar y aprovechar elementos de ambos lados. El sujeto traspasa constantemente una frontera porosa de un lado a otro. La identidad relacionada con cada una de esas visiones del mundo es prácticamente tan importante como la relación que quiere establecer entre ambas. Puesto que no significa claramente pertenencia, como la identidad antropológica, tampoco equivale a alteridad, sino a identidad y alteridad entrelazadas.<sup>427</sup> Es decir, todo mestizaje provoca una marcha crítica de doble sentido, conlleva razones y afectos que tienden a asociar y que, al mismo tiempo, tienden a desenredar.

Laplantine y Nouss, como ya he mencionado, refieren una diversidad de ejemplos. Sin embargo, los engloban en la misma palabra mestizaje, acentuando su polisemia natural. No es lo mismo hablar de importación de tomates o patatas, los que producen cambios alimentarios y culinarios, de la mezquita de Córdoba, que produce disensos y consensos político-religiosos, o de arte, de literatura y poesía que tienen intenciones simbólicas, aún si todos influyen y/o reciben, a su modo, en lo social, en lo cultural y en la vida humana. Sobre arte y literatura refieren collage, oxímoron, heterónimo y otros ejemplos que pertenecen a la familia de las intersecciones, pero que habrá que distinguir. En este panorama, artistas, escritores y poetas siguen modos de razonar, proceder, sentir, crear, comunicar simbólicamente, pero, repito, no conllevan las mismas intenciones artísticas o literarias, siendo éstas históricas y contextuales.

Aún así, vale la pena referir algunos de los ejemplos que proponen y añadir otros. Entre las artes, el mestizaje es más constatable en la música, donde es frecuentemente asumido como tal. Por ejemplo el jazz, el fado o el flamenco, retienen sus orígenes – sus memorias

---

<sup>427</sup> GRUZINSKI, Serge, 1999, *La pensée métisse*, Paris, Fayard.  
Laplantine, F., NOUSS, A, 1997



- las que son re-trabajadas en articulación con datos históricos y culturales. El jazz, por ejemplo, ha sido canto de trabajo Africano, en los campos de algodón o en las estructuras ferroviarias de los Estados Unidos, se ha transfigurado, por ejemplo, en los *spirituals*, tocados en iglesias. Ha sido también protesta político, de varios modos y por diferentes razones. Los cantos africanos han absorbido instrumentos musicales y armonías occidentales. Ha ingresado y se ha articulado con los mecanismos para una presentación pública, grabación y divulgación mercantil. Hoy en día sigue en proceso de mestizaje, multiplicando formas de producción creativa y comunicativa. Estas tres formas musicales - jazz, fado y flamenco - que han articulado o articulan mestizajes estéticas y antropológicas, se traducen y crean productos con identidades polimorfas. En otros casos, se mestizan formas musicales, como con Bartok y Falla, el folclore y la música erudita. Otras tipos musicales además, mestizan áreas del conocimiento o de interés, como con Xenakis (con matemática) o Messiaen (con sonidos de pájaros).

En la literatura también hay mestizajes semejantes. La reciente literatura Africana, que tiene una fuerte referencia en Mia Couto, escritor Mozambiqueño, nos ofrece un primero ejemplo. Couto recoge dialectos locales y su forma de expresión oral, que pasa a la escrita, articulando con la lengua portuguesa. También articula puntos de vista políticos y sociales africanos y occidentales con la intención de, poniendo todo en escena, cuestionar ambos lados. Ha entrado en la cadena de divulgación mundial, como otros escritores de Angola y Mozambique, suscitando curiosidad e interés mundial. Antes, otros escritores habían elegido escrituras-alteridad, como en este caso refieren Laplantine y Nouss. "Le *Je est un autre* de Rimbaud, ou *Je suis l'autre* de Nerval, repris par Blaise Cendrars. Pour Proust: *Chacun de nous est un* (La Fugitive) ou « un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes dans la société»." Fernando Pessoa, referido por los mismos autores, a través de sus heterónimos retrata, sobre él mismo, debates sujeto-alteridad, y el modo como lo experimenta. Por ejemplo, a través de Álvaro Campos, un hombre urbano, Pessoa celebra el triunfo de la máquina, de la energía mecánica y de la civilización moderna. Siéntese en sus poemas una atracción erótica por las máquinas, como los surrealistas, y un símbolo de la vida urbana moderna. Presenta la belleza de los "maquinismos en furia" y la fuerza de la máquina frente a la belleza tradicional. Exalta el progreso técnico, esa "nueva revelación metálica". En la *Ode Triunfal*, el poeta, como cantante del mundo modernista, elogia la civilización industrial y la técnica: "Ó rodas, ó engranajes, r-r-r-r-r eterno!". Simultáneamente, Alberto Caeiro, sobre quién Pessoa, explicó la vida en detalle para sus otros heterónimos, es un poeta rural. Usa un lenguaje simple y sensorial, con un vocabulario limitado de un poeta campesino poco ilustrado. A través de un proceso creativo espontáneo, dice: "no tengo filosofía: tengo sentidos..." Mucho otros ejemplos de la escrita y las experiencias creativas y comunicativas, que Pessoa nos propone, podrían ser referidos, puesto que ha asumido una constelación de heterónimos.<sup>428</sup>

Glissant, en su propuesta para una filosofía de la relación, por fuerza de tanto pretender separar semejanza y diferencia, crea entre estas un dualismo. Asocia lo universal moderno a semejanzas y a dominaciones occidentales. Del otro lado del muro, estarán las diferencias, la heterogeneidad. Laplantine y Nouss, distinguen tipos de universalismos, condenando apenas aquellos que, teniendo tendencias totalitaristas, por razones únicamente político-sociales, fabrican fusiones tales como el *melting pot*. En un horizonte democrático, donde la autonomía social del sujeto se hace posible, universalidad puede

---

<sup>428</sup> Laplantine, F., NOUSS, A, 1997, *Le Métissage*, Paris, Flammarion: 101.

representar votos expresos en libertad, deseos de compartir socialmente hasta donde se haga posible. Así, una vez más doy razón a Vilar, cuando argumenta que puede constituirse como un voto, de un o más sujetos, que esperan una adhesión de los demás.<sup>429</sup>

Entiendo que el mestizaje es un concepto relacional, pero no por la vía de Glissant en su filosofía donde los sujetos no están contemplados. ¿O estarán apenas implícitos? En una primera instancia, primordial, relacional significa que dos o más sujetos o entidades se encuentran y mantienen alguna relación o diálogo interpersonal. En una segunda instancia, tenemos que atender a que hay siempre tensiones de muchos tipos, por ejemplo, entre sujetos y políticas institucionales. Hay también negociaciones temporarias, consensos y disensos en un mundo que, por naturaleza, es heterogéneo. Desde el punto de vista antropológico, como en todos los demás casos, los mestizajes crean nuevas vías, crean lo inesperado, cada caso es un caso con sus diferentes raíces, con sus diferentes razones de acontecer, de producir lo cotidiano, de vivir, de convivir. En cada horizonte cultural, hoy en diálogo con un amplio horizonte global – que fácilmente tiende a homogeneizar – ha estado atendiendo a vivencias y experiencias cotidianas, sean estéticas o no. Podrán tener naturaleza pre-reflexivas, pero como dice Vilar, pueden proporcionar sentido y, incluso conducir a juicios reflexionantes por todo el sujeto que piensa con su propia cabeza. En una tercera instancia, debemos intentar comprender el mestizaje por comparación con elementos ya conocidos. Por ejemplo, en las artes y en la literatura mestizaje también corresponde a dialécticas resistentes a razones funcionales, a todo los tipos de fusiones que anulen diversidades. Corresponde a cuestionar, desafiar y reconfigurar poéticas, técnicas, instrumentos, lenguajes o formas de comunicación. De todos modos, como concepto relacional – el mestizaje que tanto rechaza purismos, como admite cambios de procesos vitales y sociales, creativos y comunicativos – apunta para la tarea filosófica de trabajar este concepto. Laplantine y Nouss tienen razón cuando afirman que una epistemología del mestizaje solicita todo menos una escritura sedentaria. Mestizaje es también un concepto de naturaleza abierta, como el arte, como los parecidos de familia. Este es un tema que prefiero enfocar en el capítulo siguiente.

---

<sup>429</sup> VILAR, Gerard, 2005, *Las razones del arte*, Madrid, Machado.

## 2.2. Intersección: concepto y variantes en el arte contemporáneo

Es ahora el momento de pasar al mundo de los símbolos para enfocar las intersecciones en el arte contemporáneo, a través de las que conquista su autonomía y que nos propone experiencias estéticas. La autonomía de los lenguajes artísticos ha de ser considerada en el marco de libertad democrática. Esos lenguajes son favorecidos por la democracia, argumentan sobre la vida, el mundo y, a veces, sobre el modo como sus reglas son puestas en práctica. En una sociedad globalizada, donde el arte nos desafía por vía de intersecciones, simultáneamente, hay también tensiones entre campos o entre horizontes culturales.

Es necesario remarcar que globalización y universalidad, en la acepción kantiana, son conceptos muy diferentes. Según el universalismo kantiano, solamente lo particular nos es dado y debemos buscar lo universal a través de la reflexión. El océano de internet es, primordialmente, una vía contraria. Es un vía democrática, en la medida en que llega a todos nosotros. Pero, como el gusto, puede configurar juicios problemáticos. Tiende a crear un mundo homogéneo, esto es, a configurar horizontes transnacionales, configurados como conocimientos *a priori*. Será cierto que no recibimos esos mensajes de modo igual. Recepción y elección dependen de la consciencia selectiva y crítica del sujeto receptor. Siendo así, la comunicación global puede ser recuperada. En un primer plano, depende, como diría Kant, de nuestra facultad de juzgar *a priori*. En una vía pragmática derivada de este principio, todo el sujeto reflexivo ha de reconsiderar esos conocimientos *a priori*. Internet será así una forma de comunicabilidad contingente, dependiente del juicio reflexionante de sujetos que, aspirando a trascender ese horizonte transnacional homogéneo, votan en lo que eligen, animados a difundirlo universalmente.

La globalización también actúa como una palanca artística, científica, social, cultural y de procedimientos individuales. De acuerdo con Vilar, comprender una obra no significa necesariamente tener una teoría fuerte que nos permita interpretar. Estos serán aspectos importantes, pero debemos atender también a que “el mundo de las obras de arte es un triple mundo: el mundo objetivo, el mundo social y el mundo subjetivo.” Por lo tanto, la experiencia estética corresponde siempre a intentar entender significados de estos tres mundos, a ver como se “encabalgan, entrecruzan funden y forman campos de fuerzas.”<sup>430</sup> En el plano artístico actual, ese horizonte transnacional en el que estamos todos instalados, influye en la balanza donde se pesan esos tres tipos de significados. El arte se hace un universo contrafáctico que pretende hacernos pensar sobre intersecciones y cruces de horizontes intermundos. Conduce a investigaciones artísticas que producen y reflexionan sobre heterogeneidades. Cruza otros mundos antes alejados como el arte y la ciencia, argumenta simbólicamente sobre esa homogeneidad global, para proponer posibilidades de sentido no familiares.

Por naturaleza, las intercesiones artísticas – como las sociales – crean heterogeneidades, o sea cosas y actitudes imprevistas. El arte, a través de esta dialéctica entre homogeneidad y heterogeneidad, como también entre mundos antes alejados, nos propone experiencias estéticas que reflejan y nos dan que pensar sobre las tensiones del mundo presente. Así como en lo social, intersección es un concepto de naturaleza

---

<sup>430</sup> VILAR, Gerard, 2005, *Las razones del arte*, Madrid, Machado: 135-137.

relacional. Indica algún tipo de relación o redes de relaciones significantes en una obra, proponiendo experiencias que se dan en la tensión entre razones creativas y comunicativas y otros mundos transportados al interior de las obras. Las intersecciones amplían el desorden, o sea, las razones funcionales del arte contemporáneo. De otro lado, tal y como el concepto de arte, intersección es también un concepto abierto, uno que no se puede cerrar.

Mi tarea es ahora pensar filosóficamente la naturaleza común de estos dos conceptos. Considerando que intersección es simultáneamente un concepto polisémico, enfoco sucintamente algunos ejemplos con diferentes intenciones, sin pretensiones hacer una tipología. Finalmente, analizo más a fondo el mestizaje de la joyería contemporánea.

### *Naturaleza del concepto de arte*

El desafío neowittgensteiniano se presenta como un giro de la filosofía analítica. Reconsiderando sus estudios anteriores sobre el lenguaje, introduce un enfoque más pragmático centrado en las categorías de forma de vida, en el juego de lenguaje y en el significado como uso. Aunque escribió poco sobre estética, acomodaba las expresiones estéticas como frases con sentido, proponiendo entender el arte y nuestros juegos de lenguaje sobre el arte como prácticas integradas en la vida. Según esta concepción, apenas cuando conocemos una forma de vida dada podemos comprender un determinado juego de lenguaje. Surgía así un giro en relación a la austeridad del *Tractatus Logico-Philosophicus*, a través de la crítica del propio Wittgenstein, que admite el dogmatismo de sus posiciones anteriores. El segundo Wittgenstein revisa las fuertes pretensiones universalistas del kantismo y, introduciendo una cierta dosis de relativismo, abre puertas a otras categorías de juicios estéticos y de conceptos. Sus propuestas se van a constituir como un gran desafío para la filosofía en un momento en que el arte se reconfigura y, por ello va a influenciar juicios críticos posteriores sobre la evolución del arte contemporáneo. Uno de los aspectos más relevantes es su contribución a la dimensión evolutiva del concepto de arte, a través de su enfoque sobre las redes de semejanzas en los juegos y familias de significados. Como en una familia socialmente compuesta, hay datos genéticos comunes heredados que se combinan de modos diferentes, pero hay también influencias culturales, sociales, académicas, profesionales, etc, que también generan diferencias y heterogeneidades entre las actitudes de sus miembros. De modo semejante, la palabra *juego*, como otras palabras, no tienen una esencia única que abarque una sola definición o un significado único. Wittgenstein señala ejemplos. No todos los juegos se juegan por diversión o recreación, no todos tienen puntajes, ni todos tienen equipos. Hay también juegos que son profesionales, otros son juegos de casino que pueden provocar adicción u otros, como los olímpicos, siguiendo una larga tradición desde la Grecia antigua, a partir del siglo XX se transforman en grandes encuentros competitivos internacionales. En este sentido, la palabra *juego* indica una *familia*. Como en todas las familias, es un grupo donde hay, a la vez, semejanzas y diferencias.<sup>431</sup> Como dice Vilar, “se trata de un concepto que tiene una lógica diferente de otros conceptos, porque no se puede cerrar.” En la línea de Weitz, más que pensar *¿qué es el arte?* Vilar defiende que tenemos que considerar que el concepto de arte corresponde a

---

<sup>431</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig, 2009, *Philosophical Investigations*, Oxford, Blackwell.

una clase de conceptos con propiedades idénticas a las del juego. Hay parecidos y semejantes, empero no se hace posible cerrar el concepto de arte, pues tiene una “textura abierta”, como ha apuntado por Weitz.<sup>432</sup>

Esta razonada conclusión de Weitz, consta entre los pasos dados por los neowittgensteinianos, entre consensos y disensos, a mediados del siglo XX. Se relacionaba con los cambios del arte en la misma época y, en simultáneo, con tentativas que proponer alternativas a planteamientos tradicionales. Pero, como admite Vilar, en la posteridad, comprendemos que Wittgenstein ha contribuido fuertemente a la transformación de la ontología del arte y a que ésta se transforme en una interminable tarea filosófica. Paul Ziff ha añadido una primera idea clave para abordar el problema de la definición del concepto de arte: el significado de las palabras depende de su uso en un determinado contexto. En *The task of defining a work of art*, subraya la dificultad de la tarea, tanto en cuando defiende la imposibilidad de una definición única de arte, ya que en distintos contextos la propia expresión *obra de arte* tiene también un significado distinto.<sup>433</sup> En otro lugar, defiende que el uso de la expresión *obra de arte* puede ser razonada o no. Es razonada “in the light of the characteristic social consequences and implications of something being considered a work of art, and on the basis of functions, purposes and aims of a work of art are or ought to be in our society.”<sup>434</sup> Weitz, por su parte, ofrece esa contribución pragmática estimuladora, al retomar la teoría de los juegos, a comparar este concepto con el concepto de arte. El arte es un conjunto de prácticas y de objetos que no comparten una esencia común, sino que están unidas entre sí por una red de semejanzas que se superponen parcialmente. Identificamos y explicamos aquellas cosas que consideramos como arte de acuerdo con esas semejanzas.<sup>435</sup> Mandelbaum, por su parte, entendía que el análisis lingüístico no es un medio para escapar a cuestiones tradicionales. Analiza la noción de semejanza familiar, considerando redes de características genéticas, consideradas como una *esencia oculta* cuyas propiedades no son expuestas. Si esta propiedad no se puede observar directamente, podría depender de su naturaleza relacional, o sea, su poder podía depender de estar relacionado con alguna otra entidad.<sup>436</sup> Vilar subraya el modo acrítico como los neowittgensteinianos han tomado los argumentos de Wittgenstein, siguiendo siempre el deseo de escapar a tradiciones o reconfigurarlas. De otro lado, no todos los filósofos pretendían escapar a la lingüística, basta para comprobarlo considerar ejemplos como Goodman y también Danto, quien articula una compleja red de relaciones teóricas e históricas.<sup>437</sup> En este panorama abierto del arte, tampoco pretendo escapar al análisis lingüístico, como de hecho ya he hecho antes a propósito de una pulsera de Otto Künzli. Pero me pregunto ¿será la lingüística suficiente para analizar las intersecciones artísticas en el panorama actual?

---

<sup>432</sup> VILAR, Gerard, 2005: 57.

<sup>433</sup> *Idem*.

<sup>434</sup> ZIFF, Paul, 1966, *Philosophical Turnings: Essays in Conceptual Appreciation*, Oxford, Oxford University Press. 45.

<sup>435</sup> WEITZ, Morris, 1956, “The Role of Theory in Aesthetics,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15, No. 1: 27-35.

<sup>436</sup> MANDELBAUM, Maurice, 1965, “Family resemblances and generalization concerning the arts,” *American Philosophical Quarterly*, 2: 219-228.

<sup>437</sup> VILAR, Gerard, 2005.

### *Naturaleza del concepto de intersección*

Intersección tiene una naturaleza relacional como apunta Mandelbaum. Su autonomía y su poder comunicativo dependen de relaciones y entrelazamientos con otros campos. Pero ni en lo social y, mucho menos en el arte, debemos analizar la noción de semejanza familiar, considerando redes genéticas, como apunta este autor. Intersección corresponde a semejanzas equivalentes a los juegos, en el sentido propuesto por Weitz. Como defendía Ziff, el significado de las palabras se conecta con su uso en un contexto dado, el que, a propósito de las intersecciones del arte actual, se extiende a relaciones entre lo cultural, lo intercultural, creando intermundos. De otro lado, el arte evoluciona en proceso y nos sorprende cada día sin *esencia oculta* alguna, como defendía Mandelbaum. Es cierto que sus propiedades no están expuestas, no son perceptibles apenas desde la visión, porque constituyen un *embodied meaning* que, como defendía, Danto debemos interpretar.

Intersección tiene así una *textura abierta*, tal y como el concepto de arte. Reúne igualmente en sí una red de semejanzas y diferencias que se superponen o asocian parcialmente, como en un diálogo interpersonal. Como tal se potencia el problema. Se acentúa la imposibilidad de terminar la tarea filosófica de reflexionar sobre el arte que se está dando a la luz. Hemos de identificar intersecciones, interpretarlas y explicarlas de acuerdo con semejanzas familiares. Las intersecciones surgen como nuevos tipos de juegos en el terreno del arte, más allá de los que han considerado Wittgenstein y sus seguidores. De un lado, hemos de atender a que, cada caso conlleva intenciones artísticas diferentes, enmarcadas por la vida, el mundo y el *mundo de la vida*, como dicho por Vilar. De otro lado, intersección, como palabra polisémica, también se subdivide en sub-familias con semejanzas y diferencias entrelazadas, aún si detectar tipos no es una tarea tan compleja como otras. Como hemos visto a propósito de lo social, fusión, hibridismo y mestizaje comparten ciertos elementos, se diferencian en otros y lo mismo se puede constatar entre androginia, collage estético, poiética-alteridad, etc. Por otro lado aún, cada una de esas subdivisiones de esta familia, haciendo un círculo metafórico, también tiene naturaleza abierta, en gran parte, por estar conectada con las intenciones de los artistas, sus razones creativas y comunicativas y también funcionales. Pero también porque, por naturaleza propia, son conceptos en continuo proceso de transmutación. Además, las investigaciones artísticas de hoy intersectan intersecciones de mundos y terrenos, tal como arte, ciencia, artesanía, tecnologías, etc.

El arte intenta constantemente romper sus propias tradiciones. Entre tantas formas de arte, ya conocíamos el arte efímero, cuya memoria quedaba retenida en fotografías o vídeos. Ahora conocemos otro tipo de arte efímero, el que incluye metáforas comestibles. Se proponen en la intersección de campos – la cocina, la ciencia, el arte – y surgen, por ejemplo, a través de investigaciones culinarias como las de Ferran Adrià.<sup>438</sup> También asistimos a confrontaciones entre horizontes estéticos. Bastará atender al modo como Grayson Perry hoy se opone a Duchamp. Como hemos visto ya, Perry, trata de repensar una *poiesis*, como trabajo manual que conlleva ahora otros modos de pensar – por ejemplo, crear pensado con las manos, como dice Ramón Puig o pensar con los sentidos, como en las experiencias propuestas por Adrià. Perry también propone una visibilidad-otra, a través de un tipo de belleza que considera que reside en los propios procesos virtuosos del hacer manual. Así, propone diálogos entre arte y artesanía, o se, a una intersección. Es bien sabido que Duchamp se contraponía a esta idea, proponiendo ready-

---

<sup>438</sup> JAQUES, Jèssica y Vilar, Gerard Vilar , 2012, "Feeding thought. Edible art and research cooking."

mades y obras que exigen esfuerzo intelectual, tanto del artista, como del público al intentar comprender.

Cuando Rancière habla de reconfigurar espacios y relaciones en el arte, casi toca el concepto de intersección. Apunta a prácticas que van en otra dirección “la de una desespecificación de los instrumentos o dispositivos propios de las diferentes artes, la de una convergencia hace una misma idea y práctica del arte como forma de ocupar un lugar en el que se redistribuyen las relaciones entre los cuerpos, las imágenes y los tiempos.”<sup>439</sup> El régimen estético rechaza la verdad modernista, la que estaba conectada con medios específicos y purismos que banalizaban el arte. Por el contrario, la experiencia estética del presente implica una naturaleza relacional que asocia el disenso como componente ontológica que constituye las propias obras. La obra estética *es ahora la ley de su medio*, como defiende. También hace hincapié en oponerse a dualismos, entre otros, defiende que no hay tipos de inteligencia diferentes. Sin embargo, ya que se opone al consumo, no serán de su agrado, intersecciones entre arte y mercado, o sea, actitudes como las de Grayson Perry, cuando trabaja para casas de moda, ya que, como otros casos que cita, “rechaza el argumento del uso prosaico de mercaderías, [... aceptando] el «heterogéneo sensible» [que] está hoy en todas partes.”<sup>440</sup>

Por naturaleza, los dualismos son opuestos a cualquier tipo de intersección. Éstas son diálogos en tensión entre dos o más mundos que se hacen autónomos en ese mismo diálogo-tensión. Se trata de transacciones y de negociaciones simbólicas. Se desespecifican medios y papeles, se traspasan principios establecidos y se relacionan mundos. Goodman se interesa precisamente por relaciones que conectan mundos. “Hacer el mundo consiste en separar y reunir y, frecuentemente, ambos a la vez.” De un lado, se dividen las totalidades en partes, géneros, especies, se apuntan complejidades y trazos que las componen y se establecen distinciones. De otro, se recomponen las totalidades y los géneros a partir de sus miembros y sub-clases, se combinan los componentes y se hacen conexiones. Habitualmente, dice Goodman, estas composiciones y descomposiciones son identificadas con etiquetas, con nombres, predicados, etc, tratando de organizar géneros y tipos según diferencias. La identidad, en un mundo dado, podrá, entonces, ser entendida con relación a esos tipos. Sin embargo, hay entidades multicolores, abigarradas, mezcladas que se superponen entre sí de modos intrincados. Así, “no hacemos un nuevo mundo cada vez que tomamos las cosas por separado.” Entiende que, por el contrario, ciertos mundos pueden diferir, en el sentido que “todo aquello que pertenece a uno, puede no pertenecer a otro.” Ejemplifica empíricamente a través de la palabra *nieve*, la que es culturalmente desdoblada en varias palabras por los pueblos del Polo Norte. En el sur Europa nieve es nieve, nada más. También existen “mundos diferentes por razones teóricas y no prácticas.”<sup>441</sup> Los científicos se esfuerzan por construir un mundo de conceptos que obedezcan a leyes universales, pero las investigaciones prosiguen y esos conceptos son revisados. A propósito de arte, defiende que Picasso se inspiró en *Las Meninas* de Velásquez, o Brahms en un tema de Haydn y, así, surgen variaciones. “Así, son modos de hacer mundos. No digo *los* modos como se

---

<sup>439</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2005, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museo de Arte Contemporánea de Barcelona y Universidad Autónoma de Barcelona.

<sup>440</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2002, “The aesthetic revolution and its outcomes: Emplotments of autonomy and heteronomy” *New Left Review*, 14, Marzo, Abril: 114. [<http://newleftreview.org/11/14/jacques-ranciere-the-aesthetic-revolution-and-its-outcomes>]

<sup>441</sup> GOODMAN, Nelson, 2010, *Manières de faire des mondes*, Paris, Gallimard : 23-24.

hacen mundos.”<sup>442</sup> Goodman no pretende ser exhaustivo, y mucho menos imperativo. Sobre todo, considera que hay diferencias y coincidencias, porque “il n’y a pas plus un unique monde de mondes qu’il n’y ha un unique monde” (no hay un único mundo de mundos, así como no hay un mundo único.)<sup>443</sup> Este principio escrito hace más de cuatro décadas, mantiene su actualidad, ayudando a justificar la conquista de la autonomía entre mundos en la intersección de mundos.

Foucault nos propone pensar la heterotopía. Distinta de las utopías – que conecta con localizaciones esencialmente irreales, aún si pueden ser sitios que se conectan con un espacio social real, como analogías directas o invertidas – las heterotopías, por oposición, son lugares reales. Tal vez, algún día, fueran utopías también, pero efectivamente realizadas. Las heterotopías son espacios-otros, como las clínicas psiquiátricas que ha estudiado, son lugares donde varias experiencias humanas se reúnen y, a pesar de que parezcan incompatibles, producen modos de vida o efectos múltiples y mixtos. Son espacios donde alteridad e identidad se entrelazan, donde, por lo tanto, reside la heterogeneidad. Tal y como las intersecciones en arte, funcionan plenamente cuando hay una especie de “ruptura absoluta con el tiempo tradicional” – como también entienden Laplantine et Nouss – cuando el tiempo también se acumula en ellos, simétricamente.<sup>444</sup> Este tiempo no es ni una vuelta al cero, ni el tiempo de la historia, como una ruina muerta del pasado. Es, diría, un tiempo-otro. Uno que siendo múltiple, presente y futuro que, en diálogo, conserva vivas memorias, ideas, sentimientos. Incluye vestigios, no como restos estancados, pero sí reciclados, conducen a razonamientos y a sensaciones tangibles. Es un tiempo vivo que se puede hacer materia artística. Es pensado, acumulado y sincronizado a través de investigaciones artísticas, para expresar intenciones y elecciones individuales y conquistar la autonomía estética y del artista entre mundos, ofreciéndonos propuestas de experiencia con sus entrelazamientos.

Para un análisis de la familia de las intersecciones, como antes he propuesto, apunto algunos ejemplos, pero sin pretensiones de desarrollar una tipología. Los lenguajes del arte son heterogéneos por naturaleza, tienen la misma *textura abierta* que caracteriza los conceptos de arte y de intersección. La tarea y la experiencia interpretativas los *completa* y constituye cuando nos preguntamos sobre qué pretenden comunicar e intentamos pronunciarnos sobre su sentido, sobre las intenciones del artista. Hemos de encajar cada obra, con sus intenciones, en la extensión del arte, a través de la actualidad de su perspectiva, como defiende Vilar, a sabiendas que no se hace posible etiquetar intersecciones. Eso si sería una actitud contraria a la naturaleza del concepto de intersección que configura la autonomía de las obras. Si, en arte, a menudo, las propias intersecciones se intersectan, lo que si es posible, es ejemplificar a través de casos donde sobresalen dadas características, como collage, hibridez, androginia o mestizaje.

[1] Collage estético es un viejo tema, abordado anteriormente. Como en las demás intersecciones, se transfigura a través las investigaciones artísticas. Collage es un termino

<sup>442</sup> *Ídem*: 35.

<sup>443</sup> *Ídem*: 36.

<sup>444</sup> FOUCAULT, Michel, 1984, “Des espaces autres. Hétérotopies”, (conferencia en el Cercle d’Études Architecturales, 1967), en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, Octubre: 46-49.



amplio y genérico. Ya no consiste en pegar materias yuxtapuestas sobre un lienzo u otro soporte, como hacia Kurt Schwitters, asociando pintura. Collage estético se ha convertido en una metáfora que apunta a la yuxtaposición de cosas diferentes, de tal modo que Rancière utiliza el término, como ya hemos visto. Se yuxtaponen argumentos sobre tiempos, espacios, lugares, distintos aspectos culturales, guerras, hogares, consumo, etc. El collage incluye diálogos y tensiones entre dos o más temas, según las intenciones poéticas y comunicativas de cada artista. No tiene nada de *wunderkammer* – como cierta crítica apunta a dadas instalaciones. En la antigua *wunderkammer* todo valía lo mismo. En este antecesor de los museos, estaban amontonados recuerdos de otros lugares, cosas exóticas, animales embalsamados, dibujos, etc. Sin embargo, hay artistas que recorren a la *wunderkammer* con alguna intención. Es el caso de José Barrias. Incluyó una *wunderkammer* en su compleja exposición *In itinere*, en el Museo de Serralves, en 2011. Argumentaba sobre su itinerario personal – entre Portugal, que considera país de la literatura, y Italia, su país de adopción y del arte – como también sobre el *itinerario*, del arte y de los museos, en cuanto institución, hasta llegar a transfigurar el propio edificio donde la exposición estaba instalada. Incluía *una sala de los mapas*, que mapeaba la propia exposición y nos presentaba horizontalmente su plano expositivo. Empezaba con una *camera picta*, donde el renacimiento y el presente dialogaban con paredes con fuertes colores y textos escritos. Seguía el *gabinet des dessins*, donde hacía alusión al momento en que el dibujo se hizo autónomo de la pintura y la escultura. Después, presentaba un *wunderkammer*, como parte de su historia de los museos, donde incluía libros que le han interesado, pinturas y recuerdos de amigos o de viajes sentidos. En seguida, venía la *camera de ecos*, donde bisontes tales como los de Altamira, eran proyectados digitalmente. Finalmente, llegábamos a una *camera clara*, un pasillo donde des-construía el edificio de Serralves, cuyas formas entraban dentro de sí mismo. Al fondo del pasillo nos encontrábamos con un diagrama que citaba *La Vergine con il Bambino e santi*, de Piero della Francesca, evidenciando el huevo, que sustituye por un gran huevo real. El huevo era una metáfora de la vida, del nacimiento, del inicio del itinerario. Así, el inicio era el final, como si nos propusiera reconsiderar nuestro itinerario vital. Según Marek Bartelik, “con una plétora de obras que frecuentemente referían – o *hacían eco*, como Barrias prefiere decir – obras de otros artistas, poetas y escritores (y, con una consciencia autoreflexiva sobre el espacio y las funciones filosóficas del museo en sí mismo) la exposición encorajaba la imaginación a vagar libremente con la certeza de que el artista que ha elaborado esta jornada onírica ha colocado un impresionante conocimiento del pasado al servicio de una mejor percepción del presente.”<sup>445</sup> Barrias daba lugar a otros autores y al público que pretendiera vivir una aventura interpretativa. Tal como ya se entendía en la *sala de los mapas*, su obra era la propia exposición, pensada durante varios años y creada en el propio museo que, para tal, estuvo cerrado durante un mes. Se descubría constantemente algo inesperado a lo largo del itinerario que era, en sí mismo, un inmenso collage y una heterotopía del tiempo foucaultiana. En un tiempo-otro, creado como lenguaje artístico, ponía en diálogo tiempos, culturas, la historia del arte y la de los museos, como también modos de actuar, razonar y sentir de artistas, escritores y poetas de varios tiempos y lugares.

[2] Androginia es también una forma de intersección, en este caso entre el yo y otro-yo. Es también un viejo tema que se ha reconfigurando hasta hoy. Si Perry se opone a

---

<sup>445</sup> BARTELIK, Marek, 2011, “José Barrias: museu de arte contemporânea de Serralves”, Artforum, Novembre.

Duchamp acerca de otros temas del arte, curiosamente, ambos adoptan este tipo de intersección a través de una relación identidad-alteridad, o poiética-alteridad, al vestirse de mujer. *Rose Sélavy* era el alter-ego femenino de Duchamp. No lejos de una actitud surrealista relativa al sexo, con su humor y recorriendo a efectos entre sonidos de palabras, que tanto apreciaba, *Rose Sélavy* tiene equivalencia sonora en “*éros, c'est la vie*, que puede ser traducido como «amor físico es vida»”.<sup>446</sup> Perry, por su parte, aprecia la moda actual y se viste con modelos topo de gama, así como trabaja con casas como Vuitton. Otras veces, exuberantemente maquillado, opta por vestir trajes de niñas o señoras inglesas, con sus tradicionales telas, colores y formas. Identifica esta actitud con el placer personal de travestirse – algo que nota como mal-visto socialmente – y con voluntad de ser diferente, de desafiar prejuicios sociales a través del arte. De hecho, hace estas afirmaciones y divulga sus principios en un vídeo divulgado por una organización de derechos humanos.<sup>447</sup> Me parece claro que las intenciones de Duchamp y Perry son diferentes, porque son posibilitadas por diferentes momentos históricos y contextos socio-culturales. Roni Horn también nos propone pensar lo andrógino. Varias de sus obras parecen concentrarse apenas en materiales, formas y espacio. Unas son instalaciones, otras se basan en el lenguaje o en la literatura, siendo éstas libros con fotografías y textos. En 2013, el Sammlung Goetz de Múnich presenta una exposición de esta artista americana. Al entrar en la primera sala viví unos primeros momentos de tedio, como si estuviera viendo fotografías en un álbum de familia, el padre, la madre, la hija. La repetición de personajes tan parecidos me empezó a despertar la curiosidad. ¿Qué pretendía significar? Era siempre Roni Horn, pero no eran los auto-retratos tradicionales. Se iba transfigurando a través de fotografías manipuladas. Me venían preguntas sobre el sentido de su actitud. Roni es, desde luego un nombre que no es ni masculino, ni femenino, pero es ambos a la vez. En vídeos presentados en la exposición tampoco se entiende si es un sujeto masculino o femenino. Horn ha crecido y vivido con esta identidad que no nos es familiar, que no sabemos donde situar y la explora como androginia y actitud artística, tanto a través de su de su propia imagen, como de sus obras. Una de esas obras es *Asphere*, la que ya ha repetido en varios colores y dimensiones. Es siempre como un objeto esférico, cuya esfericidad está sutilmente distorsionada de modo casi imperceptible. Si no es una esfera, tampoco es otra cosa, no tiene una identidad definida. A través de lo ya conocido y por falta de argumentos mejores, la podremos entender como esfera, pero no es una esfera. *Asphere* es una entidad que argumenta sobre identidad, sobre androginia, tal como sus fotografías, donde esta naturaleza se hace más explícita. *Asphere* es, intencionalmente, integración de la diferencia en la identidad, identidad y alteridad en diálogo, hacia una identidad de síntesis que es innombrable, pero que tampoco excluye la identidad de cualquiera de los géneros. Argumentando sobre diferencia, nos comunica discreta y simbólicamente que no pretende identificar cualquier forma de identidad que nos sea familiar y reconocible. Sus intenciones y actitudes difieren de las ambigüedades sexuales provocadas por Duchamp y de Méret Oppenheim – temporaria en el primero y más permanente, aunque algo transitoria, en la segunda – ambas han de ser entendidas como intenciones surrealistas. La sutileza de obras como *Asphere* proporcionan experiencias complejas, que están lejos de ser perceptibles y tal

---

<sup>446</sup> HOWARTH, Sophie, 2000, Why Not Sneeze Rose Sélavy? Tate, art and artists

[<http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-why-not-sneeze-rose-selavy-t07508/text-summary>]

<sup>447</sup> PERRY, Grayson, 2008, “Equality and Human Rights” [<http://www.youtube.com/watch?v=KV76u4jxMrk>]

vez no fueran comprensibles sin que Horn escribiera o hablara sobre ellas, tal como sucedía con otros vídeos en esa misma exposición. Sin embargo, en su discreta actitud, también pretende alejar denominaciones como mujer-artista, en un sentido feminista tradicional.<sup>448</sup> Sobretudo, está razonando sobre la libertad de derechos humanos en lo que respecta identidad-diferencia. Coincide con las intenciones de Grayson Perry, siendo la diferencia entre ambos apenas temperamental. A través de su exuberancia, Perry sale de los lugares expositivos tradicionales y utiliza los medios de comunicación *lugar-común*, para explicar sus intenciones y actitudes andróginas. Con intenciones y/o actitudes diferentes, estos cuatro artistas adoptan actitudes que corresponden a transfiguraciones andróginas de su propio cuerpo, invitando a pensar los porqués de estas intersecciones que, de hecho son histórica y contextualmente posibilidades.

[3] Formas de hibridez nos son propuestas por otros artistas. Antes he referido hibridez, no al propósito de lenguajes del arte, pero sí del diseño. Por ejemplo, hibridez diseño-artisanía, que he designado *artesanificación* del diseño, o entre medicina y artesanía. Sin querer etiquetar, entiendo que a diferencia del collage – donde dialogan medios y/o tipos de lenguajes que, en proceso, han sido integrados en la gran familia del arte – la hibridez tiende a deslocalizar el arte hacia mundos antes muy alejados, hacia rumbos inexpectables, como la ciencia o la tecnología, poniéndolos en diálogo. Más aún que el collage o la androginia, no sabemos donde nos llevarán las hibridaciones contemporáneas. Por más que Goodman defienda que hay diferencias y coincidencias entre mundos, constatamos que hay leyes de la ciencia y des-ordenes en el arte. Pero son cada día más frecuentes las investigaciones artísticas que entran en diálogo con investigaciones científicas. Experimentamos con sorpresa los imprevisibles lenguajes artístico-científicos y *metáforas comestibles* creadas, entre otros, por Ferran Adrià.<sup>449</sup> Más adelante desarrollo un estudio de caso sobre Christoph Zellweger, quien intersecta una forma de hibridez con esa naturaleza mestiza que atribuyo a la joyería contemporánea. Propone un *diseño corporal*, distante del bioarte, que lanza un otro reto a la filosofía. Su obra surge bajo forma de pregunta ¿por qué transformamos el cuerpo? Ayer la joyería cumplía este papel, hoy la medicina estética, entre otras áreas médicas, sustituyen al joyero en esas transfiguraciones, sea por razones estético-culturales, curativas o reconstructivas, sea porque un sujeto ha sufrido un accidente o tenido una enfermedad o porque voluntariamente pretende transfigurarse. La investigación artística de Zellweger está asociada al Instituto de cirugía plástica, reconstructiva y estética de Lausanne, entidad con la cual ha firmado un protocolo que le autoriza a asistir y fotografiar intervenciones en el *teatro médico*.

[4] Los mestizajes también ponen mundos en diálogo, intentando construir terceras vías, tal como hace la hibridez. Pero, en esta forma de organización sin etiquetas que he elegido, encuadro los mestizajes como entrelazamiento de mundos no muy distantes. Reúnen mundos que incluyen propiedades o calidades estéticas por tradición atribuibles al arte – humor, ambigüedad, creatividad, buenos acabados, etc.<sup>450</sup> Por lo tanto, son

---

<sup>448</sup> HORN, Roni, 2006, "On Asphere as homage" [<http://portrait.pulitzerarts.org/entrance-gallery/asphere-viii/>]

<sup>449</sup> JAQUES, Jèssica y VILAR, Gerard, 2012, "Feeding thought. Edible art and research cooking."

<sup>450</sup> VILAR, Gerard, 2005: 215.

diferentes de hibridismos arte-ciencia. Los mestizajes se dan en un tiempo-otro, como decía Foucault y, apenas en este aspecto, se parecen a lo que he comentado sobre el collage expositivo de Barrias. Sin embargo, al revés de este caso, crean ambigüedades por desafío, por ejemplo con relación a tradiciones que balcanizaban arte y artesanía o pensar y hacer, tal y como constatamos en la joyería contemporánea. Conservan la memoria de esos elementos balcanizados y las entrelazan a desafiar tradiciones de ambos lados. Este tema lo exploraré en seguida, a propósito de la joyería contemporánea.

En consecuencia de algo que antes me preguntaba, concluyo que la lectura lingüística de una obra, para interpretar su retórica simbólica – como Danto defendía – se constituye como un paso importante del análisis. Como también defendía Danto, no sabremos con seguridad que pretende comunicar simbólicamente cada artista sin conocer la identificación-interpretación de sus obras y las actitudes que defiende que conlleva. Sin embargo, leer una obra, implica hoy un mundo de razones con diferentes tipos de significados, los que tenemos que cruzar. Por lo tanto, estos dos criterios no pierden su importancia, pero no son suficientes para analizar las intersecciones que emergen del panorama de las investigaciones artísticas actuales.

Una epistemología que problematice las intersecciones ha de tener en cuenta que el arte y los artistas se encuentran o desencuentran contrafácticamente con el *mundo de la vida* – en el sentido propuesto por Vilar – como *universo* donde se articulan vivencias y experiencias prerreflexivas, saberes sociales, culturales e históricos, que pueden proporcionar sentido en un horizonte cultural. Este *universo* de la vida, como a priori, se articula con significados culturales. También conduce a experiencias pre-reflexivas que podrán, en casos, producir poco más que indiferencia. Pero, también pueden hacerse reflexionantes, conduciendo a todo sujeto, entre ellos los artistas, a procesos de participación en lo social y, en el arte, a diferentes propuestas de experiencias estéticas. Cuando hablamos de intersecciones, hemos de tener en cuenta que todo el sujeto se implicará a escala global. El *mundo de la vida* se amplía. Si los significados mantienen su naturaleza cultural, las experiencias pre-reflexivas pasan a ser interculturales, lo que alargará horizontes de sentido entre mundo e intermundos. Esto hace este problema más complejo. Asimismo, el arte, la ciencia, el diseño, las artesanías y las propias mercancías nos proponen experiencias en diálogo, a través de las más variadas intersecciones de mundos. Aún si tomamos el arte en su *textura abierta*, constatamos que prosigue en dislocación. O sea, hemos de admitir, derivando de Goodman, que en el mundo del arte actual hay amplios y diversos mundos reales y mundos simbólicos en diálogo, cruzando tipos de significados y modos de proceder, los que no admiten etiquetas, porque el arte prosigue teniendo una *textura abierta*, como decía Weitz.

El público, que somos todos nosotros, se debe englobar en este mundo del arte – los artistas, los galeristas, los museólogos, los académicos, los estudiantes, en fin, todo el sujeto y, sobretodo, todo el individuo dispuesto a desarrollar capacidades, a reflexionar y tomar consciencia sobre el mundo y, en él, el arte. Cuando somos sorprendidos por una obra, nos preguntamos sobre su sentido, siendo ésta nuestra experiencia estética. ¿Qué es lo que pretende comunicarnos? Intentamos desvelar su sentido y, como dice Vilar, captamos parcelas, reflexionamos, volvemos al inicio del proceso intentando interpretar. Se seguirá una tarea interpretativa teórica, propia de una filosofía, que debe atender a las razones de cada transacción, entrelazamiento, deslocalización o intersección que, dándose a experimentar simbólicamente, transportan interrelaciones con mundos diferentes – la ciencia, la tecnología, el mercado, etc. – con la evolución de los mundos cultural y global. ¿Podremos llegar a una teoría general en sentido fuerte, como la que

Danto ha propuesto? En este momento, propongo una epistemología que atienda a una *verdad relativa en tránsito*, que atienda a la fugacidad de la vida y del mundo presentes, a los mundos del arte y de la ciencia y a sus interpenetraciones. De un lado, exige una permanente reflexión, re-problematización y re-conceptualización en el ámbito de una atmósfera teórica que acompañe al arte y de un mundo del arte con sujetos, permitiéndonos a todos ver dichas intersecciones *como arte*. De otro, ha de atender a las reconfiguraciones del mundo que habitamos y a todos los sujetos dispuestos a desarrollar capacidades y a vivir experiencias estéticas. Entre estos sujetos reflexionantes están artistas, científicos, escritores y tantos otros cuyos mundos, como diría Goodman, no son tan diferentes y por ello se pueden cruzar. En este *tránsito*, no estaremos lejos de diálogos teóricos, como ya intenta António Damásio, entre medicina y filosofía, a propósito de la consciencia humana.

Si es difícil definir arte, lo mismo podremos decir de intersección, ya que son conceptos abiertos que aquí surgen articulados. Esta articulación es posibilitada históricamente, como también por un contexto socio-cultural-global que favorece viajes reales y virtuales. Las recientes investigaciones artísticas resultan de posibilidades introducidas por el momento que vivimos. Se hacen cada día más comunes, incrementando actitudes y razonamientos críticos. Una vez que cruzan campos, crean poéticas que comunican en la intercesión, crean heterogeneidades, conduciendo a formas de autonomía. Al cruzar campos, acentúan esa naturaleza imparable del arte contemporáneo. Hacen surgir nuevos lenguajes artísticos que, como defienden Vilar y Danto, continúan el surgimiento en la ruta de la *idea estética*. Kant defendía la “idea estética” como “una representación de la imaginación, que da ocasión a muchos pensamientos, sin que ninguno sea determinado, es decir, sin que ningún concepto le pueda ser adecuado, y que por consiguiente, ninguna palabra puede perfectamente expresarla ni hacerla comprender.”<sup>451</sup> Depende de un proceso reflexionante. El arte de hoy, reflexionando, entrelaza razones de diferentes mundos y propone experiencias, estéticas, razonadas y sensibles, como hemos visto con Vilar y Rancière. Por estos motivos, esta epistemología, que sumariamente propongo, podrá entenderse en los términos kantianos, como un sistema de formas *a priori* que conduce a conocimientos y experiencias razonadas y sentidas. En Kant también dialogan juicios de la razón y juicios *a priori* los que consideraba empíricos. Pero no estaban subordinados. Kant consideraba que esos juicios *a priori* – la sensibilidad o el gusto, como elementos sobresalientes – que pueden intervenir en el juicio reflexionante, en el entendimiento, en el conocimiento, en el razonamiento. Será entonces un *sentient thinking*, ese intraducible concepto apuntado por Vilar y Jaques.<sup>452</sup>

---

<sup>451</sup> KANT, Immanuel, 1999, *Crítica del juicio*, seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime, Traducción del francés por ROVIRA, Juan y Moreno, Alejo García, 1876, Madrid, Librería de Iruvredra. Edición digital, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. § 49.

<sup>452</sup> JAQUES, Jèssica y VILAR, Gerard, 2012.

### 2.3. Joyería contemporánea: proceso de construcción de una lógica mestiza

La joyería contemporánea conlleva tensiones, consensos y disensos entrelazados. Su lógica incluye desafíos a tradiciones que han balcanizado el arte y la artesanía. Estos joyeros, que se identifican como artesanos, son creativos y comunican simbólicamente, como todo el arte. Nos muestran que, al contrario del negativismo de Shiner, la artesanía no está en un limbo. Existen casos, como la joyería contemporánea, donde la artesanía se ha transfigurado, en el sentido dantiano, haciéndose un arte adulto y auto-consciente. Estos joyeros, coinciden que muchos de los artistas, como dice Rancière, no pretenden crear obras de arte. En este caso, pretenden ser artesanos. Quieren salir de territorios tradicionales, quieren provocar modificaciones, romper jerarquías y participar en el espacio vital cotidiano, dando lugar a nuevas formas de relación.

Pero la recepción de esta joyería muestra que el público, así como el mundo teórico del arte – por más que haya admitido rupturas de fronteras y hoy esté abierto a las más variadas intersecciones de mundos antes distantes – admiten con dificultad esta transfiguración. Parece que los paradigmas separatistas de Vasari y de la jerarquía Iluminista, entre Arte (con mayúscula) y artes-oficios, no están totalmente muertos. De otro lado, una joya, por tradición es un adorno, una decoración. Por ello, resurgen fantasmas puristas, como Loos y Le Corbusier, los que aislaban decoración de cualquier otra razón, sea estética, cultural o social. Pero como hemos ya visto, estos joyeros no pretenden crear joyas-adorno. Sus joyas se relacionan con el cuerpo y, a veces, son portátiles. Como todo el arte actual, argumentan simbólicamente sobre la vida, el mundo contemporáneo y, también, sobre joyería, sobre esa otra joyería que adornaba y adorna el cuerpo por razones culturales y estéticas, con tendencia a la estetización.

Los joyeros contemporáneos conviven con esas tensiones sin que éstas les afecten, o influyan, de algún modo, en el sensorio que van construyendo, entre consensos y disensos. Ya hemos visto que Laplantine, Nouss y Gruzinski entienden que la identidad mestiza incluye mediación entre visiones del mundo. Entre tensiones, negociaciones o resoluciones temporarias, nada es definitivo, ni ninguna visión triunfa sobre la otra. La identidad, relacionada con cada una de esas visiones, es tan importante como la relación que un sujeto pretende establecer entre ambas. Equivale a identidad y alteridad entrelazadas. Este aspecto coincide con lo que sucede en este sensorio. Como en todos los mestizajes, permite y provoca un andamio doble y favorece la crítica en doble sentido, en relación al arte y en relación a la artesanía. Hay, simultáneamente, razones que tienden a asociar y que, al mismo tiempo, intentan desenredar. Esto es, estos joyeros reniegan las reglas perfeccionistas artesanas y adoptan, con auto-consciencia, una artesanía creativa. Reniegan el Arte como topo de una jerarquía poética y comunicativa, pero también crean libremente y comunican simbólicamente. En este balancear mestizo, no se sueltan de ninguno de esos mundos, combinan elementos de ambos, pero tampoco quieren pertenecer a ellos. En el presente, conservan la memoria de esos mundos balcanizados y los reúnen para desafiar tradiciones de ambos lados. Como he dicho antes, este balancear mestizo – este querer pertenecer y no querer pertenecer – conlleva, como razón, la evolución de la educación. Las academias donde han estudiado estos joyeros reúnen arte y artesanía, como la Bauhaus en el tiempo de Gropius. Conllevan conocimientos de ambos lados. Entienden que no hay distinciones entre pensar y hacer. En otras palabras, no hay tipos de inteligencias, la del artista intelectual y la del artesano.

Este modo de razonar favorece capacidades críticas. Los aleja de una artesanía repetitiva y sin libertad creativa o sin conocimientos proyectistas, tanto en cuanto los hace críticos en relación al mundo institucional del llamado *Arte mayor*. Entre joyeros que han formado un sensorio y una inmensa red internacional, hay un modo de razonar que tiende a lo universal, como pretensión de difundir su visión de la joyería más allá de su territorio.

Laplantine y Nouss tienen razón cuando defienden que la dimensión temporal distingue el mestizaje de otras intersecciones. Es un tiempo-otro, como en Foucault. En este caso, el pasado, la memoria, funciona como una ancla, como algo que respalda este mestizaje entre arte y artesanía, entre pensar y hacer. La memoria garantiza, como dicen Laplantine y Nouss, que *la mezcla no coagule*. Defienden la herencia de los oficios artesanos, la que les permite saber hacer. Representan un pasado que sirve para, en el presente, construir proyectos reflexivos, esto es planear futuros con libertad creativa. La joyería contemporánea ha conquistado su autonomía con consciencia de que este es un terreno movedizo, pero es su terreno común por opción de los joyeros.

La lógica de la joyería contemporánea no es como otras del orden de la certeza. Es *i-lógica*, extra-ordinaria, reside fuera de lo común, de lo ordinario, de lo cotidiano, aspectos sobre los cuales argumentan simbólicamente. Es tan imprevisible como el arte contemporáneo, añadiendo una *i-lógica* y desordenada lógica mestiza, donde dos más dos no son cuatro y si alguna otra cosa, que no surge por condicionamiento alguno, ya que se basa en una naturaleza imprevisible. Surge de actos y tensiones en movimiento, los que tienden a producir sorpresa. En este sensorio, las tres razones en liza que Vilar atribuye al arte – creativas, comunicativas y funcionales – se combinan con sensibilidades atentas a la vida y al mundo presentes, pero son influenciadas por este mundo mestizo que, aparentemente, no tiene ancla. En este imprevisto o desconocido, la experiencia estética que nos propone la joyería contemporánea es del orden de la pregunta, tal como Vilar defiende a propósito del arte. *¿Esto qué significa?*

### 2.3.1. Una poiética mestiza: intenciones artísticas, procesos artesanales

Hablar de poiética, o sea de creatividad, nos remitiría más bien para analizar el lenguaje artístico de un dado artista. Es lo que haré seguidamente con estudios de caso sobre joyeros contemporáneos. Ahí encontraremos lenguajes inesperados, sensibilidades y lenguajes subjetivos, como también herencias y influencias culturales que se reflejan como vivencias y experiencias pre-reflexivas, las que pueden contribuir a configurar poiéticas y modos de comunicar simbólicamente. Cada artista crea libremente su idioma, en la línea de la *idea estética* kantiana. Cada idioma está dominado por significados que se entrelazan con pretensiones de comunicar contenidos de naturaleza reflexiva, exigiendo de nosotros un esfuerzo de comprensión. Nos desafían, proponiendo la experiencia de buscar la esencia humana en un lenguaje subjetivado. En este tipo de joyería, cada pieza es, por ello, un dispositivo que desencadena experiencias estéticas que se proponen como un proceso reflexivo. Sin embargo, esos idiomas subjetivos también se incluyen en un universo de razones e intenciones reflexionantes comunes al sensorio de la joyería contemporánea.

La joyería contemporánea corresponde a tentativas de crear un sensorio con razones poiéticas y comunicativas comunes. No es un sensorio desmemoriado y, como otras formas de arte de nuestro presente, ha transfigurado una artesanía repetitiva y sumisa que ahora se reconfigura en la intersección entre ésta y el arte, bajo la forma del mestizaje. La *poiēsis*, término resultante del griego antiguo, surge reconfigurada y transportada al presente. Aunque a menudo se traduce como *hacer*, correspondía a un tiempo donde había arte, aún si no había sido definido un concepto de arte. Por lo tanto, no representaba frontera entre arte y artesanía, ni entre pensar y hacer. La transfiguración en cuestión corresponde a una actitud simbólica, la de dignificar la artesanía y los artesanos, concediéndoles posibilidades creativas y comunicativas y, por lo tanto, permitiendo un giro hacia el arte. Es libre, interpretable y coadyuvante de la creatividad y de la comunicación. Corresponde a una forma de ruptura de tradiciones del sistema moderno de las artes, a proponer perspectivas heterogéneas y actuales, por vía de un mestizaje de dos campos que, por tradición compartían ya ciertas propiedades y calidades – el bien hacer, la calidad del acabado, eran comunes al arte pre-modernista, a la joyería, a la ebanistería, a los instrumentos musicales. Sin embargo, la artesanía practicada por estos joyeros ya no significa *un arte de bien hacer*. Conlleva ahora otras propiedades estéticas, como humor, ambigüedades, libertad y desorden. Surge desplazada para el campo del arte y transfigurada, es creativa y comunica, entrelazada con intenciones y actitudes artísticas. En diálogo, arte y artesanía esta joyería transporta metáforas y contenidos metaforizados, tanto portátiles como tangibles.

A través de estas razones creativas, estos joyeros apuntan a crear una superficie de escritura común. Como he apuntado ya, este tipo de superficie es un concepto re-trabajado por Rancière a partir de Platón. Para éste último, la superficie de ciertos signos es muda, como la pintura, en otros casos incluye movimiento, como en la coreografía, donde el cuerpo se incluye en simulacros teatrales.



Rancière acrecienta a las superficies de escritura el batimiento libre del corazón, como metáfora que incluye el sujeto que colabora en la inscripción de sentido en la comunidad, en un sensorio común.<sup>453</sup>

La investigación en joyería, nos lleva por caminos imprevisibles, razón porque siempre recuerdo una antigua frase que corresponde a una reflexión recurrente de Onno Boekhoudt. *¿Hasta dónde podemos llevar la joyería?* En el sentido propuesto por Rancière, crear una superficie de escritura común, es una intención compartida en el sensorio de la joyería contemporánea. Pretenden transfigurar tradiciones y crear sentidos-otros. A propósito de intentos de Morris y Gropius, para configurar la superficie del diseño, Rancière defiende que su elemento común era la idea de reconfigurar un mundo sensible, trabajando elementos basilares, o sea, la forma de los objetos de la vida cotidiana, considerando también su destino social.<sup>454</sup> En el caso de la joyería contemporánea, la superficie que intentan producir (1) configura una base que estructura el modo como puede ser percibida como arte y, (2) como pretenden inscribir sentido en lo social. Bajo estos dos aspectos que Rancière apunta también, consideremos que aporta mestizaje y comprende la propia transfiguración de la joyería. Incluye elementos comunes que, como diría Vilar, configuran razones poiéticas que se entrelazan con otras de naturaleza comunicativa. En este mundo sensible sobresale esa intención de reconfigurar tradiciones. Estos joyeros combaten lo mucho que aún queda de las visiones burguesas sobre la joyería en general, las modas, sus tendencias estacionales y consumistas, el embelesamiento del cuerpo. Como todo el arte, proponen dispositivos significantes que, a través de lenguajes inesperados, nos invitan a pensar.

Ciertos principios heterotópicos que Foucault nos propone no están lejos de la naturaleza de este sensorio mestizo que intenta crear una superficie de escritura común. Este universo de razones e intenciones mestizas se constituye como un mundo de desafío y de ironía. La artesanía no está suelta. Comunica entrelazada con razones poiéticas y comunicativas que solemos atribuir al arte. Como subrayan Laplantine y Nouss, en todos los mundos mestizos, identidad y alteridad están entrelazadas. En este caso, más allá de este entrelazamiento, también se fabrican lazos entre arte y artesanía. Es como en una plataforma sensible, donde el sujeto-joyero está capacitado, tanto para conocer y elegir reflexivamente en ambos lados, como para configurar significados no familiares y heterogéneos. Este sensorio es como un *espacio-otro*, donde lo que parece incompatible, produce efectos múltiples o mixtos, como defiende Foucault.<sup>455</sup>

Ya décadas antes de nuestra vida actual y, de hecho, en el mismo momento en que la joyería contemporánea ingresaba en un giro importante, Foucault defendía que siempre hemos asistido a yuxtaposiciones. No habrá momento, ni cultura donde no se hayan configurando heterotopías, ya que las considera como una constante de los grupos humanos. Pero, advierte, que cada una configura formas diferentes. O habrá un tipo universal. Sin embargo, admite que se pueden clasificar dos tipos principales. De un lado, están las utopías, que son sitios sin lugar real. De otro están las heterotopías, una especie de utopías efectivamente realizadas. Vale la pena subrayar que Foucault, en el texto en el que me estoy basando, se dirige a arquitectos, como profesionales naturalmente interesados en el espacio habitado, en las ubicaciones, en las relaciones humanas que ahí

---

<sup>453</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2000, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La fabrique.

<sup>454</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2003, *Le destin des images*, Paris, La fabrique

<sup>455</sup> FOUCAULT, Michel, 1984, "Des espaces autres. Hétérotopies", [conferencia en el Cercle d'Études Architecturales, 1967], en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, Octubre: 46-49.

se desarrollan, según las características de cada lugar. A pesar de que nos dar ejemplos que no son de los campos del arte o de la estética, Foucault abre espacios de sentido, espacios para reflexionar sobre heterotopías, por lo tanto sobre experiencias que, en tensión, se dan en la intersección, que configuran encuentros y diálogos, entre disensos y consensos, implicando de diferentes modos los sujetos, la vida, las experiencias humanas y las relaciones sociales. Foucault no lo menciona, pero presenta la heterotopía como un proceso que se basa en un concepto con *textura abierta*, como el arte y las intersecciones.

Según Foucault, hoy, tal vez más que en otros momentos, vivimos en “un tiempo de cerca y lejos, de costa a costa, del disperso.” Más allá de la vida de Foucault, estos aspectos se han ampliado, globalizado. Entendía ya que el mundo está viviendo – no una vida que se desarrollaría a través del tiempo – pero sí en una red que conecta y entrecruza puntos que intentamos manejar. El tiempo ha entrado en un proceso diferente, lo que nos exige modos-otros de enfocar la historia. Vivimos en un cruzamiento de procesos, como diría Belting. Foucault considera que el espacio también aparece ahora en el horizonte de las preocupaciones teóricas. En la experiencia occidental, el espacio tiene una historia. Así, no se hace posible omitir esa “intersección fatal del tiempo con el espacio.” Admite, incluso, que se podría rastrear una historia del espacio. En la Edad Media había una jerarquía entre lugares sagrados y profanos, lugares protegidos y lugares indefensos, espacios urbanos y campesinos. A esta oposición medieval, muy dura, podríamos llamar “espacio de localización.” Galileo interrumpe este proceso. Tuvo un papel fundamental en la abertura de este espacio cuando, provocando un gran escándalo teológico, religioso y social, defiende que la tierra gira alrededor del sol. Al final, el espacio era infinito e infinitamente abierto, por lo que la ubicación de la Edad Media se empieza a disolver.

Hoy en día, dice Foucault, el lugar se reemplaza en la medida en que en se transforma la ubicación. Estamos en una época en la que el espacio sobresale y se configura como lugar de relaciones. Ahora bien, a pesar de todas las técnicas que se invierten, a pesar de toda la red de conocimiento el espacio contemporáneo quizás no está aún totalmente desacralizado o libre de reglas. El espacio en que habitamos, es en sí mismo heterogéneo. Foucault propone *contra-espacios*, o sea, heterotopías. La heterotopía corresponde a un espacio diferente que favorece experiencias mixtas y míticas, como el espejo. El espejo trata de una utopía, ya que es un lugar sin lugar, un espacio irreal. “Estoy allí, donde no estoy.” Pero también es una heterotopía en la medida en que existe el espejo que facilita una especie de retroalimentación. En cuanto a las heterotopías reales, Foucault propone seis principios. Cinco de estos son, en parte, aplicables a la configuración del sensorio de la joyería contemporánea, ayudando también a explicar las razones que conducen a intentar producir una superficie de escritura común.<sup>456</sup> El sensorio de la joyería contemporánea nada tiene que ver, con lo que indica como primer principio. Más allá sitúa las *heterotopías de crisis*, las que tienen lugar entre reglas sociales y sujeciones, ni con *heterotopías de desviación*, donde sitúa los individuos que no tienen un comportamiento normal en relación con la media del lugar.<sup>457</sup>

Como segundo principio, Foucault indica que cada heterotopía “tiene una función precisa y determinada en la sociedad y la misma heterotopía puede, según la sincronía de la cultura en la que se ubica, tener una función u otra.” Aquí ejemplifica a través del cementerio, como espacio cultural ordenado y, a menudo, jerárquico. Si apenas tomamos

---

<sup>456</sup> FOUCAULT, Michel, 1984: 1-2.

<sup>457</sup> *Ídem*: 43.

la naturaleza funcional, estos joyeros desordenan al provocar una interrupción de sentidos esperados, tal como Galileo en la Edad Media.<sup>458</sup> Si la función de esta superficie de escritura es esta – interrumpir y desordenar – estamos delante de una razón funcional entrelazada con la póiesis y la comunicación, la que está en sincronía con el arte actual. Esta interrupción pensada se añade al desorden del arte contemporáneo, en su naturaleza democrática.

Como tercer principio, Foucault apunta al espacio. “La heterotopía es capaz de yuxtaponer en un solo lugar real varios espacios, varios sitios que son en sí mismos incompatibles.” Ejemplifica con el teatro y el cine ya que asocian una serie de lugares que son ajenos a la otros. Otro ejemplo es el jardín tradicional persa que era un espacio sagrado, cuyas cuatro partes representan las cuatro partes del mundo. Era una especie de *feliz heterotopía universalizante*, de donde resultarán nuestros parques zoológicos.<sup>459</sup> En un mismo espacio, correspondiente al sensorio mestizo de la joyería contemporánea, también se yuxtaponen y debaten razones poiéticas o creativas del arte y de la artesanía. ¿Será o no una heterotopía feliz? Creo que esto no está en cuestión. También conlleva, como veremos, razones humanistas que, aspirando a lo universal, se reflejan en esta superficie de escritura.

Como cuarto principio, Foucault considera que “las heterotopías están vinculadas más a menudo a porciones de tiempo” Una heterotopía comienza a funcionar plenamente cuando se da una ruptura absoluta con el tiempo tradicional. En una sociedad como la nuestra, “se organizan de manera relativamente compleja.” Primero, las heterotopías del tiempo acumulan de forma indefinida. Considera que los antiguos museos y bibliotecas eran heterotopías en que el tiempo se acumulaba. Eran, también, la expresión de una elección individual del bibliotecario. Pero creaban una especie de archivo general, a través de la voluntad de incluir, en un mismo lugar, “todo el tiempo, todas las épocas, todas las formas, todos los gustos.” Museos y bibliotecas como estas, serán, según Foucault, heterotopías exclusivas de la cultura occidental del siglo XIX. También apunta otros ejemplos de heterotopías de tiempo. Son las ferias, espectáculos *heterotopía crónica*, en el borde de las ciudades donde, una u otra veces al año, se montan tiendas se venden objetos diversos, hay luchadores, adivinos, mujeres-serpiente. Recientemente, también ha inventado una nueva especie de *heterotopía crónica* que son los centros de vacaciones.<sup>460</sup> Por diferente que pueda parecer de los ejemplos que Foucault nos faculta, en la joyería contemporánea la memoria, al surgir intencionalmente reconfigurada por estar mestizada con presente y visar configurar futuros, también configura una heterotopía del tiempo. Además, como veremos más adelante en algunas de las intrigantes *cosas* de Onno Boekhoudt, están en diálogo diferentes porciones de tiempo que nada tienen que ver con el tiempo tradicional.

Como quinto principio, Foucault indica que “las heterotopías siempre presuponen una apertura y un cierre que, tanto les aísla, como hace el sistema penetrable.” En general, no podemos acceder libremente a una ubicación heterotópica. Sea porque pretendemos entrar en un cuartel o en una prisión, siempre debemos someternos a los debidos ritos y permisos.<sup>461</sup> Este principio también coincide con esta joyería, al igual que con ciertas formas de arte. En el caso que trato, construir un sensorio mestizo representa un intento

---

<sup>458</sup> *Ídem*: 3.

<sup>459</sup> *Ídem*: 4.

<sup>460</sup> FOUCAULT, Michel, 1984:

<sup>461</sup> FOUCAULT, Michel, 1984: 6

con intenciones propias, pero que no sabemos donde llegará. También se aísla del arte y de la artesanía, al igual que es penetrable por ambos, en un proceso semejante al lazo identidad-alteridad mestiza. Pero no hay ritos, ni permisos y sí protocolos de negociación con el mundo del arte.

En el sexto y último principio, Foucault conecta la función de las heterotopías con el espacio restante. Se “desarrollan entre dos polos extremos.” O crean un espacio de ilusión que denuncia – como siendo ilusorio – más aún que cualquier espacio real dentro del cual la vida humana se reparte. Para Foucault, tal vez hayan funcionado así los burdeles famosos. O, por el contrario, crean otro espacio real, perfecto, meticuloso, “tan bien organizado cuanto el nuestro es desordenado.” Ésta sería una heterotopía, “no de ilusión, sino de compensación.” Sin embargo, se pregunta si no sería de esa manera que funcionaban algunas colonias. Los burdeles y las colonias, añade, son dos tipos extremos de heterotopía. “El barco es la heterotopía por excelencia. En las civilizaciones sin barcos los sueños se agotan, el espionaje toma el lugar de la aventura, de la policía, de los corsarios.”<sup>462</sup> Al menos en parte, el sensorio de la joyería contemporánea coincide con este principio. Es un espacio que denuncia separatismos entre Arte y artesanía, afirmando que el artesano tiene capacidades reflexivas.

### 2.3.2. Reconfiguración de la comunicación simbólica: un mestizaje artístico

La razón comunicativa, según Vilar, se subdivide en dos partes. De un lado, corresponde a la comunicación artística, o sea a pretensiones de razón entrelazadas con poética, que tanto nos comunican reflexivamente algo sobre actos, ideas, hechos, situaciones, como expresan sentimientos. De otro lado, la razón comunicativa también corresponde a la crítica y a los juicios estéticos, aspectos a los que me dedico ahora.

A lo que ya he apuntado sobre las pretensiones de razón poéticas y comunicativas que se entrelazan en una superficie de escritura común, me gustaría añadir un par de aspectos. No faltan joyeros contemporáneos que afirman que no quieren comunicar nada. Podrá ser esto lo que pretenden, comunican que no quieren comunicar nada. Mientras otros afirma lo mismo, pero sus obras indican precisamente lo contrario – como por ejemplo las piezas de Otto Künzli – no confirman su pretensión de no comunicar nada. La mayoría de sus piezas conlleva críticas que abrazan un humor de naturaleza moral. Éste y otros joyeros, aún si su obra es fruto de un pensamiento reflexionante y de una lógica – aún si i-lógica o desordenada – rechazan que conlleve razones, sean del orden que sean. Para estos, lógica y razones son implantadas de las ciencias exactas. Según esta idea, los artistas procederían según su intuición o según sus emociones o sentimientos. Si fuera como identifican estos, no nos sorprenderíamos con obras y lenguajes reflexivos que argumentan vigorosamente sobre la propia joyería y la contemporaneidad. Otros aún, como Onno Boekhoudt, por fuerza de leer Sontag, afirman que la obra se explica a sí misma. Y, si hay obra difícil de comprender, es la suya. Tras estas identificaciones hay razones funcionales entrelazadas, las que dejo para más adelante. Pero no todos reaccionan así. Ramón Puig, Christoph Zellweger o Ted Noten, son contra-ejemplos en este panorama.

---

<sup>462</sup> *Ídem*: 6-7.

De un modo o de otro, estos joyeros se comunican con nosotros argumentando sobre joyería, sobre el mundo y la vida. De todos modos, vale la pena recordar que, en este mundo de la joyería, la crítica y los juicios estéticos, por tradición están a cargo de los joyeros, sea a través de sus obras, sea porque escriben sobre joyería. Varios de los autores que antes he citado, y otros más, son *insiders*, eran o son joyeros por lo que conocen el desarrollo de este sensorio. La crítica externa a este sensorio es poco, o nada, admitida. Este aspecto representaría una laguna. Pero corresponde, de hecho, a esa razón funcional, a la que volveré más adelante. En el momento presente hay señales de cambio. Van surgiendo algunos estudios teóricos, aún si son más frecuentes en las áreas de la historia y de la historia del arte. Surgen también ensayos y artículos críticos sobre joyeros y exposiciones, presentando puntos de vista diferentes.<sup>463</sup> La joyería contemporánea es un mundo de razones. Se debaten modos de pensar, de definir y de repartir un mundo sensible, entre consensos y disensos. Esta joyería también tiene en común un mundo, aún si es más bien institucional, tal como galerías y museos, no sólo de joyería. Otros museos reconocidos se van abriendo a ésta y otras nuevas formas de arte. Falta un *mundo de razones teórico* que permita que la joyería contemporánea sea *vista como arte* con intenciones propias.

Como he explicado, Danto y Vilar consideran el arte como un mundo de razones. Danto desarrolla una teoría constitutiva, partiendo del principio que toda la experiencia estética corresponde a interpretar símbolos escritos en algún lenguaje. Nos comunica algo, a través de metáforas, que debemos interpretar. Esta una tarea propia del *Artworld*, que faculta ver como arte. Este modo de ver es propio de la crítica, como filosofía aplicada. Vilar entiende el mundo del arte como *atmósfera discursiva* y, recuperando el sujeto kantiano, apunta a una estética de reconocimiento gradual de las obras y lenguajes. El arte comunica simbólicamente, siendo el arte contemporáneo un arte de significados. A diferencia de Danto, Vilar también admite significados culturales, como *a priori* histórico, cultural y contingente. Para Vilar, el arte depende de esa atmósfera discursiva, como mundo de razones institucionalizado, teórico e intersubjetivo. Como Danto defiende que este mundo no corresponde únicamente a prácticas sociales o institucionales, tales como existen en el mundo de la joyería. Esta atmósfera discursiva, abierta a todo el sujeto, permite *ver como arte*, si formamos parte de ella. Incluye el mundo de la vida – constituido por vivencias y experiencias pre-reflexivas, articuladas con un horizonte cultural compartido, indispensable en cada acción comunicativa – y, en una segunda plataforma, incluye los discursos sobre arte y, finalmente la teoría, la que siempre viene después. Rancière, por su turno, aún si no sistemáticamente, apunta a un mundo de razones donde también sobresale el sujeto y su papel en el reparto geométrico de lo sensible. Crear una superficie de escritura común, propia de un sensorio dado, corresponde a intentos comunes de configurar una base que estructura el modo como una cosa puede ser percibida como arte y, también, dar a entender como un sensorio pretende inscribir sentido en lo social a través de esa misma superficie.

Sobre la joyería contemporánea, sin pretender construir una teoría, en el sentido fuerte del término, apuntaré algunos aspectos de un mundo de razones que permita verla como arte. Ha de ser una atmósfera discursiva con sujetos – en el sentido propuesto por Vilar – pero una que también admite la configuración de un sensorio emancipado – en el sentido

---

<sup>463</sup> Sobresalen, en mi entender, el neozelandés Damian Skinner, el indiano Pravu Mazumdar, el francés Benjamin Lignel, las holandesas Marjan Unger y Liesbeth den Besten, la alemana Ellen Maurer-Zilioli y la catalana Mónica Gaspar.

propuesto por Rancière – donde los joyeros tienen parte activa en la crítica, a través de argumentos inscritos en sus obras y actitudes, como también en la palabra escrita o hablada. [1] Esta superficie de escritura es histórica y contingentemente posibilitada. [2] Cada dispositivo-joya comunica simbólicamente y reflexivamente. [3] Los lenguajes de los joyeros están configurados por su situación en el mundo, por el momento y el lugar donde cada uno vive y por sus experiencias culturales. [4] También influye el tránsito global de los joyeros en la red, consecuente de la construcción de un sensorio mestizo, donde el sentido brota en el interior de un mundo compartido que no es impermeable. [5] Al igual que consideran Danto y Vilar, la identificación-interpretación de los joyeros es importante para la interpretación crítica. [6] Interpretar esta joyería, sea su superficie de escritura común, sea un dado idioma, incluye considerar sus pretensiones de razón y sus intenciones, lo que permitirá encajarla en la extensión del arte, considerando la actualidad de las perspectivas de los joyeros.

### [1] *Una superficie de escritura histórica y contingentemente posibilitada*

Esta naturaleza proviene, de un lado, de esa recurrentemente mencionada evolución educativa. Nacida con la educación informal – o sea, no escolar o académica – de Morris, prosigue con Gropius. Este va a asociar dos escuelas, una de artes y oficios y una academia de artes. Gropius interrumpe un proceso bifido y configura una tercera vía en la Bauhaus de Weimar. Aún si esto no representa el final de las academias de bellas artes, que duran hasta hoy, la Bauhaus ha configurado un modelo educativo que no parará de evolucionar, en muchas direcciones, hasta nuestros días. Es cierto que se subdividirá en dos vías, las artes y el diseño que, durante muchas décadas, prosiguen por separado. A finales de la última década del siglo XX tienden a encontrarse, creando hibridismos y mestizajes, como ya hemos visto antes. Ya desde los años sesenta, los joyeros contemporáneos estudian en escuelas descendientes de la Bauhaus de Gropius, aún si, obviamente, no hay un modelo único a lo largo de Europa y de otros lugares del mundo. Naturalmente, este proceso histórico y contingente, prosigue hasta hoy. Así, la educación, como importante principio moderno, prosigue su camino, transfigurándose y colaborando en la evolución del sujeto. De otro lado, otro *a priori* histórico y social es configurado en el momento en que surge esta joyería. Coincide, como sabemos, con el momento del Mayo 68, del Woodstock, en un final de década donde han sucedido muchos otros desafíos y cambios con participación voluntaria y efectiva de muchos sujetos en lo social.

Simultáneamente, en el arte se vive y respira un momento de gran abertura que recibe de lo social y también lo contamina. Por ejemplo los artistas Pop rompen fronteras con la vida, dialogan con lo popular, con lo cotidiano. El grupo Fluxus, al desarrollar un anti-arte, una estética anti-comercial, representa un giro importante en el arte. Más que otros grupos de la época, éste influenciará a estos joyeros, con su arte experimental, con sus desafíos a las instituciones establecidas y al pretender romper fronteras disciplinarias, nacionales y culturales. En un tiempo en el que había mucha menos comunicabilidad que hoy, desde Nueva York partían y se daban a conocer en París, Copenhague, Amsterdam o Londres, donde han sido organizados espectáculos, performances y una serie de festivales. En ese momento, hay también parentescos entre esta joyería y el Arte Povera, que también promovía una idea de arte revolucionaria y anti-convenciones, lo que era materializado, obviamente, con medios también poco convencionales. Si el Arte Povera representó, subyacentemente, una actitud de emancipación freudiana con respecto al renacimiento italiano, cuya supremacía rechazaban, para la joyería contemporánea

representó el mismo tipo de actitud emancipatoria con respecto a la joyería conservadora y burguesa. En la época, todos estos grupos de artistas han surgido con voluntades anti-institucionales. Se han posicionado en contra principios establecidos, sea artísticos, estéticos, institucionales, sociales o culturales. Estas actitudes se inscribían en un *aire del tiempo*, en una visión *revolucionaria* del mundo que configuraba una especie de horizonte cultural que se ha ampliado por el mundo y contaminado viralmente en el arte y lo social.

Un *nueva joyería*, ya que emergía en la misma época, surge en este panorama con idéntica voluntad de desafiar. Cada dispositivo-joya se entrelaza con la voluntad de repensar la propia joyería. Incluyen intenciones de comunicar simbólica, libre y desordenadamente, desafiando lugares-comunes, entre los cuales, la propia joyería tradicional, el mundo y la vida. Ya hemos visto que ha tenido un punto alto en los años ochenta, momento en que recibe apoyos institucionales y vive una primera fase de internacionalización. Sin embargo, esos apoyos venían de federaciones artesanas. Aún así, desde el punto de vista de la recepción, sorprendía. ¿Era arte o artesanía? De hecho, se hizo mestiza. Intencionalmente, la comunicación simbólica entrelaza arte y artesanía. Hoy, ya muy lejos de esos momentos, este sensorio mantiene una imparable naturaleza desafiante, que no sabemos donde la va a llevar. Pero este desorden comunicativo también se entreteje con razones funcionales que reservo para más adelante.

Al sensorio de la joyería contemporánea le interesan los *adornos* primordiales. Entiendo que este no es un dado *a priori*, pero es también una elección auto-consciente que conduce a un proceso reflexivo. Entre todos nosotros cuantas veces somos también atraídos por la exuberancia de pinturas o plumas que colorean los cuerpos, por chalecos o collares de cuentas rojas, amarillas, etc. Otras veces, quedamos impresionados al ver fotografías de cabezas, cuellos o bocas deformadas por dispositivos añadidos a los cuerpos. Somos atraídos y los juzgamos apriorísticamente, según nos gusta o nos disgusta un dispositivo o una imagen que lo representa, porque se encuadra o no se encuadra en nuestro horizonte cultural. Estos son actos pre-reflexivos, propios de turistas o de navegantes de la súper-información global, que parece *universalizante* en el sentido kantiano, pero no es más que el canto de la sirena. Entre lo que queda de esos dispositivos primordiales – dadas las guerras, las enfermedades, el turismo y las contaminaciones globales – si pretendiéramos ir más allá, hacia comprender y reflexionar sobre el simbolismo de cada dispositivo, tendríamos que elegir y aislar una sociedad, porque todas están socialmente organizadas de modos diferentes. Habríamos de proceder a un estudio. Después reflexionaríamos sobre sus razones. De hecho, estos dispositivos comunicativos tienen sus razones en un horizonte cultural dado, las que son de naturaleza socio-funcional. Cada caso es un caso cultural. Apenas tienen en común el hecho de que se incluyen en códigos comunicativos. Así, sirven para identificar cada individuo y su papel en su grupo, así como para diferenciarlo de otros en el mismo grupo o de otros grupos. Pero, si sus razones son sólo socio-funcionales, en este panorama teórico, no se hace posible afirmar que estos dispositivos se constituyan como arte. Una vez que los joyeros contemporáneos pretenden romper con las tradiciones burguesas que aún subsisten, ¿cuál sería su mayor opositor? Les interesa la «estética», o sea, la libertad que aparentan los dispositivos primordiales, a través de sus dimensiones, coloreados o materiales, tan diferentes de la joyería tradicional occidental. Es apenas una apariencia visual, ya que siguen una señalética codificada según significados culturales. Como he referido ya, raramente son dispositivos para embelesar los cuerpos. Con auto-consciencia, es sobretodo por esta última pretensión de razón comunicativa que se interesan los joyeros contemporáneos. Si hay algo evidente que las joyas contemporáneas

nos comunican es que no están hechas, ni pensadas para embelesar cuerpo alguno, aún cuando pueden ser llevadas.

### [2] *Los dispositivos-joya comunican simbólicamente y reflexivamente*

Enmarcada por una superficie de escritura común, las piezas de joyería contemporánea, enseñan capacidad para simbolizar. Comunican a través de idiomas y lenguajes no proposicionales, o sea, sin una lógica rígida predeterminada. Conllevan metáforas tangibles, las que se incluyen en una retórica que debemos intentar leer. Por lo tanto, son diferentes de cualquier lenguaje ordinario, o normalizador, sean los léxicos gramaticales lingüísticos, sean los códigos visuales de señalética comunicativa u otros casos similares. Son también diferentes del diseño, cuyos significados y propósitos serán socio-culturales y funcionales, estando asociados a otra visión del mundo. Son bien diferentes de otros artefactos como los accesorios de moda y la bisutería que, pudiendo tener algún significado cultural, son estetizantes e inundan el panorama consumista.

Como toda la comunicación artística, cada pieza de joyería nos aporta siempre lo inesperado, a través de lenguajes que no nos son familiares. En este panorama, hemos de intentar reconocer intenciones y pretensiones de razón. Como dice Vilar, a propósito de la comunicación artística, también la joyería contemporánea *es un arte de significados*. A través de una comunicación mestiza, pretende comunicar contenidos, a través de metáforas tangibles de naturaleza reflexiva, las que exigen de nosotros esfuerzo de comprensión. De un lado, este sensorio nos solicita que comprendamos las razones de este mestizaje, mayoritariamente conducido por la educación. De otro, nos solicita que aceptemos, como en una república de las artes, que todo individuo puede hacer arte, que no hay dos tipos de capacidades o de inteligencias. Por lo tanto, nos indica que una joya, o cualquier otra cosa – sin tener que pasar por transfiguraciones por cambio de lugar, como pretendía Danto – puede ser fruto de argumentos creativos, como también de capacidades reflexionantes de todo el sujeto. En un tiempo de desplazamientos de lugares y de papeles, *ver como arte*, no depende de ningún lugar, de museos o de galerías que estarían en la cima de cualquier jerarquía. Si fuera así, el graffiti no sería visto como arte. Depende de un marco teórico que, horizontalmente, ha de ofrecer herramientas para que el sujeto establezca diálogos con las obras. Estas joyas atienden al mundo actual, son fruto de elecciones entre aspectos del mundo, son consecuencia de tomas de consciencia, son creadas y se comunican con nosotros proponiéndonos dialogar con ellas y reflexionar sobre esos aspectos del mundo. No pretenden cambiar el mundo. Proponen diálogos voluntarios y graduales, a través de los cuales vamos sacando contenidos, intenciones y capas de sentido simbólico inscritas en cada obra. Como pasa con el arte, tal vez así, reflexionando también, reconsideremos nuestras visiones del mundo. De otro lado aún, estos joyeros también cumplen la misma y principal tarea funcional que Vilar atribuye al arte contemporáneo: *introducir el caos en el orden*, o sea *des-ordenar*, crear dispositivos *extra-ordinarios*.

### [3] *Los lenguajes de los joyeros están influenciados por su situación en el mundo*

Constatamos ya un sensorio común que genera una superficie de escritura mestiza, también común. De todos modos, así como en este sensorio hay consensos, siempre han habido también innumerables disensos. Unos reclaman contra joyas in-usables, otros contra el uso de medios digitales – una artesanía contemporánea, como defiende Ted



Noten – y otros adoptan estas y otras formas de desafiar y romper tradiciones. Asimismo, esta superficie de escritura reúne ideas compartidas pero no se constituye como matriz alguna. Esto posibilita idiomas y lenguajes libres, diferenciados e influenciados por momentos, culturas y lugares.

Aquí se incluyen algunos aspectos a priori ya referidos. Estudiar en una academia alemana o suiza, directamente influenciadas por la fase tardía de la Bauhaus y por Ulm, o por ramas descendientes de éstas que han conservado ciertos puritanismos, no es lo mismo que estudiar en la escuela Massana donde, ya que en Barcelona el modernismo está presente, constituye el eje a transfigurar libremente. Estudiar en la Rietvelt en el tiempo de Onno Boekhoudt, no es lo mismo que años después estudiar en esa academia con el profesor y joyero Ruudt Peters. Obviamente, hay también evolución. O sea, lo mismo se puede decir acerca las de diferencias entre estudiar con nuevas generaciones de profesores-joyeros o con aquellos que entre las décadas de los sesenta-ochenta enseñaban en las múltiples academias existentes o, en muchas más que, hasta hoy, van surgiendo de una punta del mundo a la otra.

De otro lado, en este mundo de razones apriorísticas que también contribuyen a crear sentido, influyen una cantidad de aspectos culturales. El placer por vivir los misterios de la penumbra es heredado de los estonios, lo que coadyuva sentido en la joyería de ese país. Desde Finlandia nos llegan piezas que incluyen lenguajes asociados a formas casi incoloras, a los lagos y a materias culturalmente amadas, como la madera, aspectos que ya constaban, con otros fines y formas, en la obra de Alvar Aalto. Entre innumerables ejemplos posibles, la calidez, será propia de países del sur, así como la tendencia a mestizar es una tradición mayoritariamente ibérica. Los portugueses, eternamente viajeros, parten para estudiar en varias escuelas dispersas por el mundo. Llevan y trazan horizontes culturales. También es importante considerar que el lugar habitado influencia, más o menos, favorablemente en la libertad y el desorden artístico. De otro lado, vivir en una ciudad como Ámsterdam, por ejemplo, es vivir en un panorama abierto, donde el mundo del arte no establece jerarquías entre artes y sí considera un aspecto importante: la actualidad de la perspectiva artística.

#### [4] *El tránsito global de la red de joyeros*

Desde sus inicios, la joyería contemporánea enseña una fuerte tendencia a la diseminación por el mundo. Actualmente forma una inmensa red internacional. Se verifica un largo tránsito global entre joyeros y estudiantes en la red. Viajan por el mundo de oriente a occidente, de norte a sur, para dar conferencias, exposiciones o *workshops*, en los más variados lugares del globo, y también para estudiar. Hay además un sinnúmero de plataformas digitales que se junta a este panorama. Unas divulgan eventos, otras son fórums de debate y crítica. No debería ser necesario decirlo, aún así lo hago; como todo en el panorama digital global, hay que saber elegir con consciencia entre esas plataformas. Internet es democrático, pero exige de nosotros un discernimiento auto-consciente y no una recepción pasiva.

Este tránsito global disemina las razones de este sensorio mestizo, donde el sentido brota en el interior de un mundo compartido. Crea cohesiones en este sensorio y se hace un contrapunto que tanto añade aspectos desafiantes, como crea contrastes y simultaneidad con relación a los aspectos mencionados antes, los momentos, las culturas, los lugares. No sacude las razones del mestizaje arte-artesanía. Pero, una vez que este sensorio no es

impermeable, de un lado, produce una tendencia hacia importar o exportar aspectos culturales o, frecuentemente, añade otros aspectos, mestizando también culturas y modos de ver. Con su conocido humor, Robert Baines, joyero y arqueólogo australiano, afirma que si la red dejara de circular, surgiría mayor variedad en la joyería contemporánea. De hecho, sabe que acentúa la cohesión de este sensorio y, aún si también hace crecer su endogamia, la transforma en algo dinámico, ya que introduce crítica, provocando nuevos consensos y disensos que, como los diálogos y discusiones, siempre producen evoluciones.

### [5] Identificación-interpretación de los joyeros

Danto hacía hincapié en defender la identificación-interpretación de los artistas. En gran parte Vilar está de acuerdo. Entiendo que es un paso igualmente importante en el caso de la joyería contemporánea, el que ha de preceder a la interpretación hermenéutica. Según Danto, como hemos visto ya, la identificación-interpretación es un determinante de sentido y se constituye como *interpretación superficial*. Comprender lo que un artista pretende significar corresponde a una crítica de tipo horizontal. Como agente de autoridad, el artista alcanza la retórica y sabe lo que nos pretende dar a leer, lo que, como para Danto, es un aspecto de naturaleza nuclear. Esta interpretación procede del modo de ver del artista, de su posicionamiento en el mundo y en la historia. Es independiente de interpretaciones correctas o incorrectas. Esta interpretación superficial se distingue de la interpretación hermenéutica, o sea, de lo que Danto designa *interpretación densa*, la que es constitutiva de las obras. Despojada de la autoridad del artista, la interpretación densa corresponde a una tarea de la filosofía y de la crítica, que considerada como mediadora. A través de una interpretación densa – relacionada con la profundidad – intentamos comprender e interpretar desde una atmósfera teórica. Este tipo de interpretación está enfocada a las tareas de leer las obras y de distinguir, a través de las intenciones del artista, los potenciales candidatos a obras de arte de los que no lo son. Para Danto y Vilar, posibilita interpretaciones diferentes de la misma obra de arte, las que pueden ser correctas o incorrectas. Pero – más bien como defiende Vilar – se pueden ajustar mediante razones y argumentos, a sabiendas que cada obra es un receptáculo de significados, el que nunca termina de llenarse. Además, entiendo que, como dice Vilar, todo el sujeto auto-consciente puede dialogar con una obra, puede interpretar y, por lo tanto, contribuir a constituir una obra.

El hecho de que los joyeros procedan como críticos se constituye como razón para, en el caso de la joyería contemporánea, subrayar la importancia de la interpretación superficial. Si, en la ausencia de una interpretación densa, critican la joyería a través de sus propias obras, subrayan su autoridad. La autonomía del mundo de la joyería, como si se tratara de una república de las artes, también depende de una crítica interna de unos joyeros en relación a intenciones y configuraciones de obras de otros. Un joyero es un *auctor*, en el sentido del Latín, aquel que genera algo. Además de criticar a través de sus obras y de argumentar sobre las de otros joyeros, tienen legitimidad para argumentar sobre este sensorio y sobre la superficie de escritura común, en cuyas construcciones han participado. Tal vez, como antes decía, estemos llegando a un final de este ciclo, ya que empieza a emerger otro tipo de crítica, aún si no es totalmente externa al sensorio. De todos modos, entiendo que una interpretación densa de la joyería contemporánea ha de tener en cuenta esa tradición, en su naturaleza contingente. Este aspecto apunta hacia una crítica democrática y horizontal, hacia proponer instrumentos teóricos que cuentan

con la autoridad atribuida a los joyeros como sujetos auto-conscientes. De todos modos, soy consciente que este aspecto amplía la contingencia, apuntando a un proceso sin un fin previsible. Al final de esta tesis esbozo posibilidades que van en este sentido, a través de estudios de caso y de entrevistas a joyeros que, entre otros aspectos, comentan esta propuesta, cada uno a su modo, dada la heterogeneidad que caracteriza este sensorio.

#### [6] *Entre razón y pragmática: hacia una interpretación de la joyería contemporánea*

He intentado caracterizar este sensorio, cuyas pretensiones de razón comunicativas y poéticas son simbólicas y, como admite Vilar, a menudo asocian emociones y sentimientos. He incluido otras razones históricas, culturales y de la red global que los joyeros han creado. Son aspectos contingentes. Incluyen ciertas razones *a priori*, como también pretensiones de razón reflexivas que aspiran a lo universal. Ahora, se hará posible un paso más. Trataré ahora de proponer argumentos interpretativos que permitan encajar esta joyería, con sus razones e intenciones, en el proceso de redefinición permanente que caracteriza el arte contemporáneo, considerando la actualidad de la perspectiva de esta joyería.

Cualquier tipo de mestizaje, incluyendo los mestizajes estéticos, como es el caso de la joyería contemporánea, son obvios antónimos de totalitarismos y de balcanizaciones. Esos sistemas no toleran el debate y tratan de silenciar cualquier voz que intente escapar a un consenso monolítico de ideas. Lo propio de todo el mestizaje es el diálogo, como defienden Laplantine y Nouss. Ahora, sobretodo en la senda de Vilar y de su kantismo revisado en clave intersubjetivista, el diálogo se hará palabra clave para interpretar la superficie de escritura y las obras de joyería contemporánea. Como dice Vilar, las obras son propuestas de diálogos simbólicos. Dialogar es propio de la democracia, de una república de las artes.

El lenguaje, la palabra, el diálogo tienen importancia decisiva en la tarea resolver problemas. Se hacen preguntas, presentamos argumentos, intentamos entendimiento, intentamos hacernos comprender, esperamos respuestas y proseguimos el diálogo. Si pretendemos, nos distanciamos, reflexionamos y volvemos al diálogo con más argumentos. Ésta es la importancia que la palabra tiene en el mundo de la vida, entre sujetos en sociedad. Era también a través de la palabra que se trataba de resolver problemas en la polis griega. Para Habermas, el diálogo, mediante argumentos permite llegar a consensos.<sup>464</sup> La palabra consenso produce sentido en el ámbito de los temas de que trata este autor. Al tratar de joyería contemporánea, de un sensorio formado por consenso común, hemos de atender a Rancière. Para éste, una comunidad consensual, no presupone “una comunidad en la que todo el mundo está de acuerdo sino una comunidad llevada a cabo como comunidad de percepción.”<sup>465</sup> En este sensorio si percibe la joyería de un modo dado, hay consensos, disensos y es heterogéneo por consenso común. En cuanto argumentos, los disensos también producen dinámicas y conducen a actos transformativos.

En este caso se trata de interpretar en lazo (a) dispositivos-joyas, candidatos a obras de

---

<sup>464</sup> HABERMAS, Jürgen, 2010, *Teoría de la acción comunicativa*, Madrid, Trotta.

<sup>465</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2005, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museo de Arte Contemporánea de Barcelona y Universidad Autónoma de Barcelona: 30.

arte naturaleza auto-consciente, por lo tanto reflexionantes, los que nos proponen diálogos intersubjetivos; (b) de reconsiderar este sensorio, contando, horizontalmente con joyeros-mediadores de la crítica. Del mismo modo que en un diálogo verbal se trata de definir argumentos que conciernen la lectura interpretativa de estos dispositivos simbólicos mestizos que conllevan sus razones, sus intenciones, como también emociones y sentimientos. En segundo lugar, el sensorio de la joyería es un mundo de razones heterogéneo que asocia sujetos participantes, por lo tanto que perciben la joyería de un mismo modo. Estas últimas razones se subdividen, exigiendo un giro entre razón y pragmática que atienda a dos aspectos. De un lado, apunta hacia un proceso intersubjetivo, que incluye la autonomía de los sujetos-joyeros, de sus obras y del receptor. De otro, ha de considerar la mediación horizontal que he atribuido a los joyeros, sobre su mundo y sus obras.

#### **(a) Dispositivos-joyas candidatos a obras de arte**

Entre los muchos ejemplos que he dado antes, así como imágenes que los ilustran, creo que se entiende que esta joyería surge con intenciones de romper tradiciones y con ello, ingresa en un giro hacia el arte. Rompe con principios burgueses, con comodidades y estetizaciones *lugar-común* y, desordenando como todo el arte contemporáneo, se propone invitarnos a pensar. El propio mestizaje, incluyéndose en este desorden, conlleva también intenciones humanistas de reunir dos mundos antes separados, el trabajo y los oficios artesanos y el arte que advendría de capacidades intelectuales. En este puente entre mundos se produce un diálogo mestizo, el que nos propone pensar, como Rancière, que no hay dos tipos de inteligencias ni de capacidades. Podemos ver estas joyas como arte porque conllevan estas intenciones. La actualidad de su perspectiva no pasa sólo por crear metáforas tangibles, sino también por conquistar su autonomía en un puente, subrayando una naturaleza humanista. Estos aspectos no pueden independizarse de la interpretación de esta joyería. Configuran sus razones prioritarias, entrelazado poiética, comunicación y función.

Entiendo que, sin excluir estos aspectos que se constituyen como parte integrante, estos dispositivos pueden ser interpretados como un texto escrito, tal como proponía Danto. Están escritos en un lenguaje no proposicional y no familiar que hemos de interpretar. Incluyen metáforas, citas y otros tropos retóricos, lo que permite distinguirlos de las *commodities* y de otras cosas comunes – las que, aún si son democrática y libremente elegidas, están asociadas al consumismo y se incluyen en un gusto masificado. Antes he elegido una pulsera de Otto Künzli – *Gold makes you blind* – interpretándola como un texto escrito. Perceptiblemente es idéntica o igual a cualquier *commodity*. Pero tiene un fuerte sentido simbólico. Con relación a otras formas de arte, añade dos aspectos. Es portátil e incluye metáforas tangibles. Otras piezas de joyería – manteniendo esta designación porque argumentan sobre joyería y sobre el cuerpo como soporte – no son portátiles, aunque pueden ser puestas en algún lugar del cuerpo pero, aún así, contienen metáforas tangibles. Son palpables, como lo es siempre cualquier joya. Nos ofrecen, así, la posibilidad de pensar con los sentidos. Nos proponen diálogos intersubjetivos.

#### **(b) Joyeros-agentes de la crítica**

Dada la naturaleza del sensorio de la joyería, entiendo que los joyeros tienen autoridad para informar a la crítica en lo que respecta este sensorio. Muchos joyeros critican a los

críticos tradicionales – los que se aproximan de las periferias del arte – porque no intentan entender sus intenciones poéticas y comunicativas, como estando inscritas en un sensorio con una naturaleza propia. Un joyero se hará valer de herramientas que facilitarán diálogos sobre las pretensiones de este sensorio. Conoce las razones del desarrollo de ese sensorio, su historia y su naturaleza que se produce entre consensos y muchos disensos. Presentará argumentos genuinos, refiriendo ese sensorio como si fuera el mundo de su vida. Por lo tanto, tienen autoridad para identificar esos aspectos, conduciendo a un discurso que promueva una apertura de la crítica. Esto implica actos contingentes que se tienen que iniciar por un diálogo mediante argumentos de los sujetos implicados, el joyero y el crítico. ¿Todos los joyeros podrán ser agentes de crítica en lo que respecta a este sensorio? Esta es una pregunta idéntica a: ¿todos los alumnos que salen de escuelas de arte serán artistas? No, pero todos los joyeros tienen autoridad para identificar su trabajo, interpretando y explicando sus intenciones, tal y como defiende Danto. Aún si el joyero asume este tipo de autoridad, el tipo de herramientas que domina son diferentes del filósofo y del crítico. El joyero domina conocimientos sobre este sensorio y sobre su obra como joyero. El filósofo ha de producir herramientas teóricas que capaciten al público, que somos todos nosotros, a entrenarnos a *ver como arte*. Este será el diálogo siguiente, el que enfocaré más adelante a propósito de la experiencia estética de la joyería contemporánea.



FIG. 75 - Bernhard Schobinger, 1988.  
Pinakothek der Moderne, Munich.

Este mestizaje no se limita a los principios para una heteropología propuestos por Foucault. Las joyas contemporáneas ya no son los dispositivos tradicionales para adornar un cuerpo. Surgen ampliadas, ya no parecen las joyas que solemos considerar como tal.

Muchas veces no son delicadas, por lo que ya no podemos utilizar la palabra *joya* como adjetivo que apunta a tal cosa. Ciertas veces no son creadas para colocar sobre el cuerpo (antes su lugar tradicional) por ejemplo, porque son agresivas, como las de Bernhard Schobinger, unos collares hechos de trozos de vidrio, o sea de cuellos de botella rotos. Como en una performance, surgen sólo en fotografías. Otras veces, si las ponemos sobre el cuerpo, no podemos caminar, como los *wearable* de los años ochenta. Otros joyeros inventan lugares para llevar la pieza en el cuerpo, incluso sentarse sobre ella, como Joke Brakman. Otros citan piezas de alta-joyería, reproduciéndolas en series, como piezas múltiples de plástico colorido, para proponer experiencias participativas, como Ted Noten. Otros aún, argumentan sobre el cuerpo – su interior o su exterior, como Hipólito, Castiajo, Zellweger, etc. – para que pensemos sobre la vida actual y/o sobre sujeciones humanas. Otros hablan sobre guerras, consumo, moda y sobre tantas otras sinrazones del mundo actual. Otros hacen joyas efímeras, entre otras, las comestibles. En suma, esta superficie de escritura común está asociada a intenciones de invitarnos a pensar el mundo y la vida, sobre la posibilidad de la joyería de argumentar sobre sí misma a través de formas y lenguajes simbólicos. Es porque nos proponen esta última posibilidad que esta joyería mantiene la designación *joyería*.

Hasta aquí – si no fuera esta fuerte concentración de argumentos sobre joyería y sobre el cuerpo, como su lugar tradicional, aspectos que se constituyen como razones poéticas y comunicativas que caracterizan esta superficie de escritura común – habría muchas coincidencias con el arte contemporáneo en su extensión. Asimismo, estos joyeros conllevan otras intenciones más. Estas joyas mantienen la posibilidad de ser tocadas, como todas las joyas siempre han sido. Conllevan metáforas que se hacen tangibles. Por lo tanto, nos proponen la posibilidad de pensar con las manos, de pensar con los sentidos, sintiendo agrado o desagrado, asco o placer o dilemas entre ambos. Castiajo explora ahora este último tema, en este caso, a través de minuciosas joyas hechas con pelo humano. Se pregunta sobre la experiencia estético-sensitiva que provocará esta materia: ¿pureza, intimidad, repugnancia? Confronta cuestiones culturales, sabiendo que antiguamente una mujer era impura si soltaba su melena en público, que en otras circunstancias, si era pelirroja, era tomada como prostituta o bruja y, en otras, antiguas o actuales, provocan reacciones subjetivas. Sentimos repugnancia si tocamos pelo de algún desconocido y lo contrario si es de un ser amado. El pelo pertenece al cuerpo humano y, en este caso, también argumenta sobre ello, sobre el lugar donde tradicionalmente se llevan las joyas. Aún si son joyas que conllevan metáforas portátiles y apuntan a experiencias estético-sensitivas, muy probablemente, nadie llevará estas joyas. Están ahí para pensaren varios temas entrelazados. Lo mismo sucede con *Chain*, de Otto Künzli que, como veremos más adelante asocia una cadena humana y cadena de alianzas de boda, entre otras, de víctimas de los nazis.

Al producir esta superficie de escritura mestiza, las materias, se hacen coadyuvantes del sentido. Como hemos visto a través de los dos ejemplos anteriores, son contenidos metaforizados. Se constituyen como palabras en una frase que, conjugadas de determinado modo, nos permiten argumentar, hacernos comprender en un diálogo, en la escritura, en la poesía. En un tiempo donde, tipos de representación, procesos y materias no tienen significado artístico alguno, este es un aspecto intencional que es diferenciador de la joyería contemporánea. Los procesos de manufactura, como hemos visto ya, representan un a priori, como memorias de una profesión antigua. De modo alguno se constituyen como un *mito del eterno retorno*, como pretendía Mircea Eliade. A través de una crítica mordaz sobre las teorías filosóficas post-hegelianas, Eliade considera que las

sociedades arcaicas rechazan el "tiempo específico," por lo que niegan la historia, expresando su rechazo como un retorno a los orígenes. Así, estas sociedades celebrarían arquetipos, para defenderse de las fuerzas sobrenaturales y no sólo porque tienden a ser conservadoras.<sup>466</sup> *Defensa* se convierte en su palabra clave para justificar ese retorno.

En cuanto a la joyería contemporánea, *retorna* a la manufactura sin pretender defenderse de nada. Retoma la artesanía como aspecto de una escritura que subraya la memoria como característica de los mestizajes. Se trata de apelar a conocimientos *a priori*, pero no se trata de una memoria estancada, ni melancólica, ni histórico-archivista. Corresponde, como defiende Huyssen, a "una manera de activar asuntos culturales, políticos y sociales, un modo de generar discursos esenciales para imaginar el futuro y contemplar la vida y la imaginación en sociedad."<sup>467</sup>

El recurso a la memoria se hace una actitud simbólica que va también a coadyuvar el sentido de esta escritura común, como el pasado que sirve para producir proyectos. Va a abrir un espacio de sentido, entrelazado con las propuestas de vocabularios subjetivos propuestos por los joyeros. Es una fuerza que también empuja la artesanía hacia el presente y hacia futuros imprevisibles. Así, la artesanía también surge transfigurada, libre de reglas, se hace expresiva y, sobretodo, desafiadora. Tal y como las materias comunican simbólicamente, así también la manufactura configura razones poiéticas entrelazadas con razones comunicativas que generan lenguajes heterogéneos. La re-adopción de la artesanía nos dice, simbólicamente, que el artesano piensa, está tan capacitado para reflexionar como el Artista intelectual, con mayúscula. Es un grito por la igualdad. Como diría Rancière, *no hay dos tipos de inteligencias*, o sea todos tenemos las mismas capacidades, como también Kant admitía.

De hecho, Gropius defendía lo mismo y tampoco le interesaba una artesanía estancada, y sí establecer lazos entre ésta y la creatividad. Si hoy vemos artistas como Perry *retornar* a la manufactura, no es por alguna oposición sinrazón a Duchamp. Es porque re-introduce una razón humanista que retoma la *poiesis* griega, repensada como saber hacer y saber pensar. Varias décadas antes de Perry, los joyeros contemporáneos defendían lo mismo. Hay diferentes modos de reflexionar y, insisto, tal como dice Ramón Puig, hemos de considerar que se hace posible pensar con las manos. Hacer y reflexionar no se oponen, no indican un acto dual. Podemos pensar mientras hacemos, reflexionar mientras vivimos una experiencia creativa. Esta es una forma de razón que aspira a lo universal, en la ruta heredada de Kant, pero que ha evolucionado y la hemos de analizar como proceso que entrelaza posibilidades históricas y educativas. Como otros joyeros, nos propone compartir esta idea y considerar esta forma de razón en su naturaleza humanista. Entretejida con artesanía, esta joyería mestiza introduce procesos de significación, crea significados, comunica simbólicamente y reflexivamente como el arte.

Kant vivía en un horizonte cultural con el que se conectaban modos de ver y formas de inteligibilidad diferentes de los actuales y de otros precedentes. Si la autonomía era para Kant, y lo es hoy también, un concepto relevante, en su categorización del mundo no sería previsible que considerara cualquier posibilidad de que un arte conquistara su autonomía en la intersección con otras. Aún si representa una brecha, pues había un precedente en

---

<sup>466</sup> ELIADE, Mircea, 2002, *El Mito del Eterno Retorno: Arquetipos y repetición*. Madrid, Alianza,.

<sup>467</sup> HUYSEN, Andreas, *Present Pasts. Urban Palimpsests and the politics of memory*, Stamford U. P., en VILAR, Gerard, 2010, *Desartización. Paradojas del arte sin fin*, Salamanca, Ed. Universidad: 258.

su tiempo, podremos aceptar que tampoco se haya interesado por intersecciones entre mundos, como el arte y la ciencia, una que Belting hoy recupera en el Renacimiento. En su mundo cotidiano, una vez más, las rosas o los bosques sublimes eran ejemplos de categorías adecuadas para juicios de gusto. Kant estaba atento a los derechos del artista, del público, del crítico y a la esfera de lo estético. Pero, preso en los límites de una filosofía radical del sujeto y en un paradigma mentalista, Kant tiende a ver tanto en las obras de arte, como en los objetos o los fenómenos naturales, solamente “una ocasión para el juicio estético de un sujeto individual.” Así, el arte, emancipado de la naturaleza, de la moral, de la religión, de la aristocracia y de la burguesía caía, pero, en un extremo, es víctima de un tipo de comprensión donde coincide la experiencia del arte y la experiencia estética de la naturaleza. “La neo-hermenéutica del siglo XX verá con razón en Kant una forma superior de subjetivización de lo estético y en la pérdida de toda conexión entre el arte y la verdad en la estética kantiana un síntoma definitivo de ello.”<sup>468</sup>

Vilar tiene razón cuando, a propósito de Rancière se pregunta si hay solamente tres regímenes de identificación del arte. ¿Si consideramos una estética con sujetos, si consideramos una república de las artes, no tendremos que considerar un cuarto régimen? Entiende que tal vez esos tres regímenes propuestos por Rancière no sean tanto “regímenes de inteligibilidad.” Sin duda hay dominaciones en ciertos períodos, pero los consideramos como “maneras de ver” desarrolladas a lo largo de la historia. Han coexistido, se han interrelacionado e incluso se han mezclado entre sí. Esas maneras de ver, “son heredadas por cada uno de nosotros y en ese sentido son un *a priori*.” No se trata de un “*a priori* trascendente en sentido fuerte,” defiende Vilar. “Se constituyen histórica y contingentemente.” Si reflexionamos, “si las consideramos como maneras de ver y no algo parecido a epistemes necesarios, entonces, posiblemente tendríamos que ampliar (esos regímenes) en número.”<sup>469</sup> Vilar, que ya en otros lugares hace hincapié en defender una estética con sujetos, considera que tal vez nos estamos moviendo hacia otro régimen, “más republicano o tal vez ya estamos en ello.” Defiende, ahora, que todo el sujeto tiene la capacidad universal de hacer arte. “Esta forma de hacer tiene, a través del curso de la historia, ha dado lugar a muchas clases de objetos o productos cuya intelección ha sido diversa, y asocia un proceso de aprendizaje muy largo.” La aparición del concepto de arte autónomo nos permite reconocer, entre todos estos productos del hacer de hoy o del pasado, y colocarlos bajo el concepto de arte con sus intenciones y las actitudes que conllevan. También nos permite depositarlos en galerías y museos y, desconectándolos de su lugar de origen, verlos transfigurados en arte, como diría Danto. Para Vilar, éste “es un proceso que aún hoy no parece haber llegado a una parada completa.” Sin embargo, se suman fotografías, documentales u otros productos que aún no fueron vistos como arte, desde el momento en que se han dado a la luz. Sin embargo, son todos nacidos de esa misma capacidad común de producir arte, incluso desde cuando u donde nuestros antepasados “no tenían la menor idea de que estaban haciendo «arte».”<sup>470</sup>

Prosiguiendo este razonamiento sobre la imparables república de las artes, en otro lugar, Vilar subraya que la artificación ha sido masiva desde los tiempos de la Primera Guerra

<sup>468</sup> GERARD, Vilar, 2004, “Razón sin fondo: la transformación pragmática de la estética kantiana”, Barcelona, Universidad Autónoma, Revista *Enrahonar* N. 36, 153-170: 160.

<sup>469</sup> VILAR, Gerard, 2011, “Some Paradoxes of Deartification and Rancière’s Philosophy of Art”, *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, vol. 3, Fribourg, University of Fribourg, 28-50: 44.

<sup>470</sup> *Ídem*: 45.



Mundial. Esto es, en proceso, el arte se ha ido expandiendo de su dominio tradicional. Después de Duchamp, se reconoce el apropiacionismo de los Pop y surgen otros elementos importantes en este proceso, como el reconocimiento de la fotografía como arte, lo mismo pasará más tarde con el graffiti. “Desde el punto de vista de la filosofía del arte, uno de los movimientos más interesantes de artificación está teniendo lugar hoy en día con la cocina de vanguardia o, como preferimos decir, la cocina de investigación.” Ferran Adrià, René Redzepi, Massimo Bottura o Heston Blumenthal, con sus platos y menús, han artificado “algo considerado hasta ahora como una mera artesanía, un oficio o arte menor.”<sup>471</sup> Entiendo que esta intersección artesanía-arte-ciencia es una forma de hibridismo, tal como antes he esbozado, ya que se configura intersectando mundos distantes. Los artistas cuya obra se está dando a la luz, ya no pretenden romper fronteras entre arte y vida. Crean en fronteras porosas, crean en las intersecciones. Estas intenciones creativas y comunicativas son histórica y culturalmente posibilitadas. Rancière, cuando distingue tipos de heterogeneidad – entre Rosler y Meckseper – diferenciándolas según el modo como atienden a dominaciones, hace alusión a posibilidades históricas que influyen en aspectos culturales que van evolucionando en un mismo país, los EEUU. Proyectos como los de *Urban Encampment*, también mencionados por Rancière, son posibilitados por un mundo donde ciertos artistas, arquitectos y/o diseñadores que, en las últimas décadas, se abren a nuevas formas de humanismo que van a contrariar el neoliberalismo y la tendencia a una homogenización globalizante no reflexiva. Las intersecciones del presente son también posibilitadas por un mundo global, entre viajes y encuentros contingentes.

Sin embargo, en cada horizonte cultural, como subraya Vilar, una forma simbólica dada sólo es nueva sobre el fondo de lo conocido. Nos separamos fácilmente *de esquemas conceptuales y perceptivos precedentes*. Estos modos de pensamiento se constituyen como un *a priori*. Podemos distanciarnos de una manera crítica para corregirlos o abandonarlos, totalmente o en parte.<sup>472</sup> Hoy, la joyería contemporánea no es fácilmente considerada entre las *ocasiones para un juicio estético* kantiano, ni consta entre las *nuevas superficies de escritura* que refiere Rancière, ni entre el arte de significados, como prefiere Vilar. En el horizonte estético contemporáneo, en el mundo de los símbolos, la joyería contemporánea tiene delante de ella una *barrera* constituida por esquemas conceptuales y perceptivos precedentes que funcionan como un *a priori* que no nos ayuda a entender. Esa barrera está constituida por dos aspectos: es joyería (*a priori*, un adorno) y es artesana (en el sentido platónico, el artesano no tiene tiempo para pensar). Hemos de romper esa barrera y esos sentidos *a priori*, reflexionando. Si exceptuamos el cine, la fotografía, el vídeo, las artes digitales y los ready-made, la gran mayoría de las obras contemporáneas tienen – como la joyería contemporánea – un componente manual, o sea una parcela artesana. Esto no se constituye como razón suficiente para afirmar que algo es arte o no lo es. Lo que importa es detectar sus intenciones, conectadas con un tiempo y un lugar.

La joyería contemporánea re-trabaja tradiciones conectadas con el mundo de la vida actual, que conducen a actitudes reflexivas, críticas y a lenguajes simbólicos. Nos propone considerar que no hay dos tipos de inteligencias. También es histórica y socio-

---

<sup>471</sup> JAQUES, Jèssica y VILAR, Gerard Vilar, 2012, “Feeding thought. Edible art and research cooking.”

<sup>472</sup> VILAR, Vilar, 2010, *Desartización. Paradojas del arte sin fin*, Salamanca, Ed. Universidad: 269.

culturalmente posibilitada y está inscrita, a través de sus intenciones, en el estado del arte actual, donde la autonomía es conquistada entre intersecciones, cruces y heterotopías. Asume libertad, gestionada reflexivamente, lo que corresponde a algo que Kant ya sostenía: *no se puede someter el juicio estético a criterios externos al mismo* – normativos, morales, religiosos, etc. – lo que, como hemos visto ya, Vilar considera como *un planteamiento de fondo irrenunciable*.

Empero, ciertas visiones filosóficas casi coinciden con las visiones comunes sobre artesanía y joyería, o sea, están entre esos *a priori* culturales difíciles de superar. Por ejemplo, Danto no admitiría que esta joyería artesana fuera considerada como arte sin pasar por el filtro del *Artworld*. Por esa vía, la crítica la bautizaría y admitiría que era candidata a arte, que podría ser vista como arte porque conlleva razones, significados e intenciones auto-conscientes. Diría entonces: está transfigurada, puedes pasar a un museo de arte. En un tiempo de desplazamientos de lugar, estar en un museo de arte o en otro lugar cualquiera – sin paréntesis alguno, como dice Danto – ya no nos indica si podemos ver algo como arte. Eso es tarea de una *atmósfera discursiva*, como propone Vilar, de un mundo de razones que acompaña al arte. *Vemos como arte* si formamos parte de ella. Las razones que la joyería contemporánea nos propone reconsiderar están incluidas en esa barrera. Están transfiguradas por intenciones mestizas que intentan elevar la artesanía y la joyería a la categoría de arte. Ya sabemos que los mestizajes nunca separan, siempre balancean entre mundos, los entrelazan y establecen diálogos.

Tomaré estos *a priori* como predicados epistemológicos contingentes, que se aplican principalmente al conocimiento, pero también a modos de ver. Según la tradición kantiana, el conocimiento *a priori* se oponía a la experiencia empírica. Sin embargo, si consideramos posibilidades históricas y contingencia, un conocimiento *a priori* también puede articularse con significados que, aún si pre-reflexivos, advienen de lo cultural y de lo social los que pueden coadyuvar sentidos reflexivos. La transfiguración de la artesanía, en el seno de la superficie de escritura de la joyería contemporánea – una que conlleva la intención de hacer joyas y no otras cosas – adviene de esos aspectos *a priori* que, a ser tomados como contingentes e inscritos en el momento presente, añaden un *a priori* que nos indica que esta joyería es educativamente posibilitada. La educación ha evolucionado y se constituye como herencia, tal y como ya he referido largamente. Por estas razones, se hizo una artesanía que conlleva significados incorporados. Produce conceptos, formas y procesos de significación. Sin embargo, mestizada con intenciones y actitudes artísticas, esta artesanía no produce sólo sentidos que advienen de lo cultural. Se engendran, en la intersección, sentidos de naturaleza simbólica y humanista. Esos conceptos, asociados a intenciones de transfigurar la joyería de modo a abrir pensamiento, configuran esta superficie de escritura con formas lingüísticas simbólicas. Por lo tanto, más allá de esas herencias *a priori*, esta superficie de escritura mestiza se hizo indisociable de un pensamiento crítico y reflexionante, en el sentido kantiano. La hemos de juzgar estéticamente, sabiendo que todo juicio estético es con concepto, porque siempre analizamos formas simbólicas en un espacio lingüístico.<sup>473</sup>

A la redefinición filosófica permanente del arte y de la experiencia estética, contribuyen conocimientos y modos de ver que heredamos, los que se constituyen como esos *a priori* históricos y contingentes. Al admitir esta propuesta de Vilar, hemos de considerar también

---

<sup>473</sup> VILAR; Gerard, 2004, "Razón sin fondo: la transformación pragmática de la estética kantiana", Barcelona, Universidad Autónoma, Revista *Enrahonar* N. 36, 153-170.

que vivimos en una república de las artes. Sobre todo, hemos de vernos libres de visiones impeditivas de que (1) todo el sujeto pueda hacer arte, (2) de que no hay dos tipos inteligencias y de capacidades (3) de que cualquier cosa pueda constituirse como arte, desde que constatemos argumentos, intenciones propias y una perspectiva actual. Esta triple vía esboza ya parte de las razones para que aceptemos la joyería contemporánea como arte.

### 2.3.3. Razones funcionales: procesos y protocolos de legitimación

Las razones funcionales, como defiende Vilar, no determinan por sí solas si algo se constituye como arte. Ciertas formas de comunicación y de creatividad se han visto subordinadas o colonizadas por razones funcionales conectadas con significados culturales, sociales, religiosos o políticos. Algunas se han implicado en la defensa de poderes totalitarios. Por lo tanto, en casos tan distintos como, las madonas renacentistas de Rafael o la obra del segundo Lissitzki, cuando colabora con el régimen de la Unión Soviética, los argumentos funcionales no son suficientemente desinteresados, ni apuntan a la libertad, sea la autonomía del arte o del artista. Para Vilar, si el arte contemporáneo tiene función alguna, esa será la de desordenar, de *introducir el caos en el orden*. Esta razón es democrática y se entrelaza con la naturaleza autónoma de la comunicación artística contemporánea, la que se basa en significados y no en tipo alguno de representación.<sup>474</sup> Foucault no está lejos de la opinión de Vilar. Por su parte, entiende que interrumpir sentidos socio-culturales familiares o esperados, también provoca desorden. Ejemplifica con Galileo, ya que interrumpe el curso teórico, religioso y cultural medieval.<sup>475</sup> Pero, como Galileo, los desórdenes del arte también pueden crear nuevas órdenes, nuevas tradiciones y, en otro paso, abrir otros rasgos.

Las intersecciones en el arte contemporáneo vienen a ampliar esa razón funcional que Vilar apunta, la de *introducir el caos en el orden*. También conllevan intenciones de interrumpir cursos tradicionales como apunta Foucault, sea por el arte, la filosofía y la crítica, sea culturalmente. Asimismo, lo que está en cuestión es las metamorfosis del arte y el modo como un dado interrupción-desorden es comprendido, aceptado y estudiado o re-estudiado, de acuerdo con cada momento y lugar. El collage estético está entre nosotros hace muchas décadas, ha evolucionado, lo comprendemos y lo hemos aceptado como lenguaje heterogéneo. Pero nos deparamos ahora con hibridismos que provocan encuentros entre mundos antes alejados, como el arte y la ciencia, o como el mestizaje de la joyería contemporánea que intenta establecer puentes entre artesanía y arte. Estos son sólo ejemplos entre tantos posibles. Lo que más importa es que estas nuevas formas de desorden sorprenden al público y ponen nuevas cuestiones a la filosofía. Después de criticados valores como lo nuevo y el mito del gran Artista, por las vanguardias del arte y más aún por la posmodernidad, se han dado mientras tanto rupturas de fronteras. Se rompen barreras con la vida, los artistas se apropian de cosas comunes, hasta que el arte parece confundirse con la vida. De todos modos, estos y otros intentos y búsquedas del arte sobre sí mismo se han hecho familiares y han generando productivas reflexiones

<sup>474</sup> VILAR, Gerard, 2005, *Las razones del arte*, Madrid, Machado

<sup>475</sup> FOUCAULT, Michel, 1984, "Des espaces autres. Hétérotopies", [conferencia en el Cercle d'Études Architecturales, 1967], en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, Octubre: 46-49.

filosóficas sobre el arte, el artista y su autonomía.<sup>476</sup>

Sin embargo, las intercesiones más recientes intentan crear significados sobre puentes metafóricos y/o imprevisibles. Se amplía el desorden y lo no-familiar. El arte produce una nueva tarea filosófica. Vilar tiene razón, cuando afirma que un desorden es desorden con respecto a un dado orden y, asimismo, “acaba produciendo un nuevo orden.” Por ejemplo, entre los regímenes de identificación del arte que Rancière propone, el régimen estético ha desordenado el orden clásico. Para Rancière el orden del régimen estético conlleva un “permanente desorden causado por la indecidibilidad entre el arte y el no-arte” o por la posible identidad entre ambos. Pero esta indecidibilidad casi siempre se presenta en el arte contemporáneo, añade Vilar y, incluso, es explorado actualmente por artistas tan diferentes cuanto Jeff Koons o Paul McCarthy.<sup>477</sup> Para Vilar, lo importante es considerar como vemos el desorden del arte que se está gestando.

La indecidibilidad es constatable en la joyería contemporánea, aún si también detectamos otros aspectos intencionales. Por lo tanto, por si sola, la indecidibilidad no es suficiente para explicar los desordenes recientes, sobretudo cuando esos puentes son atravesados para que se encuentren arte, ciencia, tecnología, artesanía, etc. O cuando los agentes que atraviesan ese puente-punto de encuentro, son artistas, médicos, artesanos, científicos, diseñadores, etc. Éstos intentan conquistar su autonomía en un lugar que *es* heterotópico o *está*, aún, heterotópico como diría Foucault si pudiera distinguir estos dos verbos. Lo hacen a través de medios imprevisibles, formas de razonar y crear sentidos-otros. Configuran mundos-otros, que no son sólo del arte, de la ciencia, de la tecnología, de la artesanía, del mercado o de la enseñanza. Son mundos donde hay entrelazamientos entre mundos.

El arte está en redefinición permanente, como siempre defiende Vilar, empujando la filosofía hacia una tarea idéntica. Hemos leído discursos sobre *desartización* del Arte, tal como vista por el período moderno, en secuencia de la obra de Adorno; sobre el fin del arte, en secuencia, por ejemplo de Danto, y más recientemente sobre *artización*, por ejemplo en secuencia de Vilar y Jaques cuando escriben sobre investigación culinaria. Todas estas formas de arte han necesitado y necesitan de argumentos, de discursos teóricos que los expliquen. En *Desartización*, Vilar hace un recorrido sobre discursos sobre arte, donde sobresalen Hegel, Adorno, Benjamin, Danto y Rancière.<sup>478</sup> Defiende que incluyen dos motivos fundamentales: “uno lógico y otro histórico-social. El primero tiene que ver con la fijación de un concepto de arte que no se corresponde con la extensión actual del mismo; el segundo tiene que ver con la evolución de la cultura.”<sup>479</sup> Ya sabemos que Vilar defiende el concepto de arte como uno que tiene una *textura abierta*. En su extensión surgen diferentes intenciones articuladas con el momento, el tiempo, el mundo y lo cultural. Aún así, desde el punto de vista teórico, según cada autor estos aspectos también se dicen de muchos modos, según su concreción institucional, su lugar y tiempo. Añade que, “el arte es un modo fundamental de pensar el mundo.” Al igual que las lenguas – que siempre han evolucionado y generado otras y que hoy se transforman en toda suerte de contactos reales y digitales – también el arte sigue un proceso de evolución y redefinición permanente. Desde la modernidad, cada generación se va encontrando con “artefactos y prácticas que ya no se corresponden con las definiciones heredadas.”

<sup>476</sup> VILAR, Gerard, 2010, *Desartización. Paradojas del arte sin fin*, Salamanca, Ed. Universidad.

<sup>477</sup> *Ídem*: 285.

<sup>478</sup> VILAR, Gerard, 2010.

<sup>479</sup> *Ídem*: 291.

Naturalmente, la teoría no puede prever; siempre viene después, y va encajando nuevas intenciones en la vasta extensión del concepto de arte. Pero, a través del tiempo, las formas de arte son interpretadas de diferentes modos. Asimismo si “Hegel entendía que la creciente reflexividad y subjetivismo eran rasgos de la desartización”, esta razón se hace algo que pocos aceptaban a partir de la década de los cincuenta. La desmaterialización o la desestetización han producido muchas formas de arte dos décadas después. Hoy ya no podemos interpretarlas sino “como nuevas exploraciones de la experiencia artística que dejan atrás rasgos tradicionales del arte sin dejar por ello de ser arte.”<sup>480</sup> La filosofía intenta explicar lo ya acontecido, la teoría viene después. Vilar, como otros autores – tanto los que defendían la muerte del arte, como otros que también consideran que el concepto de arte ya no se corresponde con parte del arte del presente – recuerda la metáfora hegeliana de *la lechuza de Minerva que solo alza su vuelo al atardecer*. “La reflexión filosófica, como la lechuza de Minerva, siempre emprende el vuelo al crepúsculo, cuando los acontecimientos ya se han cumplido”, admite igualmente Rancière.<sup>481</sup> Vilar también defiende que “la filosofía puede intentar acompañar al arte en su nacimiento, ayudando a ver la luz y a entenderse a sí mismo, contribuyendo así a redefinir su concepto de modo permanente.”<sup>482</sup> Admite que esta posición tiene sus peligros. Uno sería “acompañar el arte incluso cuando ya no lo es.” Otro, sería “para que lo nuevo tenga lugar, lo viejo debe desaparecer.” Sin embargo, Vilar – lejos de defender algún triunfo de la desartización en su sentido más adverso – hace hincapié en afirmar que “*debemos* defender el arte para no perder un modo privilegiado de pensar el mundo.”<sup>483</sup> Si no hay sociedad sin arte, el arte contemporáneo tiene la libertad de metamorfosearse, lo que es la señal más ajustada a su autonomía.

La tradición filosófica nos dice que el arte no pretende cambiar el mundo, mientras que la ciencia pretende cambiar el mundo y la vida, aún si no son dos mundo tan alejados, como decía Goodman. La ciencia intenta cambiar, por ejemplo, ofreciendo modos de vivir mejor. De todos modos, esa dualidad persiste y constituye el problema presente. Vilar presenta una primera salida: el arte puede cambiar el mundo, al menos proponiéndonos reflexionar sobre aspectos de la vida. Sin embargo, la autonomía de la que goza el arte, no obliga a cambiar el mundo.<sup>484</sup> Sin embargo, es esa capacidad del arte de metamorfosearse, esa señal más cabal a su autonomía, que le faculta la libertad de ingresar en todo tipo de puentes metafóricos donde va a dialogar con la ciencia, de la tecnología, de la artesanía, etc. Variadas formas de arte que se ya están dando a la luz, plantean un nuevo fenómeno. Cambian el mundo, dando a pensar e incluso dando a pensar de nuevos y diferentes modos, inclusive con los sentidos. Vilar finaliza *Desartización*, recordando que la historia de la teoría es una historia de “especificación y institucionalización de distintas disciplinas relacionadas con el arte y la estética.” Por ello subraya la necesidad de una “desespecificación,” hacia la convergencia de disciplinas que como la estética, la filosofía de arte, la teoría del arte, la historia del arte, los estudios visuales. Añade que la estética y la filosofía del arte son transversales y no configuran un gremio.<sup>485</sup>

Ahora bien, me pregunto ¿este fenómeno, constituido por intersecciones entre mundos

---

<sup>480</sup> VILAR, Gerard, 2010: 293.

<sup>481</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2005, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museo de Arte Contemporánea de Barcelona y Universidad Autónoma de Barcelona: 10.

<sup>482</sup> VILAR, Gerard, 2010: 294.

<sup>483</sup> *Ídem*: 295.

<sup>484</sup> *Ídem*: 296.

<sup>485</sup> *Ídem*: 298.

antes alejados, no vendrá a romper otras fronteras disciplinarias? Esto si podrá pasar a propósito de procesos que entrecruzan arte y ciencia, medicina y filosofía, etc. Se agotarán los instrumentos teóricos específicos. Necesitaremos de argumentos dialogantes. Habremos de admitir y producir diálogos que, aún si temporales, olviden por momentos las autonomías disciplinarias, hacia reflexionar sobre estas intenciones, entre utopías y heterotopías. Como dice Foucault, las heterotopías son *contra-espacios*, una especie de utopías efectivamente realizadas.<sup>486</sup> Foucault no se interesaba por una sola disciplina. En el período moderno, varios filósofos han enfocado diferentes campos. Por ejemplo Kant, para explicar el pensamiento a priori, considera la matemática.

Aspectos como estos podremos constatarlos, justo al final, en una entrevista a Christoph Zellweger. Identifica su investigación artística como *diseño corporeal*, una nueva categoría de práctica estética. Interpreto, en un estudio de caso, éste y otros aspectos sobre su obra híbrida, porque cruza arte y ciencia para referir el cuerpo humano. Bajo el título *diseño corporeal*, propone abordar las metamorfosis culturales, sociales y políticas. Considera que el papel del artista es el de un autor, que interpreta el cuerpo como un sitio con capas de significado y de emoción. Este diseño no refiere objetos o productos. Se constituye como un plano que ha de incluir herramientas críticas y transformadoras. Zellweger propone discusión que se colocará en el contexto de territorios difusos entre el arte, el diseño y todas las ciencias. A través de su obra, pretende responder al fenómeno actual de desespecificación, de desterritorialización y de dejerarquización de las prácticas estéticas. La hibridez de la obra de Zellweger es fruto de la misma superficie de escritura común y mestiza. Es un caso singular en sentido estricto. Hibridez y mestizaje, tal como las he definido, coexisten. En el arte contemporáneo hay intersecciones interseccionadas.

El mestizaje de la joyería contemporánea, puesto que articula arte y artesanía, incluye dos temas tradicional y contemporáneamente estudiados por la filosofía, aunque no ambos por la estética, tal como es el caso de la artesanía. De todos modos, como hemos visto ya, estos joyeros también nos sorprenden al intentar desordenar, creando diálogos y significados sobre otros puentes imprevisibles. Intentan elevar la artesanía a una categoría reflexiva y artizada, en el sentido que su desorden nos propone pensar. Está situada en una plataforma mestiza, colaborando en una superficie de escritura común. Esta plataforma comunica desartizartizadamente, a través de un lógica conceptual que, abandonando tradiciones de adornar el cuerpo, nos propone reflexionar, dialogando con las obras. Con sus intenciones mestizas, la joyería contemporánea empuja la elasticidad del arte hacia otra redefinición. Este mestizaje provoca un tipo de desorden donde ni la artesanía ni artesanos hablan por sí mismos, ni el arte y los artistas hablan por sí mismos. Es un campo de fuerzas que se autonomiza a través de sus entrelazamientos. Artista y artesano es el mismo sujeto que pretende autonomizarse como tal.

Vilar, aunque se interesa por la obra de Rancière, lo acusa de simplista. En un aspecto específico, entra en una disputa con éste, centrada en la idea kantiana de *sensus communis aestheticus*. A Rancière, le interesa la igualdad, las políticas estéticas que promocionan capacidades. Por lo tanto, al arte corresponden reparticiones de lo sensible y transformaciones democráticas de lo social. Aún si le faltaría aclarar muchos aspectos y ejemplificar otros, como argumenta Vilar, esto significa “reconfigurar las formas de la experiencia de los individuos,” que han constituido un sensorio compartido entre una comunidad de artistas y de espectadores emancipados. La comunidad estética

---

<sup>486</sup> FOUCAULT, Michel, 1984.

democrática es una figura contrafáctica, siendo que “Kant fue pionero con su idea de *sensus communis aestheticus*.”<sup>487</sup> Acorado en esta noción kantiana, Vilar se contrapone a Rancière, a través de la noción de *República de las Artes* y, como hemos ya visto, una estética de mutuo reconocimiento.

Una república es un régimen político, donde, por tradición los individuos serán libres e iguales. Es asociable a una democracia, aún si hoy hay tantos tipos de democracias, incluso algunas impuestas por colonos internacionales para quien *democracia* es un régimen políticamente correcto. Otras son democracias corrompidas, donde los ciudadanos viven perplejos y votan sin seguridad alguna en el candidato que les parece menos corrupto. Vilar defiende una república de las artes configurada como la Atenas antigua, donde los ciudadanos eran libres según una geometría definida. Esta república de las artes es una figura de retórica, a través de la cual re-explora un concepto kantiano, la *autonomía*, apuntando en varias direcciones. Corresponde a la libertad, a la ausencia de dominaciones, al artista libre de crear sin tener que seguir estilo alguno, al sujeto auto-consciente que reconoce algo en una obra y dialoga con ella. Esquemáticamente, dice Vilar, los principales pasos de este proceso que pasa de la sociedad civil a la república son: “la democratización del público, la democratización del artista, y la democratización de los valores artísticos con la consiguiente extensión y multiplicación de las instituciones del mundo del arte.”<sup>488</sup> La educación, un principio moderno, tiene un papel relevante en esta república de las artes.

Partiendo del *sensus communis aestheticus* kantiano – como Vilar y Rancière – hasta ahora he articulado el sensorio de la joyería contemporánea, en el sentido rancièriano – hacia explicar la superficie de escritura común de la joyería – y la metáfora republicana de Vilar que me permitirá enfocar el *orden* de este sensorio así como, más adelante, la experiencia estética.

Creo que a través de los ejemplos que he ido dando se entenderá que los joyeros contemporáneos han configurado un sensorio que, entre consensos y disensos, ha constituido una comunidad internacional que funciona como red de contactos. Estos joyeros han producido una superficie de escritura, en el sentido rancièriano, la que se refleja libremente, sin estilo alguno, en la heterogeneidad de lenguajes de los joyeros. He apuntado las transfiguraciones de la educación como razón para la constitución de este sensorio. Más adelante, refiero la educación como doble canal que difunde esta sensorio en red. Tal y como antes he esbozado, a propósito de la comunicación simbólica de esta joyería, se perfila una otra razón funcional entrelazada, la que es adicionada al desorden tradicional del arte contemporáneo.

Esta razón está configurada por esa red internacional que también tiene naturaleza mestiza. Como todas las redes humanas – de tráfico de influencias, de drogas, etc. – esta también configura un mundo paralelo que produce cohesión y defensa de un orden interno y de intenciones comunes. Todas las redes defienden intereses comunes. A parte esos ejemplos que he dado con sus aspectos negativos, existen muchos tipos, como las redes familiares, la diáspora judía o otras que defienden lazos de unión e intereses humanitarios de un grupo que está disperso. La red de la joyería contemporánea pretende construir un orden común. De todos modos, nos exige pasar del mundo de la vida para el

---

<sup>487</sup> *Ídem*: 286.

<sup>488</sup> VILAR, Gerard, 2005: 212.

mundo d lo simbólico. El *orden* que ha creado corresponde más a un des-orden del arte.

Este sensorio en red no es impermeable al arte contemporáneo, el que configura un mundo dominante. Esta permeabilidad conduce a negociaciones y protocolos con el mundo institucional, o sea, galerías y museos. Mientras, en este sensorio hay una doble tendencia propia de un mundo mestizo. Joyeros y galerías intentan negociar protocolos y, en simultáneo, intentan desenredarse del mundo del arte, tanto del mundo la crítica, como del mundo institucional. Es como un mundo autónomo como ventanas para dialogar con otros mundos y sujetos. Pero esas ventanas se abren o cierran, según cada caso, como acto selectivo auto-consciente. Estas actitudes se configuran como desafíos a tradiciones que, en gran parte subsisten, y a ordenes establecidos, a saber, la supremacía jerárquica del Arte y el lugar subalterno de la artesanía.

Esta joyería defiende sus intenciones interesadamente – como diría Vilar – las difunde por la red, se defiende de las mencionadas tradiciones y propone una experiencia estética alternativa. Funciona como una república, como definida por Vilar. Es un *lugar* de libertad, sin lugar, como territorio definido, puesto que está disperso globalmente. Es sobretodo la superficie de escritura que refleja democracia. No dictando estilo alguno, genera lenguajes heterogéneos y no proposicionales. Como hemos visto ya, esta superficie, propia de un sensorio que funciona en red, conlleva intenciones democráticas y humanistas. Pretende reunir y mestizar dos mundos antes separados, el trabajo y los oficios artesanos y el arte que advendría de capacidades intelectuales. Configura un puente metafórico, donde conquista su autonomía, y produce un diálogo mestizo entre mundos, proponiéndonos considerar que no hay dos tipos de inteligencias ni de capacidades. Al hacerlo, lanza otro tipo de desorden en el arte, puesto que – como otras formas de arte del presente – a su modo y con intenciones propias, intenta desespecificar, desterritorializar y dejerarquizar.

#### 2.3.4. La joyería contemporánea como experiencia estética

La primera fase de experiencia de la joyería contemporánea puede ser de extrañeza o perplejidad. Conducirá, muy probablemente a preguntas, tales como: ¿es arte o es joyería? ¿por qué se dicen artesanos? ¿esto que significa? Una exposición denominada *Joyas reales*, cuyas comisarias han sido Cristina Filipe (Portugal) y Lúcia Abdnur (Brasil), ha generado preguntas como éstas y otras, las que han quedado escritas en el libro de visitantes. Se realizó en 2008, insertada en el programa de las celebraciones de los 200 años de la ida del rey João VI y su corte hacia Brasil, momento que justo precede la independencia de este país. Intencionalmente, el título era un desafío. La palabra *real* apunta a un doble sentido, joyas asociables a la monarquía y joyas sobre el mundo real. Traducido al inglés, ya que la exposición ha sido itinerante, *Real jewels*, perdía la mitad del sentido. Bien difundida por los medios de comunicación, sobretodo en Portugal, pero también en Brasil, la exposición ha recibido numerosos visitantes que, perplejos, no encontraban tales joyas monárquicas y sí joyas que, argumentando sobre el mundo real, se hacen difíciles de comprender. A través de este episodio ilustrativo extremo y, en gran parte ridículo, ya se puede imaginar que, además de preguntas como las apuntadas, han surgido otras e incluso comentarios indignados. Otros medios de comunicación, más bien informados, entran en escena. Como un fenómeno tipo bola de nieve, el interés por dicha



exposición va creciendo en otras direcciones de la esfera pública. Se inician diálogos, las preguntas pasan a centrarse en los significados y la joyería contemporánea sale fortalecida.

Hemos heredado modos de ver que se constituyen como *a priori* que hemos de admitir contingentemente. La joyería contemporánea es desafiante y no se encuadra fácilmente en expectativa tradicionales. Gran parte corresponde a dos aspectos ya referidos: estos joyeros se identifican como artesanos y pretenden crear joyería con significados de naturaleza reflexiva. Ambos aspectos se constituyen como intenciones nucleares en este sensorio, de donde derivan libremente las intenciones de cada joyero. Sin embargo, una vez que, tradicionalmente, no era atribuida a la artesanía una naturaleza auto-consciente y que la joyería está conectada con adornos *estetizantes*, esas intenciones se constituyen como una doble barrera constituida por esas visiones *a priori*. Ésta dificulta aceptar y comprender, sea por el público, sea por el mundo del arte, incluyendo los artistas. No es por este motivo que hemos de dejar de interpretar ese *a priori* filosóficamente. Al revés, hemos de intentar encontrar herramientas para comprenderlo reflexivamente.

Estos joyeros, crean libremente y, democráticamente, nos proponen a todos que interpretemos las obras. Nos proponen *ocasiones para juicios estéticos*, en el sentido kantiano. Estos juicios se tienen que dar como interpretaciones. Como me decía Ramón Puig en una entrevista, en 1999: "la creación es un acto entre dos (...) termina donde yo lo dejo, pero continua a partir del modo como el espectador la mira. La está interpretando, le está dando un sentido distinto."<sup>489</sup> Esta frase de Puig tiene un sentido hermenéutico. Las interpretaciones se configuran como cualquier diálogo en el que hacemos preguntas y esperamos respuestas, en el sentido propuesto por Vilar. También Jauss, explorando un cambio de paradigma intersubjetivo, apunta hacia una "comprensión dialógica" de la experiencia estética.<sup>490</sup> Somos sorprendidos por algo y dialogamos, interpretamos, intentamos comprender. El público, que somos todos nosotros, va sacando significados y completando las obras. A través de esas interpretaciones constituimos las obras. Otros vendrán y continuarán, o interpretarán y completarán de otro modo. Pero, frecuentemente, dada la constatada barrera *a priori*, las experiencias estéticas quedan circunscritas a los individuos que integran la propia red y a las instituciones que también la integran o colaboran con ella, sean galeristas, comisarios, coleccionadores o museólogos. Mi tarea es, por lo tanto, continuar para *desmontar* este *a priori*, o sea, argumentar sobre sus razones históricas y culturales como aspectos de naturaleza contingente.

De acuerdo con Danto, las intenciones creativas de los artistas, condicionadas por la, como sujetos y también de lo que han *fabricado*. Pretenden compartir un panorama de percepción común de la joyería que conduce a lenguajes heterogéneos y no proposicionales con sus propias intenciones. Estos son aspectos centrales al interpretar la joyería contemporánea. Diferentemente de Danto, como hemos visto ya, Vilar entiende que, si estamos hablando de recepción – como es el caso ahora – hay que distinguir entre comprensión y aceptación. Para Vilar "podemos apreciar una obra de arte sin comprenderla adecuadamente," sea una obra musical o visual.<sup>491</sup> Esto es, podemos apreciar una cantata de Bach o una escultura clásica, sin saber nada sobre historia del arte. Representará un primer paso, si pretendemos seguir a delante. Desde luego, esta

---

<sup>489</sup> CAMPOS, Ana, 2000, "Ramón Puig: actor num novo cenário da joalharia", tesis de master, Porto, Universidade Aberta: 166.

<sup>490</sup> JAUSS, Hans Robert, 1991, *Teoría de la Recepción Literaria*, Barcelona, Barcanova: 15.

<sup>491</sup> VILAR, Gerard, 2005, *Las razones del arte*, Madrid, Machado: 106.

dialéctica entre comprender y apreciar configura un primer principio a atender, dado que la joyería contemporánea no corresponde a las expectativas tradicionales. Como todo el arte, interrumpe y desordena, presentándose como más un dado del divorcio entre el arte y la estética. En este caso, para aceptar, hemos de vernos libres de esa doble barrera *a priori* que desordena la artesanía, el arte y la propia joyería.

Atendamos a esa barrera. De un lado, la artesanía es asociable a un estatuto separado del arte, la que los artesanos arrastran desde Platón. Ese era el orden antiguo y, después de Vasari, seguirá un orden moderno. Según Shiner, Kant reconoce “la antigua idea de arte, en el sentido de todo tipo de producción humana contrasta con la naturaleza, y después distingue la idea general del arte entre las artes liberales y las artes mecánicas.”<sup>492</sup>

Kant sigue un proceso idéntico a lo que ha adoptado para la experiencia, estudiando la experiencia en general y especificando la experiencia estética. La teoría kantiana refleja la razón, el juicio y la experiencia configurados en su horizonte cultural. Atendía a flores y a bosques sublimes, atendía a capacidades reflexionantes, a una experiencia estética *sin fin, ni concepto*, tal como consideraba que las artes mecánicas tenían sus finalidades ya que producían cosas necesarias. Ya sabemos que, hoy en día, de acuerdo con Vilar, *la experiencia del arte es una experiencia de lo más interesada e inevitablemente con concepto*. También ha considerado el *sensus communis aestheticus*. Se trataba, por lo tanto, de un proyecto de emancipación del sujeto y de la autonomía de lo estético. Esta es la clave para reconsiderar la artesanía como razón kantiana, caminando en un sentido pragmático inclusivo con relación a todo el sujeto.

La artesanía que se está gestando no es más un trabajo repetitivo, cuyo arte significaba maestría artesana. Tampoco hemos de olvidar que, en el sentido moderno, las artes mecánicas no corresponden a lo que llamamos hoy artesanía. A través del esfuerzo dedicado a la *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* Diderot y d'Alembert nos muestran que esas artes no incluían sólo zapateros, panaderos, orfebres, etc. También incluían a, por ejemplo, los farmacéuticos y los jardineros. En nuestro horizonte cultural, éstas son dos profesiones autónomas e intelectuales. La farmacéutica se hizo una ciencia que tanto tiene que ver con química avanzada y producción de medicamentos, como camina en asociación con la medicina, con la cual comparte intereses bien conocidos. La jardinería, hace ya décadas, camina asociada a la arquitectura del paisaje, como especialidad proyectista que asocia la estética de los jardines. Más recientemente, la jardinería enseña tendencias a asociarse a otras áreas de la arquitectura sostenible o mismo, a autonomizarse como profesión intelectual que entrelaza la práctica. Por lo tanto, el hecho de los joyeros contemporáneos pretendieren ser artesanos auto-conscientes ya no corresponde a la primera interrupción-adaptación de principios modernos que caminan con pretensiones enmarcadas por un horizonte cultural. En la senda de Kant, todos subrayan la posibilidad del sujeto a autonomizarse, a través de su auto-consciencia y de la educación. Por la misma senda, en cuanto a los joyeros-artesanos, muestran que todo el sujeto puede crear lenguajes, de acuerdo con la *idea estética* kantiana y, por lo tanto, puede proponer experiencias de naturaleza estética – con concepto, como defiende Vilar. Esta joyería desmonta órdenes tradicionales, auto-consciente. Este sensorio ha creado un desorden que, a su vez, ha conducido a un otro orden de naturaleza mestiza. La artesanía coadyuva sentidos simbólicos, demostrando

---

<sup>492</sup> SHINER, Larry, 2004, *La Invención del arte: una historia cultural*, Madrid, Paidós: 209.

atención a la vida actual y a la democrática.

De otro lado, la joyería contemporánea no pretende producir adornos *estetizantes*. Pretende crear significados simbólicos. En un momento en el que la comunicación artística no se basa en tipo alguno de representación ¿por qué hemos de sorprendernos que también comunique simbólicamente a través de dispositivos portátiles? Estos dispositivos, colaboran en el curso desordenador y reflexivo del arte contemporáneo, representando una metamorfosis más y, con ello, nos proponen formas de experiencia estética que incluyen actos tangibles.

A propósito de la joyería en general, transportamos con nosotros conocimientos *a priori* que, articulando emociones y significados, advienen de lo cultural, de lo social y que son históricamente posibilitados. Todos recordamos de frases como *diamonds are the girls best friend*, que retrata deseos de un icono como Marilyn Monroe. En este marco, más allá de considerar que ciertas joyas son iconos o indician algo, también podremos decir que una joya nunca incluye nada de complicado. Miramos, aceptamos o no y vamos más allá, hacia comprender la naturaleza cultural o histórica de una pieza. Pero, podremos apenas afirmar que nos gusta o no nos gusta y punto. También podremos apreciar ciertas joyas porque representan un dado momento histórico, porque representan un regalo que nos emociona, porque son delicados, porque son bellas, porque indican estatuto social o civil, constituyéndose, para cada uno de nosotros, como un símbolo afectivo y/o cultural. La joyería también se hizo democrática, abandonando materiales dichos *preciosos*, porque son exquisitos, escasos y, por lo tanto, dispendiosos. Así, todos podemos elegir libremente y llevar joyas o accesorios de moda. Pueden servir para adornar, sobresaliendo sobre nuestro vestuario. Era de modo semejante que Roland Barthes consideraba la joyería, articulado posibilidades democráticas, estilo y proceso de significación. "La joya es una nada, pero de esto nada emana una gran energía. (...) La joya reina sobre la ropa, no porque es absolutamente preciosa, pero porque que compite de manera decisiva para hacerla singular: es el sentido de un estilo que ahora es precioso, y este sentido depende, no de cada elemento, pero su relación, y esta relación es el termino a destacar (... porque) detiene el máximo poder de la significación."<sup>493</sup> Se podrá decir, a modo de resumen que, sino todas, la gran mayoría de las joyas y accesorios nos proporcionan experiencias cotidianas placenteras.

También sabemos que muchos artistas han hecho joyas. En exposiciones que las muestran, reconocemos nombres del mundo del arte que nos son ya familiares, como Pablo Picasso, Max Ernest, George Braque, Jean Arp, Roy Lichtenstein, Alexander Calder, etc. Las admiramos y admitimos que esos artistas nos propongan formas diferentes de esas otras joyas antes referidas. Reconocemos que son parecidas a sus obras de mayor formato. Son como miniaturas. Las aceptamos, aún si no pretendemos conocer más o ir más allá intentando interpretar y comprender sus significados. Estas joyas constan entre las múltiples tentativas de ruptura y transfiguración del arte, que han ocurrido a lo largo del siglo XX. Corresponden también a la democratización del arte. Pero son también joyas creadas para adornar sobre el vestuario. Lo son, aún si en sí están desartizadas o desestetizadas, tanto como sus otras obras. Asimismo, estos artistas, en gran parte, consideran la joyería en el marco de ese mismo *a priori* de naturaleza cultural. Por ello,

---

<sup>493</sup> BARTHES, Roland en CALDAS, Caldas, Manuel, 2006, "O ponto e a linha de fuga (reflexões sobre a joia, o signo, o desejo e o segredo)" Conferências: Pin, Lisboa, *4 Pontos de encontro entre Lisboa e Roma*.  
(<http://www.pin.pt/index.php/reflexoes-teoricas/ensaios-e-conferencias/2647-o-ponto-e-a-linha-de-fuga>)

muchos trabajan con oro, una materia tradicionalmente conectada con joyería. Ninguno se ha interesado por desmontar la naturaleza decorativa de la joyería, asociada a ese mismo *a priori*, ni en autonomizarla con un arte con intenciones propias.

Los joyeros contemporáneos, ingresando en un proceso de investigación sobre arte, artesanía y joyería, van intentando desmontar este *a priori*. Este desmontaje es una intención prioritaria que los distingue entre la tipología de la joyería y en la extensión del arte. Nos pretenden decir que el artesano se hizo auto-consciente y que esta joyería se ha autonomizado por un camino mestizo. Así, aún si no es perceptible a través de nuestra mirada, hay intenciones y actitudes humanistas y democráticas *impresas* en la superficie de escritura mestiza que este sensorio ha creado. Esta superficie genera lenguajes autónomos y heterogéneos que comunican simbólicamente, conllevando cada uno diferentes intenciones propias de cada joyero.

Sin embargo, si no conocemos nombres de joyeros, como conocemos a Picasso, por ejemplo, no tendremos ninguna garantía *a priori* de que pertenecen al mundo del arte, o mejor, no tenemos no tenemos ancora alguna y, lo más complejo es que no tenemos herramientas interpretativas. El reconocimiento de una obra será obra nuestra, del público. ¿Qué significan esas joyas, también desartizadas o desestetizadas? No nos proporcionan experiencias placenteras, no son bellas, no son delicadas. Si son joyas, están más allá de nuestras expectativas culturales. ¡Esto es un desorden! No parecen inteligibles. Podremos decir que nos gusta una u otra o que no nos gustan nada y punto. Pero también podremos detenernos si alguna nos sorprende. O si la sorpresa reside el propio hecho de que nos encontrarnos delante de un conjunto inesperado de piezas, como ha pasado en la exposición *Joyas Reales*. Cualquiera de estos dos últimos ejemplos, son primeros pasos para empezar una experiencia estética.

La experiencia estética es como un viaje de descubrimiento. Hemos de partir abiertos al desconocido. En esa primero paso, no tenemos que olvidar nuestro horizonte cultural, nuestra percepción y nuestra visión del mundo, ni el modo como consideramos el arte, la joyería o artesanía. Estos dados integran nuestra autonomía democrática. Pero, la joyería contemporánea, como todas las obras de arte, nos solicitan una apertura voluntaria correspondiente a ese tipo de viaje de descubrimiento de lo desconocido. La experiencia interpretativa se da según pasos sucesivos de aproximación de la obra. Si alguna pieza de joyería nos sorprende, nos hacemos preguntas. Como dice Vilar, por momentos perdemos nuestra autonomía, nos retiramos, pensamos. ¿Qué favorece e implica esta transfiguración de la joyería? ¿Sobre qué argumenta este joyero? ¿Qué pretende comunicar? Si reconocemos algo en la obra, damos otro paso y le atribuimos una parte de sentido. O sea, le devolvemos parte de la autonomía de la obra, atribuimos autonomía al joyero y recuperamos la nuestra.

Danto consideraba la importancia de la identificación del artista. Configuraba la base de la interpretación densa y hermenéutica que cabía a la crítica, como filosofía aplicada. Lo que propongo es que todo el sujeto que, voluntariamente, pretende vivir experiencias que van más allá de esa extrañeza *a priori* configurada por un horizonte cultural, atienda también a la identificación-interpretación del artista-joyero. Sobre todo en las inauguraciones de las exposiciones los joyeros están presentes y les interesa explicar. Los medios de comunicación actuales, sobre todo los digitales, son accesibles a todos nosotros. Así, muchas preguntas pueden ser hechas, ayudándonos a identificar las intenciones del artista joyero. El mundo de la joyería es vasto y configura una red, pero no le corresponde un mundo institucional vasto y intrincado como es el mundo del arte. Si esta joyería no se

incluye en ese mundo intrincado, es por opción de los joyeros. Pero el hecho de pertenecer a ello o no, no será tan significativo. Eso sería una razón institucional, como si el mundo del arte fuera una especie de federación a la que habríamos de pertenecer para ver como arte. Las razones son otras. Gozando de autonomía, como posibilidad democrática, esta joyería tiene intenciones propias y una perspectiva actual, razones que permitirán encajarla en la extensión del arte. En el marco de nuestra autonomía, si pretendemos, también podemos entrar en la atmósfera del mundo de la joyería contemporánea, intentando comprender identificaciones y intenciones de los artistas, para después argumentar reflexivamente sobre ellas.

El propio mundo institucional del arte cambia entre tempos y lugares. El mundo de la joyería es más parecido al mundo del arte tal como se configuraba hasta mediados del siglo XX. En París, en las primeras décadas de ese siglo, intelectuales, artistas, editores, cineastas se reunían en cafés como el Flore y otros. Entre arte, literatura, bohemia y negociaciones con galerías y *marchants*, todo era motivo de diálogo. Igualmente, en cafés del Downtown Manhattan, en Nueva York, o en Els Quatre Gats, en Barcelona, se debatían ideas, se reconocían personalidades y se conocían nuevos amigos con los que también se dialogaba. Sobre todo sobre París hay una inmensa literatura sobre este ambiente fértil y animado, desde relatos personales, novelas o ensayos. En esos lugares, también se hacía fácil acceder a diálogos, tal y como los que propongo con los joyeros contemporáneos. Tampoco se nos presentará barrera alguna.

Si estamos en presencia de joyas contemporáneas, constatamos que la naturaleza tangible de la joyería nunca ha sido abandonada por los joyeros contemporáneos. Además, estas joyas nos ofrecen otras posibilidades de experimentar estéticamente, percibiendo con todos los sentidos. En casos, podemos no sólo ver y sentir con el tacto, sino también oler, comer u oír. Otras piezas son efímeras, hechas de luz o otras materias, o integran performances, etc. Cuando son portátiles los podemos poner sobre nuestro cuerpo. Pensamos con los sentidos, dudamos acerca de lo que hemos considerado *a priori* y también nos preguntamos sobre del sentido simbólico de lo que tenemos entre nuestras manos o sobre nuestro cuerpo. Las joyas contemporáneas nos ofrecen formas alternativas de ver sentir y pensar. Así, nos ofrecen posibilidades de repensar ideas a priori y, sí las reconsideramos, negociamos sentidos. Como dicen Jaques y Vilar, a propósito de la investigación culinaria, también en cada una de estas joyas “se mezcla y re-ordena un aspecto de nuestro mundo, ya que nos hace dudar de la orden de la inteligibilidad, y esto es lo que hace todo el arte.”<sup>494</sup>

A través de lenguajes individuales heterogéneos, ciertos joyeros argumentan sobre joyería, sobre ese mismo *a priori* que antes refería, otros argumentan sobre guerras, sobre ecología, sobre el cuerpo que transporta o transportaba las joyas, etc. Estas joyas han desordenado un orden que nos era familiar y creado un otro orden inesperado. Esto es también lo que hace todo el arte. Han mestizado arte y artesanía. Conquistán su autonomía en una plataforma perceptiva que entrelaza a ambos. La artesanía se hizo libre y colabora en la poética y la comunicación simbólica. Conduce a lenguajes que no nos hacen propuestas objetivas, ni declaraciones sobre el mundo, ni tampoco como es que debemos interpretarlas. Pero tienen su pretensiones de inteligibilidad. Se dan a ser pensadas en diálogo entre sujetos, los joyeros y el público, y artefactos, todos ellos

---

<sup>494</sup> JAQUES, Jèssica y VILAR, Gerard, 2012, “Feeding thought. Edible art and research cooking.”  
[[http://www.artification.fi/conference%20abstracts.html#jaques\\_vilar](http://www.artification.fi/conference%20abstracts.html#jaques_vilar)]

autónomos, ya que estamos hablando de una democracia, de una república de las artes. Este diálogo es inclusivo con respecto a todo el sujeto reflexivo que se acerque de una obra. En este viaje interpretativo que, como defiende Ramón Puig, ha de ser también creativo por parte del público, descubriremos que estas joyas argumentan a través de lenguajes no proposicionales. O sea, en cuanto joyas, no se presentan con una lógica que nos sea familiar. ¿Tendrán familiaridades con el arte contemporáneo?

Siguiendo esta última perspectiva, podremos leerlas como un texto o una poesía. En cada dispositivo, descubrimos figuras de retórica, como metáforas, citas o campos de sinécdoques a través los que las partes se relacionan con el todo y/o el todo con las partes. Si hemos dialogado con un joyero, si conocemos su identificación-interpretación de cada pieza, vemos facilitada nuestra tarea de descubrir las intenciones que su lenguaje conlleva. Entenderemos mejor sus argumentos contenidos en esa pieza. Este paso en el descubrimiento significa que continuamos dispuestos a poner en cuestión nuestro modo de ver, nuestro mundo de la vida, o sea, esos conocimientos *a priori*, que constituyen lo que Jauss designa nuestro *horizonte de expectativas*.<sup>495</sup> Nos disponemos a continuar la interpretación de la obra. Nos distanciamos y nos interrogamos sobre qué es lo que nos ha sorprendido. Volvemos e intentaremos interpretar esas figuras de retórica. Leemos e interpretamos un dispositivo físico, tal y como leemos e interpretamos un texto escrito. Estamos atribuyendo sentido. Nos hemos dejado sorprender, nos hemos dispuesto voluntariamente a ir más allá de esa extrañeza *a priori* configurada por nuestro horizonte cultural. Estos aspectos ya han quedado atrás, en pasos anteriores. Ya no estamos sólo aceptando una obra, estamos reflexionando e intentando comprender los contenidos retóricos de la obra, nos preguntamos qué es lo que nos quiere comunicar, qué es que nos invita a pensar. Incluso, estamos creando nuestras herramientas interpretativas. Hemos abandonado por momentos nuestra autonomía, al reconocer la autonomía del artista de la obra, y recuperamos de nuevo nuestra autonomía. La joya, el artista y nosotros – el público – salimos fortalecidos. *Vemos como arte*. Hemos colaborado en la constitución de una obra, después de cambiar nuestra perspectiva sobre lo que la joyería puede ser, ya que, como todo el arte nos ofrece posibilidades de sentido al argumentar sobre el mundo y la vida. Como recuerda Jauss, según Montaigne entendía, a menudo un lector capacitado descubre aspectos “diferentes de aquellas que encontró o percibió el autor” y le da sentidos e “más ricos”.<sup>496</sup> Reflexionando, tal vez cambiemos también nuestro modo de ver el mundo real. Pero como dice Vilar, una obra *es como vaso que jamás termina de llenarse*. Las obras son polisémicas, como diría Jauss. Al interpretar, apenas vamos sacando trozos de sentido.

De hecho, la investigación en joyería contemporánea explora este y otros aspectos. Décadas antes, Onno Boekhoudt admitía que este tipo de investigación rompía fronteras, siendo esa búsqueda lo más interesante de su experiencia creativa. Pero le preocupaba que, al introducir nuevos conceptos en joyería, esta búsqueda, que habitualmente no es mostrada, lanzaba inmediatamente los joyeros “en el nicho del arte autónomo.”<sup>497</sup> Así, hacía alusión al gran arte intelectual y al *terroir* tradicional del arte, pero de hecho reclamaba la libertad de los artesanos que, como él y otros joyeros, también reflexionan.

---

<sup>495</sup> JAUSS, Hans Robert, 1991.

<sup>496</sup> JAUSS, Hans Robert, 1991: 27.

<sup>497</sup> CODA MUSEUM [Ed], 2010, BESTEN, Liesbeth den, SCHRIJVER, Ward, ROWE, Michael, and KUIPERS Wim, *Onno Boekhoudt - Work in progress. The legacy of Onno Boekhoudt - jewellery and studies*, Apeldoorn, CODA: 10.

Más recientemente, asistimos a otras preocupaciones, las que tienen en cuenta la propia experiencia estética. Exploran, ese *vaso de sentidos* que refiere Vilar. Las obras de Ted Noten y de Christoph Zellweger corresponden a investigaciones centradas en la primera capa de sentido. Intencionalmente, en ésta incluyen aspectos que, *a priori*, ya nos son familiares. Noten, con humor, nos propone citas de joyas tradicionales, brillos y dorados pero, de hecho, nos está proponiendo experiencias participativas. En Zellweger, la amabilidad de un hueso rosa terciopelado corresponde a una primera capa que nos conduce a reflexionar sobre las manipulaciones estetizantes del cuerpo humano. Los campos de sinécdoques, en Ramón Puig, pretenden explorar una multiplicidad de lecturas. Éstos son aspectos que explicaré al final, con estudios de caso. De todos modos, estas actitudes creativas intencionales nos pretenden desafiar a ir más allá, no aceptando nuestra primera lectura del sentido. La joyería contemporánea articula razones creativas, comunicativas y esa función de desordenar lo esperado, de crear lo no-familiar, de posibilitar posibilidades de experiencias estéticas. Este mundo depende, como defiende Vilar, de una *atmósfera discursiva*, o sea de un mundo de razones establecidas. Solamente podemos *ver como arte* si formamos parte de dicha atmósfera. Los discursos sobre arte forman también parte de esta atmósfera. Incluyen las críticas insertas en los media, las enseñanzas escolares y los discursos de los propios artistas.

Pero las teorías llegan a posteriori, porque la reflexión filosófica, como la metáfora hegeliana de *la lechuza de Minerva*, siempre emprende su vuelo al anochecer, esto es, cuando los acontecimientos ya se han cumplido, después del que el arte salga a la luz. Cuando Vilar defiende que podemos apreciar una obra sin comprenderla debidamente, está refiriéndose a un paso previo a la comprensión y a esas posibilidades de experiencia estética. Asimismo, añade que “para la validez de una obra de arte no es decisiva su «aceptabilidad», sino exclusivamente la actualidad de su perspectiva.”<sup>498</sup> La joyería contemporánea nos da a conocer una superficie de escritura que desmonta tradiciones. Ésta genera un mundo de lenguajes simbólicos heterogéneos que, surgiendo en secuencia de *la idea estética* kantiana, tienen naturaleza reflexiva. Estos joyeros piensan el mundo y nos proponen experiencias reflexivas.

La joyería contemporánea puede ser vista como arte reflexivo, una vez que, auto-conscientemente, también nos da a conocer intenciones de *manipular* y crear significados simbólicos, los que transfiguran lo que culturalmente admitíamos como joyería y artesanía. Estos joyeros crean algo no familiar. Lo hacen a través de un diálogo entre arte y artesanía que, constituyéndose como un mestizaje, enfatiza algo no perceptible al mirar: la igualdad de auto-consciencia y de capacidad creativa del artesano y del artista. Para comprenderlos, debemos estar dispuestos a dar pasos desde nuestro mundo de la vida, cuestionando esos conocimientos *a priori* que he referido anteriormente, para comprender un mundo simbólico y autónomo. Como el arte contemporáneo, esta joyería se ha hecho difícil de comprender, puesto que no nos es indicado ningún modo de ver, ni forma alguna de inteligibilidad que conozcamos ya de antemano y que, como un enunciado científico, nos oriente en la lectura de una obra. Sin embargo, cada dispositivo conlleva pretensiones de sentido y de inteligibilidad. Para comprender, tenemos que dialogar con los nuevos significados que estas joyas nos proponen. Tenemos que abrirnos a algo nunca antes dicho o creado. Al mismo tiempo, como subraya Vilar, el mundo del arte es abierto y no tiene estabilidad de sentido. La

---

<sup>498</sup> VILAR, Gerard, 2002, “La comunicació en l’art contemporani. Nous i vells problemes de l’estètica filosòfica”, en *Anàlisi* 29, 159-173: 168.

joyería contemporánea nos enseña esta inestabilidad, a través de continuas formas de desorden. Comprenderla, significa un trabajo reflexivo e interpretativo de su naturaleza enigmática.

### 3. JOYERÍA CONTEMPORÁNEA: UN ARTE REFLEXIVO

Me propongo defender la joyería contemporánea como arte reflexivo. En el marco de la *textura abierta* que Weitz atribuye al concepto de arte, esta joyería se ha constituido como rama de esta familia. Haciendo un giro desde una artesanía artística con morfologías reconfiguradas, sobre la década de los ochenta, en proceso, se va haciendo un *arte de significados* con intenciones propias, como diría Vilar. Como el arte contemporáneo, nos sorprende, a través de propuestas simbólicas singulares, desafiándonos a que cambiemos nuestro modo de ver el mundo actual y, en él, el arte. En un tiempo de desespecificación de medios, papeles, instrumentos y dispositivos que fueran propios de las diferentes artes, a través de una perspectiva actual, también nos ofrece posibilidades de reconsiderar dispositivos-joyas contemporáneos creados a través de una intersección de naturaleza mestiza, la que pone en diálogo arte y artesanía. Por esta vía, nos propone ver como arte algo que apriorísticamente considerábamos como adorno, entre tantos otros que estetizan, incluyendo sólo significados culturales y sociales. Transfigurar adornos en dispositivos cuya poética y comunicación son simbólicas es una intención prioritaria de la joyería contemporánea. Igualmente lo es la propuesta de posibilidades de que consideremos el artesano en igualdad con el artista. Estos dos aspectos están inscritos en la superficie de escritura común, configurando una matriz de argumentación común de la joyería contemporánea. Esto es, como todo el arte, introduce una matriz con intenciones de desordenar otras matrices anteriores. Ésta es una *arena discursiva*, esa superficie de escritura común, que conduce a *escribir* y argumentar simbólicamente, subvirtiendo principios con humor, desafiando ideas preestablecidas sobre el arte, el artista, el joyero, las joyas y el artesano. Esta misma superficie ha sido generada por un sensorio que nos propone la experiencia de interpretar actitudes y lenguajes simbólicos, un idioma no proposicional con un vocabulario y una gramática propios, donde advienen temas, lenguajes y tropos retóricos propios de cada joyero.

La variedad de lenguajes artísticos tiene su apertura en la idea estética kantiana. Para Kant, la idea estética es "una representación de la imaginación, que da ocasión a muchos pensamientos, sin que ninguno sea determinado, es decir, sin que ningún concepto le pueda ser adecuado, y que por consiguiente, ninguna palabra puede perfectamente expresarla ni hacerla comprender. Se ve fácilmente que es dependiente de una idea racional y que, por el contrario, es un concepto al cual no se puede hallar intuición (representación de la imaginación) adecuada."<sup>499</sup>

Así, los lenguajes artísticos conllevan intenciones razonadas, como también son fruto de la facultad de crear imágenes o figuraciones para conceptos que no poseen un imagen real, o que el autor pretende figurar de otro modo. Por lo tanto, todas las metáforas

---

<sup>499</sup> KANT, Immanuel, 1999, *Crítica del juicio, seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*, Traducción del francés por ROVIRA, Juan y MORENO, Alejo García, 1976, Madrid, Librería de Iruvredra. Edición digital, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. § XLIX De las facultades del espíritu que constituyen el genio



corresponden a la *idea estética*, tal como los *embodied meanings* dantianos.<sup>500</sup> La joyería contemporánea tanto conlleva características intencionales de las metáforas de otros tropos retóricos o lenguajes figurados. Esos tropos no se refieren directamente al mundo o a las cosas, sino a representaciones de lo real. Pero, en cuanto figuras retóricas, interconectan intención, poética y comunicación. De un lado, como decía Danto, la naturaleza racional de las intenciones es una condición transhistórica para que algo sea arte. Por lo tanto, tanto en la literatura como en el arte, las metáforas, los sinécdoques y tipos de citas, también producen sentido de naturaleza contextual contemporánea, como una sentencia o grito que pretende llamar nuestra atención sobre algo inherente al presente. Al hacerlo, a través de lo que cada intención enfoca, también enseñan que la naturaleza del arte es histórica – fruto de un momento y de un contexto – como también afirma Danto.<sup>501</sup> De otro lado aún, estos tropos retóricos tienen una naturaleza no-extensional y no-replicable, como advierte Vilar. Teniendo en cuenta un enfoque dado o referencia, si cambiáramos sus términos retóricos por otros, alteraríamos las condiciones de verdad de la sentencia y, por lo tanto, su sentido.<sup>502</sup>

Según Kant la “aprensión de formas que opera la imaginación, no puede tener lugar sin que el juicio reflexivo las compare”<sup>503</sup> Asimismo, “nuestro juicio reflexivo” es “un principio subjetivo pero necesariamente inherente a la especie humana.”<sup>504</sup> Por lo tanto, todos estamos capacitados para adoptar esta forma de comparación y reflexionar. La joyería contemporánea es un arte adulto y reflexivo porque, en una línea consecuente con Kant, la superficie de escritura de la joyería contemporánea adviene de razones que entrelazan sensibilidad conducidas por ese tipo de facultades de juzgar y argumentar sobre el mundo presente. Estos joyeros tanto reflexionan sobre problemas estéticos, del arte y de la joyería – que, en las piezas, hemos de leer, analizando tropos retóricos – como también sobre el sujeto artesano y sus capacidades reflexionantes *inherentes a la especie humana* – que hemos de leer analizando esas identificaciones, como actitud simbólica de naturaleza política, que pretende subvertir antiguos principios filosóficos y considerar la igualdad de capacidades e inteligencias. Ambos aspectos están integrados en investigaciones artísticas que entrecruzan arte y artesanía. Desde Duchamp los artistas reflexionan y argumentan sobre el propio arte. Esas investigaciones también incluyen reflexión y argumentación sobre arte y joyería. Asimismo, reflexionan sobre el mundo actual y, en él, la joyería en su generalidad, como también sobre la artesanía y los artesanos, para transfigurar la joyería y proponernos experiencias igualmente de naturaleza reflexionante. Esta joyería se autonomiza, a través de la auto-consciencia de los joyeros y del tipo de educación de la que han disfrutado, la que favorece una intersección mestiza. Ésta se configura en una plataforma perceptiva compartida – un sensorio común – donde dialogan arte y artesanía y conquistan su autonomía a través de un *habla* propio.

---

<sup>500</sup> DANTO, Arthur C., 2007, “Embodied meanings as aesthetical ideas”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* - N. 64.

<sup>501</sup> DANTO, Arthur C., 1998, “The Work of Art and the Historical Future”, en Berkeley, California, *Occasional Papers of the Doreen B. Townsend Center for the Humanities*, no. 14: 1-16.

<sup>502</sup> VILAR, Gerard, 2005. 118.

<sup>503</sup> KANT, Immanuel, 1999, *Crítica del juicio, seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*, Traducción del francés por ROVIRA, Juan y MORENO, Alejo García, 1876, Madrid, Librería de Travedra. Edición digital, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. “§ VII: De la representación estética de la finalidad de la naturaleza.”

<sup>504</sup> *Ídem*: § LXXIV: El concepto de una finalidad objetiva de la naturaleza es un principio crítico de la razón para el juicio reflexivo.

### 3.1 Des-órdenes de un mundo mestizo

Este mundo mestizo, está atento a realidades de nuestro mundo de la vida, al arte y a la artesanía, e ironiza al crear una joyería que desafía diferentes campos, haciendo emerger este tipo de desorden, como función de todo el arte contemporáneo. En cuanto *arte de significados*, la joyería contemporánea nos propone un desorden que se incluye en el desorden que provoca una expansión masiva del arte, sobretodo desde de la Primera Guerra Mundial. El arte se va extendiendo imparablemente más allá de su territorio tradicional. Duchamp, los Pop, el grupo Fluxus, etc. nos han propuesto nuevas formas de experiencia estética enmarcadas por su tiempo y lugar. Hoy vemos a Grayson Perry defender posiciones opuestas a Duchamp, pero no dejan por ello – por más que él mismo identifique, explique y defienda actos de hacer artesanos – de resultar de un pensamiento reflexionante que se entrelaza con sensibilidad artística y sensibilidad a problemas del mundo actual. Su obra se está dando a la luz y sigue una perspectiva actual, pero la experiencia estética que nos propone conlleva una facilidad de comprensión subrayadamente aparente. Tal como Duchamp, se dirige a nosotros, proponiéndonos, igualmente, experiencias reflexionantes que hemos de intentar interpretar. Como todos esos artistas, los joyeros contemporáneos también estiran la elasticidad del concepto de arte, para que la filosofía encaje sus intenciones y sus perspectivas actuales. Esta joyería, naciendo de una artesanía reconfigurada, conlleva intenciones y actitudes propias, de naturaleza reflexiva. Pretenden darnos a pensar cambios de nuestro mundo y de la vida presente, los que hemos de leer en la retórica intencional y poético-sensible de cada joya. La joyería contemporánea conquista su terreno, fuera de cualquier *terroir* tradicional. Entre formas de humor, ironía y desafíos – propiedades que coinciden con el arte – desordena tradiciones en el terreno del arte y en el terreno de la artesanía. Desordena lo que la filosofía hasta ahora ha argumentado sobre la artesanía y los artesanos, ya que aquí surge mestizada arte y artesanía, transfigurando adornos en dispositivos tangibles y a veces portátiles que pretenden darnos a pensar.

A la joyería contemporánea corresponde rebeldía, desafío y humor, como predicados artísticos comunes al arte. Se hizo candidata a ocupar un lugar en la extensión del arte, tal y como ha pasado con el cine, la fotografía, con el graffiti, con investigación la culinaria, etc. Como esas otras formas de arte, tampoco imita otras artes. Las tentativas de emancipación del artesano – en términos foucaultianos, sujeto sujetado a una condición menor, cultural, social, histórica y filosóficamente – muestran que este tipo de joyería tiene ciertas coincidencias con las artes mecánicas – el cine y la fotografía – tal como las defiende que Rancière. Para este autor, las artes mecánicas han dado visibilidad al sujeto anónimo. Los joyeros contemporáneos apuestan en la visibilidad del artesano y, a través de esa actitud simbólica, se presentan ellos mismos como artesanos. Ciertos joyeros también refieren el sujeto anónimo de otro modo, argumentando, por ejemplo, sobre los subyugados en las minas que ofrecen materias asociables a la joyería en general. Otros argumentan sobre los nada-anónimos, aún si subyugados por el embellecimiento de tipos de estetización *lugar-común*. A diferencia de las artes mecánicas, que Rancière defiende como categoría inicial, las actitudes y obras de joyería siguen categorías simbólicas, a menudo difíciles de comprender porque están implícitas, no perciben visualmente. La joyería no está imitando nada, se propone, con sus razones e intenciones, con un discurso con argumentos propios, con formas-otras de visibilidad y pretensiones de inteligibilidad en el marco de una perspectiva mestiza inscrita en el panorama de las intersecciones estéticas actuales.

### 3.2 Joyería contemporánea: significado encarnados, producción de sentido

La joyería contemporánea es mundo de razones, donde la sensibilidad, sea artística, sea aspectos del mundo actual, queda incluida. Pero éste no es un mundo físico, no es ningún lugar como queda apuntado en el *Artworld* dantiano, ya que una de las posibilidades de transfiguración de artesanías y otras cosas en arte era cambiar a un museo de arte, donde la crítica las vería como arte. No sólo porque vivimos un tiempo de desplazamiento de lugares, de *terroirs* y de intersección de mundos, sino también porque que el arte tiene un papel fundamental en el vivir y reflexionar sobre la democracia, ver como arte depende de capacidades auto-reflexivas de todo el sujeto que, disfrutando de su autonomía, desarrolla obras o actitudes artísticas y de otros sujetos que juzgan, intentando sacar significados. Como en un república de las artes, he propuesto escuchar las identificaciones-interpretaciones de los artistas. Por esta vía, hemos de tener en cuenta que estos joyeros no están interesados en artizar la artesanía, ni la joyería contemporáneas y, menos aún, están preocupados o interesados en que la filosofía admita que ha hecho un giro hacia el arte, que admita que puede ser vista como arte. O mejor, están y no están interesados en que la filosofía considere que es arte, en un balancear propio de un mundo mestizo. Esto se puede constatar en las entrevistas anexas. Se preguntó a los joyeros si consideran que lo que crean es arte, contestan que no, que es joyería. También es artesanía, aún si admiten que es una artesanía-otra, una que se ha hecho reflexiva. Estas identificaciones coinciden en muchos aspectos y divergen en otros, como se verificará adelante. Sin embargo, son formuladas con auto-consciencia y, desde ahí les corresponden actitudes razonadas.

[A] Sin embargo, a pesar de este tipo de identificaciones, podremos verificar más adelante que estos joyeros defienden esta joyería como si fuera arte, con su retórica propia, con su modo de crear, comunicar y desordenar, aún si manteniendo su designación joyería. Lo mismo sucede con la fotografía, el graffiti, etc, ya vistos como arte. En la línea de otras formas de arte anteriores es intencionalmente desartizada y desestetizada. Así se contraponen, como desafío, a todos los demás tipos de joyería *lugar-común* y a la adjetivación de la palabra joya como algo nada más que *bien hecho* artesanalmente. También se contraponen a las joyas de *Artista* que aún insisten en adornar, creando artefactos que reposan sobre el vestuario. La joyería contemporánea es arte porque ha creado una superficie de escritura propia, de naturaleza reflexiva e intenta despertar consciencias. Refiere representaciones de lo real a través de significados encarnados en una simbólica propia, la que incluye tropos retóricos a través de los cuales argumentan. Esto es, argumentan sobre realidades actuales a través de discursos simbólicos escritos como vocablos o actitudes que no pertenecen a vocabularios antes conocidos y, que por lo tanto, han de ser interpretados como pasa con todo el arte. Inscritos en mundo de razones, esos argumentos advienen de auto-consciencia y de reflexión, en la acepción kantiana. Como todo el arte actual, nos proponen reflexionar sobre sentidos heterogéneos, posibilidades de sentido, posibilidades de experiencia, como propuesta dirigida a todo el sujeto reflexionante, como también, admitamos, desafían la filosofía para que desarrolle análisis hermenéuticas. Esta superficie de escritura común incluye argumentos y actitudes. Recurre a visiones histórico-culturales *a priori* sobre joyería, que aún subsisten, las que funcionan como una fuente de sentido, a contraponer, y a coadyuvar un giro de naturaleza artística. El humor y el desafío, en esta

superficie de escritura significan conocimiento y auto-consciencia de tradiciones o de expectativas que han de ser desmontadas y subvertidas.<sup>505</sup> Como en todo el arte actual, ningún tipo de representación define si algo es arte o no lo es, razón por la cual una joya también puede ser vista como arte. Sin embargo, el vocabulario de esta superficie de escritura incluye las propias materias que funcionan como palabras en una lengua. Combinadas, permiten construir frases inesperadas, extra-ordinarias y argumentar simbólicamente. En este caso, las materias y el modo como son trabajadas – ya que han dejado de estar aprisionadas como meras materias y técnicas laborales – surgen como contenidos metaforizados, cuyas intenciones poiéticas y comunicativas nos proponen interpretar. El adorno primordial es un germen de sentido, al cual son sustraídas reglas gramaticales, configurando otra gramática comunicativa autónoma e interpretable en su (des)orden. La naturaleza tangible de la joyería es mantenida, en cuanto aspecto que no contraría antiguas tradiciones de la joyería, o sea, es el único aspecto que, intencionalmente corresponde a expectativas culturales. Si son portátiles, transportan metáforas tangibles, palpables y portátiles. Estos dispositivos podrán surgir en cualquier lugar, acentuando su naturaleza democrática y proponiéndonos aventuras interpretativas en la ausencia de cualquier paréntesis defensivo que nos indique si son o no son arte. Si no son portátiles, son igualmente tangibles y no dejan por ello de proponernos experiencias democráticas, ya que también se proponen como posibilidades de cambiar nuestro modo de ver el mundo y en el arte. Además de la tangibilidad, a veces, podemos experimentar y comprender ciertas joyas con otros sentidos, oliendo, comiendo y pensando remitidos para el mundo de lo simbólico. Todas nos proponen ocasiones para interpretar y pensar esta joyería inscrita en el mundo de hoy, de vivir experiencias reflexionantes, sensibles y tangibles. La metáforas sobre el mundo real son una constante de este proceso. Tanto son visuales y se asocian a contenidos materiales en las piezas, como sobresalen en los títulos, así como en designaciones de exposiciones, como hemos ya visto con *Joyas Reales*. La metáfora no es la única figura de retórica, cuyo sentido hemos de intentar interpretar. Por ejemplo, en las piezas de Ramón Puig, sobretudo en los años noventa, también surgen campos de sinécdoques a través de los que las partes se relacionan con el todo y el todo con las partes, para crear efectos de multiplicidad. Ted Noten explora citas de joyas culturalmente reconocidas y las hace repetir como series de piezas hechas digitalmente, para proponer experiencias participativas. Noten y Zellweger exploran capas primarias de sentido, las que tenemos que superar para descubrir figuras retóricas que residen más allá. Manuel Vilhena, un joyero portugués, *maltrata* el oro como metáfora física que nos remite para intentar comprender que las materias son componentes de sentido, sirven para criticar el mundo real. Partiendo de una superficie perceptiva común, cada caso que mencionara sería un caso singular y autónomo, ya que estoy refiriendo un sensorio que se organiza a sí mismo, geométricamente y en proceso, como una república democrática de las artes. Esta superficie de escritura nos propone desordenes, incluso el mestizaje arte artesanía, como intento de crear un otro orden, una otra tradición y de proponer formas de experiencia alternativas. Asimismo, como todos los desordenes artísticos, no siguen lógicas esperadas, apuestan en lo no familiar. Son democráticamente autónomas, no nos proponen estilo alguno, no tiene nada de definitivo, de estancado. Nos invitan a considerar una superficie de escritura cuya retorica intencional es diferente de otras, lo que es un requisitos importante de las prácticas artísticas contemporáneas. *Do you speak jewellery?* Este es el título de un texto escrito por

---

<sup>505</sup> CARROLL, Noël, 2001, *Beyond aesthetics*, Cambridge, University of Cambridge: 87.

Manuel Vilhena. Se cuestiona, con humor, sobre aquello que estoy designando como superficie de escritura.<sup>506</sup> En otro lugar, enfoca los cambios de trayectoria de la palabra joya, provocados por los joyeros contemporáneos. Si, en el pasado “el concepto «joya» estaba relacionado con su preciosidad temporal, hoy en día, esa relación se ha derrumbado como consecuencia de los esfuerzos artísticos, de los cambios sociales y, me atrevo a decir, de la auto-consciencia. (... Introduce) un cambio tangible de valores, que ha comenzado a manifestarse a partir de los años sesenta, y se ha propagado hacia una joyería hecha por individuos que eligieron este medio como una forma de arte con un lenguaje libre y expresivo.”<sup>507</sup>

[B] Estos joyeros no se identifican como artistas, y sí como artesanos, aún si cada uno identifica la artesanía a su modo, como también veremos más adelante en las entrevistas. Esta actitud corresponde a intentos de desproblematizar y autonomizar el sujeto-artesano. Lo que está implícito en esa identificación y *escrito* de múltiples modos en las joyas contemporáneas, es que argumentan en favor de capacidades reflexionantes de todo el sujeto. Esta actitud simbólica la podemos interpretar en términos kantianos, como algo que invoca capacidades reflexionantes *inherentes a la especie humana*. En este caso son sujetos-artesanos que tienen capacidades creativas y comunicativas, que se han autonomizado con relación a tradiciones. Bajo este aspecto, ¿dónde está la frontera entre arte y artesanía? Esa frontera se ha roto, puesto que artista y artesano son el mismo sujeto, el joyero contemporáneo que nos propone experiencias entrelazadas, como aspecto de este mestizaje. Se hace posible identificar la voluntad y la inversión en un cambio de paradigma, cuya naturaleza política está asociada a la matriz del respectivo sensorio. Conscientemente, pretenden configurar un giro que atienda a la vida en nuestro horizonte cultural y a la igualdad de capacidades e inteligencias, como diría Rancière. Saben, con certeza racional, que están abandonando principios de la filosofía antigua, renacentista y moderna e, incluso, del modo como el artesano es considerado, aún hoy, por autores como Shiner y Foster, ya que estos consideran que, después de los intentos de Morris y de tantos otros colaboradores de la red paneuropea, hacia la implantación de un arte total, la artesanía está presa en un limbo filosófico y socio-cultural. Estos sujetos, artesanos-joyeros se han auto-libertado por derecho democrático. Estos joyeros-artesanos asumen estas actitudes simbólicas como sujetos auto-conscientes de que el mundo de la vida y la educación han cambiado el modo de ver y comprender el artesano. Esta actitud es importante y significativa para este sensorio. Conlleva también voluntades y intentos universalizantes, como votos interesados en expandir esta visión del mundo. Este aspecto, de naturaleza humanista, es contrafáctico. Visa desordenar, transgredir, quebrar lógicas de trabajo y de sumisión artesana contra la idea de artista intelectual, así como visiones de la filosofía inherentes a estas. Esta visión-otra del artesano y de la artesanía incluye sujetos sensibles que crean y piensan con su propia cabeza, que están atentos a nuestro momento histórico y al pasado, a nuestro horizonte cultural y social. Integra ciertos sujetos-joyeros que, investigando en un puente entre arte y artesanía, defienden que la cirugía modela y esculpe cuerpos y practica una forma de artesanía. Esto es defendido – mucho antes de Sennett – por Christoph Zellweger, que continua a investigar sobre este tema. Otros, como Ted Noten, defendían también ya antes de

---

<sup>506</sup> VILHENA, Manuel, 1998, *Do you speak jewellery?* [[http://www.klimt02.net/forum/index.php?item\\_id=4625](http://www.klimt02.net/forum/index.php?item_id=4625)]

<sup>507</sup> VILHENA, Manuel, 2000, *Semantics of the word "jewel"* [[http://www.klimt02.net/forum/index.php?item\\_id=931](http://www.klimt02.net/forum/index.php?item_id=931)]

Sennett, que el diseño digital no es más que una nueva forma de artesanía que, incluyendo herramientas como los mismos nombres de las herramientas físicas, también permiten crear, modelar, transfigurar imágenes, etc. Y, crear o hacer algo manualmente, no es sólo hacer algo *bien hecho*, como defiende Sennett, es antes de más reflexionar y proponer experiencias reflexionantes o participantes, como defiende Noten. Estas pretensiones de razón se constituyen como un motivo fuerte para que la joyería haya configurado su propio mundo, donde se comparte una percepción de la joyería y, en proceso, se van negociando razones, entre sus modos de ver y los de otros horizontes perceptivos y teóricos.

[C] Esta artesanía-otra desordena tanto cuanto el arte. Ya no es *un arte*, en el sentido propuesto por Shiner, lo que equivale a maestría artesana. Me interesa la identificación de los joyeros, porque conlleva sus pretensiones de lo que esta joyería pretende proponer y su interpretación de las transfiguraciones que, en ésta, han provocado y siguen provocando de nuevos modos. Sin embargo, de un lado, como se podrá constatar por argumentos de Noten, Puig, Zellweger y tantos artistas de hoy – tanto verbales como contenidos en las obras – la identificación superficial ya no puede ser considerada hoy tal como Danto la entendía. Esa correspondía a las intenciones del artista, al modo como interpretaba su obra. Las investigaciones artísticas en las que se implican estos joyeros, así como otros artistas, nos hacen constatar un segundo grado de auto-consciencia sobre el mundo habitado y, sobretudo, sobre el modo como investigan sobre la experiencia estética, estudiando, prebendo efectos y, por ejemplo, proponiendo capas primarias con elementos familiares, para favorecer aproximaciones del público y diálogos posteriores. El humor se hace cada vez más una *arma* para favorecer aproximaciones del público. Asimismo, como si se tratara de una negociación simbólica, en gran parte esa identificación-interpretación que conlleva ese segundo grado de consciencia está contemplada, ya que he propuesto la colaboración de los joyeros con la crítica. Esta artesanía se hace arte por vía de una intercesión con el arte. La poiética y la comunicación, entrelazadas, nos proponen experiencias interpretativas. A través de ésta, habrá lugar para diálogos público-dispositivos-artista. Cabe a la filosofía una tarea hermenéutica, la de interpretar posibilidades de sentido de las obras y las actitudes. Un paso más allá de lo que estos joyeros identifican, entiendo que crean artefactos-artesanos que comunican simbólicamente, que son ocasiones para un juicio estético, que se dan a ser vistos y comprendidos como arte. La designación mestizaje, es decir, el modo como estoy interpretando este sensorio y esta joyería, debe ser tomada contingentemente, dada la interminable tarea filosófica de reflexionar sobre los cambios sin fin del arte. Dentro del propio marco de la artesanía, algún día, tal vez transfiguraciones y pretensiones universalizantes como las que conllevan sobre el artesano nos hagan repensarlo como sujeto capacitado para reflexionar y crear. Transformaremos así nuestras expectativas teóricas actuales. Dentro del marco del arte, estos aspectos son diferentes. Ya después de propuestas como las de Duchamp, el arte actual está retomando y reconfigurando la *poiēsis*, en su antiguo sentido griego. Sobre este tema, el ejemplo que recurrentemente he dado es Grayson Perry. *Poiēsis* significaba hacer, en un tiempo en el que había arte, aún si no se designaba como tal. Habrá conducido a la palabra poesía, pero también significa poiética o creación. Así como con la joyería contemporánea, y más tarde con Perry, la producción artesana se reconcilia con la creación – con *poiēsis* – y conlleva reflexividad, transfigurando en el sentido que se ha mantenido hasta más allá del romanticismo y que hoy aún genera modos de ver. De todos

modos, esta *poiesis* revisada apunta para repensar y cuestionar el *hacer* como una clave de la artisticidad contemporánea. Apunta también hacia repensar las razones actuales – artísticas, filosóficas y culturales – de las conquistas de la autonomía estética que se dan en la intersección de mundos antes alejados, tal y como antes los he intentado interpretar. Esa familia de mundos entrelazados, todos diferentes, conllevan sus razones e intenciones propias. Apuntan todavía a considerar este mestizaje en cuanto perspectiva actual, con sus razones e intenciones, las que tanto apuntan para elevar el artesano como para argumentar a través de un medio inesperado, como es la joyería. Comprender el mestizaje de la joyería contemporánea corresponde, en primer lugar, a inscribirlo en ese mundo de razones auto-conscientes. Ha generado una ruptura con la artesanía tradicional, elevándola de modo de hacer a modo de pensar, lo que permite crear artefactos extra-ordinarios e inesperados. Como dice Ramón Puig, podemos pensar mientras hacemos, podemos pensar con las manos. Se trata de una expresión metafórica que indica que el artesano piensa, como siempre hace hincapié en defender. Estos joyeros nos ofrecen la posibilidad de comprender, a través de experiencias estéticas tangibles, diferentes de las que vivimos con muchas otras obras de arte, cuando no las podemos tocar. Sacamos significados encarnados, a sabiendas que dialogamos con una *poiesis* desafiante y transgresora. Por lo tanto, comprender la joyería contemporánea corresponde también a interpretar significados, a la aventura intelectual de descubrir sentidos – como hacemos con todo el arte contemporáneo – aún si descubriendo, también, que las referidas intenciones y actitudes son formas de desorden que distingue esta joyería de otros desórdenes del arte actual. Las razones que mueven estos joyeros y el mundo de la joyería no están definitivamente definidas, sino que están en proceso. Es un intento contingente. Evolucionará y se ampliará, cambiará de rumbo o desaparecerá como un intento, según las intenciones de los joyeros y las posibilidades culturales e históricas que advendrán. Es así, como defiende Vilar, es a la vez una forma de comunicabilidad universalizante y una históricamente contingente y una *razón estética que no es pura*. El juicio reflexionante tampoco es puro, y sí *contextualmente relativo*. Aspira a trascender horizontes presentes y a convertirse en universal. A partir de esta superficie de escritura donde, entre consensos y disensos, se debate, en proceso, una percepción común de la joyería era y puede ser, van naciendo lenguajes heterogéneos por consenso común.





### **III ANEXOS**

#### **JOYERÍA CONTEMPORÁNEA: HACIA UNA CRÍTICA HORIZONTAL**



## PRESENTACIÓN

Considero que es necesario un mundo del arte, entendido como un mundo de razones teóricas, tal como el *Artworld* dantiano, que se constituya, como prefiere Vilar, como una *atmósfera discursiva* que nos permite *ver como arte*. Así he enfocado el mundo de la joyería contemporánea, intentando instituirlo como una *arena discursiva* propia de este sensorio, como mundo de razones simbólicas que nos propone experiencias estéticas también simbólicas y reflexivas. He reconocido que los joyeros contemporáneos nos proponen símbolos que nos comunican algo intencionalmente, a través de tropos retóricos y capas de significados. Para esta *atmósfera discursiva* contribuyen razones *a priori*, del mundo de la vida. Incluye los joyeros, con su percepción de la joyería y todos nosotros, los que nos disponemos a reflexionar sobre ella. Debemos interpretar el sentido que nos proponen, igualmente como tarea hermenéutica propia de la filosofía. Estas interpretaciones se incluyen en esta *atmósfera discursiva* bajo forma de discursos sobre arte, los que han de atender a la autonomía de este sensorio con su percepción común de la joyería y su perspectiva mestiza, a las identificaciones y a las intenciones de los joyeros.

Sin embargo, en este momento, voy a considerar que el mundo de la joyería contemporánea ha sido hasta hoy un mundo más bien institucional, conectado con galerías y museos que se incluyen o tienen relaciones de proximidad con este mismo mundo, siguiendo una protocolos con una lógica propia. Este mundo institucional no se conecta con una atmósfera teórica. La reflexión teórica, sobretodo filosófica y crítica, es escasa. Esa arena discursiva está infantado de *insiders* en el proceso. Los joyeros contribuyen a cuestionar su propio mundo, a través de su propia obra. En varios casos, también escriben sobre él, como otros autores en su mayoría *insiders* de un proceso en desarrollo. A continuación, desarrollo estudios de caso sobre cinco joyeros. A través de estos estudios pretendo, de un lado, ejemplificar la diversidad de contribuciones y, de otro, en un sentido horizontal, continuar contribuyendo para construir una atmósfera teórica, una propuesta aplicada a una crítica horizontal, que implique comprender, tanto la naturaleza de esta arena discursiva, como las intenciones de los joyeros.

En primer lugar, consideraré que esta arena sigue una lógica funcional. Si no opto por una vía teórica institucional, dicha lógica también me ayudará a explicar el mundo de la joyería contemporánea. Esta lógica difiere de la del mundo del arte actual, aún si ésta nunca ha sido temporal, local y globalmente homogénea. Diferentes atmósferas teóricas y diferentes esferas públicas por el mundo, hacen posible configurar y reconfigurar lógicas funcionales institucionales. Constatando esta dinámica, tomaré *The end of the art world* de Morgan, como punto de partida para considerar la lógica funcional de la arena de la joyería. El mundo de la joyería contemporánea, en la actualidad, es más bien asociable – aún si no es igual – al mundo del arte tal como Morgan describe su configuración en la década de los setenta nuevayorkina. Para Morgan a partir de los años ochenta, la configuración del mundo del arte, va a estirarse progresivamente por un rumbo de naturaleza institucional, hasta constituirse como corporación social, política y económica la que, funcionando asociada a alternancias de *lobbies* que van instituyendo intereses en un panorama de naturaleza *trendy*, co-liga también críticos y comisarios en la misma lógica. Está actualmente configurado como base donde el arte y los artistas encuentran

sustento para emerger.<sup>508</sup> En una lógica de reacción en cadena – la que Morgan comenta como si fuera global – el propio arte se hizo una especie de móvil relevante en cuanto mercancía cultural e irrelevante para reconfigurar la discusión artística. Para Morgan, este arte nos propone “discursos” enmarcados por ideas de moda y por retóricas encerradas en un lenguaje académico endurecido. “Over and over again, trendy journals, dialers, collectors, curators, and critics at trendy symposia have cited the discussion of aesthetics in relations to works of art as irrelevant.”<sup>509</sup> De todos modos, Morgan encuentra brechas, tejiendo una crítica inteligente y abriendo algunos caminos a la filosofía. Me conduce a considerar la lógica del mundo de la joyería como algo semejante a una *comunidad de soporte* del artista, como definida por Morgan, a propósito de la década de los setenta. Los joyeros, su obra y las transfiguraciones que proponen, configuran el núcleo central de esta comunidad de la que la crítica está ausente. Las instituciones, generalmente, son percibidas como ajenas al perímetro de la comunidad, de un modo próximo a lo que Morgan también describe su funcionamiento en los años setenta. Me arriesgo a especular, diciendo que ciertas galerías de joyería están como incluidas en la misma plataforma de sentido, hacia donde se extiende la naturaleza mestiza de la joyería contemporánea. Como sería de esperar, las galerías asumen su móvil mercantil, como parte de ese soporte de conveniencia conjunta para galeristas y joyeros. Pero ciertos galeristas también son promotores relacionales implicados en la joyería contemporánea, como si abrieran paréntesis desinteresados entre intereses mercantiles. Hay galeristas que son mediadores activos entre museos y coleccionistas, empero también entre entidades tan diferentes como académicas, fundaciones y asociaciones. Para ciertos galeristas, como para los joyeros, la joyería contemporánea es relevante, contrariamente al tipo de irrelevancia del arte que Morgan detecta en el mundo del arte *post-warholiano*. Conscientemente, ajenos a esa mentalidad corporativa del mundo del arte actual, los propios joyeros, como también algunas instituciones, cuando intervienen, van haciendo protocolos puntuales entre galerías y otras instituciones del mundo del arte y del mundo académico. Asimismo, el mundo de la joyería funciona como una comunidad, aún si ésta se ha alargado como una red con interconexiones, profesionales y personales, a escala global. El mundo de la joyería funciona y, al mismo tiempo, no funciona como el mundo del arte. Como en todos los mundo mestizos, identidad y alteridad están entrelazadas, capacitando para conocer y elegir conscientemente en ambos lados, para configurar diferencias. Se apoya en instituciones, en apariencia semejantes – galerías, museos, coleccionistas – pero estas funcionan de otro modo. No mueven millones, ni se articulan con *lobbies* corporativistas del mundo actual.

El mundo institucional de la joyería contemporánea no imita, ni es una provincia del mundo del arte. Tampoco es un *margen institucionalizada*, como propone Morgan. No está estudiado filosóficamente, ni instituido por la teoría, ni por la crítica. Es, más bien, un mundo de naturaleza mestiza, con memoria y en redefinición por voluntad de un sensorio en colaboración. Los joyeros no corren por la fama y mucho menos por la fortuna. Sin embargo, corren por la representatividad, aún si no están sujetos a una matriz, tanto definidora de estilo, como reguladora de cualquier promedio, tal como explica Danto, a propósito de la configuración del *Artworld*. “Fashion, as it happens, favors certain rows of the style matrix: museums, connoisseurs, and others, are makeweights in the Artworld (...)

---

<sup>508</sup> MORGAN, Robert, C., 1998, *The end of the art world*, New York, Wallworth.

<sup>509</sup> MORGAN, Robert, C.: XX.

perhaps to gain entry in a special prestigious exhibition.”<sup>510</sup> Morgan, reflexionando sobre alternativas que contribuyan para un *pos-art world*, considera: “artists have the power to redefine culture in their own terms – this is the crux of the matter in art today.”<sup>511</sup> En este sentido, Morgan tiene razón. Más por esta última vía, enfocando redefiniciones de la joyería, estos joyeros van caminando para encontrar algo serio en esta arena mestiza. Pretenden proponer experiencias sueltas de cualquier amarra. No se sienten remetidos a un margen del mundo institucional del arte. Están como y donde pretenden estar. Sin embargo, aunque sin matriz alguna, hay núcleos que sobresalen en dicha red global. Para joyeros, galerías, museos y coleccionistas se hace posible funcionar de modo distinto, dependiendo de las condiciones de la esfera pública donde se inscriben. Como también defiende Morgan, el mundo del arte, en cuanto microcosmos, refleja las condiciones culturales, como un todo. “This cultural condition is only tangentially to art, yet it is overwhelmingly connected to the art world.”<sup>512</sup> Por esta condición, un joyero es acogido con naturalidad por museos como el Stedelijk, en Amsterdam, o por la Pinakothek der Moderne, en Múnich, tanto porque éstos siguen políticas de ruptura de fronteras, como porque la esfera pública es igualmente más abierta que en otras ciudades del mundo. Consecuentemente, lo mismo podrá decirse del interés que ciertos joyeros despiertan en el mercado, por ejemplo en subastas como la Sotheby's. Sin embargo, joyeros y artistas difícilmente ven sus obras presentadas en las mismas ferias. Son encuentros mercantil, social y políticamente apartados. No habrá noticias de un joyero presentado en la Documenta de Kassel, tal como otras galerías o artistas no pretenden, ni serían bienvenidos en la Schmuck de Munich, como gran encuentro mercantil y social, en un vasto espectro, del mundo de la joyería. Igualmente, las galerías y los coleccionistas escasamente se interesan por ambos. Sin embargo, porque éste es un mundo con otro formato, sobretudo en Múnich y Amsterdam, la joyería contemporánea empieza a despertar la atención de críticos reconocidos en el mundo del arte, cuando buscan en las fronteras algo de diferente. Este aspecto no siempre agrada a los joyeros. Por su turno, también quieren y al mismo tiempo no quieren ser tragados por ese mundo corporativo, una vez más, en un balancear propio de un mundo mestizo. Por otro lado, varios joyeros argumentan que sus intenciones como joyeros – que, frecuentemente, no pretenden abandonar la vertiente artesanal y la naturaleza del mundo de la joyería – poco o nada son tenidas en cuenta por los críticos que se aproximan, lo que podrá constituir un motivo razonado para incompatibilidades.

El mundo de la joyería es una democracia cuya lógica normativa está conscientemente transfigurada. Primordialmente, democracia significa igualdad. De otro lado, si las democracias son diferentes entre sí, desde la Polis Griega, hasta las recientes democracias inventadas por las cruzadas Euro-americanas, siempre han existido reglas para una convivencia ciudadana. En el segundo caso, obviamente las reglas infundidas se hacen antropológica y socio-culturalmente incompatibles, o tarda hasta que, localmente, se re-definan. Por principio democrático, las reglas son pasibles de ajustes y progresivos reajustes, son pasibles de reconfiguraciones razonadas. En el caso del mundo de la joyería, los joyeros han sabido y podido, hasta este momento, ir configurando y reconfigurando su propio mundo y sus reglas democráticas. Por ello, naturalmente, los

---

<sup>510</sup> DANTO, Arthur C., 1964, “The Artworld”, en *The Journal of Philosophy*, volume 61, Issue 19, American Philosophical Association, Eastern Division, sixty first annual meeting (October 15):584

<sup>511</sup> MORGAN, Robert, C.: XIX.

<sup>512</sup> MORGAN, Robert, C.: XIX.

propios joyeros prefieren continuar como un núcleo central auto-crítico, en un mundo donde no hay teoría y crítica constituyentes. Prescinden de fama y fortuna, no solamente en favor de la joyería, pero porque, conscientemente, no pretenden constituirse como unos cuantos sin autonomía, entre miles de artistas en el mundo del arte, perfilados en un mundo cuyas reglas son corporativas. La crítica y las transfiguraciones de la joyería emergen con las propias obras. Los joyeros, ellos mismos, esbozan y configuran sus propios rumbos y los de la joyería. Entre entendimientos y divergencias entre joyeros, entre protocolos con las propias instituciones de apoyo, van reconfigurando la joyería. Es decir, un pluralismo bastante auto-relativizado y auto-configurado reside en la raíz de este mundo, como transformación de lo sensible en una “manifestación de su propia autonomía”, como sustenta Rancière. Una vez más, esta no es una “comunidad «consensual»”, donde “todo el mundo está de acuerdo, sino una comunidad llevada a cabo como comunidad de percepción.”<sup>513</sup> El mundo de la joyería es una plataforma perceptiva donde se debate y construye un tipo de sentido que está definido por sujetos que comparten un tipo de percepción de la joyería, donde las dominaciones, internas y externas a ello, son cuestionadas.

La década de los setenta es precisamente el momento en el que empieza a perfilarse una red que va a ser global. Emerge entre las ciudades de Holanda, Inglaterra, Alemania y Estados Unidos, a través de una joyería con morfologías reconfiguradas que, en la década siguiente, introduce una matriz comunicativa simbólica. ¿Por qué se ha mantenido esta configuración como red que parece crear aislamiento? Si ya existían academias donde nacían intenciones de reconfigurar la joyería – sobresaliendo, los años setenta, las Alemanas, de Pforzheim y Munich, a donde se dirigían joyeros venidos de otros puntos del mundo – considero que es por vía de la educación que ha nacido y se ha diseminado un mundo con este formato y estas intenciones. Los mismos joyeros que han estudiado en esas academias han configurado una segunda generación, continuado después, en cuanto profesores de esas u otras academias, a transfigurar la joyería y a desarrollar la idea de un mundo que piensa la joyería y que comparte un tipo de percepción. De bifurcación en bifurcación, en un proceso que varios joyeros apellidan de endógeno, usando la enseñanza como un duplo canal – el de l aprendizaje, en sí mismo, y el de pasar de un testimonio de una percepción común – llegamos a lo que, entiendo, constituye esta plataforma perceptiva. Contribuyen a diseminarla los muchos joyeros que, más allá de la enseñanza académica, hacen *workshops* y conferencias por los más diversos lugares de esta red global. Se hace, así, una arena discursiva y de aprendizaje a dos tiempos, tanto en cuanto una plataforma democrática con reglas auto-reformuladas. En esta se verifica esa condición mestiza, anti-totalitaria, entrelazando autonomía y heterogeneidad, donde diferencia convive razonadamente con diferencia. Asimismo, por un lado, el mundo de la joyería se da a conocer como *comunidad de soporte* del artista, en el sentido descrito por Morgan, aún si, presenta ciertas diferencias de los años setenta newyorkinos. Aparenta haber una estancación en el tiempo, pero paradójicamente hay una lógica dinámica. Si es una arena endógena, al revés de constituirse como aspecto negativo, auto-reproductor y purista, se hace móvil al ser diseminada por una comunidad perceptiva autónoma que no encaja con exactitud en categoría filosófica alguna. Los joyeros son el núcleo dinámico de esta plataforma, tanto por vía de sus propias obras, como por la diseminación de una

---

<sup>513</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2005, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museo de Arte Contemporánea de Barcelona y Universidad Autónoma de Barcelona: 30.

joyería razonada, en la que se implican. Desde el punto de vista creativo, introducen giros, reconfigurando memorias de la joyería como artesanía, del adorno primordial en cuanto forma de comunicar que, ahora descodificado, se hace un arte reflexivo que rompe distancias con la vida y que, no olvidando antecedente alguno comunica ironizando sobre todo lo que da origen a esta arena mestiza. Los joyeros no diseminan formas de hacer, propagan la misma idea, la de una joyería auto-consciente, pensada como forma de comunicación simbólica. Así, empujan también la filosofía para la necesidad de una nueva apertura, para intentar resolver este problema. En el caso presente ¿cómo intentar superar estas barreras, esta distancia entre la teoría y las experiencias de los joyeros en el mundo de la joyería? ¿Cómo definir caminos para una crítica horizontal que explique, desde un punto de vista hermenéutico, propuestas de experiencias y especificidades de intenciones individuales, inscritas en esta plataforma perceptiva?

Tal y como he dicho al inicio de esta presentación, mi problema central ha sido construir y proponer una atmósfera teórica que atienda a la naturaleza y a las intenciones de este mundo mestizo. La crítica horizontal que me propongo desarrollar y aplicar en los cinco estudios de caso siguientes incluirá intenciones democráticas en un triple sentido. Si democracia significa derecho igual a la diferencia, asociada a normativas y a derecho a razonar sobre éstas, esta naturaleza encabeza mis criterios de análisis. [1] Así, de un lado ciertas reglas van asociadas a mi criterio de análisis, sujeto a interpretar horizontalmente las identificaciones-intenciones de los joyeros y a tener en cuenta la naturaleza de esta plataforma perceptiva mestiza. [2] A través de este criterio, procuraré interpretar y explicar las intenciones y pautas auto-conscientemente transfiguradas por cada joyero. [3] Intentaré, así, abrir caminos teóricos, para una apertura a la experiencia pública. Siguiendo esta perspectiva, más adelante intentaré interpretar intenciones de significados y metáforas de algunas obras, según razones poiéticas y comunicativas, para entender cómo se articulan con desordenes funcionales. O sea, intentaré explicar como entiendo que cada joyero cuestiona el orden público y desordena el propio arte y, en su amplitud, la joyería contemporánea para, creando otro orden, proponerlo como experiencia.

Al elegir esos cinco casos, tengo en cuenta que, por un lado, no será porque aumenta vertiginosamente la frecuencia de academias de arte, más precisamente, en este caso, de joyería, que todos se harán joyeros-artistas. Así, de acuerdo con mis posiciones anteriores, lejos de un *anything goes as art*, defiendo que en joyería *hay arte, cuando* – como decía Goodman, designando un proceso – un joyero transfigura auto-conscientemente la joyería, proponiendo experiencias que producen sorpresa, que nos invitan a pensar. Es, así, condicional, dependiente de propuestas de experiencias-otras, que también difieren por el modo como cada joyero nos da a pensar este mestizaje, cuestionando la propia joyería, así como el arte y la artesanía, creando modos significantes de producir sentido, alejándose de lugares-comunes y contrariando las *commodities*, o rompiendo nuevas distancias con la vida por cuestionar nuestro cotidiano superabundante en atractivos que no traspasan lo visible. Consideraré que, cuando las obras traspasan lo visible – porque significan más de lo que dan a ver – proponen que nos interroguemos, que reflexionemos sobre ellas para intentar desmenuzar su sentido y explicar sus intenciones. Mi propuesta ahora es seguir intentando abrir caminos para encajar esta joyería en la extensión del arte y, a través de estos criterios considerarla como categoría pensada, con sus razones y las intenciones de los joyeros, articuladas con la especificidad de su mundo.

Persiguiendo esta perspectiva, enfocaré cinco estudios de caso: Onno Boekhoudt, Otto Künzli, Ramón Puig Cuyàs, Christoph Zellweger y Ted Noten.<sup>514</sup> En un primer paso, mi elección está basada en el conocimiento previo de estos joyeros y en el reconocimiento de sus obras, como si se tratara de un esbozo inductivo de mi perspectiva. En un segundo paso, he desarrollado entrevistas a cada uno, ahora anexadas a esta tesis doctoral. En el caso, de Onno Boekhoudt, fallecido en 2002, se hizo posible analizar su trabajo – escritos, notas, fotografías, dibujos, piezas y fragmentos, así como objetos que recogía – en un archivo significativo depositado en el museo CODA, Cultuur Onder Dak Apeldoorn (Casa de la Cultura de Apeldoorn), Holanda. Como las entrevistas, estos elementos me han conducido a intentar comprender mejor su atmósfera creativa, lo que le ocupaba y preocupaba. Del mismo modo, las entrevistas a joyeros cuya obra se está dando a la luz, muestran como cada uno identifica su obra y se relaciona con el mundo de la joyería y del arte. Enmarcan mis análisis posteriores.

Apunto ahora cuatro razones justificativas para la elección de estos cinco joyeros.

[1] Con excepción de Boekhoudt, que elijo por su acción seminal, cuya memoria está viva y actuante en el mundo de la joyería, las transfiguraciones que los demás joyeros proponen son analizadas en el momento que se producen y se dan a ser comprendidas, esto es, representan cuestionamiento sobre el mundo, la vida y el arte presentes.

[2] Representan significativamente, a través de sus obras, la diversidad de enfoques transfiguradores que caracterizan la heterogeneidad de esta plataforma perceptiva. Procuraré interpretar las experiencias que individualmente nos proponen y las consecuencias que éstas tienen para el arte, en cuanto reflexión.

[3] También representan diferentes momentos y tipos de relaciones con la comunidad de soporte. Han nacido en un espacio temporal de cerca de veinte años. Sin embargo, no es solamente por ello que se establecen diferencias entre contribuciones. Son sí elementos *a priori*, lo que les ha sido proporcionado vivir y donde han estudiado, también en diferentes lugares, considerando que los contextos socio-culturales también hacen posibles tipos de transfiguraciones y de contribuciones, a los que se añaden y articulan aspectos de naturaleza institucional, contribuyendo conjuntamente para diferenciarlos en esta plataforma perceptiva, en cuanto red global.

[4] Estos cinco joyeros sobresalen también porque definen rumbos emancipatorios, en la medida en que influyen en generaciones posteriores, por el modo como contribuyen a configurar esa enseñanza que entiendo como un doble canal. Estos cinco joyeros, en cuanto profesores, han puesto en movimiento procesos de relación entre el arte y la vida de las generaciones siguientes y contribuido a un proceso cuestionado por esta plataforma perceptiva. Son profesores en academias y *profesores viajeros*. A menudo todos estos joyeros son invitados a *workshops*, a conferencias y simposios, en diversos lugares del mundo, entre los cuales universidades reconocidas, contribuyendo a diseminar, compartir y debatir modos de pensar la joyería y esta plataforma perceptiva. Entre la *descendencia* de estos joyeros, actualmente hay también muchos otros joyeros que piensan la joyería

---

<sup>514</sup> Onno Boekhoudt (Holanda, 1944-2002); Otto Künzli (Suiza, 1948); Ramón Puig Cuyàs (España, 1953); Ted Noten (Holanda, 1956); Christoph Zellweger (Suiza, 1962).



## 1. ONNO BOEKHOUDT: EN PROCESO



FIG. 76 - Onno Boekhoudt. Sauce creciendo con un anillo. Friesland.

Onno Boekhoudt (1944-2002), nació en Hellendoorn, en la provincia Holandesa de Overijssel, en la frontera con Alemania. Siempre ha vivido en el campo. En su infancia, vivía en este pequeño municipio y, más tarde, en Almelo, en la misma provincia. Después, mientras ya crecían lazos profesionales internacionales – como joyero y como profesor de la Gerrit Rietveld Academie, en Amsterdam, y del Royal College, en Londres – también le gustaba vivir lejos de los grandes centros. Vivía y trabajaba en su taller, más al norte de Holanda, en las afueras de Friesland. Si imaginamos el paisaje holandés, un país plano, los canales, los cambios visibles de verano para el frío de invierno, la facilidad de caminar, la práctica común de andar en bicicleta, también imaginamos el medio ambiente tranquilo del que se rodeaba Boekhoudt. La naturaleza en Friesland no tiene nada de espectacular, pero para Boekhoudt era un puerto seguro y sólido, un lugar tranquilo y de trabajo. No le gustaba verlo invadido por ruidos, por cambios tecnológicos en el paisaje, o por gente indeseada. Esto significaba volver rápidamente a casa. Su obra está impregnada por una relación íntima, sensitiva y sensual con la naturaleza. Integra el propio modo como la naturaleza se hace recurrente, renovándose en ciclos, en un proceso sin fin. Sin embargo, la elección de la vida en el campo no se relacionaba tanto con observación de la naturaleza, pero sí con voluntad de *actuar* en ella, así como a partir de ella.

En el catálogo de la exposición con el significativo nombre *Why not jewellery?* – Museo Groninger, 1996 – el escritor Koos van Zoomeren nos ofrece pistas para comprender mejor a Boekhoudt. El especial interés de este texto reside en estar basado en conversaciones de ambos en Friesland e incluir opiniones del propio Boekhoudt. De su vida de niño en el campo ¿qué podría haber anticipado o configurado su actividad creativa? se pregunta Zoomeren. Sus *cosas* – como Boekhoudt prefería llamar a sus piezas – le parecían poder ser refinamientos de sus actividades infantiles, de un niño que, en el campo, se inventa juguetes y construye cosas, desde jaulas para conejos a chozas para niños, usando materiales que recoge. Boekhoudt le parecía tan imparable como este tipo de niños. Comenta, también, que podrían pasar muchos días sin que trabajara en su taller, pero ninguno sin que se ocupara de la tierra. “I couldn’t live here without growing my own vegetables,”<sup>515</sup> le comenta, con simplicidad, el propio Boekhoudt.

Vivir cerca de la naturaleza comportaba otras implicaciones más. En la naturaleza hay materias para coleccionar, tal como hacía con otros objetos que recogía en las ferreterías locales. A veces los asociaba. Del conjunto, todos podrían volverse en *cosas*. La naturaleza es, en sí, materia para trabajar, parece ser lo que piensa Zoomeren cuando refiere un sauce que Boekhoudt le enseña. Años antes había colocado un nudo, hecho de madera coloreada, en una rama joven. El árbol sigue creciendo con un anillo integrado. “For all those years a ring is growing there, a hole, a piece of art, made available to the community entirely free of charge.”<sup>516</sup> Pasear por la mañana, andando a lo largo del río Linde, era también una forma de trabajo, un momento para pensar. “Still, he says, there is that immense restlessness, that urge to make something that justifies his existence, that legitimizes his existence, that is a reason to be. I still haven’t found that” – le comenta Boekhoudt.<sup>517</sup> Otros aspectos más conectan su vida cotidiana y su proceso creativo. “He says his work comes into being a way of life. It is the result of his actions, but not designed, not planned. His actual work is acting; what you see is actually the result of his actions. Actually, he should record that acting and throw away the products that result from it. But then you are in the field of conceptual arts, and that is the last thing he wants.”<sup>518</sup> Zoomeren comenta también sus ambivalencias. “Many moments of silence, but a silence that wants to be heard. Many utterances of modesty, but a modesty that wants to be noticed.”<sup>519</sup>

Para Boekhoudt, elegir la joyería como camino a seguir, fue un accidente. De niño no le gustaba la escuela, pero sus padres consideraban que algo tenía que aprender como profesión. Era hijo de un comisario, un jefe de policía. Sus padres no entendían sus opciones de joven, pero más tarde acompañaron con orgullo su carrera de artista. Primeramente, aprendió técnicas de orfebrería en la Vakschool Schoonhoven (escuela de formación profesional de Schoonhoven). El trabajo artesanal empezaba a agradarle pero, poco a poco, ya no era suficiente. Más tarde, en la Academia Artibus, en Utrecht, estudió escultura y dibujo. Fue uno de los muchos jóvenes joyeros que, en la época, eligieron estudiar en Alemania, en su caso, en Pforzheim, en la Kunst-und Werkschule (escuela de artes y oficios). Como siempre, trabajando intensamente, durante el día tenía clases de

<sup>515</sup> ZOMEREN, Koos van, 1996, “Captured by Circles”, en *Onno Baekhoudt: Why not jewellery?* Groningen, Groninger Museum: 15.

<sup>516</sup> *Ídem*: 16.

<sup>517</sup> *Ídem*: 14.

<sup>518</sup> *Ídem*: 13.

<sup>519</sup> *Ídem*: 11.

taller de joyería y, por la noche, frecuentaba la sección de arte. No le resultó fácil, pero fue finalmente aceptado en la clase de joyería, donde Reinhold Reiling era profesor. Como para otros jóvenes joyeros, de un lado, estar en Alemania representaba estar en el *milieu* de la joyería. Era un primer paso que hacía posible encontrar caminos hacia algún tipo de apertura. De otro, con el tiempo, se ha revelado no suficiente para pensar un giro en la joyería. Así, para Boekhoudt, Reiling era seminal “he inspired me enormously and I still get energy out of that.” Sin embargo, para Boekhoudt la joyería que ahí se hacía, entonces, apostaba demasiado por la visibilidad, con introducción de nuevas morfologías. También hacía críticas recurrentes al modo como, en esta escuela, comentaban su trabajo. Era demasiado grande, consideraban. Reciclar, reparar, hacer, agujerear, eran aspectos que ya le interesaban – “this kind of bringing together parts of your work, (...) you see them in their vulnerable situation.”<sup>520</sup> Pero parecen haber sido otros aspectos poco apreciados. Estaría, tal vez, cruzando demasiadas ideas entre arte y artesanía.

Este es el mundo de la vida de Boekhoudt, que en él han influido siempre como un conjunto de razones *a priori*, las que irá reconfigurando razonadamente en proceso. Después de volver de Pforzheim, pasó un período de un cierto vacío. Necesitaba una ruptura o, más bien, encontrar una forma de crear un giro a partir de esa experiencia escolar, aunque nunca ha pretendido romper literalmente con lo que recibió en Pforzheim. Ya en Holanda, montó lo que James Evans – joyero y curador inglés – llama *taller de práctica dual*, “dancing very much his own tune.”<sup>521</sup> Era a finales de la década de los sesenta, momento que justo precedía las relevantes exposiciones de joyería que circularían entre Holanda, Alemania, Inglaterra y Nueva York. Éstas, como he referido más al inicio, han contribuido tanto como semillas, como para diseminar la joyería contemporánea. De un lado, han dado a ver públicamente que la joyería empezaba a ser pensada y creada de otro modo, de otro lado, para Boekhoudt le confirmarían que sus *cosas* equivalían a otra forma de pensar la joyería. A diferencia de otros joyeros – sobretodo los Alemanes – para Boekhoudt la manualidad y las materias expresaban una poética que es pensada y hecha en el taller. Identificaba esta conexión como su forma de *actuar*, una palabra-clave para comprender Boekhoudt que enfocará adelante. “This notion that what lies beyond the bench, the process, the thing it self, has been of primary importance to him” – comenta Evans.<sup>522</sup> Sin embargo, Boekhoudt también se preguntará ¿qué es joyería social? Llevará toda su vida pensando en rescatar la joyería como entidad que debe atender a la vida, como arte con naturaleza propia, como experiencia del sujeto que la crea para el sujeto que interpreta o usa. Se preguntará recurrentemente: “is it the observer or the wearer who is important?”<sup>523</sup>

He ido al encuentro de la obra de Onno Boekhoudt en el inmenso archivo del Museo CODA, en Apeldoorn. Otra importante colaboración ha sido la de Joke Brakman, joyera y colega de Boekhoudt en la Rietveld. Debo decir también que, si conocía la representatividad internacional de Boekhoudt, entre joyeros, se hace ahora más claro su significado entre los artistas Holandeses. La esfera pública es dinámica y crítica, tanto en Amsterdam, como igualmente en otras ciudades, en un país donde fácilmente se circula. El mundo del

---

<sup>520</sup> CODA ARCHIVE, Archivo Onno Boekhoudt, CODA (Cultuur Onder Dak Apeldoorn), Apeldoorn. N° 71: “Jewellers Exchange Conference”, Newcastle, 1996.

<sup>521</sup> EVANS, James, 1995: “Onno Boekhoudt”, Munich, Kunsthandwerk no. 58, 3/1995, pp. 30-37: 33.

<sup>522</sup> *Ídem*: 35.

<sup>523</sup> CODA, Apeldoorn, Archivo Onno Boekhoudt. N° 159.

arte es, por tradición, rico en experiencias variadas. Holanda es un país de viajeros. Han seguido a los Ibéricos en busca de riquezas, de otros modos de vida, lo que nos aproxima en cuanto modo de encarar la vida, el arte y la humanidad, con abertura a la sorpresa, a diferencias, a contrastes, a heterogeneidades y a mestizajes sociales. Todo esto es constatable cuando pasamos al mundo de lo simbólico. El mundo del arte se alarga, con naturalidad, a lugares comunes, a la ciudad, a la esfera pública actual. ¿Siempre ha sido así? Si pensamos en Vermeer, vemos ahí la representación de la vida cotidiana, tanto en cuanto la vemos en otros pintores contemporáneos. Pero con éste, cuando una pintura no es un encargo que asocia razones funcionales, corresponde también a estudiar autónoma, discreta e íntimamente cómo representar la luz que configura las formas y acentúa los colores. Mientras, la pintura de Rembrandt, cuantas veces un encargo institucional, se impone, cumpliendo su función de celebrar hechos de la monarquía, de la aristocracia, de la burguesía rica con esos viajes, con el comercio. En una época en la que se vivía un deslumbramiento por el mundo del arte parisino, pintores como Van Gogh o Mondrian han partido hacia ese *terroir*, como, podrá decirse, muchos otros artistas Europeos interesados en los desórdenes que el arte de entonces introducía. En la contemporaneidad, el mundo del arte Holandés convive con pasados y presentes. La esfera pública también elige entre variedades, heterogeneidades y contrastes hechos posibles en diferentes momentos históricos. Este mundo abarca una multitud de propuestas de experiencias estéticas. Es tan crítico como inclusivo a lo que, hoy aún, en otros mundos y esferas públicas, suele ser entendido como artes fronterizas. Entiendo que las fronteras no se han difuminado, pero la diferencia es admitida como tal, para ser cuestionada. En este paisaje, tanto la crítica y la imprenta especializada, tanto museos como mercados, el Stedelijk o subastas como la Sotheby's, se interesan y abren puertas a nuevas propuestas que van emergiendo entre las artes, en su amplio y variado panorama. No es de sorprender, por lo tanto, el visible interés que demuestran por el proceso artístico de Boekhoudt. Lo que sí, también me ha sorprendido, porque no suele ser común en otros mundos del arte, es una singular voluntad de colaborar en este mismo estudio de caso, los que surgían a través de aquellos que han conocido a Boekhoudt, que poseen documentos o piezas, que han escrito sobre él. Llegaban a través de joyeros y galeristas de Holanda y de diferentes lugares de la red. Probablemente, es también a través de tal transparencia que se construye un mundo del arte emancipado, abierto a la experiencia estética pública, hecho de implicaciones y cuestionamientos. Y, también de exigencia, de rigor, siendo éste el mensaje que este panorama me indica como camino.

### *Cosas impromptu*

“If you ask me to describe my work: simple, bald, a little shabby, concept-like, informal, casual, not noticeably, a new kind of creatures, many ways to approach, interpret, their looks don't score, anti-jewellery, many ways to use, open, not defined, in development, not ready.”

“Si me pides para describir mi trabajo: simple, desnudo, un poco negligente, conceptual, informal, descuidado, no sobresaliente, un nuevo tipo de criaturas, muchas formas de abordar, interpretar, incompleto, anti-joyería, muchas maneras de utilizar, abierto, no definido, en desarrollo, no terminado.”<sup>524</sup> [Onno Boekhoudt]

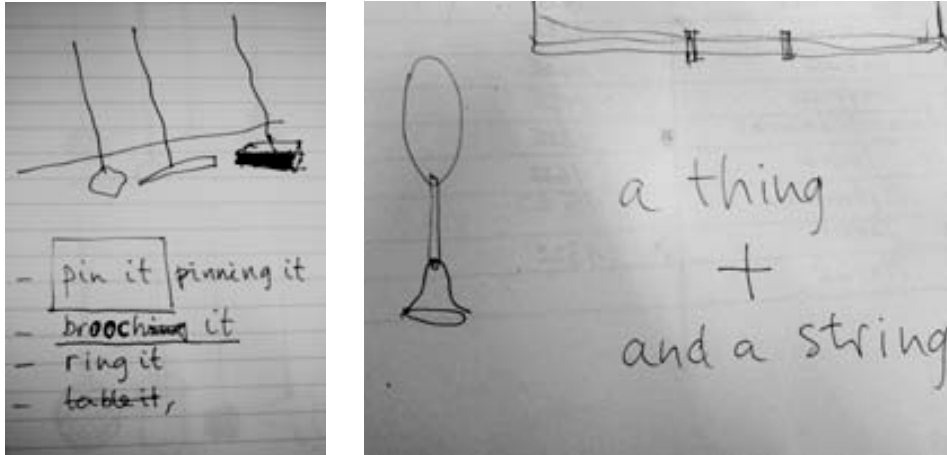
<sup>524</sup> CODA, Apeldoorn, Archivo Onno Boekhoudt. N° 175.

[Carta para Paul Derrez, cerca de 2001, al propósito de la exposición *Room for a finger*, Galería Ra, Ámsterdam]

A través de estas palabras, Boekhoudt identifica su obra, en una carta para Paul Derrez, joyero y galerista. Preparaban una exposición en la galería Ra, en Amsterdam. La obra de Boekhoudt no posee espectáculo alguno. Es un interminable proceso interrogativo. No son solamente sus *cosas* – o, por otras palabras, no son solamente los resultados concluidos – que ayudan a comprender sus ideas e intenciones. Es también su proceso creativo que las explica, aún si dándose a ser comprendido como un terreno movedizo. Hay maquetas que parecen piezas y piezas que parecen maquetas, *ready-mades* que tienen historias con pasado, presente y futuro, esbozos, dibujos y pinturas, algunos de los cuales ganan autonomía, quedando otros como estudios. ¿Cómo elegía entre lo que consideraba un estudio y una *cosa* finalizada? ¿O no pretendía finalizar, exponiendo sus propias dudas?

Boekhoudt decía que su trabajo era *impromptu*. Como el *free jazz*, como una música que es compuesta sin un plan preconcebido, una que parece pensada a la medida que es tocada enseñando espontaneidad, naturalidad, aún si, de hecho, influye también en ella toda una experiencia reflexiva previa, haciéndola posible. Es este tipo de experiencia creativa la que prosigue, en una búsqueda interrogativa, sin un camino predeterminado, porque el *camino lo hacía al andar*, continuamente en un proceso que conllevaba dudas. Si su obra es el proceso creativo en sí mismo – *impromptu*, con propósitos contingentes, siempre en abierto – hay en él un paralelo con la filosofía, en cuanto proceso que no tiene final en vista – porque sobre cada problema, que Boekhoudt aparentemente habría resuelto, generaba conexiones y otros problemas a resolver. Significaba implicación y dudas pensadas cotidianamente. Incluye también una íntima relación con la naturaleza. Su obsesión por dibujar, dibujar, dibujar. Y coleccionar, coleccionar, coleccionar. Explorar materiales hasta las últimas consecuencias. Pintar. Hacer maquetas. Hacer *piezas-cosas*. Trocear dibujos, maquetas, piezas. Reciclar. Recontinuar. Escribir notas. Corresponderse con amigos y colegas no sólo sobre su trabajo, pero también a propósito de antiguos alumnos suyos. Y guardar, coleccionar todo y de todo. Sus *cosas* no tienen nada de extraterrestre. Son su propia vida cotidiana. En su obra, las fronteras entre *cosas* – joyas, maquetas, dibujos, notas, experimentos, objetos hechos o encontrados – están borradas. Todas corresponden a algún tipo de curiosidad conducida por auto-consciencia, donde resultan decisiones, reflexión. Nada parece elegido, ni trabajado, según calidades estéticas.

Dicha naturaleza se comprende por dos vías. De un lado, a través del catálogo de la ya referida exposición *Why not jewellery?* Ésta contó con la colaboración directa de Boekhoudt, por lo que enseña su proceso *impromptu* tal como pretendía, tal como lo identificaba. De otro, por sus notas y esbozos en el archivo CODA. En éstas, de un modo más íntimo, se hace entendible el desarrollo del propio proceso, su inmensa inquietud, su ironía, sus obsesiones y recurrencias relativas a temas que, aparentemente, son muy sencillos: el círculo, el anillo, el agujero, la habitación, el cuerpo, que designaba *soporte* de las joyas. Ciertas preguntas surgen también como recurrencias obsesivas a las que va intentado contestar, de respuesta provisional, en respuesta provisional. Parece pretender alejarse dramáticamente de la joyería, de sus tradiciones. Entiendo que no es el caso. Por el contrario. Sus *cosas* difícilmente se asocian a alguna joya que algún día haya existido. Sin embargo, la actitud de Boekhoudt es auto-consciente: está, imparablemente, pensando la joyería. ¿Cómo reconfigurar sus tradiciones? Otros dos temas son recurrentes y, a partir de éstos, prosigue su proceso y define sus intenciones. ¿La joya es para ser vista? ¿Para el usuario, a qué tipo de experiencia corresponde?



FIGs. 77 - Bocetos y notas . Onno Boekhoudt, 1994. Archivo CODA, Apeldoorn N. 56.

Entre sus notas hay palabras, algunas inventadas a partir de piezas típicas de la joyería, como pin o broche, términos que no le agradaban. Porque, ya se sabe, Boekhoudt prefería decir que hacía *cosas*. A partir de sustantivos crea verbos, como *brooching* o *pinning*. “*Brooching it, thing and string*” – se inventa Boekhoudt al preparar un proyecto con alumnos, a donde sus ideas se extienden.<sup>525</sup> Se divertía inventando *assemblages* de palabras hasta que se estas se volvieran tangibles. Tomaban lugar entre esbozos y comentarios escritos a la vez que pensaba. Se trataba de explorar y cambiar contenidos, de crear nuevas capacidades en las palabras, que ganaban una nueva identidad, conduciendo a una realidad-ficción recargada y manipulada con humor. Al escribir, pasaba del holandés al inglés o al alemán, de una frase a otra, con la naturalidad de quién suele ser un viajero en su propio lugar, reflexionando, o tal vez quizás también por tener alumnos extranjeros en la Rietveld, o por percudir el mundo y frecuentar encuentros internacionales. Muy probablemente, tal como los esbozos, las notas no hayan sido escritas para ser leídas. O vistas, como los esbozos. En el archivo, he empezado a entender que dichas *assemblages*, como la escrita, pasando de lengua en lengua, funciona también como imagen. Sobretudo, ambos valen lo mismo en cuanto modo rápido de registrar reflexiones. Para mí eran identificaciones y contenidos, dándose a ser comprendidos. Las notas ganan fuerza equivalente a los esbozos. Integran el proceso, en cuanto construcción de significación. Sin embargo, cada pagina por sí sola, no es totalmente descifrable. Ganará sentido en cuanto integrante del proceso, a la medida que éste se hace comprensible. Otra exposición, en 2010, en el museo CODA se tituló *Work in progress, the legacy of Onno Boekhoudt*.<sup>526</sup> Resultó de un inmenso esfuerzo de un equipo y del comisario Ward Schrijver, para dar a conocer, póstumamente, la naturaleza de su obra, así como el carácter del inmenso archivo recién llegado y organizado. Sin embargo, no encaró su obra como algo en progreso, en progresión hasta llegar a una meta, sino más bien como un tipo de proceso, como estoy intentado interpretar. Entiendo que Boekhoudt pretende seguir un proceso cuyo fin principal es buscar, preguntarse y

<sup>525</sup> CODA, Apeldoorn, Archivo Onno Boekhoudt. N° 56.

<sup>526</sup> CODA Museum [Ed], 2010, BESTEN, Liesbeth den, SCHRIJVER, Ward, ROWE, Michael, and KUIPERS Wim, *Onno Boekhoudt - Work in progress. The legacy of Onno Boekhoudt - jewellery and studies*, Apeldoorn, CODA.

continuar buscando. Es una interrogación permanente que llega a parecer obsesiva. Es una forma de vida con placer en la propia experiencia poética de naturaleza contingente, que comunica y se da a ser comprendida e interpretada como algo que también deberá estar *en proceso*, para ir comprendiendo su permanente apertura interrogativa.

Más adelante, bajo el título *Making Room, investigating* (creando espacio, investigando), enfoco algunos resultados de este proceso, donde las fronteras entre terminado y no terminado, entre *cosas*, maquetas y estudios, son porosas. Así considera, también, la joya, el cuerpo, la experiencia del usuario y la experiencia pública. Antes hay que ir más al fondo, preguntándome ¿qué, porqué y cómo busca Boekhoudt por este camino? Destaco dominios que entiendo que, interconectándose, contribuyen a configurar este proceso, preguntándome sobre la simbólica poética y comunicativa, así como su discurso, cuya lógica asocia, como constructos, placer en hacer y placer intelectual, para introducir desorden en el orden estético, para configurar otro orden. Abordaré cinco aspectos Artesanía: una plataforma creativa y comunicativa, razonada y sensitiva: [1] el grupo BOE: una revuelta democrática en la joyería; [2] ironía y desafío; [3] artesanía: una plataforma creativa y comunicativa, razonada y sensitiva; [4] del combate a la visibilidad al *diseño de interior*. ¿algún paralelo con Duchamp?; [5] heterotopía.

#### [1] El grupo BOE: una revuelta democrática en la joyería

Cuando Boekhoudt volvió a Amsterdam, después de estudiar en Pforzheim, tampoco estuvo de acuerdo con el tipo de joyería que ahí empezaba a dominar. Eran los *Objects to Wear*, artefactos sobredimensionados de inspiración lunar, correspondientes a propuestas de joyeros de su generación, como Gijs Bakker y Emmy Van Leersum. Más que por su dimensión, que no permitía el uso cotidiano, los proponían como algo *nuevo*, o sea, en este caso, algo que, como se quisiera girar una página olvidando pasados, intencionalmente ignorara tradiciones de la joyería sin cuestionarlas. También subrayaban la visibilidad, aspecto que desde temprano irritaba a Boekhoudt. Por otro lado además, se ofrecían como experiencia para disfrutar en galerías o museos. Eran impositivos, consideraba Boekhoudt.



FIG. 78 - Onno Boekhoudt. 1993-1974. Maleta BOE.

Desde muy temprano, el desafío es constituyente del proceso creativo de Boekhoudt, tanto en cuanto lo son sus múltiples cuestionamientos sobre joyería. Así, en este momento, adoptando actitudes democráticas, va a desafiar protocolos instituidos en la esfera pública, así como las intenciones contenidas en esos *Objects to Wear*. Lo hace con el grupo BOE (Amsterdam, 1973-1974). Este grupo lo integraban cuatro joyeros – el propio Onno Boekhoudt, Marion Herbst (1944-1995), Karel Niehorster (1932-2003), Françoise van den Bosch (1944-1977) – y el escultor Berend Peter (1945-). Entender este grupo pasa, por un lado, por tener en cuenta la ironía, que aquí está subrayada. Por otro, pasa por considerar como el ambiente de Amsterdam, en esta época, hizo posible la configuración de un grupo como éste. BOE son las iniciales de *Bond voor Oproerige Edelsmeden*. Traducido literalmente, significa Unión de Orfebres Rebeldes. Para este desafío, nada se hizo al azar. Localmente, *boe* tanto corresponde a un sonido que suele ser usado para asustar a una criatura, como el que emite una vaca. Un vídeo realizado en 1974 enseña la informalidad del grupo.<sup>527</sup> Recuerda el ambiente social que enmarcaba esta ciudad, en las décadas de los sesenta y setenta. La juventud, solía reunirse en el Vondelpark, o más tarde en el Dam Square. Contestaban vigorosamente todo lo relacionado con la vida cotidiana, el orden público, aunque a veces parecía que no sabían muy bien como traducir en palabras sistemáticas lo que, de hecho, pretendían objetar. Actitudes semejantes fueron proliferando por ésta y tantas otras ciudades. En la época configuraban una visión del mundo con voluntad de participar en la vida. Eran visiones y actos *a priori* que han contribuido como semillas para transfigurar razonadamente, desplazando e introduciendo giros en el orden político-social, como también en el arte. Del otro lado del Atlántico, en los vídeos producidos por la Factory, había un ambiente y actitudes semejantes. Era un lugar de encuentro de una generación, donde artistas de muchos ámbitos fabricaban un frente de argumentación crítica que, en el bien conocido ambiente de drogas y ocio, también introducen desorden en el orden, para re-ordenar el arte como mundo simbólico. Fue, probablemente, en ambientes como estos, que – como dice Danto – se “constituyo una manera de hacer que el arte fuese aplicable a la vida. Y creo que rescató el arte de las elites que se habían apropiado de él.”<sup>528</sup>

Democratizar intencionalmente la joyería, rescatándola de las élites y proponerla como experiencia reconfigurada, eran precisamente las pretensiones del grupo BOE. De un lado, la *revolución* a la que se proponían dedicar se relacionaba con los lugares expositivos. Se consideraban insatisfechos porque la mayoría de las galerías eran lugares sin interacción. Pocas veces los joyeros están presentes para hablar de su trabajo. Nadie pretendía, o sabía como explicar el tipo de joyería que hacían, por qué introducían cambios, por qué no usaban oro, por qué adoptaban otros materiales, que intenciones se proponían seguir. Están ahí en las galerías, “simplemente un conjunto, un depósito de joyas” – comenta Françoise van den Bosch en el referido vídeo – “lo que se ve es siempre apenas una fracción.” En las galerías también había jerarquías. Raramente eran considerados como artistas, “no eres tratado como una persona que obviamente también tiene ideas” – añade Boekhoudt. Por estos motivos adoptan una alternativa, que es también una actitud consecuente, un rescate democrático. El grupo decidió recurrir a maletas transportadas por los propios joyeros, como si se tratara de vendedores ambulantes. Iban de lugar en lugar. Cada uno podía enseñar y explicar lo que en éstas había como contenido. En cada

<sup>527</sup> ARENS, Agna, *BOE*, Londres, 1974, en PETER, BEREND, Peter: [<http://berendpeter.blogspot.com/2011/01/boegroep-1974-boe.html>]

<sup>528</sup> DANTO, Arthur C., 2005, *La distancia entre el arte y la vida*, Madrid, Fundación ICO: 20.



maleta estaba escrito: El BOE “pretende expandir el modo común de exponer, en dirección a una demostración de ideas, a través de una presentación más personal de los trabajos y de la información necesaria.” Eran, también contra “the then art acquisitions policy of the State, from which only a limited number of jewellery designers actually benefited.”<sup>529</sup> Su primera y única exposición fuera de este contexto se ha intitulado *Revolt in Jewellery by Five Dutch Artists*. Se ha realizado en el año 1974, en la galería Electrum, en Londres, contando con Ralph Turner como comisario. Es cierto que, por esta vía, han sido integrados en el sistema. Sin embargo en la Electrum intentan proseguir sus cambios, su revolución. Ahí llegan con sus maletas, reconvirtiendo, entonces, los propósitos iniciales en actitudes de naturaleza performativa. Ahora están en un lugar que, como galería dedicada a la joyería contemporánea, sabía como explicar sus pretensiones.

Gert Staal, crítico de arquitectura y diseño holandés, está entre los que, habiendo conocido a Boekhoudt, se preguntan porqué ha integrado un grupo, puesto que era demasiado individualista. Entiendo que el contenido de las maletas – de la suya y de los demás joyeros – eran joyas prematuras. Sin embargo – y como el propio Staal escribe en su obituario sobre Boekhoudt – su interminable proceso impromptu nos deja un legado para pensar. En lo que respecta su participación en el grupo BOE, entiendo de otro modo el papel de Boekhoudt. A través del BOE, introduce semillas y empieza a subrayar su voluntad, así como su modo irónico de proceder, cuestionando la esfera pública rumbo a una democratización razonada, intentando invitar a pensar, explicando y situando la joyería contemporánea, haciendo hincapié en la necesidad de darla a comprender según su naturaleza e intenciones. En varias notas en el archivo CODA Boekhoudt se pregunta por sus colegas del BOE, aludiendo a la intensa voluntad que todos compartían entonces, de cuestionar y transfigurar la joyería, así como de proponer experiencias reflexivas a la esfera pública,.

## (2) Ironía y desafío

Si tanto se ha comentado que Boekhoudt era un *gentleman*, un hombre sereno, también el desafío o, otras veces, una ironía sutil, sobresalen como actitudes ambivalentes o contrastantes, pero constantes y difíciles de comprender porque nada tienen de obvio. Después de los tiempos del BOE, a menudo hablaba y practicaba desafíos a reglas, como si ésta fuera una actitud invariable en su vida. Él desafío, cuando surge, está más frecuentemente asociado a razones comunicativas. La ironía, es visible a lo largo de sus documentos en el archivo CODA. Bastará tener en cuenta sus esbozos y notas, que no fueron creados para ser enseñados, que no se dirigen a experiencias de naturaleza pública, para entender las características de sus actitudes. Surgiendo también en muchas *cosas*, la ironía funciona tan desinteresadamente cuanto el desafío. Nada tienen de superioridad, como han pretendido estudios filosóficos platónicos o aristotélicos. Por el contrario, ironía y desafío se pueden decir humildes, como todo que lo respecta las actitudes de Boekhoudt.

Nada me indica que desafío e ironía surgen, en Boekhoudt, por reacción a un orden exacerbado en su infancia, lo que podría ser considerado, atendiendo a la actividad profesional de su padre. Entiendo que, sobretodo el desafío, cuando surge, es asociable a

---

<sup>529</sup> BOE, en Fundación Françoise van den Bosch [<http://www.francoisevandenbosch.nl/en/46-boe/>]

las actitudes de su generación que, en Amsterdam de los años sesenta y setenta, tanto investía en desordenar y des-jerarquizar el orden público. El segundo lugar, adviene del carácter mestizo, arte y artesanía, de la joyería contemporánea. Funciona como la identidad mestiza que – por su naturaleza de identidad y alteridad entrelazadas – permite conocer ambos lados y, así, saber como atingirlos y como desafiarlos. En Boekhoudt, la incongruencia funcionaba como una ambivalencia más – como otras que refiere Zoomeren – una que contrasta con su serenidad, con su vida concentrada el campo. Todas corresponden a una lógica móvil. Hay aparentes dualidades, hay razonamientos y sentimientos simultáneos y entrelazados. Son aparentemente contradictorios y acompañan la propia contingencia de su proceso creativo. Más aún, residen en lo que, en éste, respectan sus reflexiones sobre lo que podría configurar la identidad y, sobretudo, la experiencia pública de la joyería contemporánea. En este último caso, desafío e ironía – como *lógicas* incongruentes paralelas y entrelazadas con criterios razonados – lo ayudaban a configurar propuestas poiéticas conducentes a experiencias razonadas de los usuarios, que se contrapusieran a experiencias apenas centradas en la visibilidad. Era éste el tema ocupaba y preocupaba a Boekhoudt, al intentar distinguir la joyería contemporánea de las *commodities* y otros lugares-comunes. Sobre ello, también experimenta incertidumbre, sus decisiones nunca eran inmediatas, eran trabajadas y re-trabajadas a lo largo de los años que iban pasando. Parecía preguntarse, momento a momento ¿qué camino seguir? Nada era definitivo. Mientras ¿no estaría haciendo ironía sobre estereotipos, sobre modos de comprender, usar, o vivir, socialmente, la experiencia estética de la joyería? Al hacer su camino al andar, una ironía sutil lo acompaña, un goce, subjetivo y ambivalente, interpretable en el contexto de su proceso impromptu. Estos aspectos son comprensibles en diferentes ámbitos de su experiencia creativa. El propio título de la ya referida exposición *Why not jewellery?* ya permite empezar a aludir a su naturaleza desafiadora ¿Por qué no joyería? ¿Por qué no *cosas*? ¿Por qué no *diseño de interior*? cuando está mayoritariamente pensando en joyería. Por un lado, hay aquí ironía y, en un primero paso, sus *cosas* son interpretables, como admite el propio Boekhoudt. Retomaré este aspecto más adelante.

En una publicación sobre Ed Annink – el diseñador que ha elegido para concebir el proyecto expositivo y el catálogo *Why not jewellery?* – Boekhoudt me ofrece otro pretexto para referir, en simultáneo, este proyecto expositivo y un tipo de desafío. En una entrevista, ahí publicada, Boekhoudt comenta con agrado el diálogo que ambos mantuvieron. El diseñador le agrada porque le gusta superar barreras, hacer “tricky things”. Pero la implicación de Annink va más lejos, “for it wasn’t quite such plain sailing with the museum.” Si Boekhoudt se ha implicado tanto en dar a conocerse a través de esta exposición, identificando sus intenciones, y si ya no me es posible oírlo, vale la pena abrir un paréntesis para transcribir algunas opiniones suyas sobre cómo se ha procesado la colaboración entre ambos, pues tanto permitirá conocerlo y entenderlo mejor, como me ayuda a introducir aspectos a explorar más adelante.

“Once he had become more acquainted with the work he said things about it that I liked, things that others, my colleagues for example, never said. For instance, the sexuality of it, wish wasn’t that apparent before (...).

It went like clockwork from the start. Gijs Bakker had warned me: “You’ll have to keep an eye on him, he just races ahead (...). Ed and I we met for the first time in Groningen to have a look at the gallery. I briefly relayed to him what I myself had in mind. After that I sent him a pile of faxes, masses of little sketches and drawings of associations that the word presentation had for me. He only came with Reyn [Reyn van der Lugt, director del

museo Groninger] to see my work some weeks later. We then decided to do a lot, not just new work. I've had a great time with Ed. He had considerable input from me. It was my proposal to place everything on the floor, on islands or ice flows or whatever. My work is very impromptu, very down-to-earth. Ed's first idea was to have an arena, a kind of piste. We went up a stair and looked down on the exhibits. He presented this as an idea, a narrative. And then he just produced this model, with these boxes inside. It was exactly the way the exhibition was put on. I was knocked sideways, it was precisely what I'd want."<sup>530</sup>



FIG. 79 - Onno Boekhoudt 2001. *Bugatti. Anillo-objeto*. Amber, clothespin, drawing-pins and metal.  
(Ámbar, pinzas de ropa, chinchetas y metal)

Cierro el paréntesis para abordar otros aspectos. Boekhoudt desafiaba expectativas y el orden público, reglas establecidas, normas profesionales, visiones estancadas sobre la joyería. En algunos aspectos, los desafíos se centraban en la poiética, asociando intenciones comunicativas. La ironía contenida en sus esbozos y notas, más allá de pretensiones comunicativas, parece ser una forma de absorción de la ansiedad, o mejor, de las obsesiones de su proceso contingente. Es un goce subjetivo conectado con la resolución del proceso creativo como un puzzle, sin pretender realmente resolverlo al montar cada parte de una *cosa* en su lugar. Por el contrario, a la resolución del puzzle como problema, añade otros problemas, va ramificando cada problema. Cuando la ironía se centra en la comunicación, la hace intencionalmente difícil de comprender. El anillo *Bugatti*, una de sus últimas *cosas* enseña una ironía eufemística, hecha de ambigüedades y de recurso a ready-mades asociados a la vida cotidiana. Está esencialmente hecho de pins, en este caso, un pinza de ropa desmontada y chinchetas - *clothespin* y *drawing-pins*. El pin es una pieza típica de joyería, sea como joya o como cierre. En este último caso, es un accesorio colocado en parte trasera de la pieza para sujetar la ropa, sobre él que ha trabajado a lo largo de muchos años, dándole más importancia que a la parte delantera, o sea, lo que suele ser visible. Como se ve en la imagen de *Bugatti* - así como en muchos documentos en el archivo CODA - el pin no le interesaba en cuanto joya que se da a ser

---

<sup>530</sup> HINTE, Ed van, 2002, *Ed. Annink, designer*, Rotterdam, 010 Publishers: 64.

vista. Surge como metáfora. Era uno de sus instrumentos para pensar la visibilidad de la joyería, para reflexionar sobre los papeles de la joyería contemporánea. Por otro lado, *Bugatti* no funciona como anillo, pero contiene cuatro anillos, cuatro círculos, en lugar de ruedas. Tampoco es un coche. Incluye esos cuatro círculos porque, como dice Zoomeren, eran formas que lo han capturado como obsesión. Un Bugatti representa, también, un coche topo de gama que se da a ser visto para enseñar estatus social, características comunes a muchos tipos de joyería que Boekhoudt siempre ha combatido. Boekhoudt se socorre de la propia meta de crítica, el Bugatti que se da a ser visto, para, ironizando, contribuir a un giro de la joyería, como también para llamarnos la atención para pensar a propósito de las metáforas contenidas en su *Bugatti*.

### (3) Artesanía: una plataforma creativa y comunicativa, razonada y sensitiva

Las obras de arte se entienden con relación a un dado marco teórico que se asocia una atmósfera discursiva que nos permite ver como arte. Estoy atendiendo a las identificaciones de Boekhoudt, para intentar comprender e interpretar su lenguaje impromptu, los significados y metáforas a través de las cuales nos propone experiencias, bajo razones poéticas y comunicativas, para entender porqué y cómo se dedica a un tercer tipo de razones que tomo como funciones del arte: cuestionar el orden público y desordenar el propio arte y, en su amplitud, la joyería contemporánea, para encontrar otro orden.

Entiendo que la obra de Boekhoudt contiene una matriz intencional, aún si eufemística o fragmentada, proporcionando experiencias complejas y difíciles de interpretar. Mientras, estoy consciente de que, en este aspecto, Boekhoudt no identificaba su obra del mismo modo. Decía que no quería comunicar nada, lo que ya es una intención. Decía que no hacía planos – como los diseñadores – que actuaba directamente sobre la materia, motivo porque constato la tangibilidad de su obra, que estaba con la relación sensual entre sus *cosas* y el cuerpo. Decía que su obra es impromptu – sin plano previo – lo que no tiene porqué separarse de razonamiento. Corresponde a una elección, a una decisión suya: pensaba haciendo. En estas circunstancias, mientras *actuaba*, pensaba la joyería, conduciéndola hacia otro orden simbólico.

Le interesaba la artesanía, siendo ésta la área que más subraya esta brecha entre su identificación y mi interpretación. Consideraba y también considero que la manualidad tiene un papel a destacar en su proceso impromptu y que, como otros aspectos, se da a ser interpretado. Es, también, una de las facetas más comentadas sobre Boekhoudt. Suele ser presentada – por él mismo y por varios autores – evitando, o incluso disminuyendo la importancia de aspectos intencionales que se asociarían a su *actuar* – palabra que apreciaba – hacía transformar la materia. En Boekhoudt ¿la manualidad podrá ser consecuencia de actos impensados? Parece ser lo que pretende afirmar Gert Staal: “He distrusted intent. His work is rather a reflection of his actions than of an idea.” Extraña frase para un crítico como Staal. Separa hacer y pensar, como si hacer fuera un acto impulsivo o instintivo. De otro lado, con razón, como se entiende desde luego por el propio título del texto citado, Staal tanto constata que la obra de Boekhoudt no tiene fin, en la medida que es impromptu, como también porque no tiene función.<sup>531</sup> ¿No estaría

---

<sup>531</sup> STAAL, Gert, “Onno Boekhoudt Obituary: Jewellery without an end” *Items*, Diciembre, 2002: 8.

Boekhoudt tomando decisiones auto-conscientes mientras *actuaba*? De otro lado, constato metáforas en su obra. Este tropo retórico no-replicable, tiene naturaleza intencional, pretende comunicar algo por palabras-otras o imágenes-otras, las que hemos de interpretar, en cuanto propuesta, o incluso grito o sentencia en un plano simbólico. De otro lado, Boekhoudt es uno de los joyeros que más ha contribuido a transfigurar la joyería hacia un rumbo simbólico y autónomo en el terreno del arte, a través de su obra, como también por la dinámica que ha introducido en sus clases.

Sea acerca de artesanía o de otros aspectos, antes de más, Boekhoudt debe ser comprendido con respecto a su mundo de la vida. La paz del campo y la esfera pública de Amsterdam, abierta y diversificada, pero que se va reconfigurando por razones específicas e históricamente situadas. También la década de los setenta posibilita condiciones específicas, enmarcadas por reconfiguraciones de la esfera pública Europea y Norte Americana, sus contemporáneas. Alrededor de esta época, Boekhoudt ha empezado a configurar un modo de situarse en Amsterdam. Esbozaba, también, un marco empírico para razonar y proceder, que configuraría su modo de crear y de identificar la joyería contemporánea. Ha mantenido en él, para siempre, residuos de esta época, lo que representará una primera justificación. Además, cuando llega de Alemania, en la esfera pública de Amsterdam de esta década dominaban los *Objects to Wear*, lo que generó confrontaciones. Boekhoudt depreciaba la palabra intención porque asociaba a ese tipo de joyas, como también al diseño. Sobre todo este último caso se hace claro en muchas notas en el CODA. Por su turno, Liesbeth den Besten – historiadora Holandesa dedicada a la joyería contemporánea – contextualiza su confrontación con otros joyeros holandeses. Boekhoudt, con su ironía, pretendía alejarse del tipo “«Hollands Glad» with its crispy lines.” Esta designación, en su origen, indicaba un tipo de *silverware* Holandés, del siglo XIX, con tradiciones aristocráticas. Literalmente, *glad*, significa suave, pero también llano, reducido, o solapado. Ya el grupo BOE utilizaba el término *Hollands Glad* para designar y criticar los *Objects to Wear*, o sea, el tipo de piezas creadas por Gijs Bakker, Emmy van Leersum y sus seguidores, institucionalmente bien aceptados. Esto prosigue con Boekhoudt, acompañado de su voluntad de configurar una oposición a esos objetos que asociaría a la praxis del diseño y a la ausencia de manualidad. Paul Derrez, citado por Besten, enuncia una propuesta, algo paradójica, que también ilustra esta confrontación entre un *hacer artesanal*, que Boekhoudt siempre ha defendido, y ese otro tipo de joyas geométricas y abstractas, proponiendo: “concept: action determines form”<sup>532</sup> Una vez más, un concepto es una idea, algo incluido en un proceso de significación, con origen cultural o conducente a lenguajes simbólicos, como ideas estéticas en el sentido kantiano.

Por otro lado, según su característica de plano apriorístico, como pre-definición de resultados, los diseñadores, en su actividad creativa, también tienen que regirse por conceptos e intenciones lógicas, destinados a cumplir un determinado fin mercantil y agrandar a una dado público. Pero, al hacerlo, no tocan la materia. Staal, como Besten, están entre los autores que defienden la preferencia de Boekhoudt por *actuar*, contextualizando así la voluntad de Boekhoudt de alejarse del diseño. Estos dos autores están de acuerdo en considerar Boekhoudt como artista, aunque no se detienen en explicar porqué. Evans también concuerda, Boekhoudt es un artista. Pero, a de distinto modo a esos autores, no nos propone separar acción y conceptualización. Comenta: “one hesitates to use the word «maker»”. Nos propone considerar de otro modo la vertiente

---

<sup>532</sup> BESTEN, Liesbeth den, en CODA MUSEUM [Ed], 2010: 102.

artesanal de Boekhoudt, acordando palabras suyas: “I cringe when I hear that word (maker) - it sounds to me like a committee founded word.”<sup>533</sup> Siempre irónico y combatiendo el *status quo*, admite que *trabajar* – palabra también apreciada por Boekhoudt – es más que *hacer*. Pero, prosigue, insistiendo: “my work is very much about making, about touching, about loving, about hating, about bending.”<sup>534</sup>

En su taller, Boekhoudt intentaba llegar a decisiones y conclusiones durante un largo tiempo, frecuentemente, varios años. Sentiría, también, alguna especie de placer táctil y sensual al modelar, al manosear materias. Pretendía proporcionarnos experiencias idénticas. De otro lado, en la referida carta para Paul Derrez, consideraba que su trabajo era conceptual. Ya antes, apuntaba “a more rational part of my job, that’s part of my personality too.”<sup>535</sup> En la misma carta, también comenta que su obra es abierta e interpretable. Por otro lado, insiste que no quiere comunicar nada. Si no le gustaba la palabra intención, prefería lo que en la palabra hay de deseo para atingir un fin – y, no tanto, de diseño, de objetivo lógico y racional – o, más bien, como si ésta fuera una palabra incompleta, “an idea” – un concepto, algo en mente y en proceso de transformación – “an intention, but not complete.”<sup>536</sup> Años antes, en una sola frase, parecía tomar otro curso, explicando, podrá decirse, una intención suya. ¿Qué pretendía? “To give the material so much value that it is swollen with vanity and begins to speak.”<sup>537</sup> Lo que entiendo, a través de esta frase, es que buscaba en las materias, manoseándolas pensadamente, capacidades de hacerlas expresión creativa de contenidos, transformándolas en metáforas que colaboraban en el sentido.



FIG. 80 -Onno Boekhoudt. 1996. Estudios para anillos. Cera pintada: 10x6x3,5 cm.

En otro lugar, haciendo una comparación centrada en naturalezas creativas – como siempre subrayando aspectos como *actuar*, *trabajar*, que admitía combinar con una naturaleza impromptu y sensual – Boekhoudt ha considerado la artesanía próxima a la poesía, a la música, a la escritura, al dibujo. De hecho, el razonamiento, como las intenciones poéticas se procesan, a menudo, de modos idénticos en el arte y la poesía. No siguen una lógica predeterminada. Al revés, la lógica equivale a un proceso de descubierta y, a menudo se hace en proceso, como es el caso de Boekhoudt. La reflexión

<sup>533</sup> EVANS, James, 1995: 32.

<sup>534</sup> *Ídem.*

<sup>535</sup> *Ídem.*

<sup>536</sup> CODA, Apeldoorn, Archivo Onno Boekhoudt. N° 159: 1994-2002.

<sup>537</sup> DERREZ; Paul [Ed.], 1986, *10 Jaars Ra*, Amsterdam, Galerie Ra.

va ocurriendo durante o, también, retrospectivamente, favoreciendo reconfiguraciones poéticas y comunicativas. Entiendo que Boekhoudt comentaba su obra como una escrita – como notas o dibujos hechos con metal, o otras materias – en este mismo sentido.<sup>538</sup> De hecho, la mayoría de sus *cosas* son libres como esbozos. Nos van revelando autoconsciencia, una forma de hacer joyería, en proceso. ¿Por qué *dibuja* o hace cosas con cera? Porque la hace un contenido metafórico. ¿Por qué *dibuja* con una sierra de joyero? Por la misma razón y porque también nos habla de su vida, comparando sus actos de joyero con su propio actuar sobre la naturaleza, serrando árboles en el terreno circundante. En otros casos, esta *poesía material*, de la que habla en esta frase, no es únicamente una metáfora verbal, pues ha explorado grafismos manuscritos, como mensaje visual metaforizado, en algunas de sus últimas *cosas*. Entre éstas, surgen metáforas escritas como “Demolish a wall. Constructing a view”. De hecho, esta frase también es muy cercana a su vida cotidiana. Refiere la demolición de un muro, una pared, habla de la reconstrucción de su propia casa y de sus talleres que él mismo hizo, durante años, sin abandonar nunca su trabajo creativo. Nos habla de su vida. Se asocia una metáfora sobre joyería, abriendo vistas y panoramas, estará contribuyendo a su transfiguración.

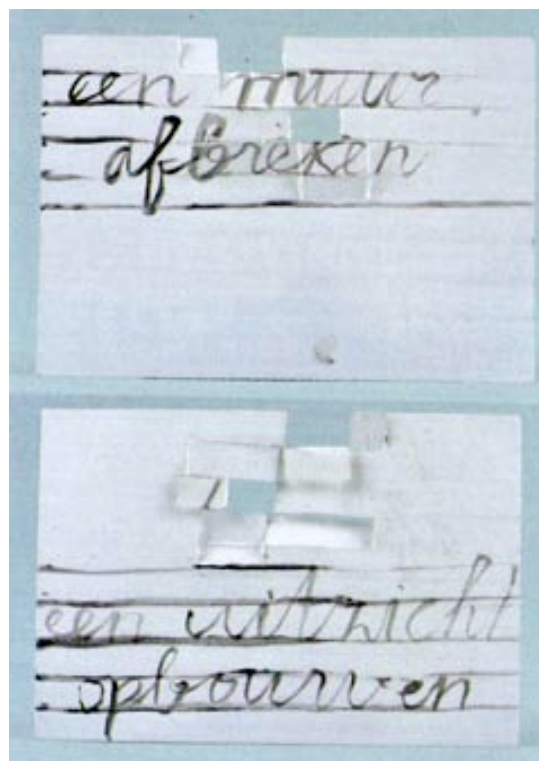


FIG. 81 - Onno Boekhoudt. 2002. *Demolish a wall. Constructing a view.*  
Estudio para medalla. Papel.

Antes de intentar una segunda justificación para su defensa de una *acción* desproveída de intenciones, me pregunto: ¿a través de sus frases dispares, que poco antes he citado,

<sup>538</sup> CODA, Apeldoorn, Archivo Onno Boekhoudt. N° 71: “Jewellers Exchange Conference”.

estaremos delante de otras ambivalencias más? Parece cierto que identifica su obra en relación a un marco empírico germinado en Amsterdam de los años setenta. Pero la obra de Boekhoudt no puede ser comprendida sin atender a su humor, a sus ambivalencias y a su inquietud, como características dominantes de su búsqueda. Tal vez sea lo que pretende decir Zoomeren, cuando recuerda que Boekhoudt prefería funcionar como una topera: “his favourite metaphor is that of the molehill, both calculate and unreasoned, the inevitable result of a certain activity (su metáfora favorita era la de la topera, tanto calculada como no razonada, el resultado inevitable de una determinada actividad)”<sup>539</sup> De un lado, esta actividad era un *trabajo* con una lógica conceptual, asociada a imprevisibilidad y explorada por vía de la manualidad, de la artesanía, de su preferido *actuar*. ¿Qué pensaría Boekhoudt sobre el modo como estoy intentando interpretar hermenéuticamente su obra, considerando que razones e intenciones, tanto en cuanto acción, trabajo y sensibilidad, convergen hacia constituirse como semillas para una transfiguración de la joyería, para proporcionar experiencias intelectuales más allá de nuestras expectativas?

Evans, en pocas palabras, me ofrece otra clave para preguntas que me he hecho a partir de mi estudio en el CODA, o sea, contribuye a una segunda justificación: Boekhoudt se interesaba por Susan Sontag.<sup>540</sup> Por lo tanto, no pretendía comunicar nada. Vilar, sin referirse a esta autora, nos ayuda también a entender Boekhoudt, situando históricamente este tipo de teorías que se configuran como un paréntesis con respecto a la comprensión de la complejidad de la comunicación del arte, según razones y significados. “Art que no vol comunicar res, art que no vol tenir cap funció ni ser signe de creativitat va arribar a ser quelcom usual entre la Primera Guerra Mundial i la Guerra del Vietnam. Les avantguardes van dur la seva pròpia guerra entre guerres.”<sup>541</sup> Por vía de la atención que daba a Sontag, Boekhoudt defiende implícitamente este concepto. Mientras, nos da a conocer un proceso impromptu, contingente, segmentado, metafórico y complejo. Su defensa de este concepto también se hace explícito, porque – como acuerda Evans – defendía *dejar su trabajo hablar por sí mismo, a lo Sontag*. Como es sabido, esta autora defendía un divorcio con la interpretación de los sentidos de las obras. Proponía un arte que no comunicara nada, que no tuviera función y, sin atender a conceptos, ni a intenciones, ni a razón alguna, defendía que lo que importaba eran los placeres de la vida y de la imaginación. De hecho, no son pocas las notas y esbozos en las que, a lo largo del archivo CODA, Boekhoudt subraya aspectos sensoriales y sensualidad. El archivo transpira este modo de pensar, tanto en cuanto inquietudes. Danto, en un obituario sobre Sontag publicado en la revista *Artforum*, llega a considerarla como una heroína de su época, sobre la que recordando la *Tosca* de Puccini, entiende que también defendía “vissi d'arte, vissi d'amore” (viví para el arte, viví para el amor). Danto prosigue: “We need an erotic's of art, she insisted, rather than a hermeneutics: a way of responding to passion with passion rather than stifling it under the apparatus of deep interpretation, in the manner of heavy explainers.”<sup>542</sup> Boekhoudt tampoco explicaba demasiado: “For me it is not easy to talk about my own work - every time I try to tell something - hopefully something

---

<sup>539</sup> ZOMEREN, Koos van, 1996: 12.

<sup>540</sup> EVANS, James, 1995.

<sup>541</sup> VILAR, Gerard, 2002, “La comunicació en l'art contemporani. Nous i vells problemes de l'estètica filosòfica”, Barcelona, *Anàlisi* 29, (159-173): 163.

<sup>542</sup> DANTO, Arthur C., “Reflections: Susan Sontag 1933-2004. (Obituary)” *Artforum International*, Marzo, 2005.



interesting.”<sup>543</sup> Por otro lado, segmentaba la presentación de su proceso, dificultando la comprensión. El catálogo *Why not jewellery?* está basado en esta intención. Tampoco le interesaría excesos de razonamientos sobre el sentido o el significado de su obra.

Estoy intentando comprender a Boekhoudt según un mundo de razones poiéticas, comunicativas y desordenadoras del arte y, en éste, de la joyería, las que nos presentan *cosas* que proponen experiencias, que nos sorprenden, que nos dan a pensar y nos conducen a preguntas tales como: ¿esto qué significa? Entiendo que no estoy forzando nada, que su proceso *impromptu* incluye, de hecho, intenciones específicas. Dado el marco según el cual Boekhoudt considera esta palabra, no las admite, no se encajan. Sin embargo, entiendo que reúno condiciones para considerar que en su obra hay intenciones semejantes a las del *free jazz*. Hay una naturaleza intelectual, razonamiento y reflexiones que se proponen como modos de reconfigurar la joyería. En su obra, el *material* sensible va cooperando con el *material* mental y viceversa, interviniendo a configurar lógicas de sentido, como si tratara de una plataforma donde hay diálogo entre hacer, razonar y sentir. El intraducible término inglés *skills*, debido a sus orígenes – “late Old English *scele* «knowledge», from Old Norse *skil* «discernment, knowledge»”<sup>544</sup> – también engloba un sentido aplicable a Boekhoudt: una habilidad o destreza y una naturaleza tangible, asociada a una lógica conceptual e intencional escrita según metáforas. Asimismo, dibujar, manosear maderas, cincelar metales, o pintar se hacen acciones pensadas mientras el trabajo va prosiguiendo. En cuanto proceso de búsqueda – en un diálogo con él mismo, en un sentido pragmático – no difieren de acciones intelectuales que, como veremos adelante, lo iban conduciendo a transformar reflexivamente una cosa encontrada en una *cosa* simbólica y, en ella, introducir significados y metáforas que producen sentidos, los que se dan a ser comprendidos en su complejidad.

Desde el punto de vista de la artesanía, en la que ahora me centro, Boekhoudt también instala la desorden intencionalmente. La obra de Boekhoudt es, en un todo, una conspiración en contra de las normas, es un desafío a modos lugar-común de pensar y experimentar la joyería. Bajo el aspecto artesanal, su obra también contiene intenciones creativas y comunicativas que, entiendo, conjugadas con los aspectos sensitivos que prefiere subrayar, lo han llevado a producir significados y metáforas, proporcionando experiencias intelectuales igualmente complejas. Por esta vía, Boekhoudt también recoge a la artesanía como un antepasado de la joyería que pretende cuestionar. Como otros joyeros contemporáneos, buscaba en ella, tal y como en los materiales y en el modo como los manipula, contribuciones, referencias para producir un giro en la joyería. La artesanía y las materias surgen integrados en el proceso de significación, en cuanto medios creativos y comunicativos implicados en su discurso irónico. A través de la artesanía desafía la minucia técnica que caracterizaba la joyería. Tal y como las formas – que no están comprometidas con tradiciones de la joyería, pues son a menudo *cosas* no-usables, o combaten la visibilidad – la artesanía se presenta como camino de búsqueda, como defendía Gropius, para transformar materias en contenidos irónicos y/o metafóricos. Complementa el sentido y también se da a ser interpretada. Asimismo, comprender ciertas *cosas*, bajo el aspecto comunicativo conectado con la poiética, pasa por comprender que usa ciertas materias para desafiar tradiciones de la joyería. Sin establecer jerarquía estética entre las materias, las utiliza como instrumentos para pensar, desafiar, desordenar y re-ordenar. Las recoge reconvirtiendo reglas y fines a los que se destinarían o, también, a partir de ciertas prácticas de taller piensa aspectos

<sup>543</sup> CODA, Apeldoorn, Archivo Onno Boekhoudt. N° 159.

<sup>544</sup> Oxford Dictionaries [[http://oxforddictionaries.com/definition/skill?q=Skills#skill\\_2](http://oxforddictionaries.com/definition/skill?q=Skills#skill_2)]

comunicativos. A veces usaba materias efímeras, como el yeso, nunca antes usado en joyería. Latón, cobre, zinc, hierro, plomo son otros ejemplos. Sobresale sobretodo éste último. Es un metal opuesto al oro, en muchos aspectos físicos, uno que nunca queda estable, que es nocivo para la salud y que, por ello, está prohibido. Sobre éste dice con ironía: “there’s also a pride at work in lead being a taboo. After all, every profession has it’s own pride, it’s conventions, rules you have to break through.”<sup>545</sup> Como otros joyeros sus contemporáneos, en las década de los ochenta, ironizaba haciéndose de alquimista, transformando plomo en oro. Otras veces, transfigura conjuntamente materias y procesos tecnológicos. La cera para modelar y el pez surgen en varias *cosas* y estudios. Éstos son un materiales que nunca hemos visto en una joya, cuyas relaciones con la joyería son tecnológicas apenas. La cera sirve para hacer prototipos para fundición de metales. Es efímera, se funde fácilmente con exposición al calor. En la pulsera cuya foto está unas líneas abajo ¿cuál es él modelo, el de plata o el de cera? El de cera está ahora en el archivo CODA, en una temperatura homogénea. No hay jerarquía, ambas son *cosas* cuya retórica es simbólica. El pez es un medio para cincelar, o es usado en un paso previo para sujetar gemas. Haciendo un giro, los hace saltar para el plano creativo, haciendo visible lo que nunca ha sido visible. El pez conlleva otras memorias subyacentes, pues como dice, también era usado como terrible arma de ataque medieval. “They heated it and through it over the wall.”<sup>546</sup> Explorando su plasticidad, sus características esculturales, su capacidad de retener formas ¿lo pretende convertir en otra *arma*, ahora como metáfora contra convenciones? Por este camino, simultáneamente, los propios materiales y procesos, que tanto le interesaba explorar infinitamente, surgen redireccionados. Contribuyen a comunicar ideas en su discurso sobre joyería. Desafiando, también los hace medios de significación. Son contenidos metafORIZADOS, a través de los cuales pretende una derrocada de convenciones. El propio Boekhoudt se pregunta si está haciendo joyería. De hecho, sus *cosas* salen de los lugares comunes, de lo que suele ser considerado como joyería. Se podría decir que no, que no son joyas. Si estoy en el camino cierto, Boekhoudt estaba poco preocupado con este aspecto. Aún si le interesaba tanto la manufactura, no estaba *haciendo* joyas, estaba pensando la joyería, la estaba reconfigurando.

---

<sup>545</sup> ZOMEREN, Koos van, 1996: 12.

<sup>546</sup> CODA, Apeldoorn, Archivo Onno Boekhoudt. N° 71: “Jewellers Exchange Conference”.



FIG. 82 - Onno Boekhoudt. 1995. Pulsera y estudio. Cera pintada y plata: cada 10,5x7,5x1 cm.



FIG. 83 - Onno Boekhoudt. 1984. Objeto. Plomo y madera.



FIG. 84 - Onno Boekhoudt. 1994. Objeto. Madera y yeso: 24x22Ø cm



FIG. 85 - Onno Boekhoudt. 1994. *Pig with Polaroid*. Cobre: 14x6x4 cm.

FIG. 86 - Onno Boekhoudt. 1987. *Pin*. Latón, cobre y plata: 2,2x3,3x0,5 cm.

FIG. 87 - Onno Boekhoudt. 1984. 9 objetos. Hierro mineral y plomo: 50x50x3 cm.

FIG. 88 - Onno Boekhoudt. 1994. *Estudio para anillo*. Madera y pez: 30x29Ø cm.

#### (4) Del combate a la visibilidad al *diseño de interior*: ¿algún paralelo con Duchamp?

A Duchamp y Boekhoudt no les gustaba pertenecer a grupos. Aunque Duchamp, en su juventud, parece haber tenido conexiones con algunos movimientos modernistas – el Impresionismo o el Cubismo, por ejemplo – de hecho nunca ha querido integrarlos, como él mismo afirma en una entrevista a la BBC.<sup>547</sup> Del mismo modo, a Boekhoudt le gustaba su independencia, a pesar de que en su juventud perteneció al BOE. Ambos funcionan teniendo en mente el arte y un mundo del arte. En esta medida, lo que Boekhoudt identifica como *anti-sieraad* [anti-joyería], significa que está considerando la joyería, *lato senso*, como cuestionamiento, buscando caminos para reconfigurar la joyería contemporánea. Del mismo modo, la idea de *anti-arte* atribuible a Duchamp y a sus puntuales conexiones con el movimiento Dadá, no significan voluntad de destruir el arte, pero sí búsqueda de alternativas.

Es del dominio común que Duchamp combatió la *estetización* o, usando sus propias palabras, el *retinismo*, la *visibilidad*, como única experiencia posibilitada por el arte. Procediendo a un giro, su enfoque del arte es filosófico. Con ello, simultáneamente, empuja la filosofía a la necesidad de una nueva apertura, para intentar resolver un nuevo problema. Antecediendo los Pop, es citado en las teorías sobre el fin del arte, así como en las tentativas para redefinir filosóficamente el arte, de modo a incluir nuevos giros y propuestas de experiencias que, más allá de lo visible, exigen esfuerzo intelectual. Este problema ha ocupado la estética filosófica y se ha constituido como tarea a la que Danto ha dedicado gran parte de su vida, porque considera que artistas como Duchamp y Warhol han instalado reflexión filosófica “in the heart of artistic discourse” y, al hacerlo, desafían la propia filosofía.<sup>548</sup> Más tarde en su vida, en la referida entrevista, Duchamp explica que no visaba el fin del arte, pero un giro relativo a sus características únicamente visibles. Por ello declara “I am against *retinism*.”<sup>549</sup> En otro lugar, escribía la conocida frase: “painting is a means of expression, not an end in it self. One means of expression among others, and not a complete end for life at all.”<sup>550</sup> Entiende el arte como actividad intelectual y – aunque en dicha entrevista, aludiendo indirectamente a la etimología de *poiesis*, recuerda que la palabra arte significaba “to do”, indicando una actividad, un trabajo – ha de exigir esfuerzo intelectual, tanto del artista, como también del público. Por lo tanto, no se ciñe a lo que un artista da a ver. Exige aprendizaje, auto-consciencia, razonamiento de ambos y trabajo reflexivo, tanto al crear, como al intentar interpretar significados encarnados. Por otro lado, Duchamp también nos propone, implícitamente, comprender su cotidiano y, huyendo de todo lo que considera repeticiones e ideas *lugar-común*, pretende compartir su experiencia, su placer intelectual. Sus *ready-mades* resultan de colecciones de objetos, estos sí comunes, cotidianos, que desplaza de su lugar de origen. Porque incluyen otras intenciones, visando un giro en el arte, han ganado otro sentido. Lo que le interesaba eran las ideas que generarían y las experiencias que ofrecería para pensar. ¿Cómo los elegía? Los encontraba. Y, dice en la misma entrevista, había entonces que decidir, “to choose an objet that wouldn’t attract me either by its beauty or its ugliness, to find a point of

---

<sup>547</sup> DUCHAMP, Marcel, 1968, Entrevista conducida por Joan Bakewell, Londres, BBC, Studies Online Journal: [http://www.toutfait.com/auditorium.php]

<sup>548</sup> DANTO, Arthur C., 2000, *The Madonna of the Future: Essays in a Pluralistic Art World*, Berkeley, University of California: XI.

<sup>549</sup> DUCHAMP, Marcel, 1968.

<sup>550</sup> SANDOUILLET, Michel y PETERSON, Elmer (Ed.), 1973, *The writings of Marcel Duchamp*, New York, Oxford University: 123.

indifference in my looking at it. (They are indifferent if) there is no styling, no taste, no liking, no disliking."<sup>551</sup> Tampoco eran semejantes a nada en el panorama artístico, no repetían nada, otro problema que apuntaba al arte.

En Duchamp, como en Boekhoudt, la distancia entre arte y vida es prácticamente nula. Ciertas *cosas* de Boekhoudt eran vestigios de sus visitas frecuentes a las ferreterías locales, en búsqueda de cosas que le daban a pensar. Tanto resultaban de cosas que coleccionaba, como de regalos de amigos, como de cosas que *hacía*. En su caso, ya hemos visto, la manufactura le interesaba, pues ahí se encontraba con contenidos que le possibilitaban transfigurar la joyería. ¿Hasta que punto Boekhoudt se ha interesado por Duchamp? Ésta es una pregunta a la que, de momento, no sabré contestar. Muy probablemente no era un foco central. Sin embargo, mi cuestión es: ¿por qué preocupaciones idénticas por parte de Boekhoudt? Varias décadas más tarde, estaba igualmente inquieto con la visibilidad pero, de modo distinto a Duchamp, no parecía demasiado preocupado con la unicidad o la no-semejanza de su obra con relación a la de otros joyeros. Al menos, no parece ser su principal móvil. Boekhoudt coleccionaba cosas y hacía *cosas*. Mientras, su atención se dirigía a la joyería. Era a partir de sus reflexiones sobre joyería que definía sus caminos creativos. Las joyas, entonces, como hoy aún, en gran parte, se dan a ser vistas. Tienden a la *estetización*, o mejor, en este caso, sirven para adornar. La mayoría no tiene un sentido simbólico implícito, no se dan a ser pensadas. De aquí resulta que sus *cosas*, tal y como los *ready-made* de Duchamp, están asociados a su combate intelectual contra la visibilidad.

“How far you can go with jewellery, and where is it jewellery?” Se pregunta Boekhoudt, que consideraba su trabajo como *diseño de interior*.<sup>552</sup> Antes de intentar entender esta metáfora, debo abrir un paréntesis. Su combate a la visibilidad surge a través de sus notas, textos, dibujos, maquetas, piezas, *cosas*, configurando una relevante contribución para pensar la joyería y el mundo de razones de la joyería contemporánea. Está para desordenar tradiciones, para cuestionar la joyería, para re-ordenarla, cumpliendo la única tarea funcional del arte contemporáneo. Su enfoque de la joyería es también filosófico. Introduce un problema y desafía la propia filosofía. Como subraya Vilar, “el arte contemporáneo trata con mucha frecuencia del concepto mismo de arte, de manera que su significado tiene que entenderse por referencia a los discursos del mundo del arte que están todavía gestándose cuando la obra de arte se expone.”<sup>553</sup> Es lo que vemos con Duchamp, *manipulando* el concepto de arte, y con Boekhoudt, *manipulando* el concepto de joyería. Simétricamente, las actitudes de Boekhoudt tienen consecuencias para el propio mundo de la joyería contemporánea e inscriben su obra, con su naturaleza intencional, en la extensión del arte. Giros como éste, desplazamientos, son contribuciones de los joyeros que se constituyen como avances, configurando y reconfigurando el mundo de la joyería. A través de su obra, Boekhoudt no nos presenta sólo intenciones creativas como joyero. Su propia obra conlleva crítica de la joyería y del mundo de la joyería contemporánea, poniéndolos en movimiento como un proceso en curso. La crítica se hace un constructo de su obra y contribuye para pensar la joyería contemporánea. Son estos tipos de intenciones y de críticas que la filosofía debe considerar para entender y encajar la joyería contemporánea en la extensión del arte.

<sup>551</sup> DUCHAMP, Marcel, 1968.

<sup>552</sup> CODA, Apeldoorn, Archivo Onno Boekhoudt. N° 71: “Jewellers Exchange Conference”

<sup>553</sup> VILAR, Gerard, 2005, *Las razones del arte*, Madrid, Machado: 119.

Cierro este paréntesis y vuelvo al inicio de esta cuestión. ¿Por qué dice Boekhoudt “I do consider my rings as interior design”?<sup>554</sup> En primer lugar, este diseño no se constituye como un *a priori*. O mejor, como antes he señalado, no es un proyecto en cuanto plano previo trabajado, programado para designar y diseñar ideas y formas, corresponder a necesidades y/o prever resultados a diferentes niveles, incluso expectativas de naturaleza pública, tal y como proceden los arquitectos, o los diseñadores. Boekhoudt no sigue un proceso *arqui-tectónico*, según la etimología griega, *arkhitekton*, jefe o coordinador de una construcción. No coordina nada, por el contrario, está desordenando la joyería. Está haciendo de la joyería una *finalidad sin fin*, en el sentido kantiano.



FIG. 89 - 1997.. Plata cincelada, cada: 1,8x2,5Ø cm.



Onno Boekhoudt. Anillos.

FIG. 90 - Cobre



FIG. 91 - 1983. Plata y oro.



FIG. 92 - Onno Boekhoudt. 1993. *A Room for a Finger*. Madera pintada. Cada 2,7x1,8x3 cm.

Por un lado, este *diseño de interior* surge, obviamente, como oposición al enfatizar de la visibilidad, a este problema que la joyería conlleva en ella, haciendo tenue la frontera entre ésta y las *commodities*, de los productos estetizados. Decidir cómo enfocar y reorientar este problema, ha sido una de sus obsesiones, a lo largo de años. Algo se hace claro en Boekhoudt, por lo que vuelvo a lo mismo, para subrayar: el adorno primordial no privilegiaba la visibilidad, en cuanto forma de embelesar. Por el contrario, el significado

<sup>554</sup> CODA, Apeldoorn, Archivo Onno Boekhoudt. N° 80: 1998-1999.

sobresalía, era una forma de comunicación simbólica socialmente relevante, aunque codificada para señalar papeles reconocidos por el grupo. Habría que recuperar este dato, sustraer códigos y construir sentidos-otros en la vía del arte, tal como nos muestra Boekhoudt a través de su obra. ¿Por qué caminos? Para sobrepasar la visibilidad, ante todo, cuando hace *joyas* – o mejor *cosas* usables – evita hacer broches. Estos se dan únicamente a ser vistos, considera. “A brooch is very much a poster, it’s only for the observer.”<sup>555</sup> Por esta razón, prefiere crear anillos. Da a conocer, en notas sobre estos, que su objetivo es ofrecer lugar para un dedo, *a room for a finger*. Sobre los anillos cincelados, que ha trabajado durante años, admite que, en cuanto formas, no tienen nada de especial, son banales. ¿Pretendía esto, linealmente? Antes de más, haciendo siempre hincapié en aspectos sensoriales – en este caso como experiencia propuesta al usuario – da a entender que privilegia lo que está dentro. “The inside is more intimate – so more important – so, that part will be invisible but felleable! What happened is that I have split the piece into out-in side. It is my answer to the most intriguing problem of jewellery: is it the observer or the wearer who is important?”<sup>556</sup> En otras palabras, diría que privilegia lo que toca el cuerpo, lo que nunca es visible. Así, en los anillos explora sensualidad, conectada con su obsesión por los agujeros. “Penetration. Logging a hole. Creating space. Squatting a house. Opening a door.”<sup>557</sup> Es lo que nos da a entender, también, en *A Room for a Finger*, donde crea formas arquitectónicas o, más bien, casas sencillas, coloridas, como hechas por un niño. La que es destacable, queda el anillo en sí, una forma neutra.

Por otro lado, su *diseño de interior* es también una metáfora. A Boekhoudt no le gustaba explicar su obra, ya lo sabemos y, como en otros casos más, en éste nos está despistando intencionalmente de su principal intención que es la de neutralizar la visibilidad, demasiado subrayada en la joyería. Por lo tanto, esta metáfora significa que está conspirando contra la visibilidad como lugar común en la joyería. Parece que nos enseña una casa, nada más que una casa, un lugar para un dedo. Aquello que está en el interior es esta metáfora. El sentido está implícito, o sea, nunca será visible, se ofrece a ser interpretado. Para Boekhoudt “making room” significaba investigar, aspecto que profundizaré más adelante. Su *diseño de interior* tiene un componente intelectual. Y, una vez más, él como Duchamp en *The Bride Stripped Bare by her Bachelor*, el *diseño* de Boekhoudt es siempre realizado a lo largo de mucho tiempo, sin final a vista, a lo largo de muchos años. No es un *hacer* continuo de manufactura repetitiva, sino una labor inquieta de búsqueda reflexiva que le conduce a desestabilizar. “Ideas are often the first five years on the shelf before I pick them up,” decía Boekhoudt a Paul Derrez.<sup>558</sup> Era, como siempre, un proceso contingente, una larga experiencia de exploración creativa y reflexiva, donde resultarían, eventualmente, respuestas, o sea, *cosas* que implican sentidos simbólicos.

El aprecio de Boekhoudt por la manualidad confirma una larga distancia de Duchamp. Se empeñaba en dar a conocer al público que su mayor goce era el propio proceso creativo que la obra incluía. Sobre sus dibujos, maquetas, *cosas*, poco explica. A menudo, no les da un título que nos remita a comprender mejor los significados. Entiendo que lo que realmente quería era, sencillamente, enseñar que su proceso era *impromptu*, sin pretensiones de dar a conocer otras intenciones ahí incluidas, o sea *cómo* y todavía

---

<sup>555</sup> CODA, Apeldoorn, Archivo Onno Boekhoudt. N° 71: “Jewellers Exchange Conference”,

<sup>556</sup> CODA, Apeldoorn, Archivo Onno Boekhoudt. N° 159.

<sup>557</sup> CODA, Apeldoorn, Archivo Onno Boekhoudt. N° 175:

<sup>558</sup> CODA, Apeldoorn, Archivo Onno Boekhoudt. N° 175, [Carta para Paul Derrez].



menos *porque* convertía ciertas cosas en *cosas*. El proceso que tanto apreciaba, tampoco era presentado como una experiencia lineal, o consecutiva. Nos confunde, irónicamente. Por ello, el modo como nos da a conocer el propio proceso también exige esfuerzo, como si se tratara de reunir piezas de un puzzle muy disperso. No pretende concluirlo, ni pretende que lo concluyamos, pero sí que interpretemos su naturaleza *impromptu*. De conexión en conexión, debemos introducirnos en una aventura intelectual, intentando sacar capas de significados. Se ha dado a conocer su tipo de experiencia creativa en la exposición *Why not jewellery?* queda visible hasta hoy, en el respectivo catálogo, que el proceso está intencionalmente segmentado. Nada está explicitado. Varios dibujos, maquetas o materiales ganan autonomía, los transforma en *cosas*. ¿Cómo decide que unos son *cosas* y otros son estudios? Parece confirmar lo que decía, algunos años después de esta exposición, en la misma carta para Paul Derrez: el proceso, y no sólo las *cosas*, es “abierto, no definido, en desarrollo, no terminado.” Prolongaba y reunía, en su imparable actividad cotidiana, que tanto contribuía a acentuar sus inquietudes intelectuales, como a construir sentidos más allá de la visibilidad, o mundos con identidades y tiempos diferentes, haciéndolos simultáneos y no amnésicos, en un proceso heterotópico.

## [5] Heterotopía

Boekhoudt coleccionaba, acumulaba hasta el infinito. En ciertos casos, el propio tiempo es *coleccionado*, no como un tiempo desmemoriado, sino como uno que ha acumulado, puesto en diálogo, sincronizado para expresar elecciones individuales. Su *Box with material* está entre los ejemplos de su obra que mejor recuerdan una heterotopía, tal como Foucault nos propone pensar como concepto intencionalmente en abierto.

Foucault nos propone pensar la heterotopía por oposición a la utopía. Enfoca la utopía relacionándola con lugares esencialmente irreales, como sitios que se conectan con el espacio social real, como analogías directas o invertidas. Considera que, por otro lado, en todas las sociedades y culturas existen heterotopías – lugares de experiencia múltiple o mixta – instituidos como reales y efectivos que, tal vez algún día, hayan sido tipos de utopías efectivamente realizadas. Éstos son los lugares que entiende como “espaces autres.” Presenta una variedad de ejemplos donde experiencias mixtas se reúnen en un lugar, como las clínicas psiquiátricas o las prisiones, lugares de típico interés foucaultiano. Para Foucault, la heterotopía tiene el poder de “juxtaponer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles.” Frecuentemente, se conectan con “découpages du temps.” En este sentido, la heterotopía funcionará plenamente cuando los sujetos eligen una especie de “rupture absolue avec leur temps traditionnel.” Este es su modo de comentar, en este texto, ciertos museos y bibliotecas, donde el tiempo está acumulado en diálogo y simetría.<sup>559</sup> Dados estos ejemplos, la heterotopía del tiempo foucaultiano aparenta apuntar a una *wunderkammer*, donde sin intención de jerarquizar cualitativa o estéticamente, ni de incluir fronteras temporales o geográficas, se coleccionaban y presentaban, en convivo, una multitud de objetos raros o extraños. Ahí dialogaban la *animalia*, la *vegetalia*, la *mineralia* y obras

---

<sup>559</sup> FOUCAULT, Michel, 1984, “Des espaces autres. Hétérotopies”, (conférence en el Cercle d'études Architecturales, 1967), en *Architecture, Mouvement, Continuité*, N° 5, Octubre: 46-49. [<http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>]

humanas. Esta apariencia se borra si detectamos y consideramos que en una heterotopía hay intenciones.



FIG. 93 -Onno Boekhoudt. 1978. *Box with material*. 38x27x50 cm.  
 [Fotografía: catálogo Onno Boekhoudt: *Why not jewellery?* Groninger Museum. Groningen: 29.]

*Box with material* enseña voluntad de incluir, en un solo lugar, medios para trabajar, herramientas y materiales naturales o artificiales, cosas manipuladas o encontradas y coleccionadas a lo largo del tiempo. Son cosas temporales o intemporales, es la idea de proporcionar un foro común entre elementos supuestamente incompatibles y vestigios de reflexión. ¿Es una *cosa*? Es una *cosa* y una heterotopía, una acumulación de dudas, de reflexiones, de contingencias, de cosas en una *cosa*, de tiempo presente y de memorias en diálogo. La ofrece a la experiencia pública al igual que otras *cosas*, sin jerarquía entre hecho, encontrado, coleccionado. El catálogo *Why not jewellery?* es como *Box with material*. No hay jerarquía museológica o catalogadora, tal como no había jerarquía expositiva, ni narrativa del proceso. Es un conjunto de *cosas* en diálogo. Haciendo un círculo en el tiempo, retoma parcialmente la característica heterotópica de la *wunderkammer*. Pero no sin intenciones, como esa. Como *Box with material*, ese catálogo es una apertura de sentido su proceso impromptu, para invitarnos a pensar. Se presentan como una de sus principales intenciones comunicativas que nos conducen por un laberinto, el que está en el corazón del sentido de su proceso creativo y reflexivo.

#### *Making room, investigating*

*Crear lugar, investigar*, es una frase de Boekhoudt. En este interminable proceso impromptu y heterotópico, Boekhoudt, inquieto y asunto amigo de contradicciones, conlleva un va y viene de obsesiones, de ideas que recurrentemente le asaltan, por un u otro motivo. Asimismo, surgen en su proceso contingentemente, objetos encontrados, naturaleza y cotidiano, metáforas sobre *diseño de interior*, la experiencia del usuario y

temas aparentemente sencillos como círculos y agujeros, a menudo también metaforizados. Siendo estos los principales móviles de su proceso creativo, como *actuación* pensada – tal y como ahora subraya en la frase que he elegido para título – los combina entre ellos, orientándose según sus intenciones y su auto-consciencia. Acumula sentido, conjugando de diferentes modos *medios* significantes que le sirven como motes para crear un lugar para la joyería, reflexionando e investigando a través de su obra. Sin pretender cambiar el mundo, introduce desorden o caos en la joyería contemporánea – pensándola, transfigurándola a partir de sus tradiciones, proponiendo experiencias inesperadas y despistándonos irónica e intencionalmente – lo que entiendo que constituye su obra como arte. Nada está enmarcado por algo expectable, por alguna gramática que nos ayude a interpretar. Piensa la joyería y se identifica como un joyero interesado en el usuario, pero no establece jerarquía alguna entre *cosas-usables* o *cosas-objetos*, o entre estudios previos o *cosas*, proponiéndonos una experiencia difícil de comprender e interpretar. Entiendo que la singularidad de la experiencia que nos proporciona es intentar desvelar su eufemismo o su voluntad de no explicar, es la experiencia de buscar ese hilo, o mejor esos hilos conductores, para interpretar como y porqué asociaba dichos significantes para crear metáforas y para, finalmente, darnos a interpretar el sentido de su obra, nos propone una joyería transfigurada. Mi objetivo es, ahora, desmenuzar los significantes referidos, entender porqué y cómo los conjuga, intentando hacer un *montaje* para ejemplificar lo que será ese hilo conductor. Para tal, recorro a cuatro obras que exploro, procurando también ilustrar lo que hasta ahora he analizado sobre su proceso impromptu. La elección de estas cosas es, en sí misma, una interpretación de que dichos significantes asociados a una naturaleza recurrente y obsesiva, que reside en esta heterotopía, se dan a ser comprendidos en ellas.

#### [1] La joya, la experiencia del usuario y la experiencia pública

El análisis de esta heterotopía no quedaría *terminada* sin ejemplificar como Boekhoudt pensaba el sujeto usuario y la relación de éste con la esfera pública. Ésta era una de sus ocupaciones y preocupaciones centrales sobre la que ya he hecho alusiones a propósito de su *diseño de interior*. ¿Hasta dónde podremos llevar la joyería, se preguntaba Boekhoudt? Ha elegido crear significados, dar prioridad al usuario e intentar anular la visibilidad. Va más allá, cuando escribe: “If you, as an artist bother about the concept of a «piece of jewellery» you are also exceeding its boundaries – you are searching for them. This searching is never shown and it is immediately cast into the autonomous art niche – but this searching is the most interesting part.”<sup>560</sup> Asimismo apunta, tres aspectos. De un lado, reclama – ahora claramente, a través de esta frase – una lógica intelectual para la joyería contemporánea. La autonomía del arte y la reflexión sobre el arte, como la auto-consciencia de interferir en la esfera pública, no han de ser exclusivas de un arte heredero legítimo de las *bellas artes*. Otras artes y otros artistas se han abocado a las fronteras. Entre éstas, está la joyería contemporánea. O mejor, están aquellos joyeros que, como Boekhoudt, nos proponen una obra auto-consciente, reflexiva y con intenciones propias, lo que nos faculta posibilidades de verla como arte. De otro lado, no pretende ser *fundido* en el mundo del arte, afirma recorriendo a un termino propio de la joyería. La joyería contemporánea tiene intenciones propias y con ellas conquista su autonomía. Consecuente, subrayando implícitamente haber pasado esas barreras, realza su

---

<sup>560</sup> CODA Museum [Ed], 2010: 13.

preferencia por ser considerado como joyero, como uno que piensa la joyería. De otro, esta búsqueda, a pesar de que no será dada a conocer, es una parcela importante de su proceso impromptu. Lo que le da más placer es reflexionar sobre ella y sobre sus *cosas*. Su *diseño de interior*, estando relacionado con una naturaleza reflexiva, enseña sus cuestionamientos sobre la joya, el sujeto que la lleva y la esfera pública. Boekhoudt decía: "I am fascinated by connection. Jewellery is just like people, it needs an environment. It can be interesting by itself, but basically it is dependent."<sup>561</sup> Así, nos da a entender que – mientras piensa y hace *cosas* – también considera que una joya gana significado, por un lado, en su dependencia del usuario y, por otro, circulando en la esfera pública. Ya veremos que ironizaba, a propósito de esta doble idea, haciendo dibujos donde la explicaba.

Antes de proseguir, enfocando esos dibujos, debo abrir un paréntesis. En primer lugar, recuerdo que no habrán sido hechos para ser enseñados en galería o lugar alguno – como otros ya mencionados al comienzo – aún si después han integrado colecciones de arte. Éstas son reglas de mercado, ya lo sabemos. Si pasa así, porque la esfera pública y el mundo del arte Holandeses lo han reconocido como artista. Esos dibujos se hicieron en cuadernos de notas que siempre llevaba consigo o en algún papel que encontraba a mano. En un segundo paso, si los consideramos sólo en su naturaleza de nota o esbozo, se hacen significativos por su contenido y por el modo como, en ellos, nos revela intenciones de conspirar contra modos *lugar-común* de pensar y llevar joyas. Otros dibujos integraban correspondencia suya, con amigos y colegas. Otros aún, concernían modos de explicar como pensaba la joyería o estudiantes en la Rietveld, en el Royal College, o en *workshops* que realizó en varias escuelas en Europa, Estados Unidos o Tokio. Por lo tanto, estos últimos conllevan la ventaja de haber sido medios educativos que han contribuido para diseminar auto-consciencia y reflexión entre joyeros, siendo incentivos para continuar desordenando la joyería, según lenguajes propios. También muestran como este sensorio funciona. Al cerrar este paréntesis, debo decir – salvaguardando, obviamente, que las intenciones de Boekhoudt – que entiendo que la validez de estos dibujos debe ser considerada únicamente en su naturaleza de contenido reflexivo, a veces compartido con amigos, o propósito educativo. En estos dos últimos casos, tiene una amplitud democrática, ya que comparte razonamientos. Todos están hechos como notas personales que reflejen, con ironía, preocupaciones suyas nacidas en sus tiempos de estudiante en Pforzheim, donde la visibilidad de las joyas imperaba, donde aún se hacían joyas como mini-pinturas o mini-esculturas, para dar a ver y no a pensar, aspecto que primeramente ha combatido con el grupo BOE. Son válidos en cuanto mensajeros de estos aspectos, y no en términos artísticos o estéticos.

---

<sup>561</sup> ZOMEREN, Koos van, 1996: 11.

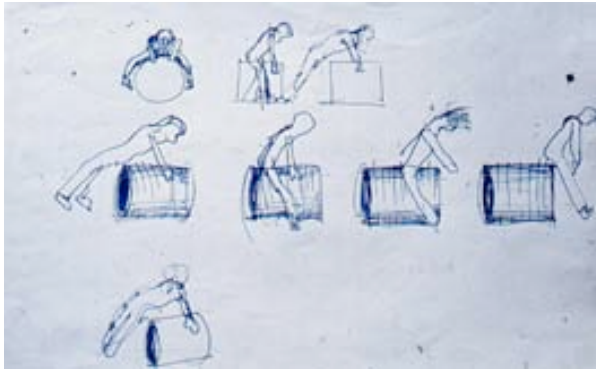


FIG. 94 - Onno Boekhoudt. *To wear jewellery.*



FIG. 95 - Onno Boekhoudt. *To wear jewellery.*  
31x30 cm.

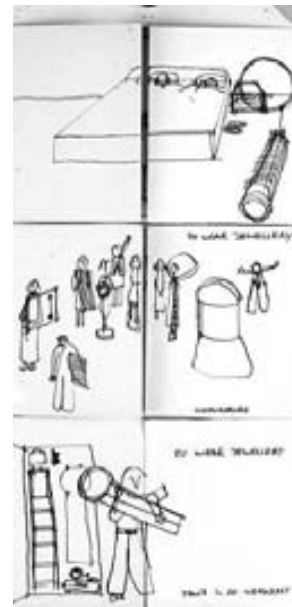


FIG. 96 - Onno Boekhoudt: *To wear jewellery.*  
31x30 cm.

En estos dibujos ironiza sobre modos de usar joyas. En algunos, las joyas se hacen objetos. Ganan dimensiones tales, que quedan sujetadas a la acción de sujetos que las arrastran, al revés de llevarlas sobre el cuerpo o la ropa. En varios dibujos se concentraba en desafiar el broche, un tipo de joya que, recuerdo, no la gustaba nada porque consideraba que da prioridad a la visibilidad: “Because people shouldn’t wear a piece of jewellery to impress others, or at least not just to do that.”<sup>562</sup> Prefería el pin – o sea el alfiler, la aguja – uno que escasas veces es visto porque está colocado por detrás del broche. Por ello, añadía a esta misma nota, invirtiendo funciones y dando a conocer propósitos: “Bridge is also the pin to secure a brooch, the front towards you, the back away from you.”<sup>563</sup> Así, en uno de los dibujos que he presentado, hecho en un sobrescrito

<sup>562</sup> ZOMEREN, Koos van, 1996: 11.

<sup>563</sup> ZOMEREN, Koos van, 1996: 11.

reciclado, se divierte satirizando un pintor que pinta traseras, o sea, cierres de broche, para darlos a ver. Lo que estaría delante, la parte delantera del broche, no existe. En otros dibujos sucede una exposición, o algún otro tipo de acontecimiento público, donde sobresalen sujetos llevando pinturas representando cierres, mientras en casa alguien va a guardar un cierre-escultura.

En *The birth of a pin: a present to Hiko Mizuno*<sup>564</sup> – joyero y fundador del Hiko Mizuno College of Jewellery, Tokio – considera, igualmente, estos temas. En este regalo, un cuaderno con esbozos y subtítulos, va más allá. El pin conlleva otros elementos de significación más. De un lado, enfoca la función del pin y su transfiguración hasta dejar de ser una cosa meramente útil. Haciendo ficción sobre el nacimiento de un pin y, metaforizando, muestra que sus preocupaciones surgen a partir del momento en que una joya es decorada. Cuando el pin ya no es únicamente una herramienta útil, como una aguja o alfiler “to held a cloth together”, también puede coger el riesgo de hacerse una cosa apenas visible y vaciarse de sentido simbólico. Cuando el artesano sobrepasa la difícil tarea de crear tensión en la aguja – para que quede un cierre bien seguro – ahí también pueden darse riesgos. La próxima *víctima* es el cierre de seguridad. “The craftsman wants to practice his skill.” De otro lado, va a relacionar modos de trabajar del artesano y del artista. Un artesano que ha sabido llegar a ese punto, dominará la técnica y se pondrá a hacer ejercicios técnicos para mejorar el pin-herramienta. Pero, si es un artista, lo va a ampliar, le va a cambiar la forma, lo hará más libre. Sin embargo, Boekhoudt no es ni un artista únicamente, ni un artesano. Es ambos, en simultáneo. Le interesa el pin, tanto en su naturaleza funcional que se sujeta a la ropa del usuario, como artísticamente. Entonces, se divierte en re-explorarlo, pasando a la parte de delante lo que nunca es visto. Propone anular “the screen” – la parte que tradicionalmente es delantera – comparando con llevar una pintura, *cualquier una daría*, dice, ejemplificando con una fotografía de un caballo. “Its only extrovert to the observer.” El pin, será, entonces, la joya que preferiblemente el usuario llevará y transformará, al mover el cuerpo, como también dice Boekhoudt. Está continuando su trabajo, aspecto que Boekhoudt identificaba como importante. “The wearer makes part of the product – he is cooperating. Interacts.” O sea, el usuario, interpretando, está participando en el acto creativo y, llevando una joya en público, contribuye en la invitación a pensar.

---

<sup>564</sup> CODA, Apeldoorn, Archivo Onno Boekhoudt. N° 152.

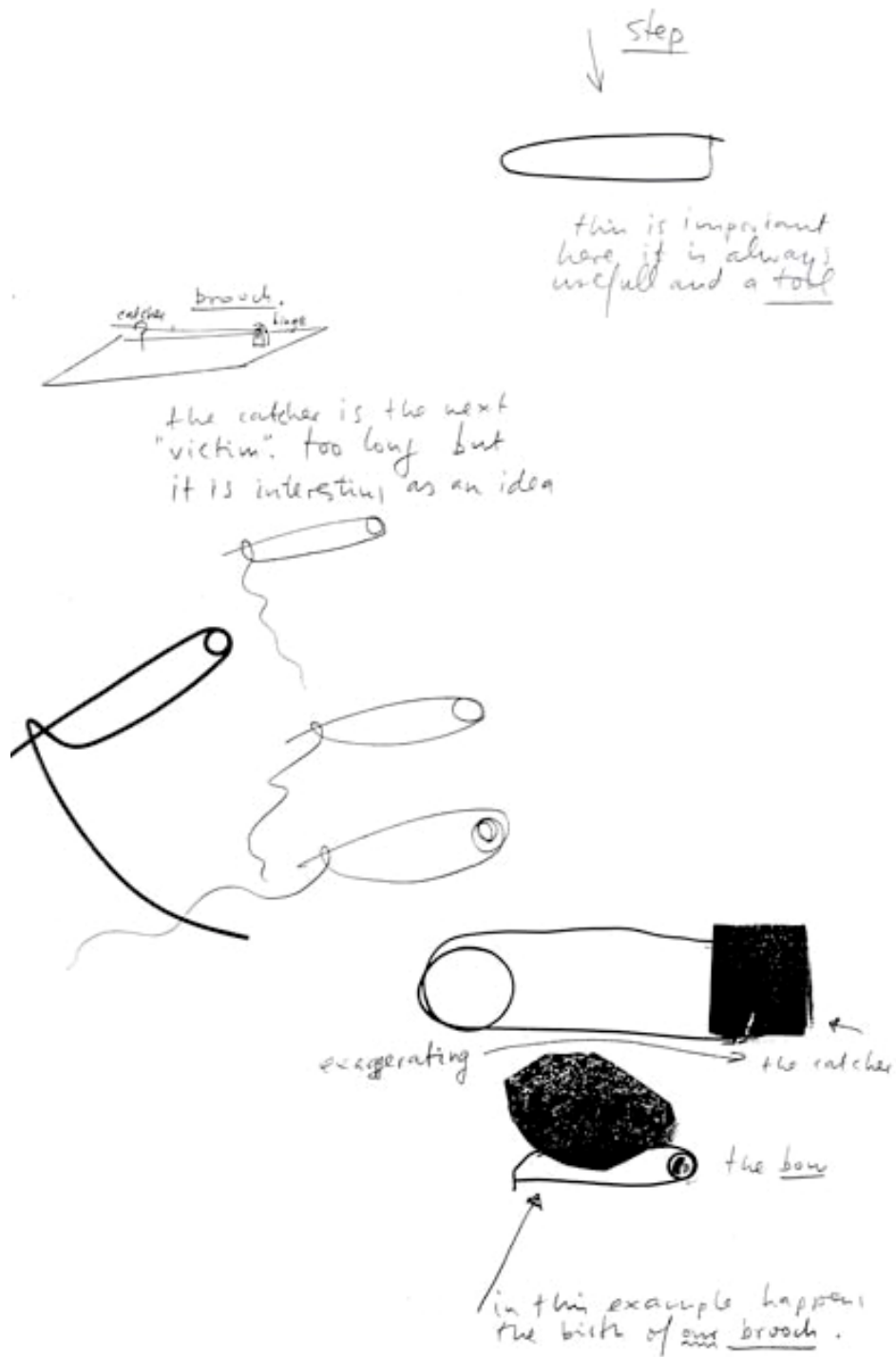


FIG. 97 - Onno Boekhoudt, 1991. *The birth of a pin: a present to Hiko Mizuno*,: 5.

FIG. 98 - Onno Boekhoudt, 1991. *The birth of a pin: a present to Hiko Mizuno*: 10.

FIG. 99 - Onno Boekhoudt, 1991. *The birth of a pin: a present to Hiko Mizuno*: 11.

(2) *Flowers*



FIG. 100 - Onno Boekhoudt. Esbozos.



FIG. 101 - Onno Boekhoudt. Esbozos.



FIG. 102 - Onno Boekhoudt. 1996. *Glass with 40 pieces of jewellery*. Plata y zirconios cúbicos. 10x10x15 cm.

En la serie *Flowers*, Boekhoudt hace un conjunto de asociaciones que nos ayudan a comprender cómo procede, desde el punto de vista de la poética y de la comunicación, para transfigurar la joyería. El proceso creativo es, como siempre, largo y entrecruza caminos. En este caso, su propósito es crear *cosas* que va a manufacturar. Esto es, no está concentrado en pensar una cosa, un ready-made, tal como enfocaré. Sin embargo, implica, en este proceso, muchas cosas. Unas se prenden con configuraciones o procesos técnicos de la joyería tradicional, otros son objetos de su entorno cotidiano, como embudos y jarras. Los va a asociar con la naturaleza.<sup>565</sup> Una vez más, para explicar, me ayudo de dibujos archivados, los que no fueron realizados para ser expuestos. Antes de más, se detiene en analizar tecnologías tradicionales para encastrar piedras. Entiende que no pasan de piezas basadas en algún tipo de cuello. Por ello, empieza a divertirse, a esbozar, como siempre, centenas de modos de transgredir normas, para re-orientarlas. En este caso, pretende sujetar piedras y, por ello, prueba utilizar dichos embudos o jarras. Está creando nuevos lugares para las piedras - *making room, investigating*. Va, después,

<sup>565</sup> CODA, Apeldoorn, Archivo Onno Boekhoudt. N° 165.



a relacionar estas cosas con la naturaleza, de la que nunca se desconecta, pues significa su vida, su entorno cotidiano. Surgen, ahora, tallos, raíces o flores. Se divierte a prolongar los tallos, a curvarlos, a doblarlos. De las pequeñas piedras tradicionales, con sus formas lapidadas, llega a otras con grandes dimensiones, donde sobresalen tallos como si fueran de flores. Las garras son un gineceo, entre alusión a la mujer y a flores. Esas garras, que antes sólo sujetaban piedras, han crecido, no para cumplir la función de sujetar una piedra, aún se ésta – que no existe – pudiera quedar ahora en el nuevo cuello que le es destinado, en la parte superior de la *cosa*. Mientras, las garras han crecido en sentido opuesto al cuello, se hacen descendientes. “Long legs!” – escribe, mientras también esboza tallos, ramas y cuerpos femeninos. Ya no tienen función, están ahí para dar a pensar a través de metáforas que argumentan sobre la feminidad. ¿O será sobre masculinidad, sobre erotismo? La pregunta está sobre su mesa. Va a llegar, entonces, el momento de considerar como colgar esa *cosa* enorme en el cuerpo. Y prosigue con experiencias, esbozando cuerpos femeninos y otras cosas, frecuentemente fálicas, colgadas en hilos. *A thing in a string* – como pretendía. ¿Será ésta su intención, crear un pendiente? El proceso de búsqueda va proseguir. Va crear un conjunto de cosas que el propio usuario va poder continuar, participando directamente en la obra. Son longilíneos, hecho de plata, un metal blando y fácil de curvar. El usuario podrá hacer el mismo un anillo o otra cosa, según pretenda. En ellos ha vuelto a colocar una piedra, un zirconio cúbico.

### [3] *Benchpins*

Como sabemos, ciertas *cosas* resultaban de cosas que coleccionaba. *Benchpins* es uno de estos casos, donde ha resultado una exposición de astilleros.<sup>566</sup> Se realizó en 1999, siendo una de sus varias exposiciones realizadas en la galería Marzee, en Nijmegen. Éste es un inmenso espacio creado a partir de un almacén cerca del canal. Marie-José van den Hout, la galerista, se destaca por su colaboración con el mundo de la joyería, ya que, además de exposiciones, desde pronto a promocionado debate entre ésta plataforma sensible. En este sentido, no es un espacio neutro, pero uno que abre puertas, se incluye y participa en la reconfiguración de la joyería. Hout, conocida en el mundo de la joyería como Marzee, es también responsable por la compra del archivo Onno Boekhoudt por el museo CODA, lo que significa, de un lado, que su interés no es mercantil apenas y, de otro, también retrata la configuración del mundo de la joyería. Los astilleros habían sido regalos de amigos joyeros, al propósito de su obsesión por agujeros. Cada astillero es, naturalmente, una colección de agujeros resultantes de la actividad del joyero, al agujerear, al serrar. En un texto manuscrito de 1991, intitulado *About holes*, Boekhoudt prepara un *workshop*, en el que desarrollaría un proyecto, con alumnos de la Rhode Island School of Design. Lo desarrollaría después en otras escuelas. Habla de otros artistas que se han interesado por el mismo tema. Sin entrar en detalles, refiere Lucio Fontana, haciendo pensar en los cortes y agujeros en sus pinturas monocromáticas. Del mismo modo refiere Anish Kapoor. Si consideramos, por ejemplo, la escultura *Void (# 13)*, es una forma cóncava que parece invitar al público a percibir, en simultáneo, su interior y su exterior. Finalmente, menciona *Le trou noir* de Marguerite Yourcenar, donde un agujero

---

566 Un astillero es un taco de madera que suele estar sujetado al banco de joyero. Sirve para apoyar la pieza, en cuanto es trabajada, para cerrar, calar o agujerear.

negro se transforma en ausencia de materia tangible, permitiendo acceder a todo lo imaginable.<sup>567</sup>



FIG. 103 - Onno Boekhoudt. 1999. *Benchpins*. Ready-mades [astilleros].

¿Qué distinguía Boekhoudt, a través de su enfoque obsesivo por agujeros sobre el que ha argumentado a lo largo de sus últimos diez años? En la medida que estudiaba su inmenso archivo en el CODA – intentando, paso a paso, mejorar criterios para descubrir un máximo posible en ese océano de información, para comprender sus intenciones y metáforas – su obsesión por agujeros se hacía cada vez más clara. Mientras preparaba esta exposición en la Marzee, entrelazando su experiencia creativa con su vida cotidiana, escribía en una carta para la joyera Josephine Winther: “The most wonderful image I ever seen is that of a pigeon, a bird, who tried to eat a slice of bread. He/she was so involved that the slice of bread hung around his neck. He/she did eat the soft, the middle part and that created a hole. I will try to find that photo for you. It is about the subject “hole” and at the same time about the subject jewellery, and both in a very open, relaxed and easy way. Perfect.”<sup>568</sup> Aquí, relacionaba agujero y, una vez más, la naturaleza y la joyería, en interacción. En otro lugar, decía: “When you talk about a hole you talk about something, which is there, but which is nothing. The hole is empty, is nothing. It can be there, because there is something else.” Casi siempre, en frases como esta se refiere a la materia que circunda un agujero. “A hole exists because of the surrounding material, but the perception can be wider.”<sup>569</sup> Ahora, Boekhoudt consideraba un agujero como un punto de partida creativo, resultante de su estimada actividad *actuar* sobre la materia. Pero, por otro lado, por más pequeño que fuera, podría constituirse como curiosidad intelectual: “dealing with the

<sup>567</sup> CODA, Apeldoorn, Archivo Onno Boekhoudt. N° 64.-

<sup>568</sup> CODA, Apeldoorn, Archivo Onno Boekhoudt. N° 80. (Correspondencia con Josephine Winther)

<sup>569</sup> CODA, Apeldoorn, Archivo Onno Boekhoudt. N° 80.

problem, going into something”<sup>570</sup> Es asimismo lo que identifica en el cuaderno-regalo para Hiko Mizuno, añadiendo: “You go through, you understand.”<sup>571</sup> En la ya muchas veces referida carta para Paul Derrez, relaciona los anillos *A Room for a Finger* con agujeros: “Room to live in. Parching your finger.” Al proseguir con sus notas y esbozos, se entiende que se trataba ahora de penetrar, de abrir una puerta, de abrir fronteras no sólo de la joyería, y sí de ocupar un espacio o un lugar sensualmente. Esta era, también, la experiencia que proponía al usuario. De un lado, significaba ocupar y compartir este espacio, de otro abrir territorios en el campo de la joyería, pensando y dando a pensar a través de metáforas difíciles de comprender si no contamos con sus notas-identificaciones. En parte, hay una naturaleza y una propuesta de experiencia semejantes en la serie *Pig*, aún si en ésta sustrae la sensualidad y realza el humor. En este caso eran dibujos y broches, como *Pig with Polaroid*. En la silueta de estos cerdos recortaba grandes agujeros, ahora con formas de objetos. Si aquí es una Polaroid, en otras – más ocupado en ridiculizar el broche y menos en crear metáforas más complejas – abre sillas, mesas o otros objetos, evidenciando esas aberturas-agujeros relativamente a las siluetas.

Salvaguardando estas diferencias que surgen en diferentes *cosas*, entiendo que en todos estos casos, el agujero se presenta como productor de sentido. De un lado, es apenas un mote creativo que va ganando capacidad de significación, al implicar su propia naturaleza creativa, su voluntad y deseo de *actuar* sobre la materia, en un proceso inquieto y sensitivo. De otro, significa definir sus intenciones. Esta inquietud es su voluntad de descubrir, reflexiva y contingentemente, horizontes para reconfigurar la joyería y para crear sentidos entrelazados con su vida. Sin embargo, no significa sacar sentidos desde agujeros vacíos, ni hacer un giro a partir de la nada. Si fuera así, Boekhoudt habría olvidado memorias y tradiciones de la joyería. No estaría reconfigurando, pero sí, intentando inventar partiendo de la nada. Así, el propio vacío gana sentido, es otra metáfora que significa atracción, curiosidad para entrar y entender algo. Los astilleros recuerdan *pinning it*, una de sus preferidas *assemblages* de palabras. Los ha denominado *Benchpins*, pero no han sido pensados para fijar en ropa alguna. Habían estado fijados – *pinned* – a la mesa de trabajo de otros joyeros. Así, podrán ser comprendidos, en un primer paso, como ready-mades. Pero, en un segundo paso, no eran materia *muerta*. Están basados en memorias. De un lado, *pinning it* es una metáfora. Se relaciona, ahora, con memoria, tradiciones y reconfiguraciones de la naturaleza artesana que tanto defiende para la joyería, hacia una vía pensada. De otro, significa que ha coleccionado memorias de los amigos, con los que se correspondía a propósito de cada presencia implícita en esta exposición. “I’m working in an exhibition of holes. And you will be in it” – decía en una carta para Josephine Winther. En cada astillero está, singularmente, impresa la actividad creativa de cada joyero y memorias específicas, penetrando su propia actividad creativa y sus propósitos intelectuales. Es, de nuevo, la idea de *wunderkammer*, de convivios intencionales heterotópicos, los que se configuran en un *lugar-otro*, en una plataforma sensible con diferencias y acuerdos de coexistencia, donde el mundo de la joyería gana su autonomía.

---

<sup>570</sup> CODA, Apeldoorn, Archivo Onno Boekhoudt. N° 159 .

<sup>571</sup> CODA, Apeldoorn, Archivo Onno Boekhoudt. N° 152.

(4) *Monument to a pair of scissors*

FIG. 104 - Onno Boekhoudt. 2001. *Ringobject*,  
Monument to a pair of scissors. Ready-made.



FIG. 105 - Onno Boekhoudt. 2001.  
Object. acero.

*Ringobject*, *Monument to a pair of scissors* integró una otra exposición en la galería Marzee, a finales de 2001. Éste, más allá de se constituir como un *ready-made*, de hecho no es sólo un resultado y una propuesta intelectuales, como los de Duchamp. En otras palabras, no es un *punto final* que resulta de una elección. Es un inicio, un punto de partida, una vez más, de un largo proceso. A través de esta *cosa* -una vez más, sin pretender explicar lo que pretende comunicar - nos *enseña* una intención creativa por un camino invertido, con relación a los *ready-mades* en la tradición Duchamptiana. Había intercambiado esta tijera por un anillo suyo, con algún amigo. Así nos da a entender que atribuiría importancias idénticas a ambos objetos. Como Duchamp, tampoco elegía según calidades estéticas. De otro lado - dice Boekhoudt - "cutting is attractive. It means making room, investigating."<sup>572</sup> Investigaba haciendo y actuando sobre la materia. En notas y esbozos en el archivo CODA, he comprendido que este monumento - una tijera colocada en posición invertida sobre una base - es un memorial.<sup>573</sup> De un lado, es un objeto elegido porque le daba a pensar y hacer. En este caso, su función de cortar, conectada con manualidad, le interesa - tal y como ahora mismo explica - y, por la tanto asocia metafóricamente a la tijera, pensar y hacer. Así, de otro lado, ahora, está prestando un homenaje a la tijera que le va a servir de mote para una secuencia de conexiones y de *cosas*. Por esta vía, la tijera *ready-made* gana parte de su sentido. La deslocaliza de su taller hacia la Marzee y propone como experiencia estética entonces inexplicada. Viene entonces un segundo paso, con semejanzas y conexiones con *Flowers*. "Flowers in a sequence. Daisies. A flower to hold. A flower to carry. A flower to use. A flower to craft" - anotaba Boekhoudt, mientras se dedicaba a pensar las tijeras. La tijera se hace un recurso para cortar flores y materias, sobretudo, se hace un recurso para pensar. Vivía haciendo asociaciones que conectaban su poética y su tareas cotidianas. Por ejemplo, serrar árboles, serrar metal, es la metáfora que explora en los anillos serrados. Con Boekhoudt nada surge en estado *puro*. En este caso, la tijera no era sólo una tijera para cortar, ni apenas un *ready-made*. Su poética está hecha de *assemblages* de ideas y de palabras que hace tangibles. Va, ahora, a relacionar dicha *tijera-ready-made* con la naturaleza y su

<sup>572</sup> BOEKHOUDT, Onno, en *MARZEE*, Nijmegen, Galerie Marzee, Diciembre 2001 - Enero 2002, N° 23: 5.

<sup>573</sup> CODA, Apeldoorn, Archivo Onno Boekhoudt. N° 200.

vida, con lo que hay en los terrenos alrededor de su casa o borde del Linde. Se va también, como siempre, a dedicar a trabajar en su taller. Su búsqueda es de tal modo insólita que, después de elegir esa *tijera-ready-made*, van a surgir *cosas* que más parecen maquetas, por lo tanto, aparentemente anteriores, aún si son posteriores. Así, va a prolongar, una vez más, la naturaleza heterotópica de su experiencia creativa. En esbozos, dibujos, pinturas, maquetas, surgen árboles, esto es, unas coníferas con ramas pendientes. En otros, posteriores, la tijera parece integrar los árboles. Ya no son ni árboles, ni tijeras. Son un híbrido. En dibujos y maquetas, surgen, entonces, unos círculos, una de sus obsesiones. Como otras en veces, reduce los círculos a su sentido literal, es un anillo, algo que circunda, que se abraza, que se penetra. A partir de ahí, crea metáforas. En este caso, los círculos que conecta con los árboles son aquellos que, en la vida cotidiana, solemos utilizar para agarrar una tijera-herramienta, si pretendemos cortar. Los dibuja en la base de los árboles, cerca de la tierra. Por esta vía, de conexión en conexión, llega a otras tijeras sin lámina, asociadas a ramas de esas coníferas. ¿Cómo habría pasado de una herramienta útil a una *cosa* que nos conduce a interrogarnos sobre su significado? Esto era algo que me intrigaba, hacía ya tiempo. Jamás habría comprendido sin conocer esos dibujos, esas figuraciones y fabulaciones entre un objeto, ahora sin finalidad, la naturaleza y la vida. La *tijera-ready-made* surge re-explorada, asociando la naturaleza, esos árboles. Ya no es un anillo, ni representa una conífera. Al combinarlo a través de trabajo de taller, de dibujos y notas, la repiensa largamente. Hace formas tangibles, manipulándolas hasta el agotamiento. La experiencia que nos propone incluye esas tangibilidad, pero también asocia interpretar su lenguaje, como también su proceso de pensar y hacer. Onno Boekhoudt era un hombre inquieto, obsesivo e inteligente. Si hasta el final de su vida ha identificado y defendido su obra como forma de *actuar sin plano previo*, entiendo que he explicado que considero que ésta era una acción razonada y auto-consciente. Ha creado lugar para pensar la joyería e intentando conquistar su autonomía. Era consciente de que su obra tiene la vida como núcleo. En una publicación póstuma, la joyera Lucy Sarneel lo comenta: “When I started at the Rietveld he advised me not to make a difference between work and life. «It’s a 24-hour-a-day thing» he said. «Your work’s underneath your bed.»”<sup>574</sup> En cuanto a Boekhoudt era así que se cuestionaba, veinticuatro horas sobre veinticuatro horas. Su obra, pensada como una heterotopía, da a experimentar su modo de romper distancias entre el arte y la vida. Se ha constituido como un giro significativo en la joyería contemporánea, uno que continua invitando a pensar *¿hasta dónde podemos llevar la joyería?*

---

<sup>574</sup>

SARNEEL, Lucy, en *MARZEE*, Nijmegen, Galerie Marzee, Octubre - Diciembre 2002, N° 28: 8.



## 2. OTTO KÜNZLI: CRÍTICA Y HUMOR

Otto Künzli nació en 1948, en Zúrich, Suiza. Más tarde se trasladó definitivamente a Múnich. Su proceso de trabajo, como también su modo de entender la joyería, combinan su aprendizaje en una escuela de raíz bauhausiana, con nuevos caminos nacidos más tarde en Múnich. Ha sabido ampliar estos antecedentes, tanto en su obra, como implicándose en desarrollar rumbos hacia la internacionalización de la propia joyería contemporánea, también como profesor de la Akademie der Bildenden Künste. Estos tres aspectos se conectan con su deseo de romper fronteras Este-Oeste. Künzli subraya que ha tenido una familia que le ha proporcionado libertad. Hijo de un cura, en una familia con tres hijos chicos, remarca que a todos les fue posible elegir su propio camino individual. El ambiente familiar les proporcionaba y favorecía conversar sobre múltiples temas, cuestionarlos y reflexionar sobre ellos. Sin embargo, reconoce con modestia que era un poco un *bad boy* y que tampoco era un niño superdotado. Comenta que no le ha sido fácil elegir un camino, ni se adaptó a las varias escuelas por donde ha pasado. Cuando muy joven, por algún tiempo ha investido en ser fotógrafo. Pero la influencia de su hermano Peter, el más mayor, lo fue reconduciendo poco a poco a vincularse con la orfebrería, la que éste ya practicaba en un estudio en la casa donde vivían. Peter falleció joven, a causa de un accidente. Poco después Otto, el pequeño, asumió la continuación de su trabajo en ese mismo estudio, con sus herramientas y materiales. Por supuesto, cuenta ahora esta historia con pesar, como algo en el que, durante muchos años, no ha querido pensar y siempre ha ocultado. Por ello, se inventaba otras historias para justificar su opción por la orfebrería. Pasados tantos años, llega la hora de reconocer que ha sido un accidente de ruta en su vida lo que le ha conducido a la orfebrería, a una elección que ha sabido adoptar y desarrollar a lo largo de su vida.

Künzli se dice un orfebre (*goldsmith*), y no un joyero. Sin embargo, esta afirmación suya no se relaciona solamente con esta historia vivida, como más adelante veremos. En primer lugar, significa que, dada la estrecha relación con su hermano Peter y su súbita muerte, empezó a trabajar como orfebre y, que por estos motivos, realizó sus estudios iniciales y empezó a trabajar según modelos idénticos a su hermano mayor. Al igual que sus dos hermanos, estudió en una academia de artes aplicadas – *kunst angewandten schule* – hoy una escuela de diseño, la *Shule für Gestaltung de Zurich*. Después de un primer año de estudios generales, se decidió, como ya sabemos, por estudiar orfebrería. La actual *Shule für Gestaltung de Zurich* funcionaba, en esas fechas (1965-1970), según un modelo de tradición bauhausiana que se había alargado a la escuela superior de diseño de Ulm – *Hochschule für Gestaltung* – y desde allí, a la que frecuentaba Künzli. Cuando terminó estos estudios, ponderó la idea de abrir una tienda, lo que correspondía, entonces, al deseo más común entre los jóvenes de Zurich, cuando terminaban sus estudios de orfebrería. Consideró que éste no era su camino, pues le quitaba libertad, le condicionaba el tiempo, el trabajo. Empezó por trabajar para Günter Wyss, un orfebre que había estudiado en la escuela de diseño de Ulm. Criada en la tradición de la Bauhaus, después

de Max Bill, la escuela de diseño de Ulm avanzó hacia una metodología de raíz científica, la que habría de conectar diseño y ciencia. Ésta ha sido una de las más reconocidas escuelas en la década de los cincuenta-sesenta. Ha conducido, como la Bauhaus, su antecesora, a una *escuela*, en cuanto modo de pensar el diseño. De hecho, ambas escuelas tienen lugares igualmente destacables en la historia del diseño. La representatividad de escuela de Ulm, y su estrecha conexión industrial, configuran, aún hoy, un modelo arquetípico del papel ético del diseñador y de los propósitos de un *buen diseño*. Ulm recuerda nombres como Dieter Rams y sus diez principios del *Good Design*, como también marcas industriales como Braun, para la que éste ha trabajado, tal como diseñadores antecesores. Siguiendo la misma tradición de la Bauhaus, era también interdisciplinaria, tanto en cuando lo eran las prácticas de varios otros nombres conocidos, como Max Bill, uno de sus fundadores.

A Künzli, el trabajo de Günter Wyss le recuerda esculturas de Max Bill, también Suizo que, llegó a iniciarse en orfebrería. Bill, como artista, diseñador y profesor, era influyente en la época, tanto en Zúrich y Ulm, como en otras ciudades. Más tarde, Künzli trabajó para Otmar Zschaler, igualmente en Suiza. Sobre este orfebre, hoy reconocido por varios museos Europeos de artes aplicadas o diseño, Künzli destaca un tipo de trabajo más conectado con formas orgánicas. Éste ha sido el mundo de la vida del joven Künzli. Asociando influencias de la Bauhaus y de Ulm, la forma y la articulación con la función eran considerados como elementos a atender, tanto en cuanto los propósitos y los principios del *Good Design*. Con Künzli se conectaban con el perfeccionismo artesano de la orfebrería suiza hecha para las élites. El orfebre se va a desprender de esos propósitos y principios que reglan la praxis del diseño, tanto en cuanto respuestas a la producción industrial, como correspondencia a necesidades funcionales del usuario y mejoramiento de su vida cotidiana. La función se transfigurará, ya que reflexionando también sobre principios culturales *a priori*, irá al encuentro de otro tipo de joyería. De esa objetividad con naturaleza económico-social, pasará a una comunicación más subjetiva y simbólica. Pero nunca abandonará la exactitud, aún visible en la rigidez de ciertas formas, ni la perfección artesana, ni tampoco dejará de hacer hincapié en identificarse también como artesano.

Los primeros motivos para su giro hacia una abertura a la joyería contemporánea, van a suceder en Múnich, donde conoce el joyero Hermann Jünger. Se abre otra grande etapa, la que Künzli sabrá ampliar también más tarde. Cuando pensaba ya que sus estudios habían terminado, que sería un orfebre profesional según el modelo que se solía seguir en Zúrich, uno que sería bastante idéntico al de su hermano, Jünger le propone re-empezar a estudiar en Múnich en la Akademie der Bildenden Künste (Academia de Bellas Artes, Múnich). Allí, Jünger asumía entonces el lugar de coordinador del departamento de joyería. Éste defendía algo, que Künzli ahora adopta y prolonga: tal cómo en Japón se opina sobre un maestro de Sushi, Jünger también consideraba que son necesarios diez años de trabajo y reflexión para hacerse un joyero. En los inicios de la década de los setenta, Künzli va a retomar sus estudios en Múnich. Esta ciudad tenía, ya entonces, una larga historia en este campo. En cuanto a Künzli, tenía a su disposición tiempo, la biblioteca de Jünger, este profesor con un largo grado de abertura al mundo, contactos con otros joyeros en Alemania y por otros países de Europa. Estos se alargarán a Australia, colaborando con Jünger, para alargar la joyería contemporánea a un panorama internacional. Allí va también a nacer y crecer otro modo de ver el adorno primordial. Más tarde, estos dos aspectos van a ser ampliados por el propio Künzli, en particular a través de sus estancias en Japón.



En 1972, Künzli, ya establecido definitivamente en Múnich, procuraba aún un modo de diferenciarse, trabajado en joyería. Hasta mediados de esta década tenía como referencias lo que conocía de Zúrich y también de Alemania. De este último país, refiere que tenía ya en gran consideración, a joyeros como Hermann Jünger, Reinhold Reiling, coordinador de un curso idéntico en la escuela de Pforzheim, y Claus Bury, joyero y escultor. Sin embargo, no estaba totalmente satisfecho. Entendía que las joyas que estos joyeros proponían eran prolongamientos de las joyas renacentistas o barrocas, o sea, realizadas con otros materiales y otras morfologías, reproducían puntos de vista tradicionales. Aún si creaban formas más libres, porque se alejan del naturalismo *art nouveau* o de las geometrías rígidas y estilísticas del *art déco*, se daban todavía a ver y contemplar como bellas joyas, bien hechas, sin proporcionar otras experiencias. A Künzli, como también a Onno Boekhoudt, su contemporáneo, estas joyas les parecían miniaturas. En otra escala podrían haber sido pinturas, esculturas, formas arquitectónicas. Para explicarlo, Künzli critica proyectos de Claus Bury. En la época en la que Künzli empezaba su carrera en Múnich, Bury desarrolló proyectos en Israel. Se trataban de las ya mencionadas performances en el desierto, en la que varias personas estiraban enormes telas, haciendo configuraciones vivas y efímeras sobre la arena. Bury fotografiaba los eventos. Después hizo representaciones en metal, miniaturizando y estancando esos eventos, como si estuviera intentando crear un memorial. Un sencillo alfiler soldado por detrás bastaría ya para transformar esa mini-escultura en un broche. Era este tipo de broches- miniaturas que, únicamente hechos para darse a ver sobre el vestuario, tanto irritaban también a Boekhoudt. Ambos se preguntaban ¿qué añadían, en la contemporaneidad, a la joyería? No aportaban para nada, seguían un mismo flujo tradicional. Estas joyas, eran creativas en cuanto formas y también estaban artesanalmente bien hechas. Nada más. En la entrevista anexa, Künzli coloca implícitamente cuestiones, tales como las siguientes. ¿Esos joyeros, de la generación inmediatamente anterior a la suya, como exploraban la joya en cuanto entidad creativa cuya comunicación es originariamente simbólica? ¿Qué añadían a la propia joyería, a su identidad y autonomía, a sus relaciones dialogantes entre el arte y la artesanía?

A través de su actividad como joyero, como también por otras vías más, Künzli va a implicarse en un giro de la joyería. Pondrá en marcha un proceso a través del que contestará a esas y otras preguntas más, implícitas o explícitas, resolviendo problemas paso a paso, en una tarea sin fin. Künzli ha sabido diseminar la idea de una joyería contemporánea reflexiva en Europa y más allá, por todo el mundo. Ha enseñado – y también aprendido, como veremos adelante – en Australia, Estados Unidos y Japón. Paralelamente, dirige una clase de joyería en la misma Akademie der Bildenden Künste. Allí es profesor y, desde 1991, coordina el curso de joyería, dirigiendo una clase largamente internacional. Ha sido también Künzli quien ha colaborado con la Pinakothek der Moderne para organizar una excelente exposición permanente, bien representativa de la de joyería contemporánea. Es decir, a lo largo de su vida ha contribuido a configurar el mundo de joyería, como un mundo con una lógica propia, auto-consciente y auto-crítico. Künzli, no sólo a través de su obra artística, pero también por estas vías, ha creado situaciones dirigidas a reflexionar, para proponer cambios de opinión, para posibilitar modificar miradas públicas y miradas de otros artistas, aspectos sobre los cuales la filosofía también debería interrogarse.

Como profesor, Künzli se ha implicado en workshops y ha sido comisario de varias exposiciones internacionales, las que han contribuido igualmente a diseminar este tipo de joyería. Otra exposición, más reciente y temporal, ha explicado, implícitamente, cómo procede en tanto que profesor. En 2008, en la Pinakothek der Moderne, coordinó *Des*

*Wahnsinns fette Beute / The fat boot of madness (La bota gorda de la locura)*. Se trataba de una exposición de diplomados de la clase de Künzli, donde constan múltiples joyeros que, venidos de todo el mundo, un día eligieron frecuentar su clase. Hoy la mayoría son joyeros que hemos de reconocer por los lenguajes singulares que han creado. El montaje de dicha exposición era ya algo notable, como podrá verse en la primera imagen. Künzli ha apostado por un desorden intencional, recorriendo a vitrinas, escaparates y armarios de múltiples formas, colores y tamaños, también dispuestos en un supuesto azar. Sin embargo, había una lógica. Creando una fantasía laberíntica desordenada, pretendía desmontar la idea de un orden expositivo, a menudo geométrico y con una ruta definida, como suele encontrarse en la mayoría de las exposiciones de joyería. Cumpliendo, así, la única razón funcional del arte contemporáneo, invitaba cada visitante a *perdersse* en ese laberinto, para entregarse a la sorpresa, a interpretar el sentido y a captar metáforas de las propias piezas. La variedad poética, comunicativa y desordenadora de la joyería tradicional era tan evidente como el desorden expositivo. En la academia, a través del aprendizaje, colectivo e individual, Künzli pretende instalar la consciencia una identidad democrática, donde la autonomía de la joyería sea resultante de procesos de reflexión.



FIG. 106 - Proyecto de Otto Künzli y obras de alumnos. 2008. *Des Wahnsinns fette Beute / The fat boot of madness*. [Pinakothek der Moderne, / Die Neue Sammlung, Munich]

### *Joyería e identidad democrática*

En un primer paso para entrar en este tema, pretendo volver a una cuestión anterior, a la razón por la cual Künzli se dice un orfebre, y no un joyero. Entiendo que este es un tipo de auto-identificación que no se implica únicamente con su educación y vida familiar, ni con su aprendizaje y rumbos académicos, ni con su inicio de carrera artesana en Zúrich, tales como he esbozado antes. Estos aspectos se reflejan en la poética y las configuraciones de sus piezas.

Es cierto que, a través de dicha identificación, pretende subrayar la naturaleza manufacturera de la orfebrería, a pesar de que la joyería contemporánea también es artesana. Künzli no descarta ni el plano simbólico, ni la reflexividad. Así, me remite a considerar la naturaleza del mundo de la joyería, con el cual Künzli se implica de un modo distinto a otros joyeros. Apuntando a una lógica fundamentada en compensaciones, defiende la joyería como entidad que comunica simbólicamente sin tener que independizarse de una función real. Esto es, para Künzli, las joyas son portátiles e indisolubles del cuerpo. Por ello, defiende la identidad de la joyería, como mundo autónomo, diferente del mundo del arte y que no ha de ser tragado por él. De otro lado, en el mundo de la joyería, los propios joyeros configuran un núcleo auto-crítico. Künzli asume este papel. Tanto admite que hay un mundo institucional, como que está apenas germinando una crítica que legitime este mundo con sus intenciones y naturaleza específicas. De hecho, la joyería no ha motivado hasta ahora una *verdadera* reflexión teórica y escritura filosófica. Pero a Künzli le interesa poco o nada algún tipo de articulación con un mundo del arte instituido por razones teóricas. Desprecia a los críticos que, aproximándose desde franjas del arte, han considerado que *Des Wahnsinns fette Beute* era una exposición de arte. Mientras, afirmando su autoridad y poder en este mundo que pretende mantener como fronterizo, paradójicamente, ha sido comisario de esa exposición en un lugar artizado, ampliamente reconocido por la esfera pública en Múnich.

Künzli no admite que el mundo de la joyería y la propia joyería sean mestizos. Hace ya bastantes años tuvimos una larga discusión a propósito de este asunto. He constatado y después confirmado que mestizo es una palabra políticamente incorrecta para los germánicos. *A priori*, es culturalmente admitida por Ibéricos o los Holandeses, los que hace siglos han navegado por océanos y visto, que el mestizaje no es únicamente humano y, cuando lo es, nada tiene de incorrecto. Admiten, por extensión, que también entrelaza religiones y paganismos, arte o artefactos artesanos, etc. Han sabido reformular, reflexivamente, significados del siglo XVI, considerando que todo tipo de mestizajes se oponen, extensamente, a purismos. Pero, hoy todavía persiste una barrera cultural pre-consciente que impide a los germánicos reflexionar sobre mestizaje, considerando, por ejemplo, intersecciones mestizas entre arte y artes, rumbo a transfiguraciones mutuas. Aún si pretendo atender a las identificaciones y a la autoridad de los joyeros, por mi parte, prosigo defendiendo que en el mundo de la joyería hay procesos mestizos y, del mismo modo, proceden los joyeros contemporáneos. En el mundo de la joyería, como en todos los mundo mestizos, identidad y alteridad están entrelazadas, capacitando conocer y elegir conscientemente en ambos lados - arte y artesanía - para configurar diferencias, en un balancear propio de un mundo mestizo. En cuanto a los joyeros, han artizado la artesanía que, entretejiéndose auto-conscientemente con el arte, se hizo autónoma a través de mestizajes y está capacitada para comunicar simbólicamente. En este diálogo hay razones poéticas y comunicativas simbólicas, las que se han transfigurado mutuamente para proponer experiencias estéticas. Éstas han de ser entendidas como propuestas que incluyen una pretensión de estar sueltas de amarras, pero que en realidad se dan a ser entendidas en una coexistencia de tensiones. Transportan diálogos y confrontaciones, igualmente entre identidad y alteridad, entre arte y artesanía.

Para Künzli, la joyería contemporánea no es arte, es artesanía y es reflexiva. Entiendo que, como otros joyeros, aún si no lo suelen afirmar de tal modo, la proponen como una tercera vía, una tercera entidad que *combate* el arte y su sentidos tradicionales. Künzli intenta remitir este problema a una emancipación política de la joyería, la que conecta con la defensa de ésta como disciplina autónoma. Esta posición, tiene naturaleza purista. Se prende con un juicio que lo lleva a identificar también la autonomía de la pintura, de la escultura, del diseño y, entre otros más, la joyería que identifica como arte *aplicado* al cuerpo. Asimismo, considera que las artes han de convivir lado a lado, con sus identidades propias, tal como constata en la Pinakothek der Moderne, en Múnich. De otro

lado, paradójicamente, rechaza y critica purismos sociales como veremos en varias obras. También intenta encontrar respuestas a cuestiones, como las que he introducido anteriormente, donde entiendo que es constatable una búsqueda reflexiva, la que tampoco niega. Situaciones como estas, se incluyen en un balancear mestizo, que lo hacen preferir circuitos propios y alejarse de los del arte en general, queriendo (y en simultáneo) no queriendo, estar incluido en procesos comunes, o sea, en un mundo de razones donde esta joyería será vista como arte con sus intenciones.

Como decía Kant, el juicio reflexiva es *inherente a la especie humana*.<sup>575</sup> La obra de Künzli enseña juicios reflexivos sobre el poder, sobre la joyería en su generalidad, como también sobre la artesanía y los artesanos, para transfigurar la joyería tradicional y proponernos experiencias de naturaleza reflexiva. El historiador Daniel Skinner, también acentúa la naturaleza reflexiva de su obra. Llega a afirmar que “la obra de Künzli es el ejemplo más perfecto de la naturaleza crítica y conceptual de la joyería contemporánea – lo que yo llamaría su calidad auto-reflexiva.” Asimismo, Künzli está entre los que pretenden enfrentarse activamente con las condiciones y circunstancias en las que la joyería contemporánea se muestra. Añade que, recientemente, “cuando estaba pensando en la manera de definir la joyería contemporánea en un texto, se hizo obvio que el trabajo de Künzli fue la elección perfecta a través del cual pude articular esta tendencia auto-reflexiva.”<sup>576</sup>

A menudo el humor se vuelve clave para entender a Künzli y sus paradojas. Este humor, de naturaleza moral, se conecta con su obra configurando críticas, no raras veces dirigidas formas de poder. Se asocia también, en su discurso hablado, a procesos conectados con la autoridad, tanto para afirmar su propio poder en el mundo de la joyería, como, consecuentemente, para sostener ese deseo nublado de autonomizar la joyería de modo purista. Es decir, el poder es otra clave para entender a Künzli. Puede ser analizado en esas dos direcciones: afirmación de su propio poder y vigilancia de otros poderes. Skinner le apunta apenas la afirmación su propio poder. En el mismo texto, sobre la última exposición de Künzli (Pinakothek der Moderne, 2013) critica su título, afirmando: “the at-once plainly and portentously named Otto Künzli. The Exhibition.”<sup>577</sup> No lo comenta, pero el inmenso libro publicado en la inauguración – el que no es un catálogo – también enseña ostentativamente su poder, ya que se intitula *Otto Künzli. The Book*.<sup>578</sup> De todos modos, estas dos formas de poder, configuran la naturaleza de un artista, cuya obra y actitudes son razonadas, asociándose a su perfil bauhausiano que se ha combinado con su educación familiar. Raramente deja escapar actitudes emotivas. Habrá que desmenuzar y aislar los temas hasta ahora abordados. Así, antes de empezar a analizar una selección de piezas suyas, destaco dominios que, interconectándose, contribuyen a configurar la simbólica poética y comunicativa de su obra, colaborando como constructos de una lógica discursiva, rumbo a proponer experiencias estéticas: [1] *living treasure*; [2] *born to be worn*; [3] humor y poder; [4] un discurso democrático normativo.

---

<sup>575</sup> KANT, Immanuel, 1999, *Crítica del juicio, seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*, Traducción del francés por ROVIRA, Juan y Moreno, Alejo García, 1876, Madrid, Librería de Iravedra. Edición digital, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. § VII: De la representación estética de la finalidad de la naturaleza.

<sup>576</sup> SKINNER, Damien, 2013, “A Künzli of our time?”, en AJF, *Arte Jewellery Forum*. [<http://www.artjewelleryforum.org/exhibition-reviews/a-künzli-for-our-time>]

<sup>577</sup> *Ídem*.

<sup>578</sup> Hufnagl, Florian (Ed.), 2013, *Otto Künzli. The book*, Stuttgart, Arnoldsche.

### [1] *Living treasure*

*Living treasure* (tesoro vivo) es un concepto oriental. En Japón, un tesoro vivo es un título de honor todavía hoy atribuido a maestros artesanos. "This strange English phrase «Living Treasure» comes from a translation of the Japanese title bestowed by the Japanese government on distinguished craft persons as «intangible Cultural Heritage». «Living Treasure» brings together ideas about everyday humanlife (living) and value and longevity [treasure]."<sup>579</sup> Esta explicación, escrita por Hiroshi Sako, surge en un catálogo de una exposición con el mismo título, la que reunió a tres instituciones académicas en Tokio. Una era local, el Hiko Mizuno College of Jewellery, la Akademie der Bildenden Künste, Munich, y el Royal College of Art, Londres. Künzli desea ser considerado como un tesoro vivo por dos motivos: indica abertura Oeste/Oeste e impulsa la artesanía. Para Künzli, en Occidente, *applied arts have a smell*. En Japón encuentra otra visión. En éste caso no implica humor.

Saito, en sus argumentaciones sobre experiencias estéticas cotidianas, en las que se interroga sobre visiones filosóficas occidentales y orientales, destaca la apreciación de la quinta esencia de los objetos, según la tradición Japonesa. Comparando manufactura con principios transversales al diseño, explica que en Japón, cuando se trata de artefactos hechos con materias naturales, la experiencia de apreciación, sigue una guía de principios para enfocar la expresión, la naturaleza nativa del objeto, el material, o un tema en cuestión. La experiencia de apreciación es vivida y guiada como experiencia sensitiva. Por esta vía, se aprecia la peculiaridad de un objeto "due to deviation from the expected norm (...) alongside the appreciation of objects exquisitely expressing their expected personality."<sup>580</sup> Los artefactos artesanos, representan aspectos variados de la vida cotidiana. Varios de estos artefactos cumplen papeles en experiencias relacionales.

Como explica el propio Künzli, en la entrevista anexa, en la ceremonia del té, éste ha de estar primorosamente hecho. Pero, ya que ha asistido, afirma que lo que se aprecia en el final de ceremonia es la tetera. Es ésta la que tiene un papel primigenio en dicha experiencia relacional. Consecuentemente, como confirman Saito y Künzli, en cuanto al artesano japonés – lejos de la tradición Occidental – sus competencias son analizables en los mas variados ámbitos, como fabricación de acero, de armas, de cuchillería y de metalistería, de papel y de cerámica, del revestimiento de laca, de la confección de sushi y de embalajes, etc. No significan trabajo sumiso, tal y como ha defendido Platón. Por el contrario, prolongan una tradición cultural no considerada como razón *a priori*, la que convive bien, lado a lado, con el arte, el diseño, la fabricación de productos industriales y de ingeniosos aparatos digitales. La creatividad y las competencias del artesano se asocian a la voluntad de preservar una tradición cultural, de un bien hacer que no tiene porque ser velado, no tiene nada de metafórico, ni de sujeción. Asimismo, un artesano que prolonga tradiciones y procede con primor, podrá recibir ese título de honor reservado por destacarlo. Saito se interroga sobre la racionalidad filosófica Occidental y sobre tipos de experiencias que dan primacía al arte. Künzli está atento al cotidiano Japonés que valoriza la sensibilidad y experiencias que preservan tradiciones inscritas en los objetos. Ambos están intentando diálogos este-oeste, sin embargo Künzli sigue una lógica racional, la que coincide más bien con un tipo de razonamiento occidental.

De todos modos, algunas de las aparentes contradicciones de Künzli, relacionadas con el poder, son comprensibles, al ser explicadas como actitudes razonadas que advienen de

---

<sup>579</sup> SAKO, Hiroshi, en KÜNZLI, Otto [Coord], 2011, *Living Treasure, three schools project*, Tokyo, Hiko Mizuno College of Jewellery: 3.

<sup>580</sup> Saito, Yuriko, 2007, *Everyday aesthetics*, Oxford, Oxford Press: 111.

experiencias de vida en Japón. De un lado, Künzli se dice un orfebre, y no un joyero, pero lo que más importa ahora es que subraya su preferencia artesana. En un ambiente cultural, donde arte y artesanía tradicional no se confrontan del mismo modo que en Occidente, podría ser mejor entendido en Japón y, además, llegar a ser considerado un tesoro vivo. Significaría reconocimiento cultural y social. Consecuentemente alimentaría su poder individual. Por otro lado, en este mismo ambiente, encuentra subrayadas experiencias relacionales simbólicas, como la ceremonia del té, en la que los objetos toman el papel de destacar en la mediación. Allí, sus joyas podrían ser apreciadas como artefactos artesanos. No tenían por qué ser consideradas como arte, siguiendo una confrontación filosófica occidental que opone arte y otras cosas. Künzli entiende esta oposición como dualista. Pero, como veremos a continuación, Künzli no trabaja como un artesano tradicional, en el sentido Oriental. No procede como un *Living treasure*, no preserva tradiciones. Sus intenciones y actitudes son de naturaleza artística occidental, pues desafía el orden del arte y, en él, de la joyería.

## [2] *Born to be worn*

Künzli, como Boekhoudt, pertenecen a una generación que, en cuanto joven, ha intentado un primer gran giro en la joyería. En la época, se abrieron posibilidades de no crear joyas portátiles (wearable), o de crear otras formas de portabilidad, incluso temporal. Si en Boekhoudt la portabilidad de las joyas no es nada evidente, ni es preocupación central, Künzli afirma sobre la joyería: *it's born to be worn* (ha nacido para ser usada). Sin embargo, entiendo que, por una vía o por otra, la joyería que pretendían fundar no estaba, ni está hoy, lejos de constituirse como arte, como “finalidad sin fin”, como defendía Kant.<sup>581</sup>

Ha sido esta generación la que ha abierto caminos para un flujo que llevaría a la joya a ser algo más que un adorno para ser puesto sobre el cuerpo, para embelesar. Han transfigurado la propia palabra adorno, haciéndola una metáfora que remite a los *adornos* primordiales los que, más que adornar, como las joyas occidentales, contenían significados simbólicos. Sin embargo, también pretenden transfigurar su modo de comunicar. Los van a liberar de códigos comunicativos y proponer otras experiencias estéticas de naturaleza pública. Estos joyeros se implican con auto-consciencia en un flujo que va a transfigurar joyas-cosa en arte. A través de este giro, las joyas dejarán de ser finalidades *lugar-común*. Muchos joyeros enseñan intenciones poéticas que los llevan a crear formas o a proponer tipos de uso in-expectables. Las joyas incluirán significados-otros, realizando auto-consciencia de los joyeros. Refieren el cuerpo, trabajan a propósito del cuerpo, o sea sobre el cuerpo, como también dan a pensar sobre el mundo, la vida, la esfera pública, el propio arte y en él la joyería en general. Crean ideas y situaciones dirigidas a reflexionar, nos proponen cambios de opinión, nos proponen modificar miradas, incluso miradas de otros artistas, para que nos interroguemos, en una perspectiva de experiencia estética relacional.

Cada joyero se envuelve a su modo en este giro. Boekhoudt se envolvió en un proceso de transfiguración, sin final a la vista, en el que se preguntaba ¿“hasta donde podremos llevar la joyería?”<sup>582</sup> Künzli, para desprender la joyería de su condición decorativa, conectable con una artesanía sumisa o con artes aplicadas, defiende la joya como algo *aplicable* al cuerpo. Recorre al término *arte aplicada*, cuya condición sería estar subordinada a un

<sup>581</sup> KANT, Immanuel, 1999, *Crítica del juicio*, seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime, Traducción del francés por ROVIRA, Juan y Moreno, Alejo García, 1876, Madrid, Librería de Iruya. Edición digital, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: § 43

<sup>582</sup> CODA, Apeldoorn, Archivo Onno Boekhoudt N° 71, “Jewellers Exchange Conference”: 6

sentido de sumisión platónico o vasariano, problema que la Ilustración no ha querido o sabido romper, y que ha motivado la obra educativa de Morris y que, aún hoy, filósofos como Shiner se esfuerzan por resolver. Las artes aplicadas – un concepto moribundo – no poseían autonomía con relación al arte. En la transición al siglo XX, eran realmente aplicadas sobre alguna obra, por ejemplo de arquitectura, para estetizar a través de capas sobrepuestas. Entre otros casos, esta aplicación sobrepuesta a la obra del arquitecto caracteriza muchos edificios modernistas. La cerámica, la vidriería, la joyería y otras artesanías pertenecían a esta categoría, aún si los artesanos, simultáneamente, también hacían y decoraban objetos. Se designaban igualmente artes aplicadas, pero no eran implicadas, pues no tenían autonomía propia. Künzli metaforiza la palabra *aplicar*, intentando transfigurar el propio termino, al mismo tiempo que intenta disociar la joyería de dichas artes aplicadas y hacerla una artesanía pensada. Sus joyas son concebidas para argumentar sobre aspectos que envuelven la vida. Para Künzli, estarán también *aplicadas* al cuerpo y así, sin abandonar este fin tradicional, comunican algo simbólicamente. Nos proponen experiencias reflexivas, son casi siempre portátiles y no están hechas para adornar o decorar el cuerpo. A partir de la década de los ochenta, muchas de sus piezas son indistinguibles de cosas *lugar-común*. En la acepción dantiana, lo que las distingue son significados encarnados y metáforas que hemos de interpretar.

Anteriormente, aún muy joven, Künzli pretendía ya libertarse y crear alternativas a ese tipo de joyas que miniaturizaban pinturas o esculturas, como las que antes he mencionado. Llevando al extremo esta idea de *aplicación*, en este caso metafórica y efímera, en los inicios de su carrera crea una serie de joyas en las que argumenta contra esas miniaturas. Encantado con una sensación de libertad, se instala en una de esas cabinas donde se puede tomar fotos en blanco y negro para pasaporte o DNI. Lleva hilos, cordones y cintas adhesivas, se los pone sobre su cuerpo y realiza una serie de fotografías instantáneas. Quedarán las fotos de piezas efímeras. Más adelante destacaré su *Red dot*, otra *aplicación* con otras intenciones. Recientemente, se propone hacer un colgante con un bloque de Sumi, una tinta Japonesa. Cuando alguien se *aplica* este colgante, si la lluvia viene, como dice Künzli, el resultado será un gran desorden en su cuerpo, puesto que el Sumi, usado en Japón para la caligrafía, pintará el cuerpo del usuario.



FIG. 107 - Otto Künzli. 1976, *Autophotos*.

Aún si de momento apenas esbozo intenciones poiéticas y comunicativas, reservando para más adelante el análisis de algunas obras, entiendo que no he de cuestionar las propuestas creativas de Künzli como artesanía, tal y como pretende. Como todo el arte, su obra incluye una lógica e intenciones de cuestionar y criticar, por ejemplo formas de poder. Desde muy temprano en su carrera también incluye intenciones reflexivas que indican pretensiones de introducir un giro en la joyería. Como dice Danto, “no hay arte si no se desafía la explicación racional, y a menos que el sentido último se nos escape.”<sup>583</sup> Intentaré seguir este desafío y defender que Künzli hace una gestión razonada de la autonomía democrática, opina y critica, a su modo, la esfera pública. Teniendo en cuenta sus intenciones y actitudes defenderé que su obra se encaja, como la de algunos joyeros contemporáneos, en una nueva extensión del arte.

### [3] Humor y poder

El giro de la joyería contemporánea hacia un arte reflexivo implica desafíos al arte, a la joyería, a la artesanía, a la esfera pública, frecuentemente hechos con humor. Esta naturaleza puede ser entendida como complemento de las intenciones creativas o comunicativas de los joyeros. Para Carroll comprender una obra de arte y la experiencia que proporciona pasa por situarla primero en una tradición y en una dimensión histórica. Subraya que producir arte, “also, often unavoidably, involves awareness of the tradition – awareness of precedents and predecessors, of available techniques and purposes, of influences and anxieties thereof, of audience expectations, and of historically rooted reactions that are apt to be engendered by subverting such expectations at a given moment.”<sup>584</sup> Este tipo de joyería, siendo mestiza, no se sitúa en las tradiciones del arte, ni en los mismos desórdenes que han transfigurado tradiciones artísticas, ni en la tradición de la joyería artesana, ni en ningún horizonte previsible de expectativas del público. Pero, como todos los desafíos desinteresados, pueden ser interpretados como categoría consciente. En este caso, conduce a criticar ambos lados. Los joyeros contemporáneos intentan reconfigurar la joyería sin pretensión de situarla en ninguna de esas tradiciones, pero estando simultáneamente, ancorados en ambas. De este querer y no querer, consecuente del mestizaje, resultan desafíos a ambos lados, a ambas tradiciones, provocando, a menudo, perplejidades en la esfera pública. La joyería contemporánea conquista su autonomía en una especie de terreno pretendidamente movedizo, donde se comparte una percepción de esta joyería y de su matriz intencional.

La tipología del humor, así como el modo como se procesan desafíos y críticas difieren, según los joyeros. En la obra de Künzli el humor va a menudo asociado a metáforas que critican sistemas de poder. En la configuración de su humor influyen, por un lado, un orden y una moral consecuentes de su vida familiar, los que han impregnado su infancia y influido en su vida adulta. En la escuela que frecuentó en Zúrich le solicitaban rigor manufacturero, uno que integra la naturaleza Suiza, siendo particularmente constatable en el área de la orfebrería y otras afines como la relojería, la que en la época era mecánica y artesana también. Por otro lado aún, la tradición bauhausiana ha influido en Künzli. La

---

<sup>583</sup> Danto Arthur C., 2002, *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*, Barcelona, Buenos Aires y México, Paidós: 54.

<sup>584</sup> Carroll, Noël, 2001, *Beyond aesthetics*, Cambridge, University of Cambridge: 87.



Bauhaus era humanista, sin embargo, en la fase post-Gropius, también defendía objetivismo y un funcionalismo con un tipo de racionalidad universalista. Estos aspectos han sido heredados y adoptados en Ulm. Configuran el orden ético Bauhaus-Ulm y los diez principios para un *Good Design* propuestos por Dieter Rams: el buen diseño es innovador; el buen diseño hace un producto útil; el buen diseño es estético; el buen diseño hace un producto comprensible; el buen diseño es discreto; el buen diseño es honesto; el buen diseño es de larga duración; el buen diseño es minucioso hasta el último detalle; el buen diseño es respetuoso con el medio ambiente; el buen diseño es diseño tan poco como sea posible. Este orden ético distinguía el diseño que defendían del diseño Estadounidense, sobretodo de lo que caracteriza al segundo Fordismo que, contrariamente, se apoyaba en la defensa de la obsolescencia programada de productos estetizados para atraer al público. En la Bauhaus y en Ulm, también se atendía al derecho a la igualdad humana, considerando, bajo forma de deseo universalista, que todos los sujetos tienen iguales necesidades. Ese diseño conllevaba deseos educativos, los objetos habrían de re-direccionar el gusto burgués hacia vías-otras. Pero, en este panorama, diferencia y deseo humanos no eran contemplados. Maldonado, director de Ulm después de Max Bill, posteriormente también critica otros aspectos de esa ética. Considera que el funcionalismo, en general, sigue una moral puritana, semejante a la que abocaba Adolf Loos con su “prohibicionismo formal.”<sup>585</sup> En el campo de la relación diseño-industria el funcionalismo ha conducido a otro orden específico.

Todos estos aspectos me conducen a considerar que Künzli ha vivido su infancia y juventud en ambientes cuyas lógicas éticas y morales, por diferentes que fueran entre sí, imponían rigidez en el cumplimiento de un orden. *A priori* dichos aspectos han configurado su mundo de la vida y determinado un tipo de humor crítico que, ya en Múnich, se va a interconectar con un giro desordenador de la joyería. En un balancear entre lógicas que tienden a ordenar moralmente y otra lógica que pretende desordenar – como es el caso de la joyería contemporánea – va a criticar con humor diferentes sistemas de poder. Asimismo, he de volver a subrayar que el discurso de Künzli está configurado por un proceso donde sobresalen más aspectos mentales que placeres sensitivos. La intuición no tiene lugar. Cada joya es rigurosamente programada y reflexionada para atinjar un objetivo, criticando. Hace humor sobre esa meta, nunca pretendiendo provocar la risa. En su obra, no hay vaguedad, ni casuística, lo que entiendo que coadyuva sus intenciones racionales, tanto poiéticas, como comunicativas. El propio humor es normativo, aspecto que conecta esas pretensiones racionales con el plano moral.

D’Angeli y Paduano nos proponen pensar en la risa moralizadora que aparecía ya en la comedia clásica, atestiguando “un origen no tanto ideológico como semiótico”.<sup>586</sup> La tradición de la *Comedia del Arte*, también atribuía a lo cómico una finalidad social de tipo moral. Esta vía, referida por la gran literatura del siglo XVII, no estaba subordinada a exigencias estéticas que enmarcarán la ficción artística, pero inscribía la defensa del sistema vigente y de las propias instituciones. Justificándose desde modo a sí misma, en cuanto instrumento de un pacto social e institucional, “ha llegado a serlo mediante la cristalización de posiciones alternativas, transgresoras o, en cualquier caso, sospechosas de serlo.” Se entendía que el mal predomina, donde predomina la virtud, al mismo tiempo

---

<sup>585</sup> MALDONADO, Tomás, 1993, *El diseño industrial reconsiderado*, Barcelona, Gustavo Gili: 44.

<sup>586</sup> D’Ándeli, Concetta y Paduano, Guido, 2001, *La cómica*, Madrid, Machado: 15.

su opuesto y su complemento. Se oponía a otra vía que buscaba “en lo fútil, y en lo marginal la garantía de inocuidad”<sup>587</sup>

En cuanto a Künzli, que no ha rechazado la moral y las normas recibidas en su juventud, como pretendía Freud, adopta actitudes que corresponden a lo que D’Angeli y Paduano designan *batalla política moral*. A través de un tipo de agresión humorística racional se propone recomponer la sociedad corrompida, como si ingresara en una “campaña moralizadora.”<sup>588</sup> Estos autores consideran que este tipo de actitud puede suceder en regímenes abiertos. Asimismo, no oponiendo, intelectualidad y moral, las experiencias que Künzli nos propone están alimentadas por el convencimiento de que hay una moral superior, *políticamente correcta*, a la que deberían ceñirse todos los protocolos sociales. Cuando Künzli ataca, verbal o creativamente, el nazismo y otros tipos de purismos, los usos *incorrectos* de la palabra mestizaje, el poder Estadounidense, como en tantos otros temas, está procediendo de este modo. Este humor vigilante y crítico en relación a la esfera pública, se convierte, de un lado, en un medio para transformar dañinas conductas institucionales y, de otro, en intención poética y comunicativa, tomando como metas las más variadas formas de poder. Este tipo de humor normativo asociado a razonamiento, en cuanto usufructo auto-consciente de un derecho democrático, apunta a resolver algunas de las aparentes contradicciones que antes he apuntado. Künzli, en realidad, critica y hace humor sobre purismos y poderes institucionales, apuntando a recordarnos las reglas propias de la democracia.

#### [4] Un discurso democrático normativo

Esta moral que implica actitudes *políticamente correctas* en nada remite a un arte político de naturaleza explícita y aparentemente publicitaria, tal como indica la obra de Barbara Kruger. Künzli critica este tipo de arte. No sólo verbalmente, pero también su obra nos indica con claridad que no pretende estetizar temas políticos normativos según modelos de formación de masas. Asociando ese tipo de humor moral, su obra tiene una lógica autónoma, está libre de los poderes sobre los cuales argumenta, tiene raíz auto-consciente y no neutraliza experiencias reflexivas e interpretativas. Künzli pretende ordenar poderes institucionales, de estados, de museos, mientras ingresa en el proceso que desordena la joyería.

Harold Rosenberg consideraba que “el arte es la única vocación que mantiene un espacio abierto para que el individuo se realice a si mismo.”<sup>589</sup> Esta posibilidad se da en un espacio democrático. De otro lado, restaurar, reconfigurar transfigurar, la propia esfera pública es una tarea artística que puede proponerse como experiencia a ser vivida, pensada y sentida. Como dice Vilar, podremos admitir que “la democracia es un proceso permanente de aprendizaje de reparación del daño, (...) pero en algún modo se puede decir que sea un sistema político que elimina el daño.”<sup>590</sup> Es por esta vía que podremos comprender la obra y la experiencia que Künzli nos propone. Su obra es un proceso que

---

<sup>587</sup> *Ídem*: 11.

<sup>588</sup> *Ídem*: 17.

<sup>589</sup> En VILAR, Gerard, 2005, *Las razones del arte*, Madrid, Machado: 242

<sup>590</sup> Vilar, Gerard, 2005: 245.

intenta restaurar y transfigurar el tejido normativo democrático, como mejor veremos adelante. Desde ya, cuando dice *applied arts have a smell*, está argumentando sobre el modo como la crítica separa la joyería contemporánea de sus intenciones, considerándola como cualquier artesanía. A esta visión corresponde también una ausencia de predisposición pública para experimentar los argumentos artísticos que contiene. Desde aquí, resulta abandono de la filosofía, de la historia, de las ciencias sociales y humanas en general. Si un crítico se aproxima, para Kunzli, dos resultados podrán darse y mismo coincidir. O transfigura la joyería en arte y olvida que también es artesanía. O, porque entra en un terreno mal considerado, será mal entendido por sus semejantes. Lo mismo sucede con los museos, las galerías de arte, siendo escasas las instituciones que siguen políticas de apertura al arte que, en su extensión tiene intenciones específicas. Considera que la Pinakothek der Moderne y el Stedelijk Museum serán dos excepciones entre pocas. Por lo tanto, Künzli inviste en experiencias que proporcionen pensar en este tema.

### Un proceso de reparación democrático

Künzli no tiene un trabajo prolífero como otros artistas. Una de las razones podrá ser su largo compromiso con la enseñanza y la diseminación del mundo de la joyería. Otra, tendrá que ver con su naturaleza racional, donde emotividad o intuición están ausentes. Cada serie de obras resulta de un proceso reflexivo que va hasta la saturación, en el que enfoca un determinado tema. Como si hubiera hecho un largo plano mental, viene después la minuciosa ejecución manual. Las obras sueltas y series de la década de los ochenta son muy significativas de este proceso que he intentado analizar hasta ahora, como también son representativas del giro de la joyería contemporánea en esa fase. Sin embargo, Künzli prosigue hasta hoy, con el mismo tipo de humor, con su tarea normativa. Analizaré enseguida algunas obras, sin seguir un orden cronológico. Prefiero reunir las por tipos afines.

#### *Gold makes you blind*

*Gold makes you blind* es la pulsera que antes he presentado, recorriendo a ella para distinguirla de otras pulseras *lugar-común* – que tanto se parece externamente. Se distingue a través de sus significados encarnados, pero como diría Danto, su forma es indiscernible de otras pulseras. Sin embargo, es una de las joyas más paradigmáticas de la década de los ochenta. Künzli argumenta sobre el oro como un mito arquetípico y tal vez uno de los pocos, o el único, que hasta la contemporaneidad será transcultural e intemporal. Culturalmente, el oro es siempre un indicador de riqueza y ostentación. Va asociado a la construcción de imperios, a piratería y guerras. A menudo, estas situaciones se interconectaban, ya que muchos corsarios trabajaban a instancias de gobiernos, teniendo compromisos con poderes establecidos. Desde siempre, también está conectado con otros tipos de daños, como pillajes y sujeción humana. Gaius Plinius Secundus (Plinio el Viejo) en su *Historia Natural*, a propósito del estudio de minerales, reconoce que las propiedades físicas del oro son superiores a las de otros metales. Pero, aprovecha para referir su conexión con mitos, como el de Midas, el que todo lo que tocaba se convertía en oro, hasta quedar prisionero de sí mismo. Hace hincapié en criticar los saqueos, la ostentación en Roma y la fabricación de monedas con oro pillado en

campañas militares. Ejemplifica refiriendo al emperador Claudius, el que proclamaba sus hazañas y conquistas, exhibiendo oro pillado. Por ello, comenta que ha visto a Agrippina, su mujer, en una ceremonia en la que Claudius presentaba el éxito de una batalla naval: “estaba sentada a su lado y vestía una chaqueta militar integralmente tejida en oro.”<sup>591</sup> Hoy en día, también somos testigos de problemas en minas de oro, tanto en cuanto de problemas idénticos con el petróleo (el oro negro), ya que esta materia tan vil como el oro-metal, está igualmente conectada con guerras, con la corrupción de derechos humanos y con el impacto ambiental.



FIG. 108 - Otto Künzli. 1980. *Gold makes you blind*.

Durante la década de los setenta, Künzli, como los demás joyeros que entonces se han implicado en un giro de la joyería, si recusaba utilizar oro. Implicado como está, desde siempre en problemas humanos, el oro era una materia intencional y colectivamente puesta de lado. No utilizar oro, una materia tradicional en joyería, significaba tomar una posición en contra de esos daños. A través de *Gold makes you blind*, Künzli va a reorientar este significado. Va a devolver el oro a la oscuridad de las minas, de donde considera que nunca debería haber salido. La pulsera está hecha de caucho y contiene una esfera de oro, como si ésta hubiera sido tragada hacia su interior. Las materias están metafóricas. El caucho negro y opaco ciega el oro contenido, haciéndolo invisible. La pulsera y el propio título – el oro ciega, como valor apenas económico, corrompe y traspasa razonamientos que atiendan al sujeto – remiten metafóricamente a una invisibilidad contraria a la ostentación. Del mismo modo, también remite a intocabilidad y a resolver daños sociales y humanos. Hay implícita en esta joya una manifestación crítico-política, desde el punto de vista de la *poiesis* que Künzli se propone comunicar y compartir con el receptor, invitándolo a reflexionar. Criticando el imaginario capitalista inherente al oro, la pulsera se propone como experiencia normativa que conduzca a un reordenamiento democrático. No se trata, pues, de un simple objeto, ni tampoco el texto

---

<sup>591</sup> “I have seen Agrippina, the wife of the emperor Claudius, at a show where he was presenting a naval battle, seated by him, wearing a military cloak made entirely of gold cloth.”: Natural History 33.63; tr. J.F. Healy: [[http://www.livius.org/pi-pm/pliny/pliny\\_e.html](http://www.livius.org/pi-pm/pliny/pliny_e.html)], consultado em 17/01/201

que Künzli escribió sobre ella es apenas un panfleto bien escrito. Es igualmente un texto reflexivo que prolonga dicha pulsera, dando a conocer sus intenciones.<sup>592</sup>

### *Chain*



FIG. 109 - Otto Künzli. 1985/1986. *Chain*.

*Chain* (cadena), aparentemente no podría ser un título más común. Si miramos la imagen, es también una cadena de oro indiscernible de tantas otras cadenas. Como en *Gold makes you blind*, Künzli nos remite, de nuevo, a un viejo problema filosófico ampliamente trabajado por Danto, a propósito de los artistas Pop. Distinguir idénticos, viendo uno como arte, no depende de algo que nuestros ojos puedan vituperar. Como decía Danto, en una de sus más citadas frases, requiere un *mundo del arte*, o sea, *una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte*.<sup>593</sup> Un mundo del arte y una teoría que constituyan una obra *como arte* serán, así, la clave para resolver el problema de los indiscernibles. Estoy intentando construir una teoría que se articule el mundo de la joyería, donde casi apenas los joyeros auto-critican y definen rumbos sobretodo a través de su obras. En esta línea, en *Transfiguración*, Danto añade que el artista ha de decir *algo*, la obra ha de argumentar sobre *algo*, naturaleza que capacita transfigurar y distinguir arte de las cosas reales, comunes y cotidianas. Esos *algo* son sentenciados como metáforas que producen sentido, las que hemos de interpretar para comprender la obra, las intenciones y las experiencias que nos propone. Lo que distingue *Chain* de otras cadenas es el hecho de

---

<sup>592</sup> KÜNZLI, Otto, (Coord.) 1991, *The Third Eye, Amsterdam, Stedelijk Museum, Museum Bellerive, Zürich*: 20.

<sup>593</sup> Danto, A., 1964, The "Artworld", en *The Journal of Philosophy*, volume 61, Issue 19, American Philosophical Association, Eastern Division, sixty first annual meeting October 15. (571-584): 580.

hacer una declaración metafórica sobre daños. Kunzli nos propone una experiencia normativa más, a través de la que va intentando reparar la democracia.

Künzli defiende que las joyas han de ser producidas para llevar, sin embargo, la carga de la declaración contenida en *Chain* es tan fuerte que permite dudar que alguien que comprenda sus metáforas y la acabe usando como joya. Künzli es consciente de ello. En *Chain* como en *Gold makes you blind* no hay humor alguno. Künzli nos habla de muerte, de historias de vida y de reciclaje. La cadena está hecha de alianzas de boda que ha coleccionado, en consecuencia de una anuncio puesto en un periódico para el efecto. No explicaba para que las quería, pero varias le han llegado con declaraciones escritas o contadas oralmente por los propietarios. Unas habían pertenecido a mujeres y hombres que habían sido amados y otras, por el contrario a separaciones o divorcios deseados o no, otras a muertes brutales, principalmente durante el régimen nazi y las guerras mundiales. Las alianzas, una a una, hablan de vida y muerte. Al menos una, le ha llegado con un billete diciendo *no hay nada a decir*, lo que también es significativo.<sup>594</sup> Según Künzli, quienes le cedían alianzas no era tanto por su valor económico, sino más bien para deshacerse de una conexión pesada, de un daño causado por algún tipo de pérdida.

Las historias oídas o leídas, a lo largo de dos años, han llevado Künzli a entender que muchas otras historias de vida, dramáticas o felices, podrían estar también contenidas en todas las alianzas. De hecho, el oro es una materia desde siempre reciclada y vuelta a reciclar. Nunca sabremos cuál o cuáles son los orígenes de un trozo o de una pieza de oro. ¿Qué historias estarán ahí fundidas, amalgamadas y jamás identificables? Por ello, Künzli se pregunta ¿contendrán esas alianzas trabajo minero Azteca y luchas con conquistadores? ¿Cuánto, en ellas, habrá de dientes de víctimas del Nazismo? Encontramos en *Chain* una fuerte metáfora sobre este múltiple reciclaje que neutraliza las historias que, un día, se habrán implicado con esa materia vil. Como en *Gold makes you blind* la experiencia que nos propone a través de *Chain* es reflexionar sobre la carga dañina del oro. ¿Por qué usamos y consumimos *commodities* en oro, si sabemos que implica tal carga? Reforzando con otra metáfora, en *Chain* Künzli va a recomponer múltiples historias de vida en una cadena, palabra que también significa unión humana. Así, el título que parece un lugar común, es también una fuerte metáfora.

### *The realm of symbolism*

En la serie *The realm of symbolism* (el imperio del simbolismo), Künzli argumenta con su humor vigilante y normativo, transfigurando varios indicadores culturales de poder. Por ejemplo, unos grandes anillos solitarios surgen hechos de acero facetado, como si fueran diamantes metafóricos. Los *Solitaire*, de un lado serán confortables en la mano, si usados, de otro, son realmente pesados y puntiagudos, en su parte inferior, haciéndose armas violentas. Su portabilidad está transfigurada. En nada se hará metafórica si los anillos fueran usados para agredir. *The Royal piece* ha sido concebida después de una estancia en Londres, donde dirigió un *workshop* en el Royal College of Art. Este taller, como su colgante, *Royal piece*, tenían como tema las joyas de la corona inglesa, en exposición en la Torre de Londres. Allí, se enseñaba un pasado complejo, entre prisión, muerte y después residencia monárquica, se mezcla hoy con un museo lugar-turístico donde, tanto

<sup>594</sup> Künzli, Otto, (Coord.) 1991, *Op. Cit.*: 90.

están expuestas joyas de la corona, como armas y armaduras. En *The Royal piece*, Künzli metaforiza el hierro como materia. Una pesada corona, intencionalmente invertida, se hace también una arma agresiva, pero el herrumbre surgirá y la irá destruir.



FIG. 110 - Otto Künzli. 1986. *The Big American Piece*.

Otras piezas de esta serie, fueron creadas después de una estancia en los EEUU. En *The Big American Piece*, parece criticar el propio concepto de *melting pot*, defendido por la escuela sociológica de Chicago. Este concepto apuntaba a determinar un modo de adaptación de los emigrantes, llegados de todas partes, los que se deberían *culturizar* para producir una supuesta identidad americana. La población, para fruir de derechos ciudadanos iguales, se habría de olvidar sus identidades culturales de origen. Los EEUU son poderosos, ejercen poder sobre otros gobiernos, como también imponen formas de sujeción los individuos, como ésta, que es contraria a la democracia. En *The Big American Piece*, Künzli transfigura ese *melting pot*. La pieza incluye, el dólar, la cruz suástica, la estrella de David, el símbolo del comunismo, etc. En este colgante, asocia trece signos de poder que, conjugándose o confrontándose, han ejercido poder sobre los sujetos. Incluye otros que, al revés, son signos de unión entre sujetos, pero tendrían que andar escondidos. Esta pesada pieza hecha en acero con formas puntiagudas, es tan agresiva como las dos anteriores. Estas joyas me remiten a reconsiderar ¿qué es lo que pretende Künzli cuando hace hincapié en decir que las joyas tienen como finalidad ser usadas? No son joyas-cosa-ornamento. Refieren la anatomía del cuerpo, pueden ser puestas sobre el cuerpo. Sin embargo, su portabilidad está transfigurada. Sobre el cuerpo o lejos del cuerpo, argumentan sobre la propia joyería, dando a pensar que ésta se ha hecho auto-consciente y reflexiva. Incluyen metáforas que dan a pensar sobre tipos de poder, sobre la vida, la muerte, el mundo y la democracia. A su modo, Künzli está desafiando la filosofía y proponiendo, implícitamente, que se dedique a la tarea de definir una atmósfera teórica que incluya la matriz de intenciones de la joyería contemporánea y los lenguajes creados por los joyeros.

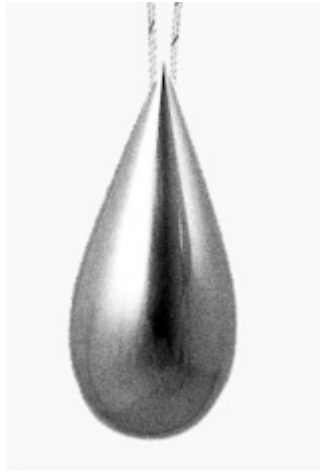


FIG. 111- Otto Künzli, 1989-1995. *One meter of love*. | FIG. 112 - Otto Künzli. 1985. *The read heart*. | FIG. 113 - Otto Künzli. 1989. *Tear*.



FIG. 114 - Otto Künzli. 1988. *The Royal piece*. | FIG. 115 - Otto Künzli. 1985-1986. *Solitaire*



FIG. 116 - Otto Künzli. 1984. *The Manhattan piece*. | FIG. 117 - Otto Künzli. 1983. *Wall paper*. | FIG. 118- Otto Künzli. 1984. *Beauty Gallery*.



Cuando Künzli identifica la joya como algo que tiene un fin – el que será la portabilidad, la *aplicación* al cuerpo – de hecho entiendo que también nos pretende remitir a una especie de finalidad-ficción. Esto es, en palabras suyas, *para que imaginemos llevar una joya en el cuerpo*. Esta idea tiene como ancora la etimología de la palabra joya, como *joie* o *jouir*, un término que viene del Latín *gaudium* (alegría, regocijo). Según otras teorías, las que mejor soportan la idea de Künzli, joya viene de *jouer* (to play, jugar, divertirse). Por ello, entiende que está bromeando, haciendo humor sobre la joyería.<sup>595</sup>

Este tipo de humor es el que mejor vemos en otro tipo de piezas como *Manhattan piece*, en la que Künzli refiere otra sujeción humana Estadounidense. En piezas como ésta, critica a través de un humor más ligero, que provocará risa, aunque no deja de ser normativo. Promulgando derecho a razonar y decidir libremente, en la *Manhattan piece*, Künzli argumenta sobre la prohibición de fumar, la que entonces se hacía sentir en los EEUU. Esta pieza, donde reconvierte el uso visible de la joya, permite fumar escondido. Un tubo fino de caucho puede ser puesto por dentro de la ropa. Por delante, el usuario ha de intentar disfrazar su cigarrillo, escondiéndolo en su mano. Podrá soplar el humo por una boquilla y éste, canalizado por ese tubo saldrá por un agujero en la espalda de su ropa, a través de otro pequeño artefacto colocado en la extremidad opuesta. Un tipo de humor semejante surge en una otra serie, la *Wall paper* (1983). En ésta, argumenta asociando el miedo del vacío – la voluntad de ciertos sujetos de rodearse de objetos y decorados – y la joya como decoración del cuerpo. Estos broches enormes revestidos de papel de pared harán reír, pero remiten a un tipo de normatividad bauhausiana, la que apuntaba para no decorar, no embelesar, y sí para dejar las formas desnudas. Sin embargo, este tipo de humor que hace reír no le es habitual.

Podrá aparentar, pero no argumenta así en *The read heart* – que también incluye en la serie *The realm of symbolism* – y en otras piezas que le han seguido, donde también incluye corazones. Me refiero a *Rolling heart*, *One meter of love*, *Out of the dark*, entre otras más. A través de estas, Künzli argumenta sobre el poder del amor sobre el sujeto. Si el amor es vital, está también asociado a inconstancia e insaciabilidad. Es imposible medir el amor, pero lo intentamos en nuestro cotidiano, dice Künzli. En este caso, cada sujeto intenta reglar lo no ajustable. Sin embargo, el corazón es también explorado por los medios de comunicación y configura múltiples *commodities*, aspectos que pretende comentar, tal como hace en *Tear*. En esta última pieza pretende cristalizar una fuerte emoción. Para Künzli, las lágrimas alcalinas representan fluidos que son casi tan vitales como la sangre. Son manifestaciones de emociones. Pero, como el amor, tantas veces representado por corazones, las lágrimas son exploradas y re-exploradas por el cine y por la propaganda, violentando sensibilidades y explorando, en la mayoría de las veces, las mujeres. Oponiéndose, combatiendo y vigilando ahora poderes *lugar-común*, re-explora corazones y crea una lágrima enorme, desnuda, pesada y frígida como el acero pulido que la metafORIZA.

---

<sup>595</sup> *Ídem*: 60.

*Walt Disney & Co.*

A menudo, Künzli hace humor sobre cosas cotidianas que conocemos bien, proponiendo reflexionar y considerarlas de otro modo. En la serie *Everything goes to pieces* (Todo se desmorona), hay varios ejemplos que enseñan este tipo de actitud. Elijo los colgantes que enfocan, fragmentan y provocan una derrocada de historietas de la Walt Disney & Co. En 1988, personajes como Donald Duck, Goofy y sobretodo Mickey Mouse son juzgados, a través de una crítica normativa hecha con humor, dirigida al imperialismo estadounidense.



FIG. 119 - Otto Künzli. 1988.  
*Broken Mickey Mouse.*



FIG. 120 - Otto Künzli. 1988-1990.  
*Cartel Mickey Mouse*

El problema del poder mediático ya no es nada reciente. Aumenta después de la segunda guerra y se súper-desarrolla hasta hoy. Künzli va a cumplir una tarea artística, dándonos a pensar el mundo de la prensa que le asediaba en su infancia, como a tantas otras criaturas en el mundo. No sé si Künzli lo sabe, pero sus argumentos artísticos tienen un paralelo en estudios que se han desarrollado a partir de McLuhan. Son particularmente notables los estudios de Décio Pignatari, por su razonamiento al enfocar medios populares, como las historietas. En la Universidad de São Paulo - intenta reorientar esos medios hacia un sentido educativo y didáctico. Lo mismo sucede en *Para Leer el Pato Donald*, de Ariel Dorfman y Armand Mattelart.<sup>596</sup> Estos últimos están todavía más próximos de Künzli en su crítica al imperialismo estadounidense. Este libro, escrito mientras Dorfman era asesor cultural de Allende, y más tarde prohibido por Pinochet,

<sup>596</sup> Dorfman, Ariel y Mattelart, Armand, 1975, *Para Leer el Pato Donald*, Lisboa, Iniciativas Editoriais.  
Pignatari, Décio, 1971, *Contracomunicação*, São Paulo, Perspectiva.

desarrolla una tipificación de los personajes de Disney, haciéndolos corresponder a tipos reales Estadounidenses. Los presenta como instrumentos de este imperialismo, capacitados para mansamente ir convenciendo a las criaturas a través de una alegoría verticalmente orquestada para tal. ¿Será por ausencia de una tarea filosófica que prosiga procesos como éstos que hoy en día nos damos cuenta del poder mediático, no sólo en lo que respecta la estetización? En su tarea artística, Künzli los desordena y nos propone repensar en ellos. En esta serie también incluye desafíos a la estetización mediática. Lo hace en su *Beauty Gallery*, un proyecto fotográfico en el que *corona* mujeres con marcos de cuadros, pretendiendo sustituir coronas de laurel, que referían poder, por unos supuestos adornos embellecedores. Está intentando *desmoronar* el poder mediático, como también hace con los figurantes disneyanos, para alertarnos. *Broken Mickey Mousse* es una de las primeras piezas, a las que se juntan los colgantes *Goofy* y *Donald Duck*. En años siguientes, Künzli ha proseguido su tarea artística, más concentrada en desafiar a Mickey Mousse, como agente de esta antonomasia imperialista.

### *Swiss Gold, The Deutshmark*

*Swiss Gold, The Deutshmark* corresponden a una performance que Künzli realizó en una cervecería, en Múnich. No son sólo las dos joyas presentadas las que están en una vitrina, sino también un hombre y una mujer que charlan tranquilamente, mientras beben champán. El hombre lleva un broche, una gran barra de cartón dorado en forma de lingote, invocando el poder del oro suizo. La mujer lleva un collar hecho de monedas de marco alemán. Una vez más se ve que en el mundo de la joyería, donde la crítica es escasa, mayoritariamente son los joyeros los que contribuyen a cuestionar el propio mundo, a través de su propia obra. Künzli también suele escribir sobre sus obras con intención de ofrecer elementos dirigidos a informar al público sobre el modo como identifica su obra. No está muy abierto a interpretaciones. A menudo, las considera *erróneas*. Sobre este evento, escribe: "Visitors drink cans of beer [...]. Four windows look onto the street from the large room. Passers-by, under the protection of the nightfall, stop to observe the visitors."



FIG. 121 - Otto Künzli. 1983. *Swiss Gold, The Deutshmark*.

*Swiss Gold, The Deutschmark* is, like the production of the same name, a work about exhibitionism, voyeurism, reception, exposition, consumerism behaviour, the arbitrariness of moral concepts, exploitation, vanity and illusion.”<sup>597</sup> Todo este evento en un lugar no artizado envuelve crítica y humor. Hay en esta performance intenciones relacionales, para una participación horizontal. ¿Quiénes son los receptores? ¿Quién es el público, los que están dentro de la vitrina o los que están fuera? Estos son los principales aspectos que Künzli se propone remitir para la interpretación del público. Sin embargo, a través del lingote de cartón – que metaforiza un icono de poder económico suizo, su lugar de origen – y de las moneas alemanas entonces en circulación – que metaforizan otro icono de poder económico – Künzli está desarrollando más una crítica normativa. Vigila la *arbitrariedad* de los conceptos morales, el consumo desreglado. Las joyas, ahora presentadas en un lugar común, se hacen un instrumento de su proceso normativo para reparar la democracia.

### *Red dots*

En las galerías, cuando una obra es vendida, suele indicarse con un pequeño círculo rojo. Este señal de posesión exhibida, como considera Künzli, configura el punto de partida para *Red dot*. En los años ochenta, fue invitado para exponer en una galería en Basilea. Sugirió: “the gallery should be left empty, but with me personally marking each visitor with a red spot.”<sup>598</sup> Llevaría muchas tachuelas rojas para ofrecer a los visitantes que, poniéndolos sobre la ropa como *pins*, quedarían también marcados del mismo modo. El dueño de la galería insistió, repetidamente, que esa era una galería de arte, que habría de considerarlo y pensar bien qué era lo que iba a exponer. Esta idea no le gustó a la galería, por lo que la exposición no se llegó a realizar.



FIG. 122 - Otto Künzli. 2005. *Red dot*. [Exposición Closer | Mais Perto, MNAA Museo Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 2005]

<sup>597</sup> Künzli, Otto, (Coord.) 1991, *Op. Cit.*: 41.

<sup>598</sup> *Ídem*: 14.

Pero Künzli, que nunca se rinde, estaba ya germinando una segunda idea y abriendo camino para posteriores *Red dots*. Las múltiples tachuelas para fijar papeles en algún lugar, rojas y de otros colores, se han hecho *pins ready-made*. Pueden ser sujetadas en la ropa con un trozo de caucho negro. La primera idea de posesión exhibida de una obra parecía desmoronarse, cuando varios jóvenes empezaron a hacer réplicas de este pin. Sin embargo, Künzli afirma haber quedado contento con este cambio de sentido. Como con otros proyectos, por ejemplo *Mickey Mouse*, Künzli va a continuar desarrollando su proceso creativo.

Durante los años siguientes explora una tercera etapa con intenciones reorientadas. Vuelve a su idea de *aplicar*. Va a fijar largos *Red dots* en esmalte rojo en fachadas de museos, como puede verse en la imagen del MNAA, en Lisboa. Su propuesta para la galería de Basilea, *Red dot* contenía humor y también actitudes normativas. Pretendía criticar actitudes que indican exhibición de poder, considerando la marca roja como demarcación visible de territorio. Ahora es Künzli quién exhibe la posesión de museos. No está razonando normativamente, diciendo *este museo es nuestro*. No está reparando, trabajando para promocionar modos de funcionar democráticos, por sujetos e instituciones. Esta afirmando *este museo es mío*. Pretende significar que la institución pública es “del artista”, como él mismo dice.<sup>599</sup> Ahora se ve que en Künzli el poder tiene dos caras, una que regla social y democráticamente y otra que corresponde a alimentar su propio poder. A través de *Red dot* - una metafórica compra de museos - en realidad, no esconde su propia manifestación de poder. Künzli hace hincapié en instalar él mismo su marca en las fachadas. Asimismo, ha subrayado su presencia en museos de Múnich y Oslo, colocándolos en fachadas. En Glasgow lo ha aplicado junto al logotipo del museo. Ciertos museos han comprado su *Red dot*. En algunos casos, está ahora en exposición permanente, como en el museo Kelvingrove, en Glasgow. La danza institucional tanto acepta una vía como la otra, la reparación democrática, o su manifestación de poder. En Lisboa no le ha agradado nada que el MNNA colocara su *Red dot* en un rincón de la fachada.

---

<sup>599</sup> Künzli, Otto, en MNAA, Museu Nacional de Arte Antiga, PIN, Associação Portuguesa de Joalheria Contemporânea, (Ed.) 2005, *Closer, Mais perto*, Lisboa: 108.

777 *Gaijin*FIG. 123 - Otto Künzli. 777 *Gaijin*. 2013.

He destacado obras de los años ochenta, algunas de las cuales se han prolongado hasta bastante más tarde, pues las iba re-explorando. Entiendo que Künzli prosigue y proseguirá, entres dos caras de poder. En su proceso creativo, sobresalen más sus intenciones de criticar y reparar de la democracia, asociadas a un humor vigilante y normativo. En la propia entrevista anexa describe *777 gaijin*, una pieza que está terminando. Mientras ya ha sido concluida y expuesta en la referida *The Exhibition*, en la Pinakothek der Moderne. Una vez más estamos delate de algo igual o muy parecido con collares *lugar-común*. La vista nos engaña. Nos hemos de preguntar ¿Qué significa? Hemos de oír la identificación-interpretación de Künzli. Veremos que encarna fuertes significados simbólicos y que nos propone experiencias estéticas singulares.

En este caso a través de una pieza portátil, como *Gold makes you blind*, Künzli configura un collar perlas japonesas comercialmente rechazadas, por mal-formaciones dentro de las propias ostras. Una perla es siempre un extranjero en la ostra. Pero, en Japón, como en todo lado, el mercado considera las perlas con mal-formaciones como extranjeros, o mejor, en este caso basura. Las rechaza. Éste es el tema sobre el cual Künzli aquí argumenta, asociando lo social. Esas perlas son como individuos extraños en un territorio dado, entiende Künzli. Incluye en ese collar 777 extranjeros. O sea 777 *gaijin*, palabra japonesa que designa extranjero e incluye un sentido cultural negativo. Si siete es el número de la suerte para el *pachinka*, un juego Japonés, lo ha multiplicado para incluir 777 perlas *gaijin*. Metaforizando, pretende reparar daños sociales y llamar nuestra atención, dando a pensar en el purismo nazi y todo tipo de purismos que rechazan sujetos, y como diría Foucault, los hacen sujetos sujetos a situaciones opresoras, a daños físicos o morales. Künzli también apunta, en proceso, para cuestionarse cada vez más sobre posibles aproximaciones occidente-orientes, intentando alejar a través de su obra incomprendidos y dualismos. Este aspecto corresponde a una reflexión normativa. En

cuanto profesor y joyero que pretende investir en diseminar la naturaleza de la joyería contemporánea, como categoría reflexiva, también incluye esa voluntad de romper esas mismas barreras culturales. Sin embargo, si es consciente de que esta joyería se ha hecho una red global, también defiende que ya va reflejando, de modos diferentes, la vida y el mundo vividos en ambos lados del mundo. Este aspecto está en curso. Todavía no es un problema resuelto. Pero corresponde a un voto universalizante y contrafáctico por parte de Künzli.

La obra de Künzli es compleja y difícil de comprender, dado que muy a menudo incluye cosas y formas indiscernibles de otros lugares-comunes. No he sido la única que he apuntado problemas comunicativos en su retrospectiva *The Exhibition*. Mirar tantos ratoncitos Mickey, fotografías de mujeres con marcos en el collo, collares de perlas, pulseras de caucho, etc. no lleva a comprender nada. Parece bisutería. No conduce a pregunta alguna sobre que es lo que significan las obras. No conduce a auténticas experiencias estéticas. La obra de Künzli queda en un impasse si sólo la recibimos a través de la percepción. Los significados están encarnados en las obras y, como diría Danto, necesitamos que Künzli nos de cuenta de sus intenciones, para intentar, paso a paso, comprender qué es lo que, a través de una poética perceptivamente indiscernible de otras cosas, nos pretende comunicar y cómo es su forma de desordenar el arte y la joyería. Será el primer paso para empezar a ver como arte reflexivo lo que no parece serlo. La ausencia de información, por ejemplo en un cartel o carteles incluidos en *The Exhibition*, se ha vuelto problemática. Un esbozo de sus intenciones dependería de la responsabilidad del museo. Será un paso previo que tendría un papel educativo en la esfera pública, entre miles de personas que se han dirigido a Múnich para verla. Künzli no crea una joyería reflexiva porque unos *Artworlders* institucionales lo han afirmado. Su obra se incluye en la matriz de sentido de la joyería contemporánea. Se incluye también en un mundo de razones, propias del arte y, entre él, de la joyería contemporánea. Tiene una lógica intencional. A través de un lenguaje propio argumenta metafóricamente sobre poderes y daños sociales, nos recuerda reglas democráticas. Nos propone experiencias estéticas reflexivas. Nos faculta posibilidades de ir sacando capas de sentido y de ver cada obra como arte que desordena otras formas de arte.





### 3. RAMÓN PUIG CUYÀS: UN VIAJE HERMENÉUTICO

Ramón Puig Cuyàs ha vivido la mayor parte de su vida cerca del mar, tal como hoy en día en Vila Nova i la Geltrú, donde desde la terraza observa diariamente el Mediterráneo, el puerto y su barco. De pequeño, rememora que quiso ser biólogo, estudiar el microcosmos. Más tarde, quería ser astrónomo para estudiar el macrocosmos. Nunca siguió estos sueños infantiles, pero asocia esas ambiciones a muchas de sus joyas, realizando ficciones y creando metáforas que interconectan deseos de infancia, esos macromundos y micromundos, los que surgen en los microespacios que son sus joyas.

Nació en 1953, en Mataró, no lejos de Barcelona. Entre 1956 y 1967 vivió en Palamós, Costa Brava, provincia de Girona. Aunque era muy joven aún, esta estancia va a influir en su modo apreciar la vida. Las décadas de los ochenta y los noventa influenciarán también su obra. La Costa Brava está hoy transformada por las construcciones y la industria del turismo. Sigue siendo, como su nombre indica, una costa brava, recortada, con rocas, pinos y pequeñas playas. En aquel tiempo, era un pueblo de pescadores. Había un pequeño puerto comercial, donde su padre hacía de práctico, y una industria del corcho. “Ese fue mi paisaje”, comenta Ramón. Después de haber vivido un corto tiempo en Tarragona, en 1969 se muda a Barcelona, para estudiar en la Escuela Massana ya que desde joven quería ser artista, dedicarse a la pintura.

Cuando ingresó en la Escuela Massana, tenía diecisiete años, era el alumno más joven del grupo. Su profesor de taller de joyería fue Antonio Nadal. “Tuvo la sensibilidad de dejarme hacer a mi aire, a diferencia del resto del grupo. Me estimuló a desarrollar mi trabajo con mis propios ritmos y no he tenido que hacer los ejercicios puramente académicos” comenta Ramón. “Pero el profesor que más me influenció fue Francesc Nello. Era escenógrafo, pero también hacía de profesor de dibujo y diseño de joyas. Para él nunca nada estaba mal, pero con un pequeño retoque por aquí y otro por allí, conseguía demostrar como se podía mejorar todo. Manuel Capdevila (padre de Joaquim Capdevila), había sido el fundador del departamento de joyería a finales de los años cincuenta y, aunque haya dejado de ser profesor unos años antes de entrar yo, había dejado impresa su filosofía en la escuela, de la que después algunos todavía supimos entender y continuar, como alumnos primero y como profesores después.” En el curso de 1978-1979, Ramón entra como profesor interino de proyectos de joyería. Era, entonces, el segundo profesor más joven en la escuela. Poco más tarde, sería coordinador del curso de joyería, papel que mantiene hasta hoy. Éste es el mundo de la vida de Puig, el que contribuye como conjunto de elementos *a priori* sobre los cuales va a reflexionar en proceso.

Mientras estaba en la Massana, ha descubierto la abertura que caracterizaba la joyería. Estaba en “un proceso de redefinición”, considera ahora, retrospectiva y reflexivamente. Empezaba a reclamar un lugar en la escena artística, siguiendo un proceso “transgresor con las normas”. Si antes era algo intuitivo, hoy en día, considera que ha sido este el motivo para elegir la joyería, comentando que “podría ofrecer a la sociedad una joyería no

convencional era una manera de contribuir, en parte, a la transformación de la sociedad, a través de esa nueva joyería, de esa joyería redefinida. Por lo tanto, podía contribuir a una mirada distinta de esta sociedad.”

La contribución de Ramón Puig a la joyería contemporánea se manifiesta a través de la naturaleza de su obra poética. Es libre de normas, una herencia primeramente recibida en la Massana. Creando, interfiere y colabora en la construcción del propio concepto de joyería contemporánea. Enseña capacidad de crear metáforas uniendo su vida y el Mediterráneo, su paisaje de infancia con su modo de razonar, ver y sentir actuales. Reconfigura la comunicación simbólica, con clara intención de apertura a experiencias interpretativas por el público. Pero su contribución para definir y redefinir la joyería contemporánea no se ciñe sólo a su obra creativa. Hablar con Ramón Puig lleva a entender mejor como piensa la joyería, el arte y la experiencia artística, como interrelaciona arte y artesanía, rumbo a la emancipación del sujeto joyero y de la joyería contemporánea, como arte reflexivo y mestizo. Estos aspectos integran su viaje reflexivo, configurando su obra, que iré interpretando a continuación.

### **Pensar haciendo, hacer pensando**

La palabra griega *theorein*, significaba observar y vivir una experiencia sensible – metafóricamente, salir de la polis, viajar y regresar – para narrar, describir, teorizar. Viajar fue y es, muchas veces, medio de recepción y percepción de lo desconocido, de descubrimiento, y si a menudo es hoy motivo de aventura turística fugaz, también puede ser un motivo de reflexión, para quien vive, experimenta y observa atentamente un lugar. Como metáfora nacida directamente de *theorein*, el viaje se ha constituido como un elemento motivador de la literatura. Italo Calvino fue uno de los autores que transportó esta figuración a su obra. En *Las ciudades invisibles*, el personaje Marco Polo representa un papel de explorador. *Salió* de su lugar de origen y viajó por el desconocido para descubrir ciudades y el modo de vivir de sus habitantes. Al volver, fue describiendo pasajes a Kublai Kan, emperador de los Tártaros, que le escuchaba, entre ociosidad y curiosidad por su fantasear. Este viaje es imaginario, tal como las ciudades son invisibles.

Las metáforas en Calvino remiten para el lector un fuerte componente visual. De hecho, en su libro *Seis propuestas para el próximo milenio*, resultante de conferencias en 1985, en la universidad de Harvard, la visibilidad es uno de los conceptos que aborda, como fruto explorado y lógica adoptada en su obra. Al revés de presentar una visión apocalíptica sobre la transición de milenio, Calvino presenta la *vida* de conceptos que vienen desde la antigüedad, transfigurándose hasta hoy. Los contextualiza en su obra y las de otros autores, dando cuenta de su interés por cada uno de los cinco que, al final, ha podido presentar: levedad, rapidez, exactitud, visibilidad y multiplicidad. Explica como los interpreta, como los hace operativos a través de una lógica múltiple, porqué y cómo los trabaja en su obra, sea como herramienta, sea como propuesta de experiencia para su público.

El viaje de descubrimiento de ese Marco Polo, creado por Calvino, se asemeja al proceso de trabajo de Ramón Puig. Es una jornada creativa, en la que, como Marco Polo, va creando a la medida que va haciendo. Esta jornada indica un proceso creativo y de aprendizaje, *un camino que se hace al andar*. Kublai Kan representa nosotros.

Experimenta, también, a su modo, los caminos y lugares imaginados por Marco Polo. Si, además de vivir una experiencia al observar joyas de Ramón Puig, aceptamos correr, también, su mismo camino – es decir, se conocemos su proceso creativo, como me ha sido posibilitado – podremos descubrir, experimentar e interpretar, a nuestro modo, como crea las metáforas y sinécdoques que hay en cada pieza.

*Pensar haciendo, hacer pensando*, son palabras de Ramón Puig. En su taller, sobre la mesa, Ramón Puig experimenta, trabaja, viaja mentalmente por sus memorias y por su vida actual. Va relacionando, confrontando, descubriendo, inventando, construyendo símbolos, metáforas y ficciones. Va tomando decisiones. Piensa con las manos. Siente con las manos, mientras trabaja. El placer de trabajar con las manos queda impreso en la materia, tal en las palabras de Marco Polo, ambos fantaseando, fabricando ficciones y metáforas. Las metáforas que produce Ramón Puig parecen surgir como las de ese personaje, en la medida que va pensando. Están *fabricadas* en diálogo entre reflexión, manos y materias, sobre la mesa de trabajo. En este proceso, el material sensible va coadyuvando el material mental y viceversa, interviniendo para configurar intenciones y establecer lógicas en la construcción de sentido de cada joya.



FIG. 124 - Ramón Puig. 2005. *Italo Calvino*. Acero, plástico, madera y piedra. 28x3 cm.

“Esta châtelaine es una metáfora visual que intenta explorar y realizar las seis «memos» de Calvino: levedad, rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad y constancia”<sup>600</sup>

<sup>600</sup> PUIG CUYÀS, Ramón, en DRUTT ENGLISH, Helen, [Ed.], 2006, *Challenging the Chatelaine*, Helsinki, DesignMuseo.

Ramón Puig tiene una preferencia especial por Calvino, a quien ha dedicado una pieza que integró la exposición *Challenging the Châtelaine*. ¿Habrá relacionado su proceso de trabajo con el Marco Polo descrito por este escritor? Tal vez no, pero también describe su proceso creativo como si fuera un metafórico viaje de descubrimiento. Hablando de su proceso de trabajo, Ramón Puig recuerda, con palabras suyas, una idea que ha retenido de Henry Miller: "yo escribo para aprender a vivir. En el día que haya aprendido a vivir, no escribiré más, pero tengo ochenta años y todavía necesito seguir escribiendo porque no he aprendido a vivir todavía. Entonces, para mí, experimentar es aprender a vivir, en un sentido de aprender a valorar. Es un proceso de aprendizaje constante."

La intuición y las dudas, la conciencia y la crítica, el público que tiene en mente, le acompañan en este viaje que representa reflexión y, simultáneamente, una experiencia de aprendizaje. Según el propio joyero, este viaje sigue distintas fases, distintos momentos reflexivos, diría yo. Afirma que cuando está trabajando no tiene intenciones definidas. Sigue sólo su intuición. Las intenciones poéticas y comunicativas son definidas y redefinidas, sobre la mesa de trabajo, sobretodo, después del trabajo. Las experiencias que pretende proponer y compartir con el público y con el mundo de la joyería, son también pensadas posteriormente. Comenta: "empezar a trabajar significa ponerse en un estado de tensión." Explica que trabajar con las manos es un proceso que consiste en pensar, escuchar, estar atento, ver, mirar lo que va surgiendo, lo que sugiere la materia. Para sí, cuando termina cada pieza, viene otra fase, empezando otro tipo de racionalización, que surge con interrogaciones. "¿Porqué estoy haciendo esto? ¿Por qué he hecho esto? ¿Por qué estoy haciendo de esta manera? ¿Qué pretendo? Probablemente, las respuestas no aparecen inmediatamente. Entonces, sigue trabajando. El trabajo plantea una serie de preguntas a las que hay, realmente, que dar una explicación racional, objetiva – se intenta – y, si no se puede, continua trabajando y, mientras, sigue pensando. Yo muchas veces digo que a veces la respuesta no aparece, sino al cabo de diez años, a lo mejor. Entonces acabas comprendiendo aquello que habías hecho hace tiempo."

Esta jornada no es comparable a un artista gestual que, supuestamente, haría sus pinturas siguiendo sus gestos. Sin embargo, hay alguna suerte de proximidad, en la medida en que aborda las materias, su dureza, su plasticidad, su color, su temperatura, su expresión, como si éstas, la propia manualidad y el hecho de sentir las en las manos, también le ayudarán a pensar, asociándose a ideas, a reflexiones. Después de terminar una pieza, toma decisiones finales, define y re-define intenciones, se explica a sí mismo porqué y cómo ha creado una dada metáfora, elige como proseguir su viaje. De un lado, estos aspectos se hacen comprensibles por palabras suyas sobre estos temas. De otro, se identifican en sus joyas. Considero que, por ambas vías, también explican sus contribuciones para configurar el mundo de la joyería, su identidad y intenciones, en la extensión del arte.

A Marco Polo le conocemos por su interrelación con el público, representado por Kublai Kan en *Las ciudades invisibles*. Sobre Ramón Puig, refiero joyas y momentos que non veremos. Estos son suyos, íntimos y complejos, porque envolverán una multitud de temas, de ocupaciones y preocupaciones que va esclareciendo, al *hacer su camino al andar*. Por

lo tanto, se prestan a que haga un otro tipo de interpretaciones, más allá de lo que vemos en sus piezas, y que siendo de segundo grado, se basan en palabras del propio Ramón Puig. En esta perspectiva – en esa segunda fase de reflexión de la que habla, tal vez ya lejos de su mesa de trabajo – toma distancia, se vuelve sobre su alteridad creativa y su obra, construyendo ambas simultáneamente, o aprendiendo a hacerlo, para usar sus palabras. Ya lejos de pensar con las manos, de los pasos reflexivos que se dan delante de su mesa de trabajo, se distancia y interroga sobre otros aspectos que irá enfocando, en conexión con el análisis interpretativo de su obra.

Posteriormente, Campos Baeza también defiende que el papel del arquitecto es construir ideas. Razona con la cabeza y construye con las manos. De hecho, pretende recuperar “un eslabón perdido hace tiempo (...) ese que une la cabeza con las manos, el tablero con la fábrica, el sueño con la posibilidad.”<sup>601</sup> En *Pensar con las manos*, trata de dejar bien claro que el trabajo creativo de un arquitecto tanto necesita de la cabeza como de las manos. La cabeza genera ideas y las manos materializan esas ideas, construyen. Esclarece que este principio está inspirado en *A Caverna*, una novela de Saramago, donde éste afirma metafóricamente que *los creadores tienen pequeños cerebros, en la punta de los dedos*.

Antes de empezar a interpretar la evolución de su obra, destaco dominios que, interconectándose, contribuyen a configurar formas, expresión, así como la simbólica poética y comunicativa de su obra, colaborando como constructos de una lógica discursiva: (1) las raíces e intenciones mestizas, (2) el Mediterráneo y (3) Miró, como experiencias sensibles y razones *a priori*, (4) su lenguaje fragmentario con intenciones razonadas, donde también estará Calvino, (5) la reconfiguración de tradiciones culturales simbólicas, hecha como reciclaje y, finalmente, (6) los ciclos creativos.

### (1) Raíces e intenciones mestizas

La obra de Ramón Puig es mestiza y la asume y defiende como tal. Es arte, así como es artesanía. Es una categoría de arte que existe en la tensión entre ambos. De un lado, es una acción creativa y sensible. De otro, explorando ambos – arte y artesanía – los utiliza como una estrategia de desafío, en ambas direcciones. Este desafío es una forma de jugar y desafiar, sin ningún otro tipo de interés que no sea el de, saboreando su libertad, jugar y desafiar.

En sus joyas, la vertiente arte es elegida como *poiesis* - como campo creativo - vinculado con el proceso de crear formas y metáforas, o sea, de ir definiendo intenciones. Conjuntamente, por esta misma vertiente reconfigura la comunicación simbólica, liberándose de códigos culturales que pertenecen sea a los adornos primordiales, sea a la joyería tradicional. Toma la importancia del significado en el arte. Retoma, en parte, la forma de comunicación simbólica de los adornos primordiales, en los cuales lo que más importaba era el proceso de significación y de comunicación en la comunidad y, no tanto,

---

<sup>601</sup> CAMPO BAEZA, Alberto, 2007, *Pensar con las manos*, Buenos Aires, Nobuko.

algún tipo de belleza. El campo de la artesanía, libre de normas y de reglas, inseparable, contribuye como medio de expresión de la poiesis. Utiliza ambos para configurar contenidos, sentido, mensajes metafóricos y simbólicos.

Considero la joyería contemporánea, en la extensión mestiza del arte, con sus intenciones propias. En Ramón Puig esa naturaleza mestiza se acentúa, transformándose en contenido o en metáforas intencionales de su discurso creativo. Este mestizaje tiene raíces históricas y culturales, que explora. De hecho, la propia palabra tiene un sentido sociolingüístico diferente en lenguas germánicas. En éstas, *mestizaje* es un término considerado políticamente incorrecto, por lo que suelen preferir el uso de la palabra *hibridismo*. La herencia de viajeros que tenemos los Ibéricos, de un lado conquistadores de nuevos mundos, de otro sujetos que han vivido y experimentado terrenos, ha producido un sentido sociolingüístico diferente. No concierne apenas mestizaje antropológico. Con naturalidad se alarga al arte, a la arquitectura, a lo culinaria, a la vida cotidiana común. Por ello, naturalmente, también Ramón Puig invierte en reflexionar sobre mestizaje. Mestiza lenguajes de joyería, de pintura, de escultura, se cuestiona sobre fronteras entre artesanía y arte, para desafiar y corromper el perfeccionismo manual, para convertirlo en un medio y forma de expresión estética, para volverlo en un contenido artístico. Esta abertura se hizo posible, o ha sido potenciada, debido a su herencia cultural Mediterránea. Repensar esta experiencia cultural es una clara intención suya.

## (2) Mediterráneo, vida y memoria

La cultura Mediterránea influye, de otros modos aún, en la obra creativa de Ramón Puig. Une vida y memoria. Esta unión de elementos *a priori* conduce e interrelaciona aspectos sensibles y razonados, libertad creativa e intenciones poiéticas, llevándolo a producir metáforas, aun cuando no parecen tan perceptibles. Absorbió su propia cultura, reutilizando memorias culturales para hacer proyectos. Por lo tanto, juega entre el pasado y el presente, a fin de proponer nuevos futuros. Heredó esa cultura compuesta, nacida de una red de contactos que se estableció, hace siglos, a lo largo de la cuenca Mediterránea. De ella, numerosos casos de situaciones mestizas pueden ser citadas, como los diálogos entre modos de pensar, hacer e imaginar, las creencias, las religiones, los rituales festivos pagano-religiosos y diversas prácticas cotidianas, como testimonian, por ejemplo la alimentación y la cocina. Aún hoy se pueden ver aspectos semejantes en la configuración de edificios y de objetos, mostrando colores cálidos o formas de combinar materiales o técnicas en la construcción. Todos estos mestizajes se reúnen en su obra, como para justificar su modo de sentir y razonar. Se asocian en su obra, como figuraciones metafóricas, el cielo azul, sus vivencias del mar, desde siempre y ahora, los días de sol animando los colores amistosos y cálidos, mostrando conciencia de que son aspectos también vividos por otros pueblos que han habitado los mismos lugares, aunque viviéndolos de otros modos. Otras veces, refiere el mar y su lugar de origen sin esta imagen simpática y cálida. Ramón Puig es un adicto a la navegación. Conoce bien las tormentas del Mediterráneo que, en un momento repentino, pueden cambiar esta imagen idílica de postal turística. Así, colores amables y los colores oscuros se alternan en su trabajo, de acuerdo con su vida y con su modo de cuestionarla.

Ramón Puig está entre los más reconocidos joyeros contemporáneos. Es conocido por un tipo de expresión que es percibida por tener raíz Mediterránea, colorida y libre de perfeccionismo manual. Esta naturaleza lo diferencia de joyeros contemporáneos de otros puntos del mundo. Hasta años recientes en la serie *Net Works* – y otras excepciones, como en la serie *Arquitecturas sutiles* – Ramón Puig ha hecho joyas figurativas que metaforizan su cultura. Sin embargo, no hace joyas narrativas, como ha pretendido Jack Cunningham. Enfocando joyeros muy diferentes, considera “la narrativa de la joyería como artefacto cultural,” definiendo “joyería narrativa”, como categoría que incluye, en una amalgama, “imágenes o símbolos (imagery), metáforas y narrativas, ofreciendo grandes posibilidades a los joyeros, hasta entonces desconocidas en este campo.”<sup>602</sup>

Entiendo que Ramón Puig interpreta su cultura, inscribiendo en sus joyas su identidad cultural. Pone en escena memorias, presencias y ausencias, vidas vividas o no vividas produciendo ficciones y metáforas sobre temas remotos de la cultura Mediterránea, cruzando, permanente, arte, memoria y vida. Por lo tanto, crea joyas que figuran ideas suyas, pero no son miméticas ni tampoco son narrativas, en el sentido descriptivo. En sus piezas, argumenta a través de un discurso sensitivo-racional. Hace interpretaciones sobre cosas vividas que han detenido su mirada y fantasías, a menudo como las de Marco Polo, que podemos suponer que se refieren a algo deseado vivir, o fingido vivir.

### (3) Miró, experiencia sensible e intenciones razonadas

Entiendo que hay familiaridades entre las obras de Ramón Puig y de Joan Miró. Desde el punto de vista de la configuración, se hace más visible en piezas más tempranas, como *Sirena* y *Arturet*. Contienen elementos y colores recurrentes en Miró. A lo largo de la obra del joyero seguirá siendo posible observarlo, pero no tanto en las formas, las líneas gráficas, o los colores que Ramón Puig ha recibido por observar Miró. En la medida que el trabajo de este joyero tiene ciclos, los caminos de ambos se cruzan, más sutilmente, por motivos diferentes. Están presentes en procesos de trabajo que se sugieren como semejantes. Este aspecto se desvela, inclusivamente en *Net Works*, su última serie.

Ramón Puig considera que han desarrollado una percepción idéntica porque ambos son Mediterráneos, porque han vivido y sentido los mismos lugares. Por esta vía, como percepción sensitiva, podría asociar Miró a otros aspectos mediterráneos, recibidos y experimentados, tal como otros que antes he referido. Siguiendo esta perspectiva, de modo idéntico, ambos habrán subjetivado estilos de vida culturales, como diría Foucault. El mundo Mediterráneo habrá generado sensibilidades idénticas. Varias obras de ambos sugieren gestos espontáneos, como si el acto creativo no incluyera estudios previos, desvelando características semejantes en sus procesos de trabajo.

---

<sup>602</sup> CUNNINGHAM, Jack, 2007, *Narrative Jewellery*, Practice based Ph.D. The Glasgow School of Art: [[http://www.jackcunningham.co.uk/jack\\_phd/chapter01.html](http://www.jackcunningham.co.uk/jack_phd/chapter01.html)]



FIG. 125 - Ramón Puig. 1989.  
*La sirena.*  
Broche. Acero, pintura acrílica.  
15x4 cm.  
Serie Señoras y Señores



FIG. 126 - Ramón Puig. 1989.  
*Arturet.*  
Broche. Plata, pintura acrílica.  
14x4x1 cm.  
Serie Señoras y Señores



FIG. 127 - Ramón Puig. 2010.  
Pendiente. Alpaca, acero.  
11,5 x 30 x 30 cm.  
Serie Net Works

Según André Breton, Miró fue un "surrealista primitivo," un artista "que parece naif entre *compagnons de route* tan fuertemente intelectuales" sobre el que escribió, "talvez no haya en Joan Miró más que un deseo, un deseo de entregarse a pintar, y sólo a pintar, (...) a ese automatismo puro, a el que, por mi parte, nunca dejé de apelar. (...) Reconozco que, tal vez por esto, pueda pasar por el más «surrealista» de todos nosotros."<sup>603</sup>

Aquí, empezamos a encontrar una primera diferencia entre ambos. Ramón Puig no es un surrealista, en el sentido escrito e inscrito en los manifiestos surrealistas. No sigue un automatismo psíquico supuestamente surgido sin intervención intelectual, que conduzca a ese tipo de expresión artística *automática*. Tampoco es parco en palabras, como Breton comentaba sobre Miró. Tiene un discurso rico y fluido, enseña reflexión que evoluciona con el tiempo. Esto se hace perceptible en sus joyas y, claro está, en sus conferencias, o cuando escribe sobre joyería contemporánea, en las entrevistas que le he hecho, como en tantas conversaciones a lo largo de muchos años. En Ramón Puig el proceso creativo es coadyuvado por auto-conciencia y reflexión.

¿Se entregaría Miró a ese automatismo, sin intervención intelectual, sin un propósito?  
¿Por qué razón funcional era Miró diferente de otros surrealistas? ¿Tendría otra naturaleza sensible relacionada con experiencias y aprendizajes culturales?

Tomo los procesos creativos de estos dos artistas como regímenes prácticos – como le interesaba a Foucault. Según la tradición moderna, una experiencia incluye interrelación con aprendizaje, con saber, con propósitos. Foucault agrega un tipo de normatividad y un

<sup>603</sup> FUSCO, Renato, 1993, *História da Arte Contemporânea*, Lisboa, Presença: 192.



tipo de subjetividad, conectados con una dada cultura y con un dado momento que, articuladamente, hacen posible la experiencia, o mejor diciendo, que la configuran de un dado modo, estableciendo, así, procesos diferenciadores.<sup>604</sup>

Por este mismo camino, entiendo que esa sensibilidad, que lleva ambos a experimentar, sentir y vivir de modo idéntico, sobreviene de experiencias Mediterráneas, de esa cultura que ambos han heredado. O sea, memorias, lugares vividos, mar y montaña, prácticas cotidianas placenteras, desinteresadas y tan sencillas como la vida vivida al aire libre con sol y calor, paladares y colores cálidos que caracterizan la vida y la experiencia mediterránea comunes. En términos foucaultianos, se vuelven constructos del yo, traspasando para las obras, como aspectos sensibles. Tal vez por ello, ambos son espontáneos, enseñan placer en tocar las materias, dejando, a veces, los gestos marcados en las materias. En términos kantianos, pueden ser vistos como principios *a priori*, como recepción – aquí, no tanto del arte, de estética, o de algún tipo de belleza – de lo que la propia vida ofrece como experiencia cotidiana, en el terreno del sentido común. Colaboran, como aprendizajes, en la transformación de cada yo como sujeto singular. Ambos viven el momento con aparente indisciplina, a diferencia de los habitantes de otros lugares.

Sin embargo, el propio placer surge a consecución de intenciones, de acuerdo con un contexto que lo configura. Para Miró, la espontaneidad surgió como *normativa* surrealista, en los términos apuntados por Breton, configurando, así, un marco de intenciones. Para Ramón Puig, tampoco es placer puro, esa libertad representa también una forma de desafío intencional que se procesa en dos direcciones. En dirección al arte, corresponde a manifestar sus cuestionamientos sobre la supremacía del sistema de las bellas artes. En dirección a la artesanía, corresponde a manifestar que puede ser una actividad reflexiva cuando el artesano practica una actividad no repetitiva y sí, libre y emancipada, pensada y creativa. Haciendo un giro, las fronteras se hacen porosas, están mestizadas.

Por lo tanto, no corresponden a intenciones semejantes. Los procesos de trabajo de estos dos artistas, en un registro *a priori*, tienen un tipo de expresión libre que es semejante. Pero, en un segundo registro, no son regímenes prácticos idénticos, porque tienen diferentes intenciones. Lo que veremos, hasta la última joya de la serie *Net Works* es esa expresión que Ramón Puig denomina *libre*. Nace como registro *a priori*, pero se siguen intenciones definidas, razonadas y singulares, tal como confirman las metáforas incluidas en cada joya. Además, cuando, declara que piensa con las manos – reclamando “manos sucias” – enseña la intención de defender que la propia manualidad, el tocar la materia, colabora en el pensar, en el reflexionar, en el decidir. Por otro lado, esta es, simultáneamente, una forma de oponerse a una nueva generación de joyeros que no procede del mismo modo, tal como el propio explica, en la entrevista de 2011. Hablando de ser artesano, comenta aún:

“No todos los joyeros lo asumen, o valoran la manualidad. Quieren ser joyeros conceptuales. Entonces acaban no haciendo joyas, crean conceptos acerca de la joyería. Trabajan con conceptos referenciales acerca de la joyería, y reniegan hacer joyas. Benjamin Lignel es un ejemplo. El dice que es un diseñador, en cuanto al

---

<sup>604</sup> FOUCAULT, Michel, 1984, *The History of Sexuality*, Harmondsworth, Penguin.

proceso. Inventa unas formas. Pero tocar el material – que ensucia – no le interesa y lo encarga a otro. ¿Porqué? Porque es el tipo de artista que primero reflexiona y, a partir de la reflexión, crea un objeto que de alguna manera demuestra su tesis previa. El objeto viene después. Y por lo tanto, no tiene necesidad de pensar mientras lo hace. Ya ha pensado antes.”

Lignel es más bien un comisario y un historiador *insider*. Representa también esa nueva generación de joyeros que pretende afirmarse de otros modos. Este tipo de joyería es joven. Para los joyeros que estoy analizando, ser artesano es todavía una herencia importante que está aún siendo cuestionada. Para los más jóvenes estas cuestiones ya no son importantes, corresponden a problemas caducados. Entiendo que la caricatura que Ramón Puig hace sobre Lignel, de un lado, subraya que la manualidad es coadyuvante del proceso reflexivo, representando también aspectos sensibles. De otro, reconoce la herencia artesana que la joyería contemporánea ha recibido y reconfigurado. Si en esto se ha empeñado la nueva joyería nacida en los años 60-70, Ramón Puig prosigue, ocupándose continuamente de estas cuestiones. Tiene en este tema un papel destacable, entre joyeros contemporáneos. Por esta vía, la propia manualidad es una afirmación sobre su modo de ver e intervenir en la joyería contemporánea. En sus joyas, la artesanía, mestizada con formas de comunicación del arte, reafirman la propia artesanía como contenido incluido en una lógica intencional. Este contenido – que siempre valora también verbalmente – es metafórico a través de la propia expresión plástica. Lo veremos adelante, sobretodo a partir de la serie *Impressions de l'Atlàntida*. En todas sus joyas, la expresión es libre y espontánea reafirma y subraya que, por reflexionar, se liberó de normas.

#### (4) Naturaleza creativa y comunicativa: fragmento, multiplicidad, democracia

Otro aspecto importante de la obra de Ramón Puig es que, con ciertas diferencias en la serie *Net Works*, sus piezas son como un *assemblage* de fragmentos. Lo podremos observar, por ejemplo, en *In pari materia* o en *Ex umbra in solem*, pertenecientes a diferentes series. Ahí gravitan, como en otras de sus joyas, fragmentos diseminados, refiriendo su vida, interconectando memorias, experiencias reales. Cada fragmento, es aislado del conjunto, tiene para sí mismo un sentido. Presentado como figuración metafórica, representan algo de su infancia, de lo que observa ahora desde su balcón o desde su barco, en la playa o en la ciudad. Otras veces, son antiguos fragmentos votivos reconfigurados, o son fragmentos encontrados, como veremos más adelante. Cuando asociados crean una multitud de imágenes ofreciéndose al público como experiencia estética que puede tornarse en una aventura interpretativa, la de descubrir juegos de sinécdoques. Así, tomaremos cada fragmento como una capa de sentido que se refiere a lo total, o tomamos el todo hacia interpretar un fragmento. Se hace posible comprender cada pieza de múltiples maneras, según se relacionan los fragmentos que la componen. En otras palabras, la percepción de un mundo troceado, de un laberinto denso, de una red de conexiones, puede remitir a múltiples formas de cohesión. La convergencia de memorias y de lo que actualmente detiene la mirada y el pensamiento de Ramón Puig, no corresponde a una interpretación única de cada pieza. Pero sí hay una correlación de fragmentos y un sentido. Para el público que pretenda experimentar, habrá otros. También nuestra experiencia puede ser un viaje de descubierta. La fuerza de sus piezas reside en esta multiplicidad de fragmentos y de metáforas. Vemos, así, tres intenciones articuladas.

El fragmento, en cuanto poética se articula con metáforas y sinécdoques, ha crecido como una clara intención dirigida a la recepción: le permite crear multiplicidad. De otro lado, esta se articula con un propósito comunicativo. A través de la multiplicidad pretende proporcionar al público experiencias diversificadas, o sea, ofrecer posibilidades de interpretaciones, de atribuciones de sentido a cada *assemblage*, como si tratara de prolongar la aventura interpretativa. En tercer lugar, se articula con una intención democrática, presuponiendo que el público participa en la obra, interpretando.



FIG. 128 - Ramón Puig. 2009. *In pari materia*.  
Broche. Alpaca, plástico, papel, resina,  
esmalte, coral y perola. 5,5 x 5,5cm.  
*Serie Utopos.*



FIG. 129 - Ramón Puig. 2007. *Ex umbra in solem*.  
Broche. Plata, plástico, coral, piedra, pintura acrílica,  
alpaca: 5x5x1 cm  
*Serie Imago Mundis.*

Esta multiplicidad de fragmentos para posibilitar una variedad de conexiones y de descubierta de capas de sentido ¿vendrá, una vez más, de tanto leer Calvino? “La multiplicación aleja el *unicum* que es el *self* de quién escribe.(...) Ojalá nos fuera posible concebir una obra fuera del *self*, una obra que nos permitiera salir de la perspectiva limitada de un yo limitado, no solo para entrar en otros yos semejantes al nuestro, pero también para hacer hablar lo que no tiene palabra, el pájaro que posa en la percha, el árbol en la Primavera, el árbol en el Otoño, la piedra, el cimiento, el plástico...”<sup>605</sup> Figurando, Calvino no incluye apenas el ser. Ésta es la propuesta final que nos deja sobre la multiplicidad, en su última conferencia en Havard. Calvino aborda el romance como red de conexiones: “los libros modernos que más amamos nacen de la confluencia y del choque de una multiplicidad de métodos interpretativos, modos de pensar y estilos de expresión”<sup>606</sup>

En Ramón Puig, las dualidades que surgen en muchas de sus joyas corresponden también a la misma poética fragmentaria y múltiple que caracteriza su obra. Hay figuras antropomórficas y zoomórficas, criaturas medio sujeto, medio objeto, asociaciones mar y cielo, noche y día, estrellas del mar y del cielo, y tantas otras dualidades. Este aspecto constituyente a su poética y a sus intenciones comunicativas, a su modo de pensar la experiencia estética, se interconecta con su producción de metáforas, favoreciendo la intensidad de la aventura interpretativa, en cuanto propuesta interpretativa. Su experiencia de viaje es una trashumancia, a través de su propia vida, sino también una forma de

<sup>605</sup> CALVINO, Italo, 1994, “Multiplicidade”, en Seis propostas para o próximo milénio, Lisboa, Teorema: 145.

<sup>606</sup> Ídem: 138.

cuestionar el arte, la artesanía y la joyería. Este es el proceso que elige para crear formas y *diseñar* los mensajes metafóricos que sus joyas se contienen, diferenciándolo de otros joyeros y situándolo en el universo del arte.

Deseando, como todos los creadores, seducir al público y a los usuarios, intenta convertir sus joyas, como dice Calvino, en “expresión necesaria, única, densa, concisa, memorable”.<sup>607</sup> Pero, simultáneamente, Ramón Puig adopta una actitud democrática. La defendía en otra entrevista, en 1999:

”La creación es un acto entre dos. Termina en el momento en que ese objeto ya no lo transformo más, pero empieza otra vez la creación a partir de la mirada creativa del espectador que debe, de alguna manera, recrear, debe de alguna manera, continuar la creación. Y en este sentido, la creación termina donde yo lo dejo, pero continua a partir del modo como el espectador la mira. La está interpretando, le está dando un sentido distinto.”<sup>608</sup>

Las interpretaciones, bien entendido, siempre dependen del público receptor, de su aprendizaje, de su educación estética y artística, de su grado de implicación en el mundo del arte de modo a posibilitar ver algo como arte. De otro lado, las intenciones comunicativas se configuran y manifiestan de diferentes maneras según diferentes artistas y joyeros contemporáneos. Pero la apertura al mundo que Ramón Puig propone, siendo de naturaleza democrática, se presenta como una importante e impar contribución para el mundo de la joyería. No es el Artista, con mayúscula, dueño de la verdad. Pasa la palabra al público. Presenta sus joyas como *in-completas*, esto es, a la hora de crearlas considera que va a proponer experiencias interpretativas por el público que las va completar, prosiguiendo a través de una experiencia que también considera creativa. También considera la tangibilidad, como hemos visto. Las joyas siempre han sido tocadas, sentidas y comprendidas con las manos. A través de su investigación artística, explora esos juegos de sinécdoques y una estética fragmentaria, con intención de prolongar aventuras interpretativas. Se trata de un principio intencional que pretende transfigurar la interpretación común en algo más denso, lo que lo aproxima de principios de la tradición hermenéutica.

## (5) Reconfiguración de tradiciones culturales simbólicas

Para Ramón Puig, la joyería – en general – como los adornos primordiales, son diferentes de las *commodities*. Sus palabras tornan claro que entiende que estas diferencias residen, siempre, tanto en los modos como comunican, como en sus papeles funcionales. “¡Para mí, hay una gran diferencia! Las artes aplicadas han tenido una función, una utilidad. Eran útiles para algo. Pero la utilidad de la joyería siempre ha sido simbólica. La joyería contemporánea no ha roto con esta función simbólica de la joya” – comenta el propio Ramón Puig en la entrevista de 2011. Según su perspectiva cualquier joya prolonga el papel simbólico de otras anteriores. Otros objetos no tienen esta característica, sólo son útiles para alguna función práctica cotidiana. Ésta es una visión antropológica, disciplina que interesa a Ramón Puig, como también corresponde a la lingüística y sociolingüística.

<sup>607</sup> Ídem: 65.

<sup>608</sup> CAMPOS, Ana, 2000, Ramón Puig: actor num novo cenário da joalheria, tesis de master, Porto, Universidade Aberta: 166.

También decimos filosóficamente que, en la floresta de símbolos en la que vivimos, las joyas y otros objetos o artefactos tienen sus significados culturales posibilitados histórica y culturalmente. Pero, para analizar el arte y, en él, la joyería contemporánea, se impone que pasemos a un mundo donde los símbolos no están insertos en ningún sistema conocido, en ninguna gramática. Nos proponen experiencias estéticas a través de lenguajes que desordenan lo común, lo esperado y el propio arte. Son lenguajes libres e interpretables, tal y como Ramón Puig los explora.

Los temas que Ramón Puig enfoca son diferentes de los demás joyeros, siendo esta otra contribución que establece diferencia en el marco de la joyería contemporánea. Revisita sentidos y significados asociables a objetos votivos y a antiguas tradiciones culturales simbólicas. Reflexiona sobre los papeles sociales del adorno, en otras sociedades, como los de las joyas, en el presente y en el pasado. Observa y compara, también, como distintamente comunican las *commodities*. Piensa la función simbólica de las joyas en el ámbito de la joyería contemporánea, descubriendo y creando modos de comunicar. Recicla la forma de comunicación simbólica de esos artefactos, argumentando a través de tropos retóricos. En la *châtelaine* para Italo Calvino algunos de estos aspectos ya se hacen visibles. Las *châtelaines* eran artefactos que indicaban poder femenino, poder de la *castellar*, de la doña del hogar. En ellas llevaban colgadas llaves u otros artefactos entonces no-comunes, como tijeras. Representaban la autoridad de la *castellar* y su autoridad para acceder a lugares y objetos que no eran pertenencia del dominio común. Interesado en reconvertir objetos simbólicos culturales o sociales, cambiando sentidos, en este caso, transforma la *châtelaine* en un objeto votivo para Calvino. Así, reconfigura la comunicación simbólica, la vuelve interpretable. No es sólo porque produce significados simbólicos que sus joyas se diferencian de otros objetos. La unicidad de cada pieza, basada en un lenguaje poético que le es propio, muestra que cada una incluye un mensaje auto-consciente. Argumenta sobre objetos de raíz cultural, sobre el modo como se implican o se imponen en nuestras vidas cotidianas. Sus joyas son como un instrumento para manifestarse sobre esas cosas. El modo como reutiliza tradiciones culturales también muestra – tal como su actitud auto-consciente con respecto a la artesanía – que Ramón Puig introduce movimiento y discontinuidad con respecto a reglas y normas. Sin embargo, esta discontinuidad no significa ruptura con respecto a la memoria – aquí vista como la historia y sus historias vividas, ambas en un pasado remoto o reciente – ni tampoco con tradiciones del adorno primordial, de la joyería, de la artesanía, del arte. Significa que son fuentes de sentido *a priori* sobre las cuales se cuestiona. Desde el punto de vista de la comunicación, nos propone esa relación hermenéutica con las obras. Interpreta cosas y nos da a interpretarlas. Nos propone una relación elástica o plástica con la tradición, como defendía también Walter Benjamin. Articulando experiencias perceptivas vividas con tradiciones, dándose distancia reflexiva, Ramón Puig apunta hacia un tipo de discontinuidad que le conduce, simultáneamente, a estar atento a tradiciones en varios ámbitos y a reconfigurarlas. Benjamin afirmaba que la reproducibilidad técnica, “libera el objeto reproducido del dominio de la tradición.” En cuanto a Ramón Puig, se instala a su modo en el contexto de dada tradición para recontextualizarla, para hacerla – como decía también Benjamin – “algo completamente vivo, algo extraordinariamente mutable.”<sup>609</sup>

---

<sup>609</sup> BENJAMIN, Walter, 1992, *Sobre arte, técnica, linguagem e política*; introducción de T. W. Adorno, Lisboa, Relógio d'água: 82.

[6] Los ciclos creativos



FIG. 130 - Ramón Puig, 2009.  
Broche. Plata, alpaca, plástico, esmalte y pintura acrílica. 5x7x1,5 cm  
*Serie Primacolor.*



FIG. 131 - Ramón Puig, 2010. *Homenaje a Mario Piton.*  
Broche. Plata, alpaca, madera, esmalte sobre cobre y grafito, pintura acrílica. 6x6x1 cm.

La obra de Ramón Puig sigue ciclos, o en otras palabras, las características antes apuntadas, no funcionan de modo sistémico, hay temas que van y vuelven. El broche presentado de la serie *Primacolor*, por ejemplo, ha sido creado poco antes de otra serie, la *Net Works*, donde los colores intensos desaparecen para dar lugar al blanco y negro. Desde el punto de vista de la configuración, introduce *Net Works*, pero *Primacolor* también se relaciona con varias piezas anteriores, donde el color es dominante. Una opción semejante es perceptible en el broche donde hace un homenaje al joyero Mario Piton. Sobre todo hasta finales de los años noventa, su obra ha sido construida en ciclos, o más bien en una espiral que iba creciendo a través de conquistas reflexivas, volviéndose sobre piezas anteriores para repensarlas y, en ellas mismas, descubrir cómo avanzar. Aún hoy en día retoma, a veces, formas o intenciones creativas contenidas en ciertas joyas anteriores. Lo que une todas es lo que designa por *libertad*, ese régimen práctico libre de normas, con una lógica poética fragmentaria, asociada lo que podrá entenderse como *conciencia hermenéutica* - aspecto que elijo para el título, por ser resultante de conciencia democrática - y que, haciendo un puente simbólico, se reúne con un reciclaje comunicativo. A propósito de la evolución de su obra, que a continuación empezaré a interpretar, articulo el va y viene, el realce o el abandono temporario de los seis aspectos hasta ahora apuntados. Reúno las joyas en series, tal como hace el propio joyero. Ramón Puig es un artista tan prolífero como habrá sido Picasso. Así, la propia elección de joyas sigue mi interpretación, considerando que son representativas de cada serie que ha creado.

## Mediterráneo, luz y oscuridad



FIG. 132 - Ramón Puig, 1983.  
Broche. Acero, plata y PVC. 9x9 cm.



FIG. 133 - Ramón Puig, 1985. Broche. Acero, plata, metacrilato  
y pintura acrílica. 10x7 cm.  
Serie *Señoras y señores*

### 1. Un viaje creativo en proceso

A principios de los años ochenta, se hicieron visibles las primeras joyas de Ramón Puig. Se vislumbran antropomorfismos. No tenían títulos, ni correspondían a metáforas. Eran un juego de formas, líneas gráficas y colores que se encuadraba en su primero abordaje de la joyería. Correspondían ya a esa libertad, y también al esbozar de un desafío que se ceñía al uso de materiales y coloreados inesperados en joyería. Ésta era una idea difundida entre joyeros, por toda Europa. El interés que tienen estas piezas, como primer paso de descubrimiento, es que ya se observa que a Ramón Puig no le interesa la minucia técnica, ni como trabajo entretenido que le ocupe demasiado tiempo, ni como norma de la joyería artesana. Hacía algunos esbozos previos y pasaba a trabajar directamente con la materia final. Se entrevé que, por estas razones, se encaminará a un trabajo cuya expresión es espontánea.

Poco más tarde, introduce otros contenidos. Por primera vez, refiere a una tradición festiva local. “La gente hacía unos muñecos de pan que se llamaban *señoras y señores* y los colgaba de las palmas de pascua – comentaba Ramón Puig, en otra entrevista en 1999 – Seguramente es una tradición antiquísima, ancestral, de un ritual agrícola de la fecundidad que se ha quedado junto con rituales de la iglesia católica, como muchos otros.”<sup>610</sup> Reincorpora esta tradición en una serie de joyas. Apropiándose, les da un título genérico, la serie *Señoras y Señores*. Deslocaliza, con humor, ese divertimento y alegría de niño al hacer muñecos de pan, para sus coloridas joyas. Introduce, en esta serie, algo inesperado, pues el humor, o la ironía – que son señal de levedad, para Calvino – no eran tan comunes en joyería, en el entorno de la época. Otros temas han surgido, en los que recrea y hace

<sup>610</sup> CAMPOS, Ana, 2000: 145.

humor sobre figuras como los toreros, u otras fiestas y rituales que se van manteniendo o progresivamente reconfigurando culturalmente en España.

*Señoras y Señores*, de cuya serie hemos visto ya *Arturet*, son joyas de larga dimensión, si las comparamos con joyas tradicionales, inscribiéndose, por el contrario, en la matriz retórica de la joyería contemporánea. Lo mismo vemos en *El Nen amb la bandera*. Este broche, como otras joyas de esta fase, representan una apuesta en formas elementales. Como en varias pinturas de Miró, son *naïfs*, esquemáticas, asumidas como si fueran diseños de un niño. El semblante del niño, su hijo *Arturet*, es sencillamente una plancha que, como entonces decía Ramón Puig, con dos agujeros, se convierte en un rostro. El mismo tipo de enfoque morfológico es visible en *L'explorador*. El mar está también implicado en esta pieza. Es algún explorador imaginado como si fuera un niño. Está incluido en una serie posterior donde, a través de formas muy diferentes de ésta, crea también metáforas sobre la orientación en el mar. En su viaje, va intentando descubrir y, en esta fase, sobretodo descubrirse a sí mismo, intentando construir caminos para producir metáforas intencionales y con fuerza creativa y comunicativa que nos sorprenda.

Ramón Puig, como los demás joyeros contemporáneos, no trabaja para adornar el cuerpo, embelleciéndolo. Distintamente de otros joyeros, crea joyas que son realmente portátiles, en el sentido de la palabra inglesa *wearable*. Durante años, no le ha interesado la relación de la joya con algún lugar específico para uso sobre el cuerpo. Si le interesara, habría elegido hacer unas veces pendientes, otras collares o anillos. Por el contrario, casi siempre hace broches. Podrá ser sujetado en el vestuario, si alguien lo pretende, o si otro pretende otro tipo de función, podrá colgar una joya en la pared, como se fuera un obra tipo de obra artística. Para sí, estas elecciones se inscriben en el ámbito de la libre interpretación. Ya vemos que Ramón Puig no ha estado metido en los disensos del norte de Europa, que llevaban Boekhoudt y Künzli a apuntar ciertos broches como miniaturas de pinturas o esculturas. Eran otro momento, en el que estaban ocupados en autonomizar la joyería con relación a otros tipos de arte. Pretendían definir una matriz de escritura e intenciones propias de la joyería que entonces se configuraba con una naturaleza contemporánea. Años más tarde, Ramón Puig considera que ni él, ni sus piezas, ni la joyería contemporánea pierden definitivamente su autonomía, cuando un receptor interpreta y atribuye otros sentidos, diferentes de los que hay atribuidos a una joya. Entiende que una joya gana sentido al ser interpretada.

La distancia de dado momento creativo tiene siempre un efecto importante para descubrir como proseguir su viaje reflexivo. En esa entrevista anterior, Ramón Puig ha comentado que, pasados doce años de crear *El nen amb la bandera*, había encontrado una señora budista que lo llevaba libremente colgado. El broche ya tenía colores menos vivos, ya que la mujer lo usaba cotidianamente. ¿Cómo lo experimentaba esta mujer? ¿Cómo lo interpretaba? ¿Qué representaría para esa mujer que lo había hecho suyo, que lo había transformado por el modo cómo lo llevaba? La mujer le comentó que se conectaba con su manera de ver el mundo. Para Ramón Puig, que hacía poco había sido padre, este broche representaba un niño que estaba en la playa, contento con su bandera. Ramón hablaba de este encuentro con emoción.





FIG. 134 - Ramón Puig. 1988. *El nen amb la bandera*. Broche. Plata, pintura acrílica. 15,2x7 cm.

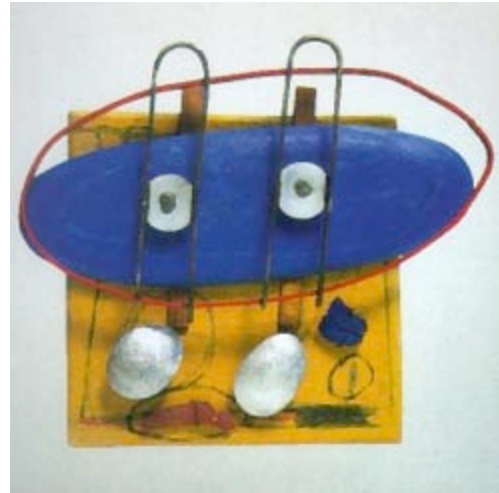


FIG. 135 - Ramón Puig. 1998. *L'explorador*. Broche. Plata, alpaca, vidrio, coral, laca, madera. 9x8x2 cm.

De un lado, ha notado que su pieza había sido reconocida. De otro, se dio cuenta, que esa mujer vivía una continua experiencia. Tal vez un día se haya preguntado ¿esto qué significa? Había interpretado pieza y dado otro sentido. Ramón Puig empezaba a considerar que ambos habían creado esta joya, viviendo experiencias diferentes. Empieza a ver cada joya, en cuanto obra de naturaleza abierta, proporciona experiencias plurales, para la que contribuyen el artista y el receptor, como un “acto entre dos”, con conciencia hermenéutica.<sup>611</sup>

Este modo de pensar auto-consciente, nace de este encuentro, o tal vez también por la experiencia de leer a Calvino. Sobre todo, surge por reflexionar a posteriori. Esta visión abiertamente hermenéutica y democrática - la obra incompleta, completada por la experiencia estética del público - va a marcar su obra, representando, también, una importante contribución suya para el mundo de la joyería. Su autonomía, la autonomía de los receptores, la autonomía de cada pieza no quedan abaladas. Se entrelazan y completan. Durante la década de los ochenta, introduce la estética fragmentaria. La asocia a un va y viene entre antropomorfismos, humor, alegría, minimalización de formas - como en *El nen amb la bandera* - o otras veces le interesa lo contrario, la profusión de fragmentos. En la anterior *Sirena* y en *L'abraçada* - broche cuyo dibujo previo tenía el título *Dona i home fent amor sota l'aigua*, hay un tipo de ficción que también me reconduce a las experiencias de Marco Polo, a vidas deseadas vivir, fingidas vivir, donde sucederán actos imaginarios o habrán seres imaginarios. En *L'abraçada*, el hombre y la mujer se vuelven animales marinos abrazados por fragmentos que hacen alusión a algo encontrado en el fondo del mar. La multiplicidad incluye ahora articulaciones entre fragmentos vacíos y fragmentos llenos, haciendo alusión a algo que existe y no existe, con la intención de proponer al público que imagine e interprete lo que no es visible.

<sup>611</sup> CAMPOS, Ana, 2000: 168.



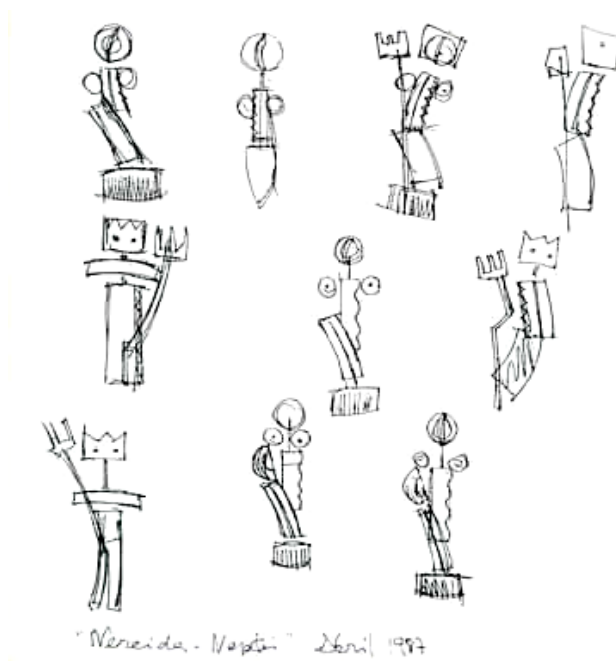
FIG. 136 - Ramón Puig. 1987.  
*Dona i home fent l'amor sota l'aigua.*  
Dibujo.



FIG. 137 - Ramón Puig. 1987. *L'abraçada*, Ramón Puig,  
1987. Broche. Plata, acero, pintura acrílica, metacrilato.  
10x10 cm.

El viaje de descubrimiento prosigue. Poco más tarde, empieza a perfilar la idea de reutilizar elementos mitológicos Mediterráneos – Griegos y Romanos – para reinterpretarlos. En la transición a la década de los noventa, sus joyas no son coloridas, pero conservan un cierto tono de fiesta, de ligereza, de la alegría que también vemos en Miró. El mar es el principal personaje. Lo va a metaforizar de diferentes modos, hasta inicios del año 2000. Los dibujos para Nereida, Neptuno y Nereo se presentan como joyas con joyas. El fragmento se perfila como estrategia para crear multiplicidad y diversidad de experiencias interpretativas, de descubierta de capas de sentido, explorando juegos de sinécdoques. En cuanto herramienta conceptual, comenzaba a esbozarse como intención poética. Estos dibujos, en sí mismos, que en esta fase eran todavía importantes para Ramón como estudio previo, muestran reinterpretaciones de Nereida, hija de Nereo, Dios Griego y viejo hombre del mar, en la *Ilíada*, y de Neptuno, Dios del mar y de las aguas en la mitología romana. Ramón Puig no está celebrando ese Dios, como Homero. Es ficción. Va configurando, figurando o subrayando detalles para caracterizar los personajes. Los dioses están transfigurados. Han perdido su poder sobre el hombre. Parecen participar en el proceso de democratización de la joyería contemporánea.

Al crear ficciones, en este caso pretende ir de nuevo en busca de un tipo de primordial infantil. Los cuerpos femeninos los indica sencillamente por el pecho. En los masculinos atribuye una horca, o una cabeza transformada en corona. Varios esbozos de Nereida tienen como atributo una aleta de pescado, transformándola, así, en una figura antropomorfa. Las aletas, las estrellas, las ollas, los peces, seguirán surgiendo como fragmentos frecuentes en su discurso visual, para aludir metafóricamente al mar. En las joyas creadas a partir de dibujos anteriores se interpreta a sí mismo, haciendo evolucionar sus propios esbozos. En estos broches con oxidaciones verdosas, fragmentos, objetos votivos y colores, introducen la significativa serie *Impressions de l'Atlàntida*



"Néscida - Neptú" Abril 1997

FIG.138 - Ramón Puig, 1987. Dibujos.



FIG. 139 - Ramón Puig, 1990. Dibujo



FIG. 140 - Ramón Puig, 1991. Sirena y Diosa, Alpaca y cobre. 12x4x1 cm / 11x7x1 cm. Serie Impressions de l'Atlàntida.



FIG. 141 - Ramón Puig, 1990. Nereus. Alpaca, cobre. 11x5x1 cm Serie Impressions de l'Atlàntida.

## 2. Impressions de l'Atlàntida (1990 - 1994)

Considero que esta es la primera serie relevante de Ramón Puig. Representa un paso adelante en su viaje reflexivo. Su obra tiene ahora madurez reflexiva y experiencia creativa. Hay en ella una lógica discursiva con intenciones poéticas y comunicativas definidas. Las metáforas son más intensas, refiriendo ese mundo imaginario, o jamás encontrado. Las joyas, invitarán el público a experiencias que llevarán a pensar ¿esto son joyas? o ¿qué es una joya? y, más allá, ¿qué significan? Por primera vez, Ramón Puig

habla de su viaje metafórica, en un catálogo publicado por la galería Hipòtesi, Barcelona, explicando también sus intenciones creativas y comunicativas en esta serie.

“L’any 1990, fascinat des de sempre per l’enigma i la bellesa poètica del mite de la ciutat sepultada sota el mar, començo una sèrie de treballs sota el títol genèric d’Impressions de l’Atlàntida, que son una mena de reflexió sobre el meu propi procés de creació artística. Les joies prenen un caràcter d’objectes arqueològics, de fragments d’una realitat descoberta, i es constitueixen en una metàfora del viatge interior, necessari per reconèixer les experiències més íntimes. La tècnica es torna intencionadament descurada, l’ordre de la composició, menys evident, els plàstics i els colors característics de les anteriors etapes desapareixen completament, i son substituïts pels òxids verd-blavosos i les tonalitats vermelles naturals del coure i de l’alpaca. Les peces son realitzades d’una manera molt més improvisada, el diàleg directe amb el material es fa més fort i el dibuix com a pas previ perd importància en el procés. Aquests treballs evolucionaran cap a un tipus de peces relacionades amb els objectes votius o ex-votos, que es poden trobar en els petits santuaris de culte popular, en un intent de retrobar, fent una el.lipse, un dels sentis més antics de la joieria”<sup>612</sup>

Este texto enseña la toma de conciencia sobre su proceso creativo, como viaje que es, en simultaneo, sensible a su entorno cultural y reflexivo. Como en las joyas de esta serie, hace alusión a *memorias* de una Atlántida como metáfora de un supuesto deseo de encontrarse con un mito Mediterráneo y voluntad de encontrarse a sí mismo para definir intenciones. Para el arqueólogo Cláudio Torres, se puede suponer que "la expresión Jazirat al-Andalus, la isla de Al Andalus - la actual Península Ibérica - según textos árabes clásicos, es simplemente la traducción-adaptación de isla en el Atlántico o Atlántida".<sup>613</sup> Pero la Atlántida, a la que se refiere Ramón Puig, es muy probablemente ficción o un mito que nunca hemos visto esclarecido. Estas piezas de Ramón Puig son ficciones sobre esa ficción mediterránea. La multiplicidad de fragmentos se presenta ahora como un lenguaje firme, que ha llegado para ser continuada y re-explorada en proceso, caracterizando su obra. Simultáneamente, se vislumbra en la expresión esa sensibilidad semejante a de Miró, ese “deseo de entregarse a pintar”, de lo que hablaba Breton o también en esos colores verdosos de ciertas esculturas de Miró. Pensando al hacer, haciendo y pensando, pensando con las manos sucias, Ramón Puig ahora insinúa metafóricamente el fondo del mar.



FIG. 142 - Ramón Puig. 1990. *Cel i mar*.  
Broche. Alpaca, pan de plata y patinas: 9x9 cm. Serie *Impressions de l’Atlàntida*.

<sup>612</sup> PUIG CUYÀS, Ramón, 1995, in *Dibuixos de taller*, Barcelona, Hipòtesi: 82

<sup>613</sup> TORRES, Cláudio, “O Garb-Al-Andaluz”, in Mattoso, J. (Dir.), *História da Portugal*, Vol. I, 1992, Lisboa, Circulo de Leitores: 363.



FIG. 143 - Ramón Puig. 1991. *La Isla*. Broche.  
Alpaca, pan de plata y patinas. 6x2 cm.  
Serie *Impressions de l'Atlàntida*



FIG. 144 - Ramón Puig. 1991. *La mirada de la medusa*. Broche.  
Alpaca, pan de plata y patinas. 7x7,5 cm.  
Serie *Impressions de l'Atlàntida*

Ahora constatamos lo que antes comentaba. También creo que ahora se hace más visible que las intenciones de Miró y Ramón Puig no son idénticas. En esta serie introduce cuestionamientos y transfiguraciones de memorias y tradiciones para, con ellas proseguir su viaje reflexivo. Es en este momento se empeña en su trabajo de búsqueda de sentido para sus joyas, de función simbólica des-ordenada, al reflexionar sobre otros objetos culturalmente simbólicos, los objetos votivos o los exvotos. En ellos pretende encontrar, no formas, pero sí preguntas y respuestas relativas a la comunicación simbólica en joyería contemporánea. Los exvotos eran objetos ingenuos, a menudo hechos por pescadores como voto dedicado a una promesa o a un pedido simbólico. Más allá de las formas estaba una fuerza volitiva simbólica la que, en estos casos, tampoco estaría inserta en alguna gramática y sí en un modo de hacer artesanal.

En esta serie también subraya intencional y conscientemente su forma de oponerse a la joyería tradicional en cuanto artefactos que comunican de otros modos. Pienso que se hace ahora más claro que su búsqueda de sentido en objetos votivos o en el adorno primordial, es su modo de contribuir para reconfigurar la comunicación simbólica. Todos los símbolos son relacionales y, aún si tienen diferentes naturalezas, son siempre lazos invisibles entre personas o entre personas y cosas. Este aspecto relacional será el motivo que lleva Ramón Puig a reconfigurar significados culturales, hacia sorprendernos a través de sentidos-otros, libres de normas o códigos. En cuanto a la técnica, dice Ramón Puig, es intencionalmente descuidada para volverse expresiva. Este *descuido* es una metáfora verbal. La expresión visual de estas piezas, traspasa de contenido para una triple metáfora visible. Por un lado, es primordial porque corresponde a su régimen práctico sensible, le interesa esta expresión plástica de naturaleza libre. Por otro, expresa un desafío a tradiciones artesanales, las que dictan que un joyero ha de minucioso. Por otro aún, con materiales *pobres*, o sea, sin valor económico, también subraya su búsqueda de formas de comunicación simbólica, más allá de lo que sea visible en el objeto físico. Además, si, para otros tipos de arte, las materias y los medios no integran el sentido, en joyería contemporánea pueden contener - como es el caso - intenciones conscientes y definidas. Ramón Puig transforma las materias y colores en cometidos metaforizados. Así, nos dice que se opone a las ideas estancadas sobre el uso de oro y piedras en joyería, al preciosismo técnico, a los medios que se destinan a subrayar la visibilidad y nada más que visibilidad. La serie *Impressions de l'Atlàntida* contiene un mensaje claro en contra las joyas lujosas, como también contra las joyas-*commodity*.

Ramón Puig contribuye para que la joyería contemporánea se incluya en la extensión del arte como matriz con intenciones propias. Desde esta matriz genera su lenguaje personal. Ésta apunta a reconfigurar la joyería como medio creativo y de comunicación simbólica dirigido a experiencias estéticas que incluyen una naturaleza humanista, propia de una república de las artes. Son de raíz democrática y horizontal, libres e interpretables. La vertiente artesanal *descuidada*, como hemos visto, en cuanto arena de trabajo, es también interpretable en su obra, introduciendo expresión donde se esperarían que existieran reglas. Sensibilidad a lo cultural, razonamiento e interpretación se reúnen en su terreno creativo. En este escenario, lo obvio no tiene lugar. En sus joyas, todo es imperceptible en una primera mirada. Las metáforas y los sinécdoque, los fragmentos y la multiplicidad, que ahora ganan fuerza comunicativa simbólica, se ofrecen al público que pretenda participar en estas aventuras interpretativas, para atribuirles sentido.

### 3. *Marcas Cardinales, Constelaciones, Archipiélagos y Relicarios* (1995 - 2005)

Asocio en un conjunto estas cuatro series, en torno de una intención que procede de *Impressions de l'Atlàntida*. Ahora también reconfigura antiguos objetos culturalmente simbólicos, aquí entendidos en común como vehículos para la orientación humana. En el trascurso de estos diez años, crea primero la serie *Constelaciones* (1995-1997), después *Archipiélagos* (1997-2000), en seguida *Marcas Cardinales* (2001-2003) y, finalmente, *Relicarios*, (2000-2005). De hecho, el recurso a relicarios torna más obvio que pretende hacer ese mismo tipo de asociación con tradiciones, buscando formas de comunicación en objetos votivos pagano-religiosos – como tantos objetos y fiestas en España – para reconfigurarlos. Ramón Puig comenta que la idea de reinterpretar relicarios ha surgido al ver ciertas piezas Griegas. Eran relicarios dedicados a muchos santos, como si fueran “seguros multi-riesgos”, dice con humor. En estos, es más el título que metafóricamente remite a ese objeto votivo, en cuanto tipo de comunicación simbólica a que se dedicaban. Naturalmente, no contienen reliquias, pero apenas un, o más, fragmentos centrales que sobresalen visualmente y son interpretables. No es evidente, pero las estrellas, las constelaciones, las marcas cardinales, han servido como sistemas de orientación reales para los navegadores. Desde este punto de vista, los interpreta como objetos capacitados para comunicar y orientar los sujetos a través de la naturaleza. Los archipiélagos son tomados como constelaciones de estrellas. Entre estos temas, hace asociaciones, como por ejemplo en *Archipiélago-relicario*, reunido metafóricamente intenciones comunicativas.





FIG. 145 - Ramón Puig. 2002. *Marcas Cardinales*. Broche. Plata, madera, plástico, vidrio, papel, y hueso. 4x10x1 cm.

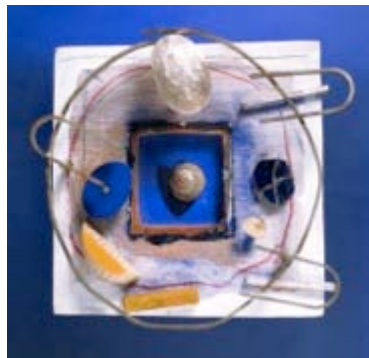


FIG. 146 - Ramón Puig. 1998. *El reliquiari*. Broche. Madera, alpaca, plata y vidrio. 7x7x1,5 cm.



FIG. 147 - Ramón Puig. 2000. *Archipiélago-relicario*. Broche. Madera, plata, plástico, vidrio, piedras y chumbo. 7,5x7x1,5 cm.



FIG. 148 - Ramón Puig. 1998. *Arxipelag*. Broche. Plata, alpaca, vidrio madera y piedras: 8x7,5x2 cm.



FIG. 149 - Ramón Puig. 1996. *Constella.ciò*. Broche. Plata, alpaca y Cole Core. 8x7x1,5 cm.

El *Explorador*, que hemos visto, pertenece a este mismo conjunto de joyas. Estas piezas retoman la alegría de joyas anteriores. Están motivadas por el mar y el cielo, representados según metáforas. Asocia ahora otros contenidos. Vuelven los colores cálidos asociados a un mismo tipo manualidad expresiva y libre de restricciones. Integra fragmentos encontrados en la playa o en la ciudad, incluye mapas, coordenadas. Son polifónicos, compuestos por múltiples fragmentos en diálogo que, como Ramón Puig ya pretendía, podrán retardar la comprensión y llevar a diferentes interpretaciones.

*Constella.ciò* me parece especialmente intrigante. El orden de los elementos, que parecería natural, fue substituida. Los ha integrado en una composición polifónica, donde en simultáneo y prácticamente en el mismo plano, asocia estrellas, tanto como astros, como del mar y una multiplicidad de lunas. Sobre un fondo azul que, dualmente, es mar y

cielo - como en *Cel i Mar* - interconecta esos elementos con imaginarias trayectorias o circuitos lineales. Entiendo que son estos significantes visibles y tal vez también las materias, para muchos aún inesperadas en joyería, los que mejor suscitan sorpresa y potencian diferentes interpretaciones. Me atrevo a suponer que muchos dirán que este artefacto no es una joya, ya que las joyas en el mundo occidental están profundamente relacionadas materiales con valor mercantil que *Constella.ciò* no incluye. Esta joya corresponde a fragmentos de su realidad vivida junto al mar, a miradas en archivo en la memoria que Ramón Puig reutiliza, sin pretender disociarlos. Es lo que nos comunica metafóricamente. No es, como ninguna de sus joyas, interpretable como una *joya-commodity*. En el marco de una atmósfera artística, sus joyas se dan a ser estéticamente experimentados e interpretadas, a ser vistas como arte, a través de lo que pretende comunicarnos metafóricamente.

#### 4. *Walled Gardens* (2004 - 2005)



FIG. 150 - Ramón Puig, 2005. *Jardí de foc*.  
Broche. Plata y pintura acrílica. 7,5x5x1,5 cm  
Serie *Walled Gardens*.



FIG. 151 - Ramón Puig, 2004. Broche.  
Plata, madera, plástico y calcedonia. 5x5x1 cm.  
Serie *Walled Gardens*.

*Walled Gardens* tienen también colores alegres y aún más fuertes que la luz del Mediterráneo. Son como un retorno a la infancia para jugar espontáneamente con líneas gráficas, con colores y fragmentos, o con la vida misma y con la libertad y el placer de estar vivo. Como dice Ramón Puig, son la “expresión del deseo de utilizar el color, el color sí freno y sin inhibiciones.”<sup>614</sup> Esta es una frase que recuerda, de nuevo, el comentario de Breton sobre Miró. En esta serie Ramón Puig pretende referir ciertos jardines cerrados por detrás de paredes altas que le provocan deseo de imaginar que habrá dentro o de entrar y, transgrediendo prohibiciones, descubrir que universo encierra. Esta serie, donde muchas piezas no tienen títulos, tampoco hay una gran ocupación en construir fuertes metáforas.

<sup>614</sup> PUIG CUYÀS, Ramón [<http://puigcuyas.blogspot.com/>].



## 5. *Imago Mundi* (2006 - 2007)

Como elemento *a priori* la vida vivida influye, naturalmente, en el trabajo del artista. De momento, la alegría ha desaparecido. *Imago Mundi* son imágenes que, como Marco Polo, inventa, donde hace ficción. Las metáforas creadas ya no se centran en el mar, pero sí en la idea de *fuga*. Ramón Puig vuelve a la dialéctica dualista incluida en esa estética fragmentaria que antes reconocía con fuerza para multiplicar metáforas, sorprender, provocar cuestiones y experiencias que se constituyan como aventuras interpretativas. Estas piezas se proponen, como prefiere Ramón Puig, como algo que favorece experiencias, algo *extra-ordinario*, conforme me decía en la entrevista hecha en 2011. "Para mí el arte está relacionada con el extra-ordinario. O sea, lo que está fuera del ordinario. Lo extraordinario no tiene que ser una cosa fantástica, espectacular. Puede ser una cosa absolutamente humilde, normal, pero en una determinada situación, en un determinado estado es sacada fuera del ordinario."



FIG. 152 - Ramón Puig. 2006. *Facere Vestigium*. Broche. Plata, plástico, hueso, pintura de esmy calcita. 4,5 x 5,5 cm. Serie Imago Mundi.

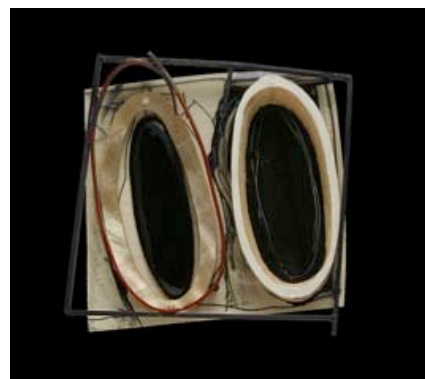


FIG. 153 - Ramón Puig. 2006. *Fugit Umbra*. Broche. Plata, alpaca, plástico, madera, madre perla y pintura acrílica. 5,2x 5,5cm. Serie Imago Mundi.



FIG. 154 - Ramón Puig. 2007. *Precious Tempore Fugit*. Broche. Plata, alpaca, plástico, ónix, pintura acrílica. 5x6 cm.



FIG. 155 - Ramón Puig. 2010. *The four moon*. Broche. Plata, alpaca, papel, resina y cuarzo blanco. 5x5x1 cm

La palabra *extra-ordinario* remite aquí a algo que sorprenda al público, que haga pensar, que subraye diferencias entre arte y objetos ordinarios. Desde su punto de vista filosófico, otro catalán, Gerard Vilar, usa la misma palabra *extra-ordinario* al caracterizar la naturaleza desordenada de la comunicación artística, así como de la experiencia y abertura de las aberturas al mundo del arte contemporáneo. “L’art avui sobretot ens comunica reflexivament les possibilitats de sentit del món. No fa declaracions afirmatives sobre l’èsser, sinó sobre la pluralitat de les interpretacions. No és un tipus d’experiència al costat d’altres, sinó que és l’experiència de les possibilitats de l’experiència. La comunicació artística no és una forma de comunicació ordinària i ordenada, sinó una d’extra-ordinària i des-ordenada.”<sup>615</sup>

De otro lado, la serie *Imago Mundi* inaugura una segunda etapa de la obra de Ramón Puig donde el color va gradualmente desapareciendo como contenido. El Mediterráneo, como influencia sensible en este régimen práctico, en su proceso creativo, aparenta estar ausente. O tal vez estas piezas siguen una oscura tormenta que se constituye como motivo para construir metáforas dualistas que nos confundan, creadas según una dialéctica entre oposiciones y conflictos entre sentimientos. Ramón Puig subraya que no hay luz sin el contraste de la oscuridad, no hay muerte si no hay vida, no hay presencia sin ausencia. En las imágenes vemos que los propios vestigios, palabra que hace alusión a la memoria, son ahora hechos, contruidos, inventados. Huye la sombra, huye el tiempo. La palabra huida, surge en títulos y es configurada por ausencias de fragmentos físicos, contrapuestos a presencias. En el fondo, Ramón Puig también está huyendo del color y del Mediterráneo, incluidos en sus piezas anteriores. Está buscando reafirmar de otro modo su lugar en el mundo de la joyería, pero manteniendo la misma libertad y espontaneidad en su proceso de trabajo, las mismas intenciones creativas y comunicativas contenidas en esa estética fragmentaria y múltiple, para potenciar experiencias pluralistas.

La arquitectura del mundo de la joyería está construida por regímenes prácticos diferentes. También contribuyen para configurar modos de comprender plurales. Por ejemplo, la joyería contemporánea Alemana es uno de los núcleos más fuertes de este dominio, inclusivamente desde el punto de vista institucional, museos, galerías, ferias, escuelas. Esos lenguajes se asocian, por tradición, a contenidos como rigor, una elevada perfección técnica y, en casos como Otto Künzli, a geometrización o minimalismo configurativo, aspectos que tendrán origen en la Bauhaus y Ulm. De un modo general, están enmarcados por otro régimen práctico. Habiendo obvias diferencias en un registro pluralista, *a priori* el rigor, en cuanto principio compartido, domina sobre aspectos sensibles que conduzcan a algún tipo de expresión libre. O, en otras palabras, por tradición la joyería, en cuanto artesanía, sigue una lógica predominantemente disciplinada. Por otro lado, desde el punto de vista de la argumentación y de comunicación simbólica, la joyería contemporánea Alemana es libre y, a menudo, conduce a metáforas intensamente críticas. Sin embargo, por herencia y continúa confirmación por aprendizaje, tienen un “bagaje cultural” diferente, como dice Danto.<sup>616</sup> La joyería está configurada por esa lógica y esa tradición apriorísticamente disciplinadas. No da mucha atención la expresión o a la gestualidad, en sí mismas, ni a las metáforas figurativas, más

<sup>615</sup> VILAR, Gerard, “La comunicació en l’art contemporani. Nous i vells problemes de l’estètica filosòfica”, Barcelona, *Anàlisi* 29, 2002, 159-173: 165.

<sup>616</sup> DANTO, Arthur, 2002, *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*, Barcelona, Buenos Aires y México, Paidós: 251.

poéticas o con otros tipos de ironía. Así, desde el punto de vista de la recepción, sólo son vistas como arte, después de superar la barrera indiscernible de objetos comunes. No son lo que Calvino denomina metáforas producidas según una lógica de “reciclaje” posmoderna, como la de Ramón Puig. Pueden más bien ser comprendidas como metáforas producidas según la lógica del “vacío”, volviendo “a partir del cero” – nacidas de otro tipo de enunciado conceptual – como dice este autor, comparando con la escrita de Samuel Beckett. Pero Calvino admite que, por esta vía, este autor “ha obtenido los resultados más extraordinarios al reducir al mínimo los elementos visuales y del lenguaje, como en un mundo posterior al fin del mundo” Mientras, en el marco de la visibilidad, Calvino se sitúa a sí mismo en la lógica de un fantástico que brota del cotidiano.<sup>617</sup> Entiendo que las joyas de Ramón Puig también se sitúan en un mismo tipo de marco conceptual, idéntico a Calvino. Ramón Puig ha conquistado representatividad en el mundo de la joyería, particularmente en el núcleo de Múnich, el más fuerte. Primeramente se ha pasado a través de exposiciones en la galería Biró y más tarde recientemente en la galería Spectrum. Olga Biró, ha empezado por dedicarse a la joyería hecha en plásticos, considerando su naturaleza democrática. Ha investido en destacar Ramón Puig, no tanto porque usaba plásticos. Los podremos ver las series relicarios, constelaciones, archipiélagos, por ejemplo. Biró está abierta al pluralismo de la joyería contemporánea. Sin embargo, el mundo de la joyería Germánica – dentro del panorama general del mundo de la joyería – no comprendía, ni aceptaba fácilmente la Mediterraneidad expresiva de Ramón Puig, sus colores cálidos y sus permanentes desafíos a las normas artesanales, sus metáforas figurativas que reciclan memorias y cotidiano. Una vez que es consciente de esta barrera, gradualmente, a partir de *Imago Mundi* va a transformar su obra para presentarse y representarse de otro modo. Abandona el color. Pero no abandona su libertad expresiva, ni su enunciado conceptual creativo, ni su lógica de reciclaje, ni sus intenciones poéticas.

## 6. *Corpus Architectae* (2007)



FIG. 156 – Ramón Puig. 2007. Broche. Corcho y pintura acrílica: 12x8,1x3,5 cm. Serie *Corpus Architectae* IV.

FIG. 157 – Ramón Puig. 2007. Broche. Corcho, pintura acrílica. 15x9x3,6 cm. Serie *Corpus Architectae* II.

<sup>617</sup> CALVINO, Italo, 1994, Op.Cit.: 115.

Entiendo la pequeña serie *Corpus Architectae* como un ciclo intermedio, en parte retomado adelante en la serie *Net Works*. Ramón Puig la ha realizado en Portugal, durante el simposio internacional 2ndSKIN Cork Jewellery, donde ha sido trabajado el concepto *joya-segunda piel humana*, recorriendo a otra segunda piel, el corcho. Joyeros de varios países han participado en debates y conferencias, donde identificaban e interpretaban sus obras y también han trabajado juntos en un *workshop*.

Como he comentado en otro lugar, *Corpus Architectae*, así como las piezas de los joyeros Portugueses presentes, están impregnadas por sus escenarios culturales, por aspectos sensibles apriorísticos que nos dan cuenta de la proximidad de sus regímenes prácticos. Todos estos, con variadas experiencias en distintos países y, porque han heredado una cultura de viajeros que se ha hecho mestiza, prosiguen en un movimiento continuo de ida y vuelta, tomando algo del lugar de paso y dejando algo de sí mismos en otros lugares, en un imparable proceso de hibridación de ideas, de producción de lo inusitado a través de diferentes intenciones creativas.<sup>618</sup>

Ramón Puig participa en este simposio, como en tantos otros, en tantos lugares del mundo, para contribuir a pensar la joyería contemporánea como forma comunicación simbólica con intenciones mestizas. Más allá, las joyas que entonces ha creado aportan nuevos aspectos. En *Corpus Architectae* desaparecen las metáforas figurativas. Hay todavía dos aspectos importantes. De un lado, sus piezas, que han sido siempre bastante bidimensionales, son ahora voluminosas, macizas y, como otras muy anteriores, tienen una gran dimensión. Este volumen surge como aspecto asociado a la levedad sugerida o posibilitada por la materia. Consecuentemente, propone con ellas portabilidad. Asume el cuerpo como lugar a partir del cual la joya comunica, la joya como segunda piel humana. Esta misma levedad es acentuada visualmente por el color blanco, dejando entrever el corcho en su expresión natural. A través de la materia usada, leve y flotante, de nuevo trae metáforas sobre el mar, al asociar boyas *ready made* a las piezas

## 7. Utopos (2007 - 2009)



FIG. 158 - Ramón Puig. 2009. *Cursus tenere*. Broche. Plata, alpaca, plástico, papel, hueso, perla y coral. 7x 4,5 cm. Serie *Utopos*.



FIG. 159 - Ramón Puig. 2009. *Illuminatur a sole*. Broche. Plata, alpaca, plástico, papel, esmalte y perla. 5x5,5 cm Serie *Utopos*.

<sup>618</sup> CAMPOS, Ana [Coord.], 2007, *2ndSKIN, Cork Jewellery*, Matosinhos, ESAD, DesignLocal.

Para Ramón Puig “*Utopos* es una metáfora, una forma poética de expresar los interrogantes sobre el universo.”<sup>619</sup> La mano, el ojo, la mente son ahora los figurantes centrales. Partiendo de apropiaciones de fragmentos pinturas renacentistas, las reinventa para construir metáforas sobre estos tres elementos humanos que contribuyen articuladamente para cada acto creativo. En cada joya están enmarcados o atravesados por aparentes composiciones en metal. Tienen su sentido en cuanto fragmentos. Recuerdan encuadramientos lineales de piezas anteriores, como *Constella.ciò*. En esa pieza son trayectorias o circuitos metafóricos que reúnen el cielo y el mar. En la serie *Utopos* las líneas metálicas subrayan el papel comunicativo de ciertos fragmentos como en *Cursun tenere*, donde articulan la visibilidad y la mente, y sus continuos movimientos, en proceso. En *Illuminatur a sole* otras líneas aparentan traspasar, pero con intención de subrayar una mano y un sol – ya en si el elemento más luminoso – o la luz que confiere visibilidad.

#### 8. *Net Work* (2009 - 2014)

En *Net Works* retoma intenciones de *Corpus Architectae*. Vuelve el volumen, la levedad visual, aún cuando las piezas tienen grandes dimensiones. Son ahora construcciones negras o blancas. Más tarde va introducir colores. Son sutiles, hechas de fragmentos abstractos. Ha abandonado la naturaleza figurativa anterior.



FIG. 160- Ramón Puig. 2010.  
Broche. Alpaca: 8x7x2,5 cm. Serie *Net Works*.



FIG. 161 - Ramón Puig. 2011.  
Broche. Alpaca: 6x8x2,5 cm. Serie *Net Works*.

Mientras, cuando menos esperamos, en estas complejas redes *tejidas* en tres dimensiones, con formas casi geométricas, está ahí la libertad de expresión, la necesidad

<sup>619</sup> PUIG CUYÀS, Ramón [<http://puigcuyas.blogspot.com/>]

y agrado en jugar con el material y con él crear contenidos metaforizados. Una mirada atenta, cerca de cada joya, lo mostrará. Sugiere gestos espontáneos durante el trabajo, actos creativos que aparentan no tener estudios previos, como en un proceso que asocia sentir y razonar, donde la artesanía, expresiva e intencional, tiene un papel destacable. En *Net Works*, prosigue sobresaliendo su forma de pensar la experiencia del público. La configura trabajando la multiplicidad de fragmentos, ahora formalmente abstractos, sin figuraciones que puedan facilitar algún tipo de camino para empezar a interpretar. Se bien lo interpreto, entiendo que las metáforas residen ahora en la propia expresión libre.

Ya antes lo hemos podido subentender. Ramón Puig considera que “el artista no está en posesión de la verdad. Está en posesión de la duda, en todo caso. Lo que va a compartir con el espectador es, precisamente, esas dudas” – comenta Ramón Puig, en la entrevista de 2011. Es este modo de ver democrático y horizontal que prosigue proponiendo al público como experiencia pluralista. Como actor en una red global y artista representativo, creo haber mostrado que su poética y experiencia de viaje reflexiva están impregnados de su identidad cultural, la que recicla. Su obra es sensible, reflexiva, independiente y libre, mostrando un discurso que plantea relaciones intensas y emocionales, sentimientos de pertenencia al mundo Mediterráneo. Es por esta vía que, *a priori*, se aproxima a la expresión de Miró hasta la última joya de la serie *Net Works*. Porque tienen intenciones distintas, la expresión en Ramón Puig no es sólo un contenido, pero sí un constructo de metáforas a interpretar. No sé que caminos tomará en la configuración de otras joyas, en el futuro. Pero, me atrevo a decir que nunca dejaremos de ver este tipo de matriz de lenguaje con expresión libre, espontánea y *descuidada*, o sea, intencionalmente desafiadora del arte y sobretodo de la artesanía, la que persiste en las joyas de Ramón Puig.

#### 4. CHRISTOPH ZELLWEGER: *EL HOMO PROTHETICUS*

Christoph Zellweger nació en 1962, en Lübeck, Suiza. Su opción por la joyería será consecuencia natural de su ambiente familiar. Aún si hoy nos propone una obra que presenta como un giro hacia el arte, pertenece a una familia en la que muchos se han dedicado a la orfebrería, la platería o la relojería. Sus padres prosiguen implicados en áreas afines. Su padre es un diseñador-platero. Se dedica a crear objetos funcionales, litúrgicos y laicos, en una línea bauhausiana. Su madre tenía una tienda de joyería en el norte de Alemania. Habrá sido quién introdujo allí la joyería escandinava, la que sobre los años sesenta representaba un diseño con morfologías innovadoras. Según Zellweger, prosigue ocupada en estudiar el impacto social de las joyas. Sus padres, ambos se interesan por el arte. Sin embargo, considera que los caminos para pensar el arte habrán sido más bien su propio descubrimiento. Desde joven, en el inicio de la década de los ochenta, Zellweger empeiza a aprender sofisticadas técnicas artesanas propias de la joyería. En Viena, es aprendiz del orfebre Wilhelm Reindl. Considera que su “aprendizaje fue duro, pero también divertido. Me he beneficiado de un entrenamiento muy bueno, pero todo lo que hicimos era comercial.” Se muda después para Ginebra, prosiguiendo con la realización de piezas para fines comerciales. Hacía joyería lujosa, utilizando oro y platino para fabricar piezas. En la época, su reto era el de un artesano que pretende hacer joyería minuciosamente. Más tarde, se dedica al diseño de joyas. En la empresa donde trabajaba, Fritz Suter le reconoce capacidades para crear y diseñar. Era, entonces, el diseñador jefe de la empresa. Para Zellweger ésta ha sido una primera meta importante, una que mantiene en su memoria. Sin embargo, pronto se daría cuenta que estaba trabajando para gente que sólo quería mostrar estatus social y riqueza. Esta no era su pretensión. Entrando en una crisis, deja la empresa y esa joyería.

Después de algún tiempo, en el que se dedica a reparar bicicletas, empezó, poco a poco, a crear sus joyas. En esa época, produce una colección de piezas en hierro oxidado, la que ha presentado en el año 1989, en el seguimiento de la invitación de una galería. Esta exposición representa un giro importante y también generará conclusiones decisivas. Había vendido casi todas las piezas. Por esta vía, comprende después, que estaba correspondiendo directamente a las expectativas del público. Ofrecía lo que ya conocían y aceptaban. No había sorprendido. Durante algunos años más, se dedica al diseño, a la joyería digital, a la cerámica, a la escultura y trabaja para empresas de estas varias áreas. Buscaba algún rumbo para su trabajo. Mientras, se va a estudiar a Londres, al Royal College of Art, donde hace un máster en joyería. Hoy en día es profesor en un máster en artes y diseño de producto en la facultad de Engineering & Sciences de la Sheffield Hallam University, donde es Senior Research Fellow.





FIG. 162 - Christoph Zellweger. 1995, CH1. cadena en hierro.

Zellweger nunca ha rechazado la multiplicidad de experiencias educativas, de las que ha disfrutado desde joven. Integran su mundo de la vida y un conjunto de experiencias *a priori* las que, reflexionando, transfigura con su fuerte sentido crítico. De hecho, posee una tendencia natural para cruzar caminos e intentar romper fronteras entre disciplinas. Esta naturaleza, que recurrentemente explora reflexivamente, va configurando su obra. El núcleo reflexivo es el cuerpo humano, sus transformaciones y reconfiguraciones que han llegado a un punto tal que ya no sabemos por qué caminos nos llevarán. Ya en 1999, Zellweger afirmaba que desde “Dolly, ya no es muy fácil decir qué es qué, lo que es real.”<sup>620</sup> Es sensible a estos aspectos de nuestro mundo contemporáneo. En el mundo de la vida ya no se distinguen lo real y las apariencias. Desde entonces, todo se ha ampliado y continúa influyendo en el sentido de su obra. Esta constatación tiene una elevada importancia. Zellweger levanta con esto un problema filosófico. No corresponde a las largas tentativas de Danto de distinguir arte de otras cosas. Corresponde a tomar consciencia de esa difícil distinción, cultural y social, entre realidades naturales o humanas y realidades transhumanas. ¿Qué razones, qué justificaciones? Estas constituyan su materia reflexionante. Argumenta sobre ellas a través de su obra. También nos propone un nuevo concepto, el *corporeal design*, que asocia a su obra y apunta a investigaciones interdisciplinarias.

A finales de los años noventa, el crítico Manuel Castro Caldas hace una entrevista a Zellweger intitulada *Joyería, una vez que lo dices*.<sup>621</sup> Se estará preguntando si es candidato al arte ¿por qué pretenderá estar afiliado a la joyería? O, más bien: ¿será joyería, una vez que Zellweger lo identifica cómo tal? Para Danto, éste era uno de los criterios de la década de los sesenta y posterior, uno de los que correspondía a intentar resolver un problema filosófico del entonces: “anything goes as art?” ¿*todo es arte?*<sup>622</sup>

Afirmar que una cosa es arte una vez que el artista lo dice, no era una teoría y sí un

<sup>620</sup> ZELLWEGER, Christoph, CASTRO CALDAS, Manuel, 1999, “A jewel once you say so. A conversation between Christoph Zellweger and Manuel Castro Caldas”, en Christoph Zellweger, Sheffield, Christoph Zellweger [Ed]: 2.

<sup>621</sup> CASTRO CALDAS, Manuel, 1999, *Op. Cit.*.

<sup>622</sup> DANTO, Arthur C., 1998, “Any thing Goes. The Work of Art and the Historical Future”, en Berkeley, California, *Occasional Papers of the Doreen B. Townsend Center for the Humanities*, no. 14: 1-16.



principio lo bastante democrático, que atendía a la auto-consciencia del artista, pero que no revolvía el problema del pluralismo excesivo. Correspondía también a un casi descartar de la tarea de análisis filosófico-hermenéutico, que habrá de atender a las intenciones del artista, o a disminuir la importancia de los discursos sobre arte. Esa visión, no atendía a la necesaria *atmósfera discursiva* que, bajo un paraguas educativo y reflexivo, tanto nos permite a todos ver y experimentar como arte, como también se configura como un mundo de razones teóricas, que caben a la filosofía y la crítica, pero han de articularse con las identificaciones-interpretaciones del artista. Como dice Vilar, esa *atmósfera discursiva*, incluye la tarea filosófica de analizar hermenéuticamente el modo como un artista articula intenciones simbólicas, razones poiéticas, comunicativas y funcionales en una matriz de escritura que será sensible a aspectos de su mundo contemporáneo, conduciéndole a la única razón funcional del arte, la de desordenar el propio arte, creando heterogeneidades según perspectivas actuales.<sup>623</sup>

Castro Caldas, según su punto de vista datado y diferente de estos últimos, se pregunta también implícitamente ¿porqué no abandonará la funcionalidad de las joyas? Es cierto que Zellweger invierte en practicar una artesanía laboriosa, tal vez fruto de su origen familiar y del rigor apreciado por los Suizos en esta área, como en otras. También defiende que las joyas se *aplican* o destinan al cuerpo, que son portátiles (*wearable*). Pero no son adornos en el sentido estricto de la palabra, no son decoraciones. Tienen sentidos-otros como todo el arte. Sobre este aspecto, Castro Caldas le hace una pregunta indirecta. “Pareces enfocar las cuestiones del sentido y del significado como un antropólogo. Está relacionado con el uso.”<sup>624</sup> Para la antropología toda la función se cumple entrelazando aspectos sociales y culturales, como demuestra, por ejemplo, Arjun Appadurai en *La vida social de las cosas*.<sup>625</sup> Castro Caldas admite, sin embargo, que Zellweger “no hace meras formas.”<sup>626</sup> Añado que comunica simbólicamente a través de un lenguaje metafórico que le es propio, que muestra que asume actitudes críticas y reflexivas sobre el espacio público y el propio arte. Estas son funciones del todo el arte que se ha autonomizado, liberado de normas, de códigos, de políticas de coerción, etc. Zellweger piensa la joyería y argumenta sobre el cuerpo humano a través de la joyería. Como antes, también de acuerdo con Danto y Vilar, he de añadir que está desordenando conscientemente el arte, para crear otro orden inscrito en la joyería contemporánea. Las piezas de Zellweger no comunican a través de códigos apenas comprensibles en un cierto marco cultural. Hablando filosóficamente, Zellweger nos sorprende porque argumenta sobre problemas ordinarios, a través de un lenguaje que desordena el arte, lo ordinario y lo expectable. Ha creado una matriz simbólica extra-ordinaria, porque no corresponde a cualquier gramática ya conocida. Nos propone experiencias estéticas *escritas* en un lenguaje que nos da a pensar y que hemos de interpretar como si se tratara de descubrir capas de sentido.

Contra las ideas de Castro Caldas, entiendo que la función realmente real no siempre está en cuestión en Zellweger, o al menos no es prioritaria. Además, analizar la obra bajo ese argumento aislado corresponde a lo que Loos hacía, aislando la decoración de cualquier otra razón. Otros han aislado medios, han aislado pintura y escultura, como Greenberg.

---

<sup>623</sup> VILAR, Gerard, 2005, *Las razones del arte*, Madrid, Machado.

<sup>624</sup> CASTRO CALDAS, Manuel, 1999, *Op. Cit.* 3.

<sup>625</sup> APPADURAI, Arjun (Ed.), 1986, *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, University Press.

<sup>626</sup> CASTRO CALDAS, Manuel, 1999, *Op. Cit.* 4.

Las capas de sentido que Zellweger nos propone como experiencia estética – englobando portabilidad o no – incluyen medios o colores intencionalmente metaforizados – aspecto que provoca la admiración de Castro Caldas: “Estás a decir que ves los materiales como metafóricos en si mismos?” De hecho sí, son metáforas tangibles encarnadas en significados. Sus piezas también transportan un vasto conjunto de interrogaciones y de argumentos sobre el cuerpo que intersectan arte, ciencia, tecnologías, diseño y sujetos. Si la función cultural de las joyas y de los adornos primordiales siempre ha sido simbólica – si exceptuamos los accesorios-*commodity* que apenas configuran apariencias – todos contienen códigos comunicativos culturales. Lo que vemos en Zellweger es el opuesto. Hace un giro desde todos esos adornos hacia el arte. Contrariamente a lo que dice Castro Caldas, la función se hizo simbólica y autónoma de principios o normas, como todo el arte. En el momento de tratar de verlas como arte, es casi indiferente si las piezas son portátiles o no. Hay que articular ese y todos los demás elementos y considerar tanto sus intenciones, como el modo como está desordenando el arte y en él la joyería, según una perspectiva actual.

Otra cuestión se levanta aún. ¿Qué orden imprevisto será éste que articula reflexión, funcionalidad o más bien portabilidad, aprecio por la artesanía, una retórica simbólica de naturaleza artística y propuestas de experiencias estéticas centradas en el cuerpo? La obra de Zellweger, sus identificaciones y su entrevista anexa contestan ya, en gran parte, a esta cuestión. Asimismo, entiendo que, como otros joyeros contemporáneos, ha adoptado actitudes e intenciones mestizas. Es arte y es artesanía. Engloba, articula y desafía cada uno de esos aspectos. Si la joyería contemporánea tiene una matriz comunicativa intencional, no podremos interpretarla olvidando que la artesanía está artizada, es creativa y comunica simbólicamente como todo el arte, *encarnando significados*, como defendía Danto, o sea, *ideas estéticas*, como prefería Kant. En palabras de Vilar, es un *arte de significados* que, en este caso es configurado en la intersección de esos dos mundos, como joyería. Lo que mejor subraya la diferencia entre Zellweger y otros joyeros, es su pretensión de romper fronteras disciplinarias. Hay dos tipos de intersecciones que se intersectan entre sí. No desafía e investiga apenas sobre el arte, la artesanía y la joyería, creando un mestizaje. Desde temprano, y progresivamente más a medida que su proceso artístico avanza, se interroga e investiga también sobre ciencia y medicina, apuntando a crear un tipo de hibridez que repiensa los papeles de ambos. Hoy en día, trabaja con el gabinete de cirugía plástica, reconstructiva y estética de Lausana. A través de un protocolo firmado, puede asistir a cirugías. Lo que observa, lo interconecta con sus investigaciones artísticas sobre el cuerpo, las que constituyen el núcleo central de sus reflexiones, donde resultan piezas. Confronta razones y argumentos artísticos, con razones de la estética médica – la que identifica como artesanía y/o escultura, no dejando por ello de ser ciencia – y, aún, reflexiona sobre ciertas sinrazones de la *estética* cotidiana. O sea, problematiza los deseos y voluntarismos de sujetos que, pretendiendo hacerse *bellos* o *feos*, se estetizan según padrones culturales o mediáticos. Las investigaciones de Zellweger están también asociadas a su actividad profesional como profesor en la Sheffield Hallam University. Zellweger propone una nueva área de investigación que denomina *Corporeal Design*. En un desafío a la denominación *diseño corporativo*, encara las transformaciones voluntarias del cuerpo como cosificación mercantilmente motivada. La idea de *diseño corporeal*, de un lado, integra la producción de sentido de su propia obra se y relaciona, obviamente, con su actividad, en el *teatro cirujano*, como él mismo denomina las salas de cirugía. En este lugar, su actividad corresponderá a la un observador etnológico que, en seguida, con distancia reflexiva, se va a cuestionar. De otro lado, para Zellweger, los avances médicos han permitido afinar y dar forma al cuerpo

humano, de maneras tales que hacen posible empezar a considerar de otros modos ese dicho *diseño corporeal*. Éste podrá llegar a constituir un campo de investigación emergente que habrá de cruzar disciplinas. Cruzará razones científicas, razones del arte, razones socio-culturales y razones mercantiles. Pondrá en cuestión, realidades del mundo de la ciencia con metáforas que comunican algo sobre estas mismas, para darnos a pensar experiencias híbridas. En la práctica, dice Zellweger, habrá de constituirse como “un foro interdisciplinario (...). Podría constituirse, no sólo como un motivo para debate y investigación, sino también proporcionar una necesaria voz crítica, más allá de lo impulsado por los objetivos del mercado.” Este foro cuestionaría el arte y el diseño, junto con la medicina, la filosofía, las ciencias sociales, como también áreas de la ingeniería, como por ejemplo, la genética y la protésica. Más allá de su obra, a través de ésta propuesta de *diseño corporeal*, Zellweger está lanzando un reto más a la filosofía.

### *Estética filosófica versus formas de estetización cultural*

Para Zellweger, la joyería y la medicina estética se implican similarmente con el cuerpo. De un lado, las joyas, como los adornos primordiales, los tatuajes y las excoriaciones de hoy y las de ayer, resultan de aspectos culturales y, teniendo impactos socio-culturales diversos, siempre cambian visualmente el cuerpo. De otro lado, la medicina estética, o de otras áreas médicas, pueden quitar y añadir partes al cuerpo. También toma como ancora *a priori* otros aspectos culturales contemporáneos. Son los cuerpos-modelo o los cuerpos-canon cultural divulgados por los medios de comunicación, entre los cuales la internet y la publicidad, los que fomentan deseos en los sujetos. Son cada vez más numerosos los sujetos que, voluntariamente, se sujetan a intervenciones médicas. Por ello, comparando competencias, sostiene en la entrevista anexa: “Los cirujanos son capaces de hacer cambios fundamentales en el cuerpo. Algunos cirujanos probablemente hacen un trabajo idéntico al que los mejores joyeros, curanderos o chamanes han hecho en el pasado. Trabajan en proceso hacia ajustar la individualidad de una persona; mejoran su imagen, la reposicionan reconociblemente, ayudan la persona para que tenga éxito y para se torne en lo que él/ella desea ser.” No pretende promocionar la cirugía pero sí investigar y reflexionar sobre este fenómeno actual en el marco del *diseño corporeal*.

En una primera instancia, hemos de atender a esa afirmación de Zellweger, cuando argumenta que la medicina estética y la joyería incluyen procedimientos semejantes. Apunta aspectos técnicos y tecnológicos, como también integración social. Subraya de modo semejante cómo interfieren en el exterior del cuerpo, en la apariencia visible del sujeto, en el modo como se embelesa y presenta en público modificado, perceptivamente transfigurado y culturalmente estetizado. Por ello, cirujanos y joyeros, atendiendo a aspectos culturales, contribuyen a constituir modos de integración socio-antropológicos. Esta es la visión de Zellweger.

En una segunda instancia, desde el punto de vista filosófico, todas estas vías son histórica y contextualmente posibilitadas en su extensión, sea por los avances de la medicina, sea por renovación de necesidades o deseos sociales, sea por recientes investigaciones en arte, diseño y joyería, tal como la que propone Zellweger. De acuerdo con Danto, es imprescindible distinguir entre extensión de un concepto y la intención de ese mismo concepto. Recuerda que durante el modernismo, se han ido añadiendo cosas, disyuntivamente, a la extensión del concepto de obra de arte. Todo era arte. Ha llegado la tendencia para invertir en la intención y entonces – “things became candidates for art that would not have been before.” Con su habitual humor, Danto ejemplifica a través de otra

área. Para los científicos, “the extension of a concept (or a term) will be all and only those things which fall under the concept – robins and sparrows and ducks if the concept is “bird.” The intension comprises all the conditions deemed necessary for something to be classed as a bird—wingedness, oviperousness, and the like.”<sup>627</sup> Bajo esta perspectiva, medicina estética, diseño corporeal, padrones estéticos culturales y mercado, aún si son entidades tan diferentes, también se incluyen en la propia extensión del concepto de *diseño corporeal* que Zellweger nos propone, aún si son elementos *a priori* que han de marchar hacia un plano crítico, hacia el mencionado foro de debate. Esta inesperada reunión de entidades corresponde a un concepto que es entendible y posibilitado hoy, en cuanto se está dando a la luz. Pero no podría ser entendido en otros momentos anteriores. Como añade Danto “the intention of “art work” is transhistorical: it specifies the invariant condition for something being art in every world in which there is art at all. But the extension of the concept is entirely historical.”<sup>628</sup> En este caso, la intención prioritaria del concepto de *diseño corporeal* reúne las condiciones que considero necesarias para ser comprendido como un terreno híbrido – ciencia, arte, cultura, sujetos – sin excluir que lo hemos de considerar como algo en proceso de investigación.

En una tercera instancia intentemos, por momentos, aislar las partes componente de ese terreno híbrido, las que volverán a encontrarse en diálogo. Comprender el arte contemporáneo corresponde a pasar del mundo real para el mundo de los símbolos cuyas matrices gramaticales son creadas por los propios artistas. Son diferentes de los significados y símbolos culturales que, aún se evolucionan en proceso, parten de alguna matriz ya conocida. En el caso presente, ciencia, arte, cultura y sujetos, se seguimos este principio filosófico tradicional, se alejan. Tradicionalmente, otra clave está en los tipos de razones que difieren. La medicina trata de lógicas y realidades científicas, sí como del bien estar de los pacientes. El arte maneja razones ditas según metáforas y es contingente. Sobre el arte, un paso más adelante, entrelazando razón y pragmática, las razones del arte integran lo que Vilar designa *razón sin fondo*. Ésta “no es fundamento último ni roca sólida sobre la que asienten nuestros conocimientos y juicios, aún que tampoco es «juego» interminable de juicios que siguen azarosamente a otros juicios en una cadena interminable sin otra lógica que la de su acontecer.”<sup>629</sup> Un artista autoconsciente puede proporcionar experiencias estéticas profundas las que, siguiendo una dada matriz, y no un proceso casuístico, nos dan a pensar a través de sentidos simbólicos, en este caso sobre el cuerpo. Nos alerta metafóricamente sobre problemas del mundo y la vida, proponiéndonos interpretar, pero sin pretenden cambiar lo real. Entiendo que es por esta última vía que sigue Zellweger y, por este motivo, dialoga con la medicina. De todos modos, este diálogo incluye una lógica discursiva que aparenta asentar en disensos. El artista argumenta sobre realidades refiriéndolas metafóricamente. La medicina hace posible fabricar realidades. No se trata de disensos y sí tentativas de, entre diálogos y interrogaciones, construir puentes entre mundos y tipos de intenciones, entre arte, y ciencia, sujetos y cultura. Están también en cuestión experiencias estéticas – propuestas por un artista que desafía la estética como disciplina filosófica, al argumentar sobre la actual estetización cultural del cuerpo y, aún, sobre las investigaciones médicas y la ética deontológica dirigida a las prácticas médicas. El diseño corporeal, en cuanto foro en proceso, recuerda el pluralismo en Goodman, cuando defiende la multiplicidad

---

<sup>627</sup> DANTO, Arthur C., 1998. *Op. Cit.*: 10.

<sup>628</sup> *Ídem*: 10.

<sup>629</sup> VILAR, Gerard, 2005, *Las razones del arte*, Madrid, Machado 168.

prodigiosa de mundos y de modos de hacer mundos o de ponerlos en diálogo relacional, ya que no son tan distantes entre sí. “Principalmente, pero en ningún caso totalmente, hacer el mundo consiste en separar y reunir, y frecuentemente los dos a la vez.”<sup>630</sup>

Más adelante enfocaré algunos resultados del proceso creativo de Zellweger, enmarcados por su intención de cruzar fronteras, por sus recurrentes interrogaciones reflexivas sobre el cuerpo y lo que, desde hace un par de años, denomina *diseño corporeal*. Ese será el momento de analizar la simbólica poética y comunicativa de la obra de Zellweger, así como sobre las experiencias estéticas que nos propone. Antes, en la perspectiva de colaborar con Zellweger, enfocaré dominios que entiendo que podrán contribuir para un entendimiento del *diseño corporeal*. Empezaré por pensar las transfiguraciones del cuerpo, considerando que estos cambios conciernen dominios y cuestiones múltiples que se combinan, intersectan o chocan. Subdividiré este tema en: [1] el cuerpo y el triunfo de la estetización; [2] las medicinas estética y protésica: una arena en proceso multidisciplinar; [3] la artesanía: joyería y medicina; [4] el sujeto transhumano y la libertad democrática; [5] el bioarte. Enfocaré estos temas por este orden, consciente de que podrán ser más desarrollados y que habrán otros más que se me escapen, por lo tanto, sabiendo que no cierro este asunto.

#### [1] Cuerpo y triunfo de la estetización

Las transfiguraciones del cuerpo, por más variadas que sean, me remiten para, en primer lugar, repensar el gusto y lo bello, en el sentido kantiano. Proponiendo una relación subjetiva, sensible y estética con el arte, Kant ha hecho comparaciones desde el punto de vista del observador, sobre la base de la contemplación. Consideraba que lo que para un sujeto es bello, para otros puede ser repugnante. Lo que para uno es noble, para otros puede ser absurdo. Por lo tanto, dentro del marco histórico moderno, admitía diferencias enmarcadas por razones *a priori*. Por otro lado, entendía que lo noble y lo bello pueden no convivir en el mismo modo de ver. Por ello, en lo que concierne la naturaleza, serán nobles o sublimes las altas encinas, las grandes sombras, o las personas altas. Mientras, las rosas encantan y serán bellas tal como los colores claros que dan una sensación de vida y de belleza y, aún, las personas bajas, si, a través de un juicio moral, son consideradas amistosas o inspiran confianza. Por otro lado aún, la naturaleza habría de parecerse al arte y, mientras, el arte bello, sublime y intelectual habría de parecerse a la naturaleza. La naturaleza y el arte se reúnen en una idea de contemplación estética desinteresada.<sup>631</sup> Kant era un hombre de la Ilustración, época de gusto culto o intelectual. Como dice Danto, a aquellos que no eran muy ricos y cultos apenas les era pedido “una contemplación desinteresada de las bellezas naturales y los bellos productos del genio artístico.”<sup>632</sup> Kant, recuerda Danto, también ha hecho juicios morales sobre el engalanamiento, considerando que cambiaba “la belleza genuina.” Por ello, tampoco apreciaba los marcos dorados, que servirían solamente para embelesar las pinturas, ni tampoco los cuerpos tatuados. Como

---

<sup>630</sup> GOODMAN, Nelson, 2006, *Manières de faire des mondes*, Paris, Gallimard: 23.

<sup>631</sup> KANT, Immanuel, 2008, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*. Ed. Alianza, Madrid.

<sup>632</sup> DANTO, Arthur C., 2005, *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*, Barcelona Buenos Aires y México, Paidós: 106.

dice Danto al propósito de este asunto, consideraría que “el cuerpo – imagen de Dios, al fin y al cabo – ya es todo lo bello que puede ser.”<sup>633</sup>

¿Las actuales transfiguraciones del cuerpo nos proponen un tipo de bello subjetivo y dependiente del gusto, como en Kant? Siglos después, los cambios voluntarios del cuerpo interfieren con la naturaleza biológica, corresponden a transfiguraciones del cuerpo, a creación y invención de nuevos cuerpos, a menudo cosificados. Pero, siguen proponiéndose como experiencias subjetivas y, como pretendía Kant, apuntan para la misma idea: *lo que para un sujeto es bello, para otros puede ser repugnante*. Simultáneamente, como pretendía Kant, el gusto es una conquista progresiva del hombre libre, o sea de la democracia. Esta es la naturaleza actual del gusto. Pero, si el gusto como forma de razón, es “una muy problemática” como recuerda Vilar.<sup>634</sup> Por esta vía menudo son juzgados aspectos *a priori*, de naturaleza cultural, sin dar pasos más allá en sentidos reflexivos. A propósito de la dominación de tantos tipos de estetización en las ciudades contemporáneas – entre otros, la “idolatría de la belleza de los cuerpos” – Vilar también considera que este triunfo es igualmente la “democratización de la estética.”<sup>635</sup>

De un lado, los sujetos cosificados, estetizados por la medicina o por para-medicina, por gabinetes de estética o por sofisticados modos de vestir, nos proponen una supuesta relación *estética* con algo que puede ser estética cotidiana o estetización, en este último caso semejante al engalanamiento, tal como es invocado por Kant. No conducen a verdaderas experiencias estéticas, o sea a aquellas en que hemos de dialogar con una obra hacia interpretar e ir sacando capas de sentido, las que están encarnadas en lenguajes significantes que desconocemos. De otro lado, en la república de las artes, el arte se ha libertado progresivamente, se ha desestetizado, ha abandonado lo bello en el sentido kantiano. O, como prefiere Vilar, se ha desartizado. El arte, en un sentido dialéctico, se ha desartizado al maltratar “la belleza, al desestetizarse, al desmaterializarse, al intelectualizarse, al tecnologizarse, al efimerizarse, etc.”<sup>636</sup>

Las ciudades contemporáneas y los medios de comunicación nos proponen una larga oferta sin barreras que hemos de aislar y distinguir, como tarea filosófica. Esos nuevos tipos *estéticos* se multiplican pareciendo pretender llenar la laguna que el arte ha dejado al desestetizarse. Pero como también subraya Danto, refiriéndose a Kant, bello y prácticas de embellecimiento no son lo mismo. “Nos miramos al espejo no solo para ver que aspecto tenemos, sino para ver cómo esperamos que los otros nos vean”.<sup>637</sup> Embellecimiento corresponde a cambio de apariencias, lo que hay que distinguir como realidad cultural. La apariencia es como la retórica, dice Danto. Es también semejante al teatro, en el sentido que los actores, para escenificar algo, se transfiguran por momentos, según la características del personaje que estarán interpretando. La apariencia no penetra. Forma una capa superficial sobre las cosas y, en el caso que estoy enfocando, ese *manto* queda sobre cuerpos humanos. De otro lado, aún se para simplificar utilizo a menudo las palabras estetización y embelesamiento, hoy en día la apariencia *estética* del

<sup>633</sup> *Ídem*: 115.

<sup>634</sup> VILAR, Gerard, “La comunicació en l’art contemporani. Nous i vells problemes de l’estètica filosòfica” en *Anàlisi* 29, 2002 159-173, Barcelona: 4.

<sup>635</sup> VILAR, Gerard, 2005, *Op. Cit.*: 208-216.

<sup>636</sup> VILAR, Gerard, 2010, *Desartización. Paradojas del arte sin fin*, Salamanca, Ed. Universidad

<sup>637</sup> DANTO, Arthur C., 2005, *Op. Cit.*: 115.

cuerpo, tanto apunta a algún tipo de belleza elegida, como para su opuesto, en otros casos, apunta a tecnologizarse o a barbiezarse, para programar el futuro o la obsolescencia. Las normativas de este gusto transfigurador del cuerpo son fluidas o plásticas como las modas. Son culturales, pero también corresponden a franjas socio-culturales. Las opciones dependen de la educación del sujeto. Apenas un aspecto las reúne, él que es el individualismo, que ha nacido con la Ilustración.

Zellweger tiene razón cuando afirma que no le interesa aislar el embelesamiento *per se*, considerando que este es un problema múltiple. A través de su obra, uno de los aspectos que nos propone pensar es la naturaleza socio-cultural del cuerpo transfigurado. Las experiencias estéticas que nos propone cumplen funciones des-ordenadoras del arte y procuran alterar nuestros esquemas de percepción sobre las transfiguraciones humanas. Como veremos a continuación, con curiosidad y apertura, nos propone reflexionar sobre el mundo de la estetización, pero va rumbo a un orden-otro. Nos propone experiencias estéticas reflexivas. Por esta vía, está persiguiendo una imprescindible función democrática del arte, la de darnos a pensar en este tema, inscrito en el mundo actual.

## (2) Medicina estética y protésica: una arena en proceso multidisciplinar

Lejos de pretender hacer una historia de los avances de la cirugía plástica o de la ortopedia y la protésica médicas – porque no lo sabría hacer, ni viene al caso – intentaré apuntar algunos casos y contextualizar diferentes razones filosóficas que se entrelazan con razones de otras disciplinas. De hecho, los avances de la medicina han hecho posible llegar a las recientes transfiguraciones del cuerpo. Pero, hoy la medicina no es independiente de otras áreas que también se han desarrollado en paralelo o en asociación, ni tampoco de la progresiva voluntad del sujeto hacia involucrarse en tipos de branding humano. Por otro lado, la medicina se confronta con áreas paramédicas. Bajo esta situación, que envuelve salud y seguridad, si el sujeto pretende estetizar el cuerpo, le cabe elegir y decidir según su auto-consciencia. Pero, salud y seguridad constituyen otro asunto. Pretendo apenas enfocar algunas intervenciones médicas en el cuerpo y esbozar tanto sus impactos sociales, como la configuración del mundo institucional que las practica.

Los implantes reconstructivos, en los que se usaba piel del propio cuerpo, remontan al Egipto antiguo y al imperio Romano. No eran estéticas, ocurrían después de accidentes. Walter Ernest O'Neil Yeo es considerado como el primero sujeto que, en el siglo XX, se ha sometido a una intervención quirúrgica médica. Había sido gravemente herido en los ojos, durante la primera guerra mundial. Un equipo médico intenta disfrazar su mal estar y, para permitirle salir y convivir socialmente, le construye una máscara que queda visible, sobrepuesta en su rostro. También han usado, para ello, piel de su propio cuerpo. Esta intervención tampoco tiene propósitos estetizantes. Apenas visa integración socio-antropológica del sujeto. Durante los años posteriores, la medicina se dedica a recapacitar sujetos con propósitos semejantes. Eran también casos de accidentes o de guerra. Piernas y brazos mecánicos, habitualmente de madera o metal, van siendo asociados al cuerpo para rehabilitar la vida y solucionar discapacidades funcionales humanas. Sustituyen, un miembro, una mano, un pie, etc. Pero, a menudo, el propio sujeto las tapaba con su vestuario, como algo íntimo.

En el presente, surgen cada día más sub-especialidades médicas relativas a esas dos grandes áreas anteriormente referidas, la reconstitución de tejidos humanos, lesionados o

no, y la asociación o implantación de prótesis. Para solucionar casos protésicos, otros agentes más van a entrar en escena. Ingenieros y diseñadores están más capacitados para tratar de aspectos mecánicos o tecnológicos que mimeticen, lo mejor posible, los movimientos del cuerpo humano, permitiendo, por ejemplo, para caminar o desarrollar mejor otras actividades cotidianas. Gradualmente, estas prótesis se hacen tan sofisticadas que, de un lado, re-califican la vida humana y, de otro, empiezan a ser enseñadas como artefactos-maravilla que cruzan ciencia, diseño y ingeniería. Tienen ya más y mejores funciones que los miembros humanos naturales. Se hacen artefactos más útiles y artizados. Es también por esta vía que se harán progresivamente atractivos sexuales o medios para afirmar masculinidad o feminidad. Es lo que, ya en 1996, vemos en *Crash*, una película dirigida por David Cronenberg. Aquí, un grupo de personas toman el placer sexual de los accidentes de tráfico. En ésta parafilia el placer es acentuado por una prótesis mecánica usada por una de las actrices. La naturaleza sigue siendo continuamente desafiada. Los hombres-máquina, los *cyborg* - o organismos cibernéticos - pasan de ficción científica a la vida real cotidiana. Por esta misma vía, ciertos médicos defienden que podremos empezar a vislumbrar, o incluso ya planear, substituir un miembro real, un brazo o una mano, por ejemplo, por una prótesis transhumana, más perfecta y más útil para una dada función. La inteligencia artificial se asocia a estas realidades.

Consecuentemente, se ha generado lo que suele designarse *branding humano*. Éste termino tiene una relación directa con el mundo empresarial, con las marcas corporativas. El *branding* corresponde, no apenas a diseñar un logotipo, pero a crear la identidad de un producto o marca comercial. Es proyectado para divulgación. Implica una permanente prospección de mercado, la que, si se trata de una grande empresa, a menudo incluye equipas multidisciplinarias. Éstas acompañan la *vida* de la marca que no ha de ser dejada al azar, dada la competitividad comercial global. Este concepto ha sido transportado y prestado al *branding* humano. Corresponde a la fabricación de una identidad visual, según deseos individuales, por vías transfiguradoras voluntarias. Pero, el sujeto al branditizarse se cosifica, tal como un producto comercial. Como sabemos ya, estos son algunos de los aspectos que generan el *diseño corporeal* que Zellweger nos propone.

Para estas transfiguraciones, además de las prótesis tecnológicas, contribuyen otras franjas de la medicina. Éstas se dedican a modificaciones del cuerpo, a través de implantaciones de tejido humano, de materias o aparatos artificiales y biocompatibles. Surgen por vías médicas elementos sobresalientes y visibles en el cuerpo. Lejos de los principios éticos médicos, a través de vías para-medicas se multiplican los *piercing* implantados por todas partes del cuerpo que, tal como los tatuajes, cambian y estetizan el cuerpo. El sujeto que se propone voluntariamente, argumenta que pretende hacerse diferente, pero llega el momento del sacrificio. Se someten al dolor, en favor de un tipo de estetización que cambiará su identidad visual, que le diferenciará en sociedad. Entre muchos de los posibles ejemplos, está Rick Genest, un Canadiense auto-denominado *Rico the Zombie* o *Zombie boy*. Este maniquí se ha hecho cambiar todo su cuerpo a través de tatuajes que lo han travestido de muerto. Prosigue con naturalidad su carrera de maniquí y, además, va en una escalada ascendiente para la fama. Ésta también es soportada por una página *Web* y otra *facebook* para los múltiples fans que genera globalmente, como también por los media. Recibe solicitudes por el cine y para video clips<sup>638</sup>, como también para documentales como *Dead is Beautiful*.<sup>639</sup> Participó también

<sup>638</sup> LADY GAGA, *Born This Way* [<http://www.youtube.com/watch?v=wV1FrqwZyKw>]



en la exposición itinerante *Beautiful People (et la blessure secrète)*, cuyo comisario era Miquel Bardagil. Esta exposición itinerante, inició su recorrido en 2009, en Barcelona.

*Orlando*, una película de Sally Potter (1992) es una adaptación de la novela de Virginia Woolf, con el mismo nombre. Lejos de una epopeya histórica, el personaje principal es un hombre que se convierte en una mujer. No envejeciendo, se transforma en un archivo experiencia propia.<sup>640</sup> Nos da a pensar otro tipo de cambios corporales, el cambio de sexo, para los que la medicina también contribuye. Este ejemplo difiere de los anteriores. Visando también integración personal y social, la estetización no se presenta como asunto de primera línea, aún si puede asociarse. Por otro lado, la estetización rumbo a la *perfección* de narices o de bocas, para quitar arrugas, quitar grasa corporal, ampliar o reducir la mama, etc, persigue el mito de la eterna juventud, tal y como en *Orlando*. Si hoy pretendemos, no envejecemos. Pero el objetivo no es ser algún archivo experiencia propia, como *Orlando*. La medicina estética se ha vuelto una obsesión embellecedora. Según patrones u opciones personales, mujeres y hombres, buscan soluciones en la cirugía plástica. Esta obsesión es incrementada por los medios de comunicación social, la publicidad y el cine, que configuran ciertas normativas estéticas mediáticas. Entre investigadores médicos hay opositores. Unos relacionan esta obsesión por la cirugía plástica con trastornos psicológicos. Otros se oponen a intervenciones innecesarias, dolorosas y peligrosas, sólo lucrativas y poco éticas. Obviamente, la medicina también se dedica a implantes que visan la resolución de problemas de salud. Entre estos está el cáncer de mama. Sin embargo, y con el debido respeto por situaciones como éstas ¿no estarán también éstas mujeres, al recomponer atributos femeninos, dependientes de una estética *lugar-común* para su integración social? Zellweger también se interroga sobre esto.

La estetización del cuerpo ha creado un mundo institucional y un mercado específicos. Este es un mundo múltiple y creciente. Envuelve millones, tal como una breve mirada *Google* dará a conocer. Abrazan la moda. Dependen e impulsan la publicidad y los medios de comunicación en general. Incrementan la industria cinematográfica, a través de películas de calidad muy dudosa. En paralelo, hay otras películas que problematizan estos temas para darnos a pensar. Desde el punto de vista de la medicina, este mundo también se implica con investigación en universidades. Áreas diversas de la investigación y de la práctica de la ingeniería y del diseño se asocian también a este mundo, ya que la estetización humana es incrementada por una deseada interpenetración de varias disciplinas con sus diferentes razones, competencias y procedimientos. Entre estas, dialogan o se confrontan la exactitud de la investigación científica, de algunas áreas, con la contingencia y hermenéutica de otras, con el bioarte y aún con nuevas facetas de las tecnologías del sujeto. Esto era constatable, por ejemplo, a través de la exposición *HUMAN+ The Future of Our Species* que ocurrió en 2011, en Dublin, en la Science Gallery, Trinity College. Esta exposición multidisciplinar no incluyó un/una comisario artístico. Tuvo como comisarios a Rachel Armstrong, doctora, Charles Spillane, biocientista, y Ross McManus, autor de ficción científica. Invitaban al público a considerar el futuro del incremento de las capacidades humanas y nuevas propuestas de estrategias de supervivencia. Dicha exposición, incluía laboratorios para *análisis* del futuro de la especie

---

<sup>639</sup> ARTE.tv [<http://www.arte.tv/fr/6642426.html>]

<sup>640</sup> NAVIDAUSKAS, Laurynas, *Cinematic prosthesis: history, memory and Sally Potter's Orlando* [<http://cinephile.ca/archives/volume-5-no-1-far-from-hollywood-alternative-world-cinema/cinematic-prosthesis-history-memory-and-sally-potters-orlando/>]

humana, productos creados por diseñadores reconocidos e instalaciones, entre las cuales constaba la *Prosthetic Head* de Sterlac. Bioarte, ciencia, diseño, medicina e ingeniería proponían al visitante inventar futuros y elegir como mejorar su vida, por ejemplo a través de complementos robóticos comandados por el cerebro o de prótesis biocompatibles. Por otro lado, tal como ocurrió durante esta exposición, se multiplican por otros lugares los simposios y congresos multidisciplinares, de los que el mercado no tiene porque estar ausente. Por otro aún, la elección de prótesis autorales ya es una realidad, lo que indica que no es sólo su función la que está es cuestión, pero también la contribución de ciertos diseñadores-ingenieros para la estetización del sujeto, según su gusto.<sup>641</sup> Entiendo que a través de *HUMAN+ The Future of Our Species* se constata que la frontera entre realidad y ficción, entre lo real y lo aparente, se está haciendo porosa. La ciencia intenta implantar ficción en la vida humana, tanto en cuanto Sterlac, apoyándose en la ciencia, produce ficción e interfiere con su vida. Ha anunciando, durante dicha exposición, que pretende incluir una función adicional, propia de ficción-científica, en su obra médico-artística. Esto es, desea ahora incluir un transmisor *bluetooth* en su tercer oído implantado en un brazo, hecho de células cultivadas quirúrgicamente. Como también se puede comprender a través del discurso de Zellweger, entre otros, en la entrevista anexa, es también porosa la frontera entre capacitar para la vida o transfigurar un sujeto. Sin embargo, Zellweger no es un bioartista, como iré explicando.

En esta arena multidisciplinaria, reconfigurar cuerpos, mejorar funciones, *branditizar* o capacitar sujetos memos aptos es considerando *un arte*, no apenas en un sentido mediático. De hecho, hay pretensiones académicas de institucionalizar como *arte* estos cambios del cuerpo. Dispersos por el mundo, cursos universitarios actuales intentan cruzar arte con medicina y/o negocios, en una tentativa de articularlas con competencias artísticas. Prótesis para capacitar sujetos y branding están ancorados en un tipo de artificación, donde el componente *arte* es, como dice Shiner, una metáfora que indica voluntad de incrementar otro campo.<sup>642</sup> Si actualmente se reconoce que la creatividad no es infantada de los artistas, se considera, por lo tanto, que grandes descubrimientos científicos, entre otros de la medicina, incluyen también creatividad, que posibilitan descubrir algo extra-ordinario. Es lo que ha hecho Galileo que, en su época, contra principios religiosos, ha cambiado la visión del universo. La creatividad se conecta también con los grandes descubrimientos de las ciencias exactas, como también de la escrita y reflexión en las ciencias sociales y humanas, así como los grandes inventos de las ingenierías, etc. Es de este modo que proceden la ingeniería asociada al diseño protésico, pues también exigen creatividad de estos proyectistas. Lo mismo podrá decirse de la artesanía, cuando un artesano es creativo y también se hace auto-consciente de que no tiene porque estar solamente sometido a un trabajo. Pero, la artificación que está en cuestión por vías académicas, implicando medicina, es un proceso que pone en diálogo la creatividad de más áreas disciplinarias. Ésta no es una condición suficiente para considerarse que dicha artización, es *un arte* o es arte. El concepto de artización es específico y limitado, como subraya Shiner. Necesita de analice caso a caso. Esas vías académicas se harán coherentes cuando *arte* fuere más que una metáfora. Cuando se

---

<sup>641</sup> HUMAN+ paints a somewhat ambiguous picture of the future of our species  
[<https://dublin.sciencegallery.com/humanplus/>]

<sup>642</sup> SHINER, Larry, 2011, "Artification, Fine Art, and the Myth of "the Artist"  
[<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=642>]

hiciera posible que los campos implicados se modifiquen, inter-penetren y transfiguren mutuamente, cuando dialoguen razones, lenguajes y sentidos en el marco de una percepción idéntica. De momento, este tipo de cursos académicos asocian lo que Shiner defiende como *artful-making*.<sup>643</sup> O sea, en su mayoría apuntan a algo creativo o inventivo, realizado como *un arte*, en el sentido de maestría artesana.

La estetización del cuerpo es un campo de fuerzas y un fenómeno complejo. Entiendo que, mayoritariamente, incluye dos tipos de agentes, los sujetos transformadores (investigadores, médicos, para-médicos, ingenieros, diseñadores, *marketers*, fabricantes, comerciantes, etc.) y la de los sujetos transformados (voluntarios o incapacitados). De un lado, las instituciones que albergan transformadores se apoyan en el mito de que el Arte y las competencias creativas del Artista, con mayúsculas, son pasibles de mejorar performances en otros campos. En este sentido, los artistas contribuirían a innovar en esos campos. Las actuales prótesis-maravilla multidisciplinares y multifuncionales solicitan, más bien, tareas creativas y contribuciones de diseñadores e ingenieros. Por su parte, la medicina estética, incluye *artful-making*, o sea maestría artesana. Éste es el tema que en seguida pretendo aislar y analizar, a través de un ejemplo. Pero, todos estos agentes contribuyen a configurar el triunfo de la estetización. Ésta se articula con otras sinrazones del mundo, apuntando en dirección al sujeto transformado que, por su turno, pretende estetizarse. La medicina, la ingeniería, el diseño, los media, etc. contribuyen a configurar capas travestidas y no profundas en el sujeto transformado, tal y como proceden también las áreas para-médicas cuando transfiguran sujetos voluntarios.

A diferencia de esos agentes, Zellweger argumenta, como todo el artista, a través de metáforas inscritas en un lenguaje propio e inesperado. Piensa y refiere estas sinrazones del mundo de hoy, sabiendo que caminan en un proceso donde hay confrontaciones o pretensos diálogos con realidades vitales o, aún, realidades antes imprevisibles, como ya comentaba a propósito de *Dolly*. Cuestiona los cambios corporales para fabricar un *homo protheticus*, entre atracción, repulsión y perplejidad. Dado su aprecio por artesanías de elevada calidad y maestría, que en su obra se entrelazan con su lenguaje artístico, Zellweger también atribuye calidades estéticas a las prótesis. Cuando las elige y presenta como ready-mades, como veremos más adelante, sigue su visión, proponiéndolas como experiencia estética que nos da a pensar. Pienso que son aspectos como éstos y los anteriores que la filosofía y el arte han de cuestionar.

---

<sup>643</sup> SHINER, Larry, 2011, *Op.Cit.*

### [3] Artesanía: joyería y medicina



FIG.163 - Christoph Zellweger. 2010. *26 stitches*. Serie *Incredibles*. Pieza de pared.

Este trecho es, en cierto modo, un paréntesis entre los dos puntos ya enfocados y dos otros a enfocar a continuación. Pretendo analizar y ejemplificar prácticas artesanas coincidentes entre la joyería y la medicina quirúrgica, como aspecto sobresaliente en la obra de Zellweger. La manufactura artesana exige procedimientos realizados como *un arte*, en el sentido de maestría artesana, ingeniosa, sofisticada, minuciosa. Por tradición, un joyero trabaja así. En cuanto a la medicina, esto se hace particularmente efectivo si consideramos áreas delicadas como la cirugía neurológica, oftalmología, otorrinolaringología o estética. En el caso de la cirugía estética hay particularidades a analizar, por articular con la obra de Zellweger. Los implantes estéticos médicos, como los cambios de configuración, por ejemplo, de narices o bocas, tanto implican decisiones médicas que dicen respecto a la anatomía interna y la función de los órganos humanos, como también implican la anatomía externa. Es esta última que está en cuestión cuando refiero creatividad y modelación escultural de la futura anatomía externa, la que definirá la apariencia del sujeto. En este último sentido, un cirujano estético se parece a un escultor. Miguel Ángel, en su tiempo, habría de dominar el dibujo y la anatomía, pero también habría de dominar ingeniosa y diestramente, los cinceles para esculpir la piedra, en un sentido artesano. Más allá de aspectos simbólicos religiosos, cuando Miguel Ángel representó la Pietà, ha mimetizado cuerpos de madre e hijo a la semejanza del hombre y de la mujer de su tiempo, lo que correspondía a normativas, o sea, a un orden artístico del renacimiento. Como diría Vasari, la destreza artesana, estaba sometida a la creatividad del Miguel Ángel, pues era un Artista, con mayúscula. Pienso que hoy podremos decir que éste artista era un escultor y, simultáneamente, un artesano y maestro de aprendices escultores y también artesanos. Su auto-consciencia de esta articulación estaría configurada según lo que se hizo posible en el contexto en el que vivía.

La artesanía que estoy cuestionando a propósito de cirujanos y joyeros, ambos contemporáneos, tampoco es un trabajo sujetado, como si fuera apenas un trabajo de *hacer* manufacturero, tal y como era entendida por Platón. Tiene una naturaleza responsable, auto-consciente e incluye decisiones razonadas. La creatividad y la modelación escultural quirúrgicas se apoyan en piel y otros tejidos humanos, o también artificiales, para crear y fabricar artesanalmente órganos humanos funcionales. Siguiendo una ética médica, los cirujanos intentan corresponder a propuestas, deseos y ficciones del sujeto en el que intervienen. Contribuyen, por ello, a crear apariencias. Este tipo de artesanía podrá estar sujetada a deseos del sujeto o a parámetros mediáticos, pero, en la sala de cirugía médica, el cirujano decide razonadamente con su equipo, puntos de vista esculturales y artesanos. Respeca la vida y realidades anatómicas funcionales, creando apenas anatomías externas. En cuanto al joyero Zellweger, utiliza la artesanía libremente. Esto es, a través de un proceso de mestizaje, artifica la propia artesanía para, usándola como recurso interpretable, comunicar metafóricamente y simbólicamente, como en un proceso artístico reflexivo. Asimismo, los médicos están atentos a la calidad de la vida humana. Zellweger argumenta sobre aspectos de la vida real, proponiéndonos a través de su obra que los reconsideremos más allá de aspectos culturales *a priori* con los que se conectan.

Actualmente, la obra de Zellweger se entrelaza con experiencias de asistir a operaciones, como observador y fotógrafo. Sus investigaciones artísticas y reflexiones, cruzan cirugía estética y una joyería que se da a ser experimentada estéticamente. Coinciden modelaciones escultóricas y prácticas artesanas auto-conscientes. En *26 stitches*. (26 puntadas de sutura) Zellweger se concentra en la artesanía con intenciones poiéticas y comunicativas. Mimetiza la artesanía practicada por la cirugía estética en reconstrucciones de la mama femenina. O sea, creando esa pieza sin función portátil, como joya, procede de modo idéntico a los cirujanos, al reconstruir una aureola-pezones va repuchando la piel. En este caso, el material usado es significativo, pues usa piel de algún animal para trabajarlo como la piel humana. Estos proceden de forma tal que la parte del cuerpo previamente amputado parecerá natural, tanto en cuanto sea posible. Zellweger es igualmente minucioso. Pero, deja intencionalmente visibles las veintiseis suturas de una re-construcción mamaria figurada. Están hechas mediante corte, conformación y cosido, tal como hace un cirujano. Metafóricamente, es como una cirugía justo terminada y todavía no cicatrizada. Tanto representa dolor, como evoca actos médicos en la modelación corporal. *26 stitches* es una pieza que se incluye en una serie de obras denominada *Incredibles*. Todas incluyen reflexiones y críticas sobre el mundo contemporáneo, donde, cada día más, la voluntad del individuo determina como pretende configurar su cuerpo. Durante las últimas dos décadas Zellweger ha estado reflexionando sobre la joyería, identificando sus joyas como prótesis culturales que, en la actualidad, amplían y transfiguran efectos de los adornos primordiales. Estos son aspectos que iré retomando y analizando a continuación.<sup>644</sup>

---

<sup>644</sup> El análisis comparativo e interpretativo que hago en este trecho procede de conversación que he presenciado, donde los dos principales intervinientes identifican semejanzas entre procesos artesanales y en parte, esculturales. Los intervinientes eran Christoph Zellweger y Marie-Christine Gailloud-Matthieu, cirujana plástica (Chef de clinique adjoint en chirurgie plastique CHUV - Cabinet de chirurgie plastique, reconstructive et esthétique de Lausanne). Zellweger ha firmado un protocolo con esta institución, lo que le autoriza a asistir y fotografiar intervenciones del equipo coordinado por la referida cirujana. La grabación de la conversación ha sido realizada por la historiadora Michèle Heuze (Ámsterdam, 8 de Julio, 2012).

#### [4] Sujeto transhumano y libertad democrática

Por transhumano entiendo un sujeto que voluntariamente decide transfigurar su cuerpo. Fabrica una apariencia, habitualmente de naturaleza permanente, porque entiende que se hará diferente según su gusto. A través de una nueva identidad elegida, la que es apenas visual, desea integrarse socialmente. Hoy en día, a diferencia de lo que defendía Kant, la belleza no tiene porqué ser genuina, ni depende de juicios morales. Al enfocar este tema, excluyo todo tipo de intervenciones médicas para capacitar pacientes enfermos o accidentados, aún si, eventualmente, pueda estar también en cuestión algún tipo de estetización como forma de integración. En estos últimos casos hay dolor, pero no hay sacrificio voluntario, como sucede con los transhumanos. Este es el tema que enfocaré en seguida.

La Ilustración enmarca la apertura de nuevos caminos hacia la libertad del individuo y hacia la democracia. Va a introducir el derecho a razonar, elegir, decidir, opinar, según la auto-consciencia individual. Tal como ya enfoqué, se abre un proceso que permitirá al individuo juzgar el arte y todas las otras cosas, igualmente según la auto-consciencia del sujeto, pero también según capacidades que le advienen de su educación. Ésta no incluye escolarización académica apenas. Desde siempre, el tipo de mundo donde un individuo se inscribe configura también su propia auto-consciencia, como también sus capacidades críticas. O sea, la educación hace posible a todos nosotros, o al menos facilita, aceptar o desafiar, participar y transformar críticamente las normas asociadas a la propia democracia.

Actualmente habitamos un mundo donde, además del triunfo de la estetización, también constatamos la superabundancia que se ha hecho una realidad casi global. Pero, si vivimos en democracia, sabemos que podemos elegir con libertad lo que pretendemos. ¿La reciente crisis cambiará estos efectos? Es temprano para considerarlo. De momento, las ciudades están vestidas de una oferta sin fin. La publicidad y los medios de comunicación, sobretudo la internet, democráticamente accesible, poseen el poder de asediar al individuo con una panoplia de cosas, sobre las que tendremos derecho a decidir. Más allá de la estética filosófica, los media manejan parámetros y difunden deseos estetizantes. Tal como el gusto como forma de razón, por derecho democrático, la libertad de elección individual configurada en este ambiente se vuelve una cuestión cada día más problemática. También se configura como razón artística, como es el caso de Zellweger.

Vamos por partes. En primer lugar, hemos de atender, que el individuo que se transhumaniza dice pretender integrarse socialmente a través de una imagen que será fabricada. ¿Cómo se da esta integración? En una vía antropológico-filosófica, René Girard defiende que la voluntad de integración se relacionara con un deseo mimético. Admite que se asocian sacrificios, los que este serán un mecanismo regulador.<sup>645</sup> Hoy, en ciertos casos, los transhumanos mimetizan padrones mediáticos. No siempre es así. En ese y en otros casos, se hace diferente por derecho democrático, confiando y apostando en su integración socio-antropológica. Cuando un sujeto se transhumaniza, lo hace con sacrificio físico rumbo a fabricar un Otro entre Otros. Pero, si el sacrificio es un mecanismo regulador, como pretende Girard, es porque está en cuestión algún poder cuya naturaleza hemos de analizar.

---

<sup>645</sup> GIRARD, René, 2001, *Mimetic Theory: studies in violence, mimesis, & culture*, Michigan, Michigan State University..

En segundo lugar, consideremos algunos antecedentes sobre mimetización antropológica. De hecho, en otras civilizaciones, cerradas en sí mismas, hay casos de mimética social. Entre los que mejor se encuadran en el ámbito que estoy analizando, constan los Karo, africanos. Mimetizaban la naturaleza. Por algún tipo de razón cultural, se pintaban para parecerse a pasaros. Pero, en África han existido, o existen, casos diferentes que nada tienen que ver con mimética, aún si transfiguraban el cuerpo con elementos permanentes y dolorosos. Por ejemplo, mujeres y hombres Zulus, Sudafricanos, así como las mujeres Kayan, Tailandesas, usaban, desde niños, anillos de metal en el cráneo o en el cuello con intención de prolongarlos. Han existido muchas otras prácticas de naturaleza socio-cultural, las que habríamos que desmenuzar para comprender una a una aisladamente, lo que no es mi intención ahora. De todos modos, entre estos se incluyen bucales, piercings, escarificaciones, dislocaciones frontales de dientes y otros casos más, varios de los cuales están actualmente desvirtuados por instituciones humanitarias, dados sus daños físicos. Estos individuos se integraban a través de prácticas sociales simbólicas codificadas, según sentidos culturales. Se transfiguraban fabricando apariencias con algún propósito social simbólico que visaba, en general, comunicar algo sobre integración, creencias y/o demarcación de papeles sociales. Vale la pena subrayar que, si entre estos habrán existido casos de embellecimiento, según reglas de naturaleza socio-cultural, no son conocidas funciones añadidas al cuerpo.

En tercer lugar, hemos de admitir que los actuales transhumanos se transfiguran en el marco del derecho a la libertad individual del sujeto contemporáneo. Cambian formas del cuerpo, añaden funciones o asocian elementos vivos o artificiales a su propio cuerpo, etc. No mimetizan sujetos ni cosas o artefactos. Al pretender singularizarse, escenifican ficciones, las que ganan vida. Estas transfiguraciones también se entrelazan con formas sujeción voluntaria al dolor, así como incluyen gastos de grandes sumas de dinero para estetizar el cuerpo a través de cirugías, implantes, etc. El sacrificio físico voluntario también se relaciona con estas dinámicas culturales y antropológicas, tales como he referido antes, aún si el branding humano tiene una naturaleza global conducida por la internet. Estas ofertas de la vida se dan en el marco de un poder, a menudo religioso, articulándose con esperanza de algún tipo de compensación social o religiosa. Es obvio que transhumanos nada tienen que ver con auto-sacrificios en nombre de un ideal, tal y como podremos considerar a propósito de los hombres-bomba que, por ello, ofrecen su cuerpo.

En cuarto y último lugar, considerando a Foucault, admitamos que los poderes tienen diferentes naturalezas y que, a ellos, podrán estar asociados tanto sacrificios, como otras *tecnologías del yo*. Cuando hablamos de un mundo democrático, somos remitidos para la libertad del sujeto. Pero la democracia también incluye normativas que reglan la convivencia pública, así como caracterizan y reglan el propio poder de un estado, entre otros la través de sufragios en los que participamos y opinamos. Lo que está en cuestión, al propósito de los transhumanos son otras formas de poder que conviven con la democracia. Corresponden al poder mediático, el que apenas depende de blandas leyes reguladoras. Y también a poderes del mercado, de la economía, de los *lobbies*, los que se articulan con los media. Los media encabezan y dan *fisonomía* a esta red de poderes. Nos seducen, indirecta y veladamente, como el canto de la sirena, al punto de conducirnos hacia sacrificios de los que depende las estetizaciones y las transhumanizaciones. Con respecto a los media, el sacrificio no conlleva ningún mecanismo regulador, como

pretende Girard. Acceder o no a una transfiguración depende apenas del grado de madurez y de auto-consciencia de cada sujeto.

Foucault también ha problematizado imposiciones de identidades falsas y procesos para la integración social. Al propósito de clínicas psiquiátricas, proponía lugares-otros, donde sujetos no sujetos – o sea, no sujetados – se confrontaban y convivían con sus diferencias. Por otra parte, lo que Foucault no podría haber previsto son los avances del ejercicio de poder sobre el sujeto, tanto por los actuales media globales, como por las atracciones de las ciudades contemporáneas. Sin embargo, nos deja abertura para continuar su proceso. De momento no pretendo resolver este problema, pero levantar aspectos. Las teorías siempre vienen después, como nos recuerda la metáfora hegeliana de *la lechuza de Minerva que sólo alzaba su vuelo al atardecer*. Pretendo si intentar comprender la voluntad de transfigurar el cuerpo y, así como en los trechos anteriores, dar pasos en el sentido de colaborar con Zellweger a propósito del significado intenciones de su *diseño corporeal*.

Entre las *tecnologías del yo*, también estudiadas por Foucault, consta el sacrificio y la auto-punición. En dicho estudio, hace hincapié en defender que la renuncia de uno mismo era y es un dato a cuestionar. Por ello, ha desarrollando una historia de las tecnologías del yo desde la antigüedad y reflexionado en un *viaje* por diferentes zonas del mundo oriental y occidental. Las relaciona con poderes y normas, con tipos de auto-disciplina o auto-policía. En su viaje por la historia, Foucault enfoca la hermenéutica de las tecnologías del yo, intentando comprender y esforzándose por excluir juicios morales. Pretendía aislar y estudiar casos hasta comprender experiencias espontáneas en este marco. Es, más específicamente por esta vía, que me va a abrir un camino para pensar el sujeto transhumano.

Dentro de sistemas de poder, económicos o religiosos, la auto-disciplina y la auto-policía puesto que incluyen sacrificio, eran ejercidas para regular y imponer controles sobre el sujeto. A propósito del Cristianismo, Foucault refiere el martirio y, más tarde, la flagelación monástica. En este marco, hasta el siglo XVII, el sujeto había de obedecer poderes terrenos, de Dios, de la iglesia y del clero. En este panorama, la revelación de uno mismo – poco o nada verbalizada o dramatizada, por ejemplo, por flagelación – coexistía con la renuncia a uno mismo. En el siglo XVIII, el Catolicismo va inaugurar la confesión y la penitencia como señal de auto-arrepentimiento. Foucault subraya este paso como importante apertura para la re-afirmación de derechos del sujeto. Se trata del derecho a verbalizar, el que, como la dramatización, considera destacables entre las tecnologías del yo, en cuanto actos de re-afirmación del sujeto. Verbalizar es también un derecho del sujeto libre, desde el período moderno, y prosigue desarrollándose como derecho democrático. Foucault concluye, afirmando “from the eighteenth century to the present, the techniques of verbalization have been reinserted in a different context by the so called human sciences in order to use them without renunciation of the self but to constitute, positively, a new self. To use these techniques without renouncing oneself constitutes a decisive break.”<sup>646</sup>

En el sentido propuesto por Foucault, entiendo que los sujetos transhumanos asumen derechos democráticos configurados como dramatización. Pretenden construir

---

<sup>646</sup> FOUCAULT, Michel, 1988, *Technologies of the Self: a seminar with Michel Foucault*.  
[<http://foucault.info/documents/foucault.technologiesOfSelf.en.html>]



identidades y constituirse como sujetos diferentes entre los demás humanos también diferentes, sin renunciar su propio yo que se hizo autónomo. Por esta vía, los cambios corporales voluntarios serán tecnologías del yo y de afirmación social del sujeto. Como forma de dramatización se interconecta naturalmente con ficción, así como con el propio sacrificio. Sin tener que obedecer a nadie, sin tener que renunciar a su yo, sin tener que adoptar a tipos de auto-disciplina o auto-policía, son experiencias espontáneas. Sin embargo, promulgándose como ejercicios de afirmación del derecho a elegir, están sujetados a la mencionada red de poderes. Son los mecanismos de poder económico, que Foucault también apunta, y los media. A estos se añaden las atracciones de las ciudades contemporáneas. Sin embargo, los media hoy son heterogéneos. Por ejemplo, la publicidad, por tradición, es un mecanismo empresarial. De otro lado, ciertos sitios de la internet, entre otros las redes sociales, por ejemplo el *Youtube*, aparentemente permiten mayor autonomía del sujeto. Ya que permiten al sujeto divulgar, opinar y confrontar opiniones, subir imágenes y videos, se basan en mecanismos económicos más inventivos que muchos otros. No serán muy diferentes de las invitaciones para construir futuros individuales, como proponía la exposición *HUMAN+ The Future of Our Species*, donde ciencia y mercado seducían el sujeto. Ambos nos proponen libertades aparentes, bajo el paraguas del mercado y la información en red, como poderes sutiles.

La naturaleza del poder mediático es diferente de otros poderes, sean religiosos o estatales. Todo aparenta remitir al hedonismo. Los medios de comunicación van divulgando, ofreciendo, sugiriendo, encantando. No parecen ejercer poder. Aún si hay un mundo institucional que los regula, no existen reglas explícitas, ni tampoco implícitas en lo que respecta seducir el sujeto. Entiendo que esta naturaleza del poder mediático indica el núcleo del problema. El derecho a razonar no solo recabe a la libre elección del individuo, como amplía el individualismo. Así, la dramatización transhumana es vivida como ficción circunstancial, en un palco teatral donde, a través de apariencias individualizadas, se intenta construir un tipo de realidad que combina razón y deseo de fabricar un Otro, diferente de otros Otros. Por todo el mundo, están en escena, personalizados y a veces siguiendo modas, el mito de la eterna juventud y súper héroes de carne y hueso. Los atletas griegos, un día hechos dioses en el Olimpo, y que después han figurado en los *Marvel Comics* y en el cine, son ahora hombres y mujeres-maravilla. Se juntan a estos los jóvenes *Misters and Misses Spock* con sus orejas puntiagudas y cuantos otros mitos personificados. Sufren sacrificios, a menudo durante años, para transfigurarse por vía de operaciones, implantes, tatuajes, etc.

¿Estará el *homo protheticus* – que tanto ocupa y preocupa a Zellweger hace ya casi dos décadas – auto-consciente de su sujeción al poder mediático y, por consecuencia, al imperio de la *estética* cultural? ¿Y de incluirse en un branding humano, éste sí, uno de los más explicitados por la internet, subido voluntariamente, por ejemplo, para *YouTube*? En este ámbito, las tecnologías de afirmación del sujeto tienen naturaleza contingente. Tal vez éstas transfiguraciones no configuren el mito de la eterna juventud, tal y como desean. No es nada filosófico, pero podremos imaginar el *Zombie boy* como un abuelo muerto vivo, o lo mismo con respecto a los señores y señoras Spock. ¿Serán todavía *beautiful* a sus propios ojos y a los de la sociedad? El mundo transhumano, escenifica integración de Otros, pero razón y emoción van en un equilibrio inestable. Este palco teatral es un lugar-otro, el lugar de la diferencia por derecho, como defendía Foucault, pero no sigue reglas que lo constituyan como *mundo de razones* estético-filosóficas. Este es el papel que Zellweger está cumpliendo democráticamente, subrayando la importancia de sus investigaciones artísticas. Reflexiona filosóficamente y nos propone la experiencia de

reflexionar sobre estos problemas, sobre las tecnologías del yo que se relacionan con la sociedad actual. Tal vez así, nos distanciamos para pensar. Tal vez cambiemos nuestra percepción sobre estas transhumanizaciones y razonemos con auto-consciencia sobre ellas, en el ámbito de una atmósfera artística donde experimentamos como arte, al dialogar con la obra de Zellweger, al sacar sus sentidos.

## [5] Bioarte

Poco antes de terminar estas consideraciones sobre la auto-cosificación del cuerpo, y antes de entrar en un análisis de la obra de Zellweger, pretendo distinguir este artista-joyero de otros artistas que se concentran en el bioarte. Las intenciones y las experiencias que Zellweger nos propone no son en nada idénticas a las de artistas que manipulan su propia vida. Hace ya algunos años que el sociólogo Derrick de Kerckhove se dedicaba a estudiar la piel de la cultura y, en ésta, las reconfiguraciones de la inteligencia y del razonamiento humanos en la era digital, teniendo por base la obra de Marshall McLuhan. Consideraba que el sujeto se está convirtiendo en un conjunto de órganos que responden a las tecnologías digitales y, sin un plan preestablecido, su cuerpo se va convirtiendo en lo que designa como *cuerpo-periférico*.<sup>647</sup> Es cierto que no hay un plano previo, ni reglas, pero los transhumanos que siguen parámetros mediáticos nos indican algo más que esto. Se sujetan a situaciones caleidoscópicas para transfigurarse, no sólo a través de tatuajes, pero también de implantes y/o integración de artefactos periféricos, funcionales o no-funcionales. Sin embargo, éstos no son metafóricos como entonces sugería Kerckhove. Son reales. Lo mismo se podrá decir del bioarte.

El bioarte también coincide en este aspecto transfigurador. Para artistas como Sterlac, Eduardo Kac u Orlan, entre otros, el recurso poético es la vida. Su propia vida. Los bioartistas también intentan crear el Otro transhumano. Fabrican realidades, no argumentan sobre realidades a través de metáforas. Otros artistas contemporáneos aproximándose a la ciencia, investigan en la frontera donde la ciencia se encuentra, dialoga y se entreteje con el arte. Trabajan con tejidos y organismos vivos y procesos vitales, cruzando procesos artísticos y científicos como la biotecnología y varias áreas de la ingeniería, entre las cuales la genética y la protésica. Crean mutaciones con otras formas de vida. Crean en si mismos un sujeto-Otro. En ambos casos, se ocupan en una controversia. Esta reciente atención artística al cuerpo humano a través de manipulaciones enseñan la emergencia de una tarea filosófica que va a considerar perspectivas epistemológicas, las que, como dice Viola, han de incluir también distinciones de categorías “both biological and machine-related.”<sup>648</sup>

Jens Hauser ha sido comisario de las exposiciones *L'Art Biotech*, en 2003, y de *SK-interfaces*, en 2009. Para Hauser, estos artistas rompen una de las fronteras míticas del arte contemporáneo, el límite entre el arte y la vida. Entiendo que este borrar de fronteras es tan drástico, como dramático, al implicar la propia vida en sentidos bio-tecnomutantes. Estas dos exposiciones difieren de una otra ya referida denominada *HUMAN+ The Future of Our Species*, en la medida en la que ésta era un evento interdisciplinar. No

<sup>647</sup> KERCKHOVE, Derrick de, 1997, *A Pele da Cultura (Uma Investigação Sobre a Nova Realidade Electrónica)*, Lisboa, Relógio d'água..

<sup>648</sup> VIOLA, Eugenio, 2010, “SK-interfaces” en *Artforum Archive* [<http://artforum.com/archive/id=24107>]

se proponía como exposición de arte, en un mundo del arte que lo constituyera como tal, en el sentido dantiano. Aún si las exposiciones comisariadas por Hauser han sido propuestas como experiencias artísticas, el bioarte se presentó y prosigue inclinándose hacia una ambigüedad y un mundo sin un respaldo crítico-filosófico. Danto se ha dedicado a distinguir arte y cosas. ¿Llegaremos, un día, a tener que distinguir artistas, parcialmente transfigurados en cosas, de otras cosas?

Zellweger nos propone experiencias estéticas que nunca interfieren con el cuerpo vivo. Su intención prioritaria es, a través de actitudes artísticas, reflexionar y argumentar sobre el mundo y la vida cotidiana. En este ámbito articula los temas que he enfocado. Huesos, grasa y otras materias son intencionalmente simulados y no humanos. A menudo, las propias materias son metáforas que refieren el cuerpo humano y sus manipulaciones, dejando trasparecer investigaciones sobre diálogos o confrontaciones entre arte, diseño, medicina y ciencia. Estas dos últimas áreas, las escenifica en exposiciones, pero quedan lejos de la parafernalia del bioarte, aún si éste también le despierta curiosidad, tanta en cuanto las demás áreas.

### *Joyería como prótesis*

Para Zellweger, el cuerpo humano no está particularmente adaptado a cualquier nicho ecológico y, por esta razón, se hace depende de prótesis. Por ello, acuerda que el hombre ha inventado las ruedas de metal y, más tarde, ha intentado inventar y usar alas. El objetivo era incrementar la movilidad. Hoy en día, agranda o disminuye los pechos o los genitales, modifica los rasgos faciales o los contornos del cuerpo. En este último caso no estoy totalmente de acuerdo con Zellweger. Entiendo que el objetivo es hacerse Otro, diferente y atractivo, según deseos individuales y determinados parámetros culturales. Configuran una simbólica cultural *a priori*. Filosóficamente, hemos de reflexionar sobre ella en estos moldes. Como dice Danto, *se mirarán al espejo no solo para ver que aspecto tienen, sino para vislumbrar cómo los otros los ven*. Esas tentativas de incrementar la movilidad humana eran artefactos útiles para la vida real, para mejorar la vida humana.

El *diseño corporeal* propuesto por Zellweger no puede aún ser visto como un concepto definido, pero sí como una propuesta en proceso. Por su parte, muy probablemente proseguirá en un proceso de investigación artística sin pretensión de tener un fin en vista. Su contribución individual para investigaciones sobre un *diseño corporeal* se concentra, en el continuo desarrollo, de una tesis: la joyería ha de ser considerada como prótesis.<sup>649</sup> A través de su investigación va dando su contribución artística, pero se va cruzando con múltiples áreas.<sup>650</sup> En conjunto, la experiencia poiética y comunicativa que nos propone interpretar se basa y articula con esa tesis a la que va añadiendo otros argumentos más: la joya es comparable a una prótesis o, por la vía contraria y como argumenta más recientemente, el cuerpo humano está siendo enfocado como una joya.<sup>651</sup> En seguida analizaré obras suyas, eligiendo algunas de sus series y, en éstas, algunas piezas que ha creando, para intentar comprender y explicar las intenciones y las experiencias que Zellweger que nos propone.

---

<sup>649</sup> ZELLWEGER, C., 2008, "Foreign Bodies / Jewellery as Prosthesis", Sheffield Hallam University Research Archive (SHURA) [<http://shura.shu.ac.uk/476/1/fulltext.pdf>]

<sup>650</sup> ZELLWEGER, C., 2011, "Incredibles. An artistic perspective on corporal design", *Design 4 Health European Conference*, Sheffield Hallam University

<sup>651</sup> ZELLWEGER, C., 2012, "Bodies as jewels - vom Körperschmuck zum Körper als Schmuck" Schmucksymposium, Zimmerhof.

*Body pieces*

FIG. 164 - Christoph Zellweger. 1996.  
Broches: Poliestireno. Serie *Body pieces*.



FIG. 165 - Christoph Zellweger. 1997-98.  
Poliestireno. Serie *Body pieces*.

La primera serie de piezas que abordó, iniciada en 1986, la ha denominado *Body pieces*. Asocia el cuerpo y la naturaleza, con intención de argumentar sobre estos dos aspectos. El cuerpo es metaforizado a través de *fragmentos* corporales como formas poiéticas no realmente reales, las que podrán fluir comfortable y ergonómicamente sobre lugares del cuerpo. El propio cuerpo es un escenario fotográfico. Otras piezas invocan el pecho femenino, una obsesión sensual que surgirá varias otras veces, enfocada de diferentes modos. Algunas son piezas no portátiles, como los broches que presento en imágenes. Serán excepciones. Otras piezas en las imágenes no lo son.

Para Zellweger, la joyería será algo que podrá ser *aplicado* al cuerpo, ser colocado sobre el cuerpo o no serlo. Lo hace con auto-consciencia, recorriendo a la joyería como un medio híbrido. Como Otto Künzli, Zellweger metaforiza la palabra *aplicar*, disociando la joyería de las artes aplicadas. No sé se han intercambiado ideas, pero el argumento es el mismo: las joyas podrán estar *aplicadas* al cuerpo y así, no sólo para diferenciar antropológicamente al usuario, sino que también comunican algo simbólicamente y nos proponen experiencias reflexivas. Con Zellweger se hace claro que refiere el cuerpo, trabaja al propósito del cuerpo para argumentar sobre aspectos que lo envuelven. La conservación de la naturaleza está también metaforizada en la serie *Body pieces*. El poliestireno expandido es un material-desperdicio que todos conocemos. Lo vemos flotar en el río y en el mar, lo vemos tirado en la basura y sabemos que no es biodegradable. Zellweger está presentando una crítica, pues nos pretende llamar la atención sobre el impacto negativo que este material provoca en el ambiente natural. Como veremos con otros materiales y colores, el poliestireno tiene carga significativa. En las *Body pieces*, ya empezamos a ver como invierte en practicar una artesanía laboriosa. Ésta está impregnada de creatividad, pues moldear este material industrial suele depender de procesamientos también industriales. En este caso Zellweger ha inventado procesos artesanales para moldearlo. Las *Body pieces* ya pueden ser consideradas como prótesis metafóricas. O sea, como algo que evoca una realidad, pero que no tendrá función como tal. Refieren el cuerpo y la naturaleza con intenciones poiéticas y comunicativas simbólicas. Zellweger nos está proponiendo la experiencia de pensar la joyería como arte y desordenando el concepto tradicional de joya. La joya ya no es para adornar, pero es algo *aplicado* al cuerpo como si fuera una prótesis metafórica. Adelante, refiere prótesis reales, o sea los elementos

protésicos médicos, pero sus piezas no se destinan a aspectos relacionados con salud, con cura, con auxilio cotidiano. Por este doble camino donde arte y ciencia se van encontrando, Zellweger está cumpliendo una función democrática de todo el arte. Está desordenando ideas sobre el cuerpo adornado, pretendiendo reordenarlos a través de algún otro orden que, para Zellweger, estará en un encuentro contingente entre la joyería y la ciencia, sobretodo la relacionada con la medicina.

### *Porcelain works*



FIG. 166 - Christoph Zellweger. 2001. Seeds  
Serie *Porcelain works*. [Piezas desarrollados en el EKWC - European Ceramic Workcentre - Hertogenbosch, Holanda]

Más allá del pecho femenino, con Zellweger, los huesos se constituyen como una figura poética recurrente. A través de éstos nos remite al interior del cuerpo, para el esqueleto como apoyo natural del cuerpo, en el que, por múltiples razones, la medicina interfiere, manipula y compone artesanalmente, o añade elementos protésicos diseñados de acuerdo con objetivos específicos, sea curativos o transhumanizantes. En *Porcelain works* la forma de los huesos está interpretada y redimensionada, transfigurada a partir de realidades anatómicas. En otros casos, con Zellweger los huesos surgirán también fragmentados, coloridos, recompuestos. Hace puentes con tipos procesos y propósitos médicos o transfiguradores, de acuerdo con los argumentos que decide inscribir en cada una de sus diferentes series. Además de esta interpretación, sus intenciones creativas incluyen intentar mimetizar la materia que constituye los huesos. Considerando que, como tejido vivo, los huesos se aproximan de las características de la porcelana, pues también conjugan dureza y fragilidad, es por esta materia que va a optar. En *Porcelain works* su intención comunicativa es referir sus preocupaciones sobre la vulnerabilidad de los huesos, en cuanto sustentáculo del cuerpo humano. Haciendo un paralelo, considera también la vulnerabilidad de los genes, como semillas que germinan en el cuerpo. Desde esta idea resulta el título de los cuatro grandes huesos que figuran en la imagen adjunta.

La forma de éstos amplía *Make a wish*, otras pequeñas piezas, también en porcelana. Con cierto humor, éstas mimetizan la forma de ese hueso de pollo que suele asociarse a la suerte. Estas piezas se rompen también, como ha sido experimentado en una performance.

### *Foreign bodies*



FIG. 167 - Christoph Zellweger. 2002. Hip piece [pieza de la cadera]. Pendiente..  
Ready-made - prótesis de segunda mano y cuero. Serie *Foreign Bodies*

En la serie *Foreign bodies*, Zellweger enfoca más directamente las prótesis humanas. La imagen que presento, la *Hip piece*, además del collar, incluye también un montaje fotográfico donde vemos una mujer que tanto lleva esa misma pieza, como también se auto-auxilia a través de una muleta que le facilita el caminar. Esta imagen no es exactamente un escenario ficticio, sino más bien la citación de una realidad humana. Como citación, es una evocación de naturaleza relacional que nos remite a comprender como Zellweger encara los actos médicos y el sujeto menos apto. *Hip piece* está hecha de una prótesis de segunda mano, o sea, es un ready-made elegido por sus calidades estéticas que, en sí, también nos remite a una actitud ética con respecto a la vida humana y la ecología. Tal y como el cuero, como ya hemos visto en *26 stitches* que es una metáfora sobre la piel humana este ready-made es una metáfora sobre la vida humana. Para Zellweger, este tipo de prótesis externas – aún si, son cuerpos extranjeros y por lo tanto extraños al cuerpo, en el sentido de *alienus*, en Latin – no han de implicar sujeción, pero sí auxilio para re-aprender a vivir. En Zellweger extranjero tiene este doble sentido. *Alienus* no significa un *alien-transhumano*, como termino más bien propio de los *comics*, de los juegos digitales o del cine *lugar-común*. La obra de Zellweger también enseña atención con respecto a este tipo de sinrazones y es crítica en relación a ellas. El título

tiene múltiples sentidos. *Hip* es la articulación de la cadera, pero también remite para la moda, para la música *Hip hop* y para comentarios mundanos. En *Foreign bodies* argumenta sobre joyería, medicina, vida y lugares-comunes. Metaforiza prótesis que auxilian y critica transfiguraciones impensadas. Nos propone experiencias que proporcionen pensar en los transhumanos como frutos mediáticos. Sus joyas-prótesis se presentan como cuerpos externos y extranjeros, *aplicados* y sobrepuestos al cuerpo del sujeto. Sin embargo, no están ahí para adornar. Nos proponen la experiencia de interrelacionar joyería y medicina, como un alerta para cuestiones como éstas que, implicando la calidad de vida cotidiana, difieren de transfiguraciones estetizantes.

### *Fluids, Foreign bodies*

Zellweger incluye *Fluids* en la serie *Foreign bodies*. Aislaré algunos ejemplos, pues considero que existen diferencias a destacar. Si, en casos anteriores, metaforiza formas de huesos y otras veces hace lo mismo con otros órganos o con prótesis, ahora explora la no-forma de los fluidos vitales que circulan en el cuerpo humano. Un fluido no tiene forma propia y toma la forma del recipiente donde está contenido. De otro lado, fluencia corresponde a la acción de fluir, tanto desde el punto de vista retórico, como en lo que respecta configuraciones físicas. Zellweger hace ya mucho tiempo se interesa por el concepto de fluencia, interrogándose sobre como llegar a representar un flujo *perfecto*, aún si reconociendo la natural contingencia, o mejor la imposibilidad real de hacerlo. Se concentra en modelar formas y curvas complejas, combinado volúmenes convexos y entradas cóncavas, como se tuviera Brancusi en la mente. Sin embargo, lo que Zellweger pretende, de hecho, es producir formas que fluyan con sensualidad, la que corresponde a una metáfora sobre el cuerpo humano. Es lo que podrá observarse en la ampliación de las dos pequeñas piezas de acero quirúrgico. Las mismas, o otras semejantes, pueden sujetarse en una pieza de cuero, para suspender como un colgante. Entonces, podrán tener función real como joya, pero proporcionan reflexión.



FIG. 168 - Christoph Zellweger. 2002. *Fluids*. Acero quirúrgico. Serie *Foreign Bodies*.

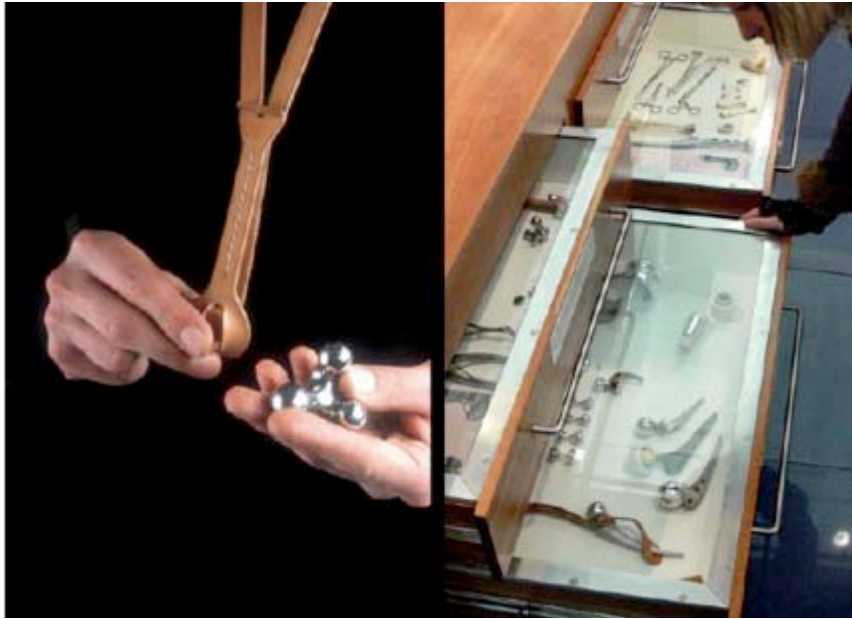


FIG. 169- Christoph Zellweger. 2002. *Fluids*. Acero medico bio-compatible, cuero. Serie *Foreign Bodies*. [Medical Grade 316, exposición en la sala de metalistería, galería Millennium, Sheffield, 2006]

Estas formas *fluidas* contienen una crítica a los implantes en acero de Steve Hay, las que, hechas voluntariamente, sobresalen como adornos a lo largo de sus brazos. A través de sus *prótesis* fuera del cuerpo, Zellweger pretende también “provocar inquietantes paralelos entre los órganos del cuerpo y los artículos de lujo.”<sup>652</sup> Se consideramos las características mercantiles del branding humano, esas prótesis internas son también *commodities* lujosas que crean apariencias con un sentido semejante a las joyas de oro y brillantes. Apenas se destinan a otras franjas de público, esta es la diferencia. Las materias, una vez más, están metaforizados, remetiéndonos ahora para la medicina y para las recurrentes interrogaciones de Zellweger al propósito de posibilidades de interrelación de ésta con la joyería. Los *Fluids* son sofisticados artefactos de artesanía hechos en materias bio-compatibles. Esta bio-compatibilidad es una metáfora, ya que no se destinan a ser incluidos en un cuerpo real. Tal y como referí al propósito de *26 stitches*, pretende también subrayar la existencia de procedimientos artesanos, de naturaleza semejante, entre medicina quirúrgica y joyería. Intencionalmente, el acero médico tiene un acabado industrial brillante para, haciendo un puente, volver a conectar con esa crítica a artefactos de lujo, el brillo de los metales y las piedras.

Configurada como metáfora tangible, un otro paralelo con la medicina va surgir en la exposición/instalación *Medical Grade 316*, en Sheffield. Se pasó en la galería Millennium. Allí hay una sala de metalistería donde una numerosa colección de cubiertos de plata de los siglos XIX y XX suele estar en exposición permanente. Zellweger ha sustituido el contenido de varios cajones por *Fluids*. Junto a sus piezas colocó, como ready-mades, unos componentes comerciales ortopédicos hechos del mismo acero bio-compatible de elevada calidad física, el acero de grado 316. A través de este montaje, pretendía enturbiar la idea de valor y de lujo, que aún hoy suelen asociarse a la joyería, hacia promocionar un

<sup>652</sup> ZELLWEGER, C., 2008, *Op. Cit.*  
432



debate sobre la ciencia médica, joyería y diseño corporeal. Zellweger suele montar el mismo sus exposiciones, creando instalaciones. Tipos de lugares como éste último, menos artizados y fuera del *terroir* tradicional del arte le despiertan curiosidad. Pretende desterritorializar, desafiar, dar a ver y pensar como arte en otros lugares, si posible, en lugares donde se cruzan diferentes mundos. En éstos, escenifica instalaciones sin anular la identidad del lugar en sí. Pero allí pone en diálogo su obra, la ciencia y otros mundos tradicionalmente alejados, para proporcionar experiencias de sorpresa y descubrimiento a través del propio escenario. Otras veces, cuando ocurren en galerías, explora aspectos privados o, otras veces, recorre a equipamientos industriales, confrontando arte, moda, ciencia. Otras veces, confronta ambientes de hospital y su obra. Estas actitudes integran su obra, como veremos a continuación.

### *Ossarium rosé y Relic rosé*

Vida y muerte ambas son realidades sobre las que hemos de pensar. Esta es la experiencia que Zellweger nos propone interpretar a través de *Ossarium rosé*, una exposición realizada en Lisboa, en la sala del Viado, del Museo de Historia Natural. Hacía menos de una década que este museo empezaba a abrir las puertas al arte contemporáneo. Allí, Zellweger ha cruzado las ciencias naturales, tal como eran consideradas y mostradas en el siglo XIX, y la propia sala del ciervo que estaba muy dañada, ya que había sido mortificada por un incendio. En este lugar misterioso ha escenificado *Ossarium rosé*. Las piezas han sido presentadas en el único expositor que ha sobrevivido al incendio. Era uno de esos de inspiración victoriana, como tantos otros que existían aún en museos semejantes, cuando el siglo XXI avanzaba ya. En este expositor, huesos creados por Zellweger configuraban un tipo de disposición idéntica a museos de mineralogía o de áreas de las ciencias naturales. No estaban dispuestos de modo a destacar y artizar los huesos uno a uno. Permanecían como en un osario, un lugar que representa muerte, donde se guardan huesos, por respecto, por un rito o para estudio. Evocaban memorias de otros artefactos científicos que, antes del incendio ahí han estados clasificados para apreciación de algún visitante se, tal vez el azar, lo llevara a pasar por dicho museo. La luz, natural y artificial, colaboraban en este diálogo con la sala, entre un tiempo pasado y muerto y el presente de la vida, acentuando misterio. La sala del ciervo desfigurada y huesos con una anatomía metafórica, estaban en diálogo con la naturaleza real del cuerpo humano.



FIG. 170 - Christoph Zellweger. 2006. Serie *Ossarium rosé*.



FIG. 171 - Christoph Zellweger. 2006. Serie *Ossarium rosé*.  
[Instalación en la Sala del Veado, Museo de Historia Natural, Lisboa, 2006]

Zellweger identifica las piezas presentadas en la sala del ciervo como potenciales joyas. Esto es, no tienen función en cuanto tal, son artefactos no usables como joyas. La muerte está simbolizada por huesos inertes. Combina muerte y la posible repugnancia por huesos, con una inesperada sensualidad. Ha creado una piel sensual en sus piezas, sugerida por la omnipresencia de texturas terciopeladas de un color rosa-gris-azulado, que las revisten. El color se parece a ciertas zonas de piel humana. A través del color y de la superficie terciopelada, pretendía crear una primera aproximación en la experiencia estética. O sea, una experiencia primigenia que despertara otras siguientes, rumbo a una apertura para interpretar sentidos más profundos. Las formas de los huesos no son naturales, son metafóricas. Han sido alteradas y desordenadas, han perdido sus funciones anatómica y ortopédica. Ponían en tensión lo natural y la ficción. Como en *Foreign bodies*, a través de cada hueso y de la escenificación, Zellweger tanto argumenta sobre alienación, como sobre la fragilidad del individuo contemporáneo mediante los medios de comunicación que lo conducen a transhumanizarse y a auto-rediseñar su cuerpo

### *Relic rosé*

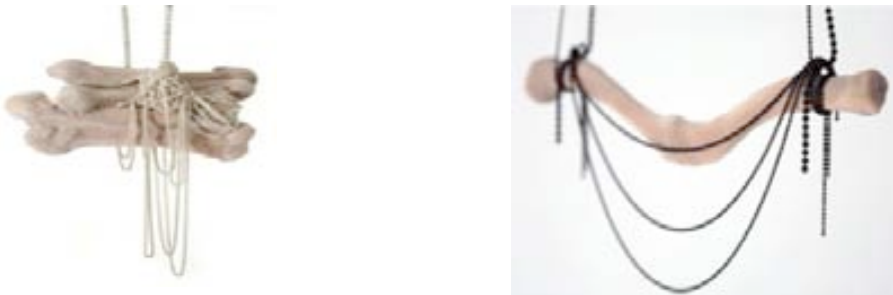


FIG. 172 - Christoph Zellweger. 2006. Serie *Relic rosé*.

En el mismo año de 2006, Zellweger hará otra instalación en Villa de Bondt, Ghent, Bélgica. Se trata de *Relic rosé*, una evolución del *Ossarium rosé*. Allí surgen huesos semejantemente metaforizados y revestidos de terciopelo rosado. Sin embargo ya son potenciales joyas. Esto es, han pasado a tener función en cuanto tal, ya son artefactos usables como joyas. Sorprendentemente, algunos de los huesos surgen envueltos en perlas y drapeados barrocos, como se hubieran sido mascarados, adornados, fragilizados en su naturaleza poética y comunicativa. Después del osario, los huesos pasan a *reliquias*. La actitud ahora es otra. Solamente es comprensible a través de su voluntad de comprender el lugar expositivo, de respetar su identidad. Ahora está en Villa de Bondt, la que mantiene su ambiente de casa privada. Entiendo que este es un caso único y, aún se no estoy analizando todas sus series, he querido decir una palabra sobre este con sorpresa poco favorable. Sin embargo, Zellweger prosigue su tarea proponiendo experiencias que me sorprenden de otros modos y por otras razones. Propondrá otras experiencias extra-ordinarias.

### *Incredibles*

A lo largo de 2010 Zellweger va a desarrollar la larga serie *Incredibles*. Este título comenta las increíbles e impensables transfiguraciones humanas. Funciona como un paraguas que alberga obras variadas, tanto cuanto las instalaciones diferentes en varios lugares. Prosigue desarrollando una investigación artística que, entre razón y emoción, prosigue en diálogo con campos diferentes.



FIG. 173 - Christoph Zellweger. 2010. Serie *Incredibles*. [Instalación Museo Espace Arlaud, Lausanne]



FIG. 174 - Christoph Zellweger, 2010. *Serie Incredibles*.



FIG. 175 - Christoph Zellweger, 2010. *Hook*.



FIG. 176 - Christoph Zellweger, 2010. *Wax breasts*.

Se hace cada vez más clara su atención a la medicina, particularmente a las técnicas quirúrgicas – como hemos ya visto en *26 stitches*, una pieza que pertenece a esta serie – pero también a otras áreas médicas. *Incredibles* acentúa su visión crítica sobre la vida y un mundo que, cada vez más, es esbozado y definido por autodeterminación del sujeto, por los medios de comunicación, por las tecnologías digitales, por la medicina. También se desmarca con claridad del bioarte y de artistas como Sterlac. Se interroga sobre el cuerpo-cosa travestido de arte, sobre el cuerpo-cosa convertido en mercancía y artículo de lujo, sobre el cuerpo que encarna objetos y células extrañas en un sentido real. Si pretendemos vivir una experiencia estética como si se tratara de una aventura interpretativa, descubriremos que todos estos elementos residen en los *Incredibles*, configuran parte del sentido. Zellweger no fabrica realidades, como los científicos, ingenieros o diseñadores, ni como los bio-artistas. Argumenta sobre el mundo, el cuerpo, la esfera pública y la condición humana, con intención de proponer experiencias que nos proponen pensar y tal vez cambiar percepciones sobre dichas realidades. Así prosigue su tarea de – a través de la joyería, considerándola como una prótesis cultural – hacia ampliar la definición de *adorno* corporal contemporáneo. En este ámbito, como en toda la joyería contemporánea – cuando puede ser entendida como arte, porque proporciona experiencias que no surgen para cambiar el mundo, pero para dar pensar en ello y en la vida – la palabra *adorno* se hace una metáfora que recuerda una tradición retórica. Pero ya a no significa adornar, en el sentido de embellecer o estetizar.

En las exposiciones donde ha presentado la serie *Incredibles*, Zellweger instala sus piezas en ambientes y con aparatos médicos, los que confronta, lado a lado, con otros tantos que conectamos con a la vida cotidiana. Así, tanto vemos soportes para ropa, tales como veremos en tiendas, estanterías de restaurante *take-away*, campánulas de vidrio asociables a aparatos médicos, como también una camilla para transporte de enfermos o heridos por helicóptero.

Zellweger continua a investigar sobre experiencia estética y a explorarla rumbo a atraer el receptor. Consciente de como se procesa la experiencia estética, nos propone dar pasos interpretativos hacia la descubierta de sentidos. Esto se constata tanto en las intrigantes instalaciones que articulan mundos antes alejados, como en las piezas. En estas, a menudo configura una *primera piel* que nos atrae, pero también provoca interrogaciones y voluntad de seguir adelante. Es el caso *Fluids*, esas piezas metálicas muy pulidas y de *Dssarium Rosé*, con su revestimiento rosa terciopelado. Son contenidos intencionales que visan la recepción. Zellweger pretende, a través de estas superficies, crear un primero impacto que, por ejemplo, disminuya alguna repugnancia que los huesos puedan suscitar. Después, podrán suscitar preguntas, diálogos con el autor y la obra y, mas allá momentos de experiencia reflexiva. Para argumentar sobre las transfiguraciones voluntarias, la obsesión por la estética y la fetichización del cuerpo, como en otras veces, las propias materias surgen metaforizadas. A través de la cera, una materia efímera, crítica el mito de la eterna juventud. Como en *Fluids*, cuando configura la no-forma de fluidos vitales, ahora también procede igualmente con la grasa, cuyo color es semejante a la cera. Vertidas sobre una camilla médica, reposan ahora no-formas intencionales, hechas de cera fundida. Pretende argumentar sobre las cantidades inmensas de grasa corporal que, en el teatro médico, va a quitar en cirugías. Será llevada a quemar. Está, metaforizando la cosificación del cuerpo y el rediseño voluntario del cuerpo.

En los *Incredibles* el pecho femenino se hace una figura central, conectando sensualidad y lo que Zellweger observa en el teatro médico. La cera es también uno de los recursos para configurarlos. Algunos surgen protegidas por campánulas transparentes. Otras piezas, asociando pechos y sujetadores en látex, están colocadas en soportes para ropa, sugiriendo su lugar en una tienda. Otras piezas en cerámica blanca y neutra, configuran pechos femeninos que incluyen varios pezones. En una metáfora sobre la fetichización y obsesión por transformar el cuerpo, una otra pieza negra incluye también pezones *descartables* con varias formas. De hecho son *pins* con imanes, los que pueden ser literalmente experimentados en el cuerpo en la propia exposición, de modo a elegir la forma preferida. Las simulaciones de huesos reales resurgen para figurar el esqueleto como estructura y apoyo del cuerpo. Sin embargo, con sus formas fálicas, están ahora sirviendo para soportar ropa. Son ganchos. Han cambiado de función y, en este caso en sentido real y no metafórico. Sin embargo, también contienen una metáfora, esta ahora sobre crecimiento voluntario. Si ampliara la imagen, veríamos que es un montaje. Hay cortes y ligeras, pero visibles, dislocaciones en estos huesos. Están revestidos de una suave capa de caucho, una primera piel realizada industrialmente. Éstos citan los fragmentos de huesos que, médicamente, pueden ir siendo añadidos a través de sofisticadas artesanías cirujanas, para que el sujeto tenga la altura que entienda como perfecta.

### *Plug-ins and Add-ons*



FIG. 177- Christoph Zellweger. 2010. *Plug-ins and Add-ons. Serie Incredibles.*

Como en otro caso anterior, destaco *Plug-ins and Add-ons* porque en ellos encuentro diferentes intenciones, pero de hecho pertenecen a la serie *Incredibles*. En estos, Zellweger se concentra en argumentar con humor sobre tecnologías y pequeñas prótesis asociadas a la vida cotidiana. Los *Plug-ins* acuerdan nuestra dependencia diaria de ordenadores y de todo tipo de aparatos digitales para comunicarnos diariamente, los que son también multifuncionales, como por ejemplo los *IPhones* o los *tablets*. El sujeto está *plugged-in*, o sea metafóricamente enchufado, conectado a redes y haciéndose conectable. Nos recuerda que ordenadores y otros aparatos son prótesis de las que hoy dependemos. Los *Add-ons* tienen más relación con medicina, aún si la mayoría no se relaciona con cirugía. Con humor y sin crítica, refieren las lentillas de contacto o los audífonos, que mejoran condiciones de vida. Todos estos pequeños pins puedan ser pegados a la piel humana con goma médica, donde, sin daño alguno, podrán quedar algunos días. Es decir, la interrelación con la medicina no está puesta de parte en ésta serie, aún se en los *Plug-ins* apenas está aquí citada por un recurso médico y por su naturaleza no dañinas. Estas prótesis, comentan dependencia, pero no embelesamiento o transhumanización. Algunas de éstas piezas recuerdan configuraciones de los *Fluids*. Aún si son tan reducidas, son formas sensuales, algunas semejantes a pezones.

### *Excessories*

*Excessories*, el título de esta serie, combina exceso con accesorio. El cuerpo – enfocado hoy como una *joya preciosa*, puede ser rediseñado – es excesiva y obsesivamente cuidado para crear apariencias, según diversas tipologías a elegir por el propio sujeto. Estas transfiguraciones son a menudo accesorias, en la medida en la que son un revestimiento extra para embelesar, como también son secundarias con respecto a parámetros de naturaleza médico-científicos que definan un marco de salud o calidad de vida. Las joyas, cuando no proporcionan experiencias que dan a pensar y a descubrir sentidos, son también un accesorio, o sea, un complemento visible y extra, él que apenas tiene como función estetizar. Como los accesorios de moda, serán algo añadido al vestuario para adornar.





FIG. 178 - Christoph Zellweger. 2012. Serie *Excessories*.

Zellweger hace hincapié en no aislar embelesamiento con otras cuestiones sociales. Así, por su parte, remite el proceso de significación de la palabra accesorio al termino acceso. Es decir, en lo que concierne estetización, no interpreta esta palabra como un extra embellecedor, pero sí como acceder a algo. En consecuencia, identifica la palabra accesorio como un indicador de que algo es accesible. Por ello, asocia este proceso a acceder a la experiencia pública. O sea, como ya hemos visto a propósito de las series *Dssorium Rosé* y *Incredibles*, recuerda que la piel de esas piezas es una herramienta de comunicación que crea intencionalmente. Para Zellweger, si una pieza es más seductora, en una primera fase de la experiencia se hará más accesible. Suscitará atención de naturaleza emotiva por parte del público. Las sucesivas tentativas para comprender razonadamente el sentido surgirán más adelante, cuando, y si, el sujeto supera esa primera barrera, como si se tratara de considerar una apertura gradual de la obra.

La serie *Excessories* ha sido presentada en una instalación en la galería Louise Smit, en Amsterdam. Una vez más, Zellweger ha escenificado el teatro médico, asociándole sus piezas. Constaba la misma camilla para transporte de heridos – donde estaban esas no-formas en cera – así como cortinas divisorias semejantes a las de salas de cirugía que, en este caso, subdividían intencionalmente la instalación. Una fotografía, que por sus pequeñas dimensiones podría pasar desapercibida, se hacía foco de atenciones. Representaba un momento que ha antecedido una intervención de cirugía reconstructiva a un cáncer de mama. Sobre el cuerpo amputado, estaban dibujados los cortes que, en seguida, la cirujana haría para proceder a una reconstrucción escultural y artesana. La mayoría de los colgantes *Excessories*, como en otras instalaciones, estaban suspendidos en soportes para ropa. Sin embargo, también como en otras exposiciones, no estaban dispuestos como prendas de vestuario como si se tratara de una tienda. Citaban lugares

como éstos, pero estaban interpretados y, en ellos, pendían libremente las piezas. Otros colgantes *Excessories* más, permanecían parcialmente resguardados en vitrinas por detrás de las dichas cortinas. Establecían una relación más directa con el teatro médico. Adjunto a cada uno de estos, un reporte médico describía el problema del paciente y el tipo de intervención quirúrgica que, en seguida, lo iría resolver. Estos reportes médicos no son metáfora alguna, corresponden a realidades quirúrgicas cotidianas. En éstos, Zellweger cubre de negro cualquier posible identificación del paciente. Convivían con *Excessories*, los que sí, metaforizan grasa humana. Finalmente, un otro de los colgantes *Excessories*, el único plateado, pendía delante de un espejo. Éste remetía a Narciso, para la imagen mimética, semejante a si mismo, la que veía y admiraba enamorado en un espejo de agua. A través de esta actitud, metaforiza, no ese enamoramiento, pero sí la obsesión contemporánea por crear apariencias.

Esta última pieza, como todas los demás *Excessories*, son de vidrio soplado semi-transparente. Son colgantes, por lo tanto, en éste caso, tienen función como joyas, con sus formas de brotes fluentes que se interconectan. No será sólo esa fotografía, los reportes, las cortinas, la camilla, los que interconectan con actos médicos para producir sentido como arte. Si, como pretende Zellweger, el público desea dar un segundo paso en su experiencia, descubrirá una misteriosa inscripción en cada uno de los *Excessories*. La letra R o la letra L, van seguidas de una determinada cantidad explicitada en gramas. Para Zellweger, estas designaciones se destinan a hacer surgir primeras preguntas. ¿Ésto qué significa? Después se seguirán pasos hacia desvelar las metáforas que Zellweger ha estado explorando, sus intenciones y los sentidos de las piezas. La letra R indica *right* (mama derecha) y la letra L indica *left* (mama izquierda). La cantidad de gramas sugiere la larga porción de gramas de grasa quitada de ese lugar del cuerpo por el cirujano. Así, el propio peso es una metáfora que establece relación entre el sujeto rediseñado y los actos médicos. No tiene relación con las piezas que son, en sí, muy leves. Por el contrario, tal como Zellweger observa en la sala de cirugía, la cantidad de grasa quitada de los cuerpos es inmensa y disforme. Sin embargo, las formas fluentes de *Excessories* pretenden comunicar simbólicamente su continuada relación con la medicina, dándonos a pensar cómo y porqué manipulamos nuestro propio cuerpo.

Estoy convencida de que Zellweger proseguirá este proceso. Esbozará y re-esbozará, reflexionará sobre otras contribuciones artísticas para pensar el *diseño corporeal*, argumentando sobre este mundo donde el cuerpo es cuidado como si fuera una joya dispendiosa. Proseguirá su tarea democrática, creando y proponiéndonos otras experiencias más, como si se tratara de un voto universalizante que persigue la idea de darnos a pensar la escenificación en esta arena multidisciplinar y los muchos porqués, que aún quedan, sobre la dramatización-sacrificio del actual *homo protheticus* voluntario.



## 5. TED NOTEN: HUMOR COMO ESTRATEGIA RELACIONAL

Ted Noten ha nacido en 1956 en Tegelen, al sur de Holanda, en la provincia del Limburgo que, en consecuencia de resoluciones políticas, aún hoy asocia geográficamente una zona Neerlandesa y una otra Belga. La opción de Noten por la joyería ha sido tardía. En su familia no había tradiciones creativas. Apenas, según comenta, un abuelo pastelero seguía esa antigua tradición artesana de Limburgo. Sus padres tenían una fábrica de ladrillos. Nadie se interesaba por arte, que de hecho, tal como las actividades de los artistas, eran mal considerados, como desnecesarios y inútiles. Consecuentemente, durante su juventud Noten no tenía apetencia alguna ni por el arte, ni por la joyería. En su currículo, entre la naturalidad y el humor que lo caracterizan, da cuenta de sus primeras actividades profesionales, primero como albañil y más tarde como enfermero en un hospital psiquiátrico.

Más tarde, durante un largo viaje por el mundo durante cerca de tres años, realizado al final de sus veinte años, descubre, paso a paso, caminos hasta la joyería. En Atenas se da una coincidencia que Noten identifica como su primero paso hacia la joyería. Va a conocer a un artesano Alemán que fabricaba bisutería en la calle, usando alambre de plata, perlas, conchas. Trabajaba solamente con herramientas muy sencillas, pero con éstas podía hacer un trabajo artesano delicado. Se ha sentado junto a él, fascinado con su destreza al hacer cosas tan bien hechas sólo con pocas herramientas. Con él, Noten aprendió allí en la calle, cómo hacer cosas sencillas como pendientes y anillos con alambre. Prosiguió por éste camino. Más tarde vendía ese tipo de bisuterías en las calles de Ámsterdam. Sin embargo, pronto va exigir más para si mismo. Durante tres años va aprender técnicas de orfebrería más avanzadas en la Academia de Artes Aplicadas de Maastricht.

Saber dominar técnicas le es útil hasta hoy, reconoce Noten. Pero, subraya, por si sola la técnica es un nada. Después de ese curso en Maastricht, ya quería ir más lejos, por caminos creativos. Hoy reconoce que, a esas alturas, ha empezado a pretender investigar y argumentar sobre joyería a través de la joyería en si misma. Por ello, a finales de la década de ochenta, ha ingresado en el departamento de joyería de la Academia Gerrit Rietveld, en Ámsterdam, a esas alturas coordinado por Onno Boekhoudt. Sin embargo, antes va a enfrentar problemas para ingresar. En simultaneo, va a revelar su carácter rebelde. Entonces, como en casos actuales, las academias de arte y de diseño solían, considerar que alguien que se ha dedicado a la artesanía está más bien preparado para un trabajo repetitivo o mecánico. No está preparado o tienen dificultades, en comunicar reflexiva y creativamente. Además, Noten había sido un artesano demasiado tiempo,

consideraban en ese departamento. “*It’s too late! You are spoiled! You are brainwashed as a craftsman.*”<sup>653</sup> ¿Jamás podría ser un artista, como argumentaban? Estaba listo para desafiarse a sí mismo, para reprogramarse, para tomar otras direcciones. Estos argumentos le parecían abusivos, conjuntamente con el consejo que recibió de dedicarse a la pintura. De hecho, puede parecer inaudito que un profesor de joyería aconseje un candidato a alumno a dedicarse, antes de más, al un arte que suele ser considerada como superior. Pero, Noten ha seguido este consejo. Finalmente, ha sido aceptado en la clase de Boekhoudt.

Boekhoudt había vivido dificultades semejantes al pretender ingresar en la misma academia, aún se no había trabajado como artesano. En realidad, ya a esas alturas, no se trataba apenas de prejuicios con respecto a prácticas artesanas. En Pforzheim – con el profesor Reinhold Reiling – como en otras academias de joyería Alemanas – por ejemplo Múnich, con Hermann Jünger – la joyería empezaba a transfigurarse. Pretendían configurar una elite creativa que se implicara en dicha transfiguración. A finales de la década de setenta, una generación de joyeros – como Onno Boekhoudt, Otto Künzli y tantos otros más – va empezar a intentar transformar la joyería. Hoy podemos decir que pretendían un giro hacia un *arte de significados*, como denominada por Vilar.<sup>654</sup> Una que, no imitando otras artes, que tuviera una identidad propia. Investían en transfigurar la joyería en un arte consciente y reflexivo que habría de conquistar su autonomía como mundo con características y intenciones propias. Este ambiente se ha prolongado hasta la década de noventa. Se preguntaban – como bien expresaba Boekhoudt – ¿“hasta donde podremos llevar la joyería?”<sup>655</sup>

Otto Künzli, temporalmente, también ha sido profesor de Noten en la Rietveld. Pero, sea porque conoce o si se recuerda, o no, de esa frase de Boekhoudt, hace hincapié en subrayar la importancia de las discusiones sobre joyería en sus aulas. Éstas, como le gustaba a Boekhoudt, se prolongaban exigente y profundamente, si posible hasta conducir a pensar la joyería veinte y cuatro horas sobre veinte y cuatro horas, a lo largo de los días, cómo también defendía. Bajo aspectos de carácter humano, motivaciones o procesos de trabajo, estos dos joyeros nada tienen de semejante. De otro lado, los enfoques conceptuales de Künzli, que tanto habían interesado a Noten, han dejado de influir en él. De otro, lejos de centrarse en un cotidiano introspectivo en el campo, explorando materias y pensando la joyería con sus manos, como Boekhoudt, Noten piensa las reconfiguraciones del ambiente urbano. En parte, coincide con Boekhoudt porque, como pocos otros joyeros, sigue defendiendo militantemente la investigación artística, ahora por vías contemporáneas y diferentes de las de su profesor, articulando otras intenciones poéticas, comunicativas y propuestas de experiencias estéticas. Más allá de Boekhoudt considera la necesidad de investigar filosóficamente la joyería contemporánea.

---

<sup>653</sup> Entrevista a Ted Noten, 2011 (anexo 4).

<sup>654</sup> Gerard Vilar, 2004, “Razón sin fondo: la transformación pragmática de la estética kantiana”, Barcelona, Universidad Autónoma, Revista *Enrahonar* N. 36: 153-170.

<sup>655</sup> CODA, Apeldoorn, Archivo Onno Boekhoudt nr. 71, “Jewellers Exchange Conference”: 6.

## Argumentar sobre joyería, vida urbana y experiencia pública contemporáneas

Noten critica la pérdida de energía reflexiva en muchos joyeros del presente. Sus palabras, en la entrevista anexa, se pueden traducir como preguntas. ¿Por qué no prosiguen discusiones con el mismo tipo de autoconciencia? ¿Por qué han vuelto casos que, de nuevo, se constituyen como joyas-ornamentos visibles? ¿Donde está la fuerza anterior y la implicación en significados simbólicos? Los joyeros contemporáneos suelen decir que no hacen ornamentos. Constata que muchos practican el contrario. A través de sus joyas, muchos joyeros poco, o nada, dan a pensar sobre la propia joyería, o sobre aspectos de la vida contemporánea. ¿Porqué la joya se ha vuelto, de nuevo, un elemento que no sigue sino un proceso artesano? Unos son más virtuosos, otros van más allá desafiando ese virtuosismo como contenido metaforizado. ¿Los joyeros se habrán vuelto a sentar delante de su mesa de trabajo, creando apenas formas? Ese lugar limitado, no abre perspectiva alguna. Se sentirán tal vez confortablemente defendidos por conquistas de joyeros antecesores, rumbo a construir una identidad de la joyería, libre y autonomizada. Noten tiene razón, la identidad depende de una continua construcción, hecha de implicaciones. Detecta un adormecimiento. Por ello, critica el retorno contemporáneo a una profusión de broches. Habla de modo semejante a Boekhoudt y Künzli en su juventud. Como éstos, igualmente ve el broche como algo que poco más es que una pintura o escultura con un cierre por detrás para, colgado en el vestuario, apenas dar algo a ver. ¿Qué darán a pensar sobre joyería? Para Noten, esta relajación es un problema que resulta de la ausencia de escrita y reflexión teórica, particularmente la filosófica.

De otro lado, está consciente de que los procesos tecnológicos que adopta, sus argumentos creativos y comunicativos, así como sus propuestas de experiencia de naturaleza participativa causan perplejidades en el mundo de la joyería. Es un *enfant terrible* de la joyería contemporánea, en un proceso de amor-odio que, en este caso, se configura como reconocimiento y crítica mordaz. Su obra también es mestiza, asocia arte, artesanía y otras tecnologías. Pero, diferentemente de otros joyeros, argumenta sobre joyería cuestionando y desordenando de otros modos. Desde el punto de vista creativo y comunicativo apuesta en procesos y experiencias públicas variados. Tanto muestra su trabajo en instituciones del mundo del arte, como de la joyería, como desterritorializa y propone experiencias estéticas en lugares no artizados. De otro lado, se sabe ser un artesano virtuoso, Noten reconvierte conscientemente aspectos románticos de la artesanía y la idea de que representa tradición y memoria de la propia joyería, que hade ser constantemente citada, tal y como defienden la mayoría de los joyeros contemporáneos. Para estos hay tres problemas. Noten asocia manualidad y procesos digitales contemporáneos, como también desafía el público y la propia joyería de modos *demasiado* imprevisibles.

La obra de Noten es vasta. No pretendo hacer una presentación extensiva, pero sí elegir y analizar ejemplos que considero más relevantes. Hay en su obra una significativa inversión en un tipo de comunicación impregnada de creatividad y humor, rumbo a experiencias que sorprendan al público, en su diversidad. La comunicación en sí, corresponde una investigación artística, que empieza empírica e intuitivamente, basada en experiencias *a priori* que, en proceso, lo llevan a reflexionar. Su matriz de escritura muestra que es sensible a aspectos del mundo contemporáneo, concentrándose en

transfigurar y satirizar iconos sociales. Crear y comunicar se entrelazan con desordenamientos intencionales del arte y en el de la joyería, los que también son creativos y se dividen en dos grados reflexivos. De un lado, muestra su autoconsciencia a través de trabajo. De otro, el último que enfocaré, incluye un segundo grado reflexivo que, siendo dirigido a la experiencia estética, tiene naturaleza participativa. Destacaré ya adelante dominios que contribuyen para configurar sentido y propuestas de experiencia pública, colaborando como constructos de su discurso: (1) transfigurar iconos y signos sociales, un primero enfoque de los temas encaminados por Noten; (2) Atelier Ted Noten: mestizaje arte, artesanía y procesos digitales; (3) humor cosmético: intenciones de un primero grado comunicativo; (4) intenciones comunicativas, más allá de la cosmética; (5) proponer pensar, proponer participar. Mientras voy enfocando éstos dominios, iré presentando gradualmente su obra a través de ejemplos.

### (1) Transfigurar iconos y signos sociales: un primero enfoque

Noten argumenta sobre y a partir de la joyería. Es decir, de un lado, da a pensar lo que considera como características comunicativas de naturaleza cultural de la joyería de hoy, y las que ésta ha tenido, contextualizada en otros tiempos y lugares. De otro, la joyería que crea se hace un medio para criticar sinrazones que inundan las ciudades, haciéndose apelativas para franjas de la sociedad contemporánea. Estos temas, surgen metaforizados. Configuran sus intenciones poiéticas y comunicativas, acompañadas de una naturaleza crítico-satírica que es recurrente en casi toda su obra. No siempre parece, en una primera mirada – que a menudo provoca la risa, pues tal es su tipo de humor – pero sus piezas se ofrecen como experiencias para pensar las transfiguraciones del simbolismo comunicativo de la joyería en si misma. En ésta, tal y como en la sociedad contemporánea en general, sobresale la visibilidad. Los sujetos, las ciudades, la naturaleza, los jardines, la comida, la cocina, las cosas en general, están estetizados. Demasiadas cosas valen por sus apariencias visibles, lo que, en si, es social y transnacionalmente cultivado. Para Noten, hay una fuerte tendencia para iconizar.

Como bien subraya el turismo lugar-común, los sujetos se pasean, más bien para fotografiar iconos locales divulgados para atraer más y más turistas. Vuelven para contar a los amigos lo que han visto a través de imágenes. Les enseñan más imágenes, a través de fotografías. No pretenden configurar conciencia de la historia, ni del contexto de origen, ni de las razones sociales y humanas que han hecho posible vivir y construir de un dado modo. Una intención nuclear de Noten es transfigurar dicha iconización, satirizando, dentro de este ámbito, temas de la sociedad contemporánea. Varias veces, satiriza signos de estatus más directamente relacionados con tradiciones de la joyería topo de gama.

Por esta vía, si *diamonds are a girl's best friend*, como cantaba Merlyn Monroe, los que con Noten vemos resurgir transfigurados, incluso en plástico transparente, como se estuvieran metafóricamente *congelados*. Los asocia a piedras más comunes o sintéticas, con miles de colores. Junto vienen el oro u las perlas, materiales típicos de este tipo de joyería. Satiriza estos materiales, en sí mismos, porque también están socialmente iconizados. Noten también transfigura marcas de ropa todo de gama, así como los cofres y el acto de robar, como si se trataran de tradiciones de la joyería



FIG. 179 - Ted Noten. 1995. *Turbo princess*. Collar.  
Ratón y collar de perlas fundidos en metacrilato.

Diferentemente de otros artistas contemporáneos, Noten no trabaja para marcas o casas de moda. Satirizando, argumenta sobre los efectos sociales de la moda. El culto de la celebridad, ese *show off* iconizado, se incluye en este tema. En *Turbo Princess*, donde un collar de perlas es llevado por una rata, su intención es argumentar sobre este mismo tema, sobre el sentido social de las joyas de oro, platina, diamantes, perlas. Se refiere a éste sentido social como se fuera un sentido-vacío, o sin sentido-otro que no sea el dar a ver, decorando el cuerpo de modo a comunicar que una posee joyas topo de gama que son indicadores de elevado estatuto económico. A través de éste tipo de joyas ya nadie pretende mimetizar estrellas holywoodianas, como en el tiempo de Merlyn Monroe. Surgen hoy, sorprendentemente iguales a las de ayer, estancadas en el tiempo, pero ahora asociadas a diseños de pelo y de vestidos de marcas comerciales también topo de gama, pero contemporáneas. Es como se fuera una estetización que asocia dos tiempos, una joyería como tradición socio-culturalmente *incambiable* y una nueva tradición de vestir abierta a una plena y dinámica mutación, según las modas estacionales. Es esta dualidad *estética* lugar-común, impensada y irreflexiva, la que Noten piensa y comenta.

Esta situación doble que identifica y tanto sorprende a Noten, lo ha llevado a hacer otras piezas más, donde intenta caracterizar arquetipos de mujer. Se trata de *Haunted by 36 Women* - Obsesionado por 36 mujeres - una serie creada en 2009. Tratándose de una sátira social, varias de éstas piezas asocian citas de marcas de moda como Prada, Vuitton, Chanel, etc. Entre éstas treinta y seis, representa, en el sentido teatral, mujeres que, como *La Fashionista*, sufren para ser bellas, que dependen de la moda para estetizar su cuerpo. *Femme Fatale*, *Career Woman*, surgen lado a lado con otro tipo de mujeres como la *Ice-cream girl* o *Girl-next-door* que, si no pueden acceder a las mismas marcas

topo de gama, pueden recurrir a la Zara o otras cadenas comerciales que las mimetizan. En *Iron Lady* y *Suffragette*, comenta figuras de mujer en la política, que no han dejado, por ello, de construir una imagen pública para presentarse. Éste es un tema a reenfocar más adelante al propósito de TedWalk, un desfile de moda en el Museo Stedelijk. En otros casos, sustituye diamantes por cerdos, ese animal siempre entendido como sucio o tonto. Surgen entonces anillos, pulseras o medallas hechos en plástico, a veces con un color rosa estereotipado, tal y como suelen surgir en las ilustraciones vulgares, en libros para niños. Por ésta vía surge *Miss Piggy* con su collar de perlas. La satiriza como *mujer*, de modo idéntico a la serie *Haunted by 36 Women*. Muchas otras veces más, el cerdo resurge como figura satírica tan estimada por Noten.



FIG. 180 - Atelier Ted Noten. 2008. *Pig Bracelet*.



FIG. 181 - Atelier Ted Noten. 2010. anillo *Miss Piggy*.

Las armas de fuego son otra figura recurrente en Noten. A través de estos signos socialmente negativos hace, obviamente, alusión tanto a la guerra, como a problemas de inseguridad urbana. De otro lado, las armas son instrumentos de elevada precisión, tal y como la joyería en sus aspectos tecnológicos. Por este motivo, también le interesan. Por ésta última vía, Noten invierte el proceso anterior. Desmonta las piezas de cada arma, una a una, y las hace chapar a oro. La pistola, o la arma de guerra, no funciona más, en cuanto arma. Por aquí atinge su objetivo primero, argumentar en contra la guerra. Las armas quedan intencionalmente brillantes y bellas, externamente semejantes a las *commodities* que en otras piezas critica. Y se hace una *bella* joya. Este embellecimiento intencional es otro tema a profundizar más adelante.



FIG. 182 - *La Fashionista*, collar, versión verde.



FIG. 183 - *Femme Fatale*. Anillos espada.



FIG. 184 - *Macha*. Anillo-pistola, versión amarilla.



FIG. 185 - *Sufragette*.

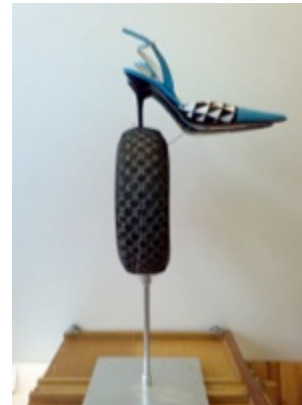


FIG. 186 - *Gril Next Door*.

Atelier Ted Noten, 2009, Serie *Haunted by 36 Women*.

## (2) Atelier Ted Noten: mestizaje arte, artesanía y procesos digitales

El Atelier Ted Noten ha sido creado en 2005. Es decir, desde entonces Noten coordina un equipo multidisciplinario, cuyo trabajo está responsable y democráticamente articulado. No es exactamente una *Factory* en el sentido warholiano, en la medida en la que no es un punto de encuentro cultural y social. Pero lo es en cuanto lugar de producción, de ideas y línea de montaje manufacturera, donde ambos aspectos son cuestionados.

Pienso que hemos ya empezado a entender que Noten toma la manufactura en un sentido diferente de otros joyeros. Sabe ser un artesano virtuoso, es de este modo que trabaja de sus piezas y es así que también procede el equipo del Atelier. Ciertas piezas, como por ejemplo sus maletas de metacrilato fundido, incluyen secretos de manufactura. No está interesado en contestar a quienes le preguntan como son hechas, principalmente porque no admite que esta sea una pregunta razonada. Preferiría quizás que le preguntaran ¿qué pretendes argumentar? ¿Esto que significa? Si es técnicamente riguroso, separa este aspecto de sus intenciones creativas, del significado y de la crítica social contenida en estas piezas. De hecho, trabajar manualmente, para Noten, no se relaciona directamente con lo que pretende comunicar. La manufactura es apenas un medio, nada mas que un medio. Por ello critica los joyeros que consideran la artesanía contribuye como un medio signficante. Además, esta idea le parece nostálgica, una visión romántica y un retorno en el tiempo.



FIG. 187 - Ted Noten. 1999. *Ageeth's Dowry. Maleta de novia.*  
 Joyas donadas por la familia de la novia, con una cadena de perlas de doble correa para transporte.



FIG. 188 - Ted Noten. 2004.  
*Donna Carleone's*



FIG. 189 - Ted Noten. 1997. *Meat Bag (Aka Survival Bag).*

Noten argumenta sobre joyería, de modo algo semejante a Grayson Perry, un artista Británico, cuando éste argumenta sobre cerámica. Ambos son sensibles a la moda – aún se la enfocan de modos diferentes – y, sin fronteras, también se implican en múltiples



áreas creativas contemporáneas. Ambos utilizan la artesanía como recurso y contenido, introduciendo a través de ésta transfiguraciones comunicativas y creativas, articuladas con sus procesos artísticos. Pero, centrándose en cuestiones comunes, ambos colocan el acento en distintos aspectos y tienen intenciones diferentes.

En 2012, Perry ha presentado una exposición en el British Museum, intitulada *The Tomb of the Unknown Craftsman*. Ha elegido un conjunto de piezas de este museo que estaban en un depósito. Esa elección sigue su perspectiva estética, tomándolos como arte, con intención de prestar un tributo a antiguos artesanos. Procede como se tratara de construir un memorial al virtuosismo de los artesanos anónimos, presentándolos en salas del museo. De un lado, a Perry le interesa reconsiderar el anonimato del artesano “I find [this] especially resonant in an age of the celebrity artist.” En dicha exposición también incluye obras suyas, en sí tributos a objetos de culto y de consumo contemporáneos. Tanto a través de las piezas que desplaza del depósito, como de las suyas, pretende llevar los visitantes de la exposición a reconsiderar el artesano y la artesanía. En sus obras, articula una serie de temas relacionados con las nociones de viaje y de lo sagrado, re-explorando o desacralizando desde altares, reliquias, chamanismo, magia, a motos y otros temas de la cultura contemporánea.<sup>656</sup> De otro lado, Perry nos presenta dos otras intenciones. En una entrevista anterior para el Victorian & Albert Museum, se propone andar en sentido contrario a Duchamp.<sup>657</sup> Por una parte, sin hacer tabla rasa sobre el pasado, se trata de reconsiderar el *hacer*, o sea la etimología de *poiesis*. Significaba hacer indicando una actividad, un trabajo. En el tiempo en el que había arte, pero no había un concepto de Arte, artesanía y arte era indistintas. Duchamp, admitiendo este mismo aspecto, lo ha contrapuesto con propuestas de ready-mades y de esfuerzo intelectual, tanto del artista, como del público. Por otra parte, Duchamp se oponía a la visibilidad, pretendiendo contraponer otros tipos arte sus contemporáneos, entre otros, la pintura impresionista. Por su turno, Perry nos propone repensar la visibilidad a través de un tipo de *bello* que reside en, en gran parte, en los propios procesos virtuosos del hacer manual.<sup>658</sup>

Diferentemente configuradas, las obras de Noten y de Perry son inclusivas relativamente a la artesanía y contienen un tipo de belleza barroca o *kitsch*, la que es intencional. A través de ambos aspectos, enfocan y argumentan sobre el mundo contemporáneo. Perry, por su turno, entiende que en Inglaterra la propia artesanía empieza a estar fetichizada. Al decirlo, tanto refiere coleccionistas como artistas. Considera que la artesanía está re-invasiando el arte contemporáneo, esto es, que no será él único artista que crea, comunica y reflexiona teniéndola en cuenta. Estará diciendo que, como otros, la desplaza y reconfigura, le atribuye sentido. En su caso, la articula con aspectos de naturaleza social y humana.

Mientras, Noten critica la fetichización de la artesanía. Considera nostálgico pensar así, ya lo sabemos. La artesanía es manufactura. Como tal, en su extensión, la manufactura engloba procedimientos manuales o técnicos y tecnológicos. Además, hay manufactura

---

<sup>656</sup> PERRY, Grayson, British Museum, 2012, *The Tomb of the Unknown Craftsman*.  
[[http://www.britishmuseum.org/whats\\_on/exhibitions/grayson\\_perry.aspx](http://www.britishmuseum.org/whats_on/exhibitions/grayson_perry.aspx)]

<sup>657</sup> PERRY, Grayson, Vitorian & Albert Mueum, 2009, *Craft and art, craft and the digital revolution, and society's changing relationship with making*: [<http://www.youtube.com/watch?v=BAdcD4ZCKak&feature=related>]

<sup>658</sup> PERRY, Grayson, Vitorian & Albert Museum, 2009.

artesanal-manual, industrial y digital. A diferencia del arte, todo el procedimiento manufacturero puede ser aprendido. Una vez dominado, se hace posible usar cualquier uno como recurso o medio artístico. El equipo del Atelier Ted Noten utiliza recursos manuales y también digitales. Noten identifica éstos últimos como nuevas herramientas artesanales que ya están introduciendo un nuevo tipo de artesano. De hecho, otra cuestión que Perry introduce – aún se ya ha experimentado trabajar con procesos digitales – es que las materias *hablan por si mismas, indicando caminos*. Esto es, desde un punto de vista tradicional, se suele considerar que el barro permite realizar ciertas formas, en cuanto que la madera o los metales permiten realizar otras. “Sometimes the clay says no, you can’t do this,” dice Grayson Perry.<sup>659</sup> Por su turno, Noten pretende desmitificar y transfigurar esta tradición. Entiende que no debe descuidar los nuevos medios que van surgiendo. Integran nuevos modos de vivir, comprender y reflexionar sobre el mundo contemporáneo. Pretende encontrar nuevos marcos de diálogo, entre la artesanía tradicional y la artesanía contemporánea, o sea, los medios digitales. Y, dice también Noten, tanto el artesano que toca la materia, como el artesano actual que, no manipula, son manufactureros. La diferencia es que él último modela digitalmente.

De hecho, de un lado, los software 2D y 3D, incluso a nivel de nomenclatura, mimetizan procedimientos manuales. De otro, más allá del ratón común, ciertos equipamientos digitales 3D mimetizan los brazos o las manos, intentando aproximarse de los gestos humanos al modelar. Asimismo, otra cuestión se levanta. ¿No estaremos volviendo el mismo problema que Gropius intentaba comprender: artesanía versus máquina es cuestión alguna? Esas máquinas mecánicas eran basadas en técnicas más sencillas. De todos modos, ayer como hoy, es el hombre quien las domina y crea a partir de las posibilidades que van proporcionando. Los ordenadores están al servicio del hombre emancipado de ese problema, tal como consideraba Gropius al propósito de la máquina. Dependen de intenciones creativas humanas, como también de opciones razonadas. Por ello, crear algo usando medios digitales – tal como con los manuales – continua siendo un paso posterior al de aprender a dominar procedimientos y herramientas, software específicos para dibujar o modelar, equipamientos para maquinar y imprimir o cortar formas bi o tridimensionales. Noten elige medios, recursos y procedimientos considerándolos subordinados a sus intenciones. Adopta recursos de modelación, impresión y corte digital, tanto para fabricar múltiples de piezas – tal como se fuera un proceso industrial – como también para hacer piezas únicas, o componentes de éstas. Recoge al primero caso, cuando su intención es crear eventos donde engloba muchas piezas iguales o idénticas. En es primer caso, se incluyen los anillos rojos, hechos para el evento *Red Light Design*, en Ámsterdam. Y también, entre otras, las cruces de Santiago, hechas para *Saint James Cross Revisited*, en Lisboa. En el segundo caso, se incluye, por ejemplo, *7 Necessities*, unas pistolas en nylon también hechas por impresión 3D. Volveré adelante a las intenciones creativas y comunicativas de estos ejemplos.

### (3) Humor cosmético: intenciones de un primero grado comunicativo

Para una primera entrada en éste tema, establezco un paralelo entre las experiencias que nos proponen Ted Noten y Pedro Almodóvar. Distantes geográficamente, uno a través de

<sup>659</sup> PERRY, Grayson, Vitorian & Albert Museum, 2009.

la joyería, otro a través del cine, ambos dan intensa atención a las reconfiguraciones del presente urbano. Lejos de alguna superficialidad que puedan aparentar, se dedican a los aspectos que eligen, rigurosa y militantemente, cuestionándolos en sus obras. En ambos hay un tipo de humor que enmascara problemas del cotidiano, como si se tratara de configurar una primera piel cosmética que encubre realidades de las ciudades contemporáneas. Ésta piel se constituye como una propuesta comunicativa, autoconsciente y intencionalmente planeada. Nos proponen traspasar esa piel y, se pretendemos, ir más allá para, en un segundo paso, reflexionar sobre la contemporaneidad urbana.

¿Si no fuera esta cubierta de humor cosmético, cómo atraería Almodóvar a los espectadores comunes y no apenas a una elite educada para pensar? ¿Cómo recibiríamos personajes como la ingenua Agrado, en *Todo sobre mi madre*, cuando cuenta la dramática historia de su vida, de los cambios *estéticos* a los que ha sometido su cuerpo travestido? Tal vez consideráramos la película como un drama. Atenderíamos a aspectos complejos y de la vida social de un travesti. En éste marco, problematizaríamos ese tipo de intervenciones de la medicina estética, como forma de estetización enmarcada por razones y sentidos sociales y un deseo antropológico de integración. Son de hecho aspectos como estos que Almodóvar pretende enfocar, proponiendo conocimiento, comprensión y inclusión de múltiples diferencias humanas. Sin embargo, sin esa primera piel de humor cosmética, estaríamos apenas delante de un drama social presentado para la reflexión por minorías intelectuales. Almodóvar sigue una política relacional. Propone una apertura a un largo proceso educativo.

Noten procede de modo semejante. Por ejemplo, en *TedWalk* usa también herramientas de humor cosmético. Cuando ha configurando éste desfile de moda para ocurrir en el museo Stedelijk, pretendía argumentar sobre joyería, dar a pensar la joyería. Ha elegido a un tipo de belesa ordinario, estereotipado, asociable a las revistas rosa, a los tabloides, a la publicidad, a medios televisivos lugar-común, a un gusto *kitsch*, sorprendentemente ligados al mundo de las cosas y opuesto a la comunicación artística. Esta belesa no surge al azar. De un lado, como en Almodóvar, es resultado de un profundo trabajo creativo y reflexivo resultante de su investigación artística. Las intenciones comunicativas de dicha piel tienen una naturaleza poética y se dirigen a la experiencia estética. Son también democráticas, en la medida en que han sido pensadas prebendo experiencias que puedan fluir con facilidad y sin fronteras sociales y humanas. En simultáneo, la apuesta es un riesgo. Noten utiliza lenguajes comunicativas comunes a las cosas sinrazón. O sea, ha traspasado una frontera aparente, pareciendo comunicar de modo idéntico. Corre razonadamente el riesgo de usar lenguajes que conciernen a las cosas lugar-común, o sea a las *commodities*. Es lo que nos enseña, por ejemplo, en sus pulidas y *bellas* maletas de metacrilato, en las pistolas doradas, o en *TedWalk*. Noten está investigando sobre arte y sobre modos-otros de comunicar y proponer experiencias públicas. Se ultrapasamos esa primera piel, esa sátira cosmética, nos invita a un esfuerzo para participar en una experiencia estética reflexiva. Consideremos *TedWalk*. En éste *catwalk* (pasadizo de moda), tanto pretende criticar iconos de consumo, como transfigurar armas de guerra en razón artística. Más adelante volveré a estos propósitos-segundos, tanto en *TedWalk* como en otras propuestas de Noten. De momento, pretendo considerar las intenciones de

esta primera piel comunicativa.



FIG. 190 - 2008. *When I used to bet.* FIG. 191 - 2006. *Tianjin red drill.* FIG. 192 - 2007. *Lady K bag nr. 4.*  
Atelier Ted Noten, 2008, *TedWalk* - Museo Stedelijk, Ámsterdam.

Arte y cosas, como se ha dedicado a explicar Danto, son confundibles. Se hacen cada día más confundibles, a la medida que el segundo milenio avanza. Los artistas prosiguen su infinita tarea de inventar nuevas vías transfiguradoras y razones para hacerlo. Mientras nos están alertando para aspectos de la vida y del mundo en acelerada transformación, bajo una naturaleza reflexiva. La tarea de la filosofía es reanalizar continuamente el arte, a través de nuevos tipos poéticos y comunicativos, de propuestas de experiencias de naturaleza pública. Hemos de articular éstos aspectos con las reconfiguraciones del propio mundo. ¿Porqué cuestiona Perry principios combatidos por Duchamp? ¿Qué pretende Noten al apostar en una belleza idéntica a las *commodities*? Por qué articulan intenciones y campos artísticos y artesanos o digitales, a través de diálogos mestizos? Según sus investigaciones en arte, desde el punto de vista comunicativo, están transformando intencionalmente ciertos aspectos de naturaleza ordinaria - esto es, cotidianos - en extra-ordinarios, de naturaleza reflexiva.

En *TedWalk*, Noten asume esos riesgos de mezclarse y confundirse con experiencias proporcionadas por las cosas, aún si su desfile de moda está entre un paréntesis defensivo, ya que ha sido presentado en el Stedelijk. Sin embargo, la acogida institucional y del mundo del arte, no es suficiente para justificar filosóficamente el recurso a dicha primera piel. En una primera instancia, este tipo de operación comunicativa con humor cosmético tiene una apariencia estetizante o artizante, cuyas intenciones artísticas no se desvelan fácilmente.

**(A)** El humor cosmético no se constituye como artización, se ésta es considerada como embellecimiento vía decoración. Ésta interpretación del concepto de artización es frágil y dudosa. Decorar no significa cambiar la naturaleza intrínseca de la cosa decorada. Significa sobreponer o aplicar algo, como suplemento. Larry Shiner también critica esta interpretación del concepto de artización, considerando que implica una versión formalista.<sup>660</sup> Pero, si no es aplicable a las obras esculturales de Frank O' Gehry, como subraya éste autor, sin embargo, han existido casos que ejemplifican claramente la idea de aplicar algo sobrepuesto, hacía un embelesamiento. En diseño, el *Styling* es un ejemplo. ¿Que razonamiento encierra? Depreciado desde que emergió por diseñadores Europeos, el *Styling* corresponde a una respuesta al Fordismo Estadounidense y – en simultáneo – al segundo Fordismo, esto es, a su auto-reformulación. El *Styling* pretendía dar respuestas a la caída de vendas de los productos manufacturados. Basado en propósitos mercantiles y populistas, proponía reconfigurar, apenas el aspecto exterior de las *commodities* y, sin mejorar sus funciones técnicas o tecnológicas, hacerlos visualmente mas bellos y atractivos para aumentar el consumo y ultrapasarse la crisis económica. Este proceso incluye propósitos económicos, apenas. También consistía en una primera piel, pero seguía un razonamiento *business*. No incluía propósitos artísticos, ni de un diseño que atiende a aspectos éticos, humanos o sociales.

**(B)** En un sentido algo semejante, humor cosmético no es estetización. Consideremos ahora las ciudades contemporáneas. En estas, hay una gigantesca inversión *Photoshop* en la cubierta visible de productos, en la publicidad, en el turismo, en el ocio. Hay cambios de cuerpo de sujetos, vía la virtuosa artesanía de la medicina estética, o vía tatuajes, escarificaciones, etc. Incluso la política está estetizada, embelesada, berlusconizada. El mundo urbano está travestido de *bello-mundo* y contamina ya lugares lejos de las ciudades, fruto de la comunicación global. Como con el *Styling*, los propósitos de esta cubierta son *business*, populistas, rumbo al consumismo. Están ahora ampliados, por que existen más medios, tanto tecnológicos, como del marketing y de una comunicación social que fomenta deseos. Esta primera piel, manipulada como *Photoshop*, es obviamente artificial y mutable a la medida que progresan esos mismos medios. Del mismo modo que los ejemplos anteriores, tampoco incluyen propósitos artísticos, ni son asociables a tipos de diseño que conscientemente defienden principios éticos y/o sociales.

**(C)** El humor cosmético implica la inyección de formas de razonamiento artísticas “into non-art,” como entiende Shiner, centrándose en procesos de modificación de instituciones.<sup>661</sup> Por estas vías, el humor cosmético puede ser considerado como un tipo de artización modificador. Implica un concepto de arte en continuo proceso de cuestionamiento, por los artistas y por la filosofía para, por ésta vía, reflexionar sobre *cuando* – como decía Goodman – hay, o no hay, arte. Uno que también atiende a lo que la

---

<sup>660</sup> SHINER, Larry, 2012: «Artification, Fine Art, and the Myth of "the Artist"», en “Artification”, *Contemporary Aesthetics*, Volumen 4, [http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=642]

<sup>661</sup> SHINER, Larry, 2012, Op. Cit.

historia y el contexto social hacen posible. Por ésta vía, la artización será un proceso en que un artista transfigura consciente y intencionalmente la artesanía y/o las cosas, razonando y comunicando simbólicamente a partir de la visibilidad lugar-común, para dar a pensar en el mundo contemporáneo.

La artización-modificación, propuesta por Shiner, puede ser entendida como transfiguración, en el sentido propuesto por Danto. ¿Asimismo, el humor cosmético será un proceso de transfiguración en el sentido dantiano? En esta medida es una piel artizada, pero una que conlleva en sí misma propósitos comunicativos significantes y explora experiencias estéticas democráticamente abiertas a todos nosotros. Es hecha posible en el contexto social urbano, tal y como lo conocemos hoy. ¿Estarán ciertos artistas contemporáneos trasponiendo propuestas los artistas Pop para nuestros días? Están intentando romper nuevas brechas entre el arte y vida contemporánea tal como se presenta hoy. Si es así, estas cuestiones filosóficas son contextuales, sociales y históricas.

Para Danto, más allá de la apariencia simple de las imágenes de la imprenta tabloide, de los *cartoons*, de la sopa Campbell, de las cajas de jabón brillo o de otros tipos de productos cotidianos Estadounidenses, entonces populares, “Pop art was critical of American culture.”<sup>662</sup> Warhol, subraya Danto, no tenía nada de frívolo. En mediados de la década de sesenta ya era reconocido en Europa, sin embargo “it took a long time for Warhol to become intellectually respectable in America. He became part of the culture he celebrated – a star who loved hotdogs and Coca-Cola, and worshipped Marilyn and Elvis (...). He became an artist for people who knew little about art. He represented an ideal form of life that touched his own world from many sides. He embraced the values of an era.”<sup>663</sup> Entiendo que Noten procede del mismo modo, salvaguardando las diferencias contextuales y históricas. Por otro lado, el humor cosmético pone en cuestión la visibilidad, el retinismo, como principios combatidos por Duchamp que han sido estudiados como desestetización y desartización del arte. Como Perry, Noten se opone a estos principios. Está entre los que investiga sobre transfiguraciones del propio arte. Recicla lo visible ordinario. Noten configura una cubierta creada con humor que, más bien como Almodóvar, artiza con pretensión de desdramatizar.

Éste tipo de piel es razonada en una perspectiva relacional. Entiendo que incluye investigación sobre formas de comunicación democráticas y abiertas a experiencias múltiples, las que pueden suceder en múltiples lugares, institucionalizados o no institucionalizados y no artitizados. En cuanto cubierta, el humor cosmético respalda el hecho del arte contemporáneo seguir siendo un arte de significados, naturaleza que no ha sido abandonada. Así, en una segunda instancia, el humor cosmético puede constituirse como una puerta de entrada para una experiencia estética, hacia, en seguida, convidar a pensar significados profundos. En cuanto procedimiento autoconsciente, los artistas que adoptan este tipo de comunicación conocen los riesgos en los que se implican al romper la frontera y utilizar un tipo de comunicación que mimetiza la de los lugares comunes ordinarios. Entiendo que el objetivo de Noten, más allá de ese aparente lenguaje lugar-

<sup>662</sup> DANTO, Arthur C., 2009, *Andy Warhol*, Yale, Yale University Press: XI.

<sup>663</sup> DANTO, Arthur C., 2009, *Op Cp*: 4.

común, es entorpecer y ridiculizar el flujo mediático global y la sociedad de consumo. Del ordinario, va rumbo a significados extra-ordinarios.

Noten, como Almodóvar o Perry se interesan por aspectos de la vida diferentes entre sí. Pero, como Warhol, atienden a las características de su contemporaneidad, del mundo tal como lo conocemos hoy. Están atentos al mundo-espectáculo, a la velocidad de la información, a la rapidez de los cambios de un mundo donde el inesperado – principalmente desde el Once de Septiembre – se hizo expectable. Esta naturaleza influye en las características del sujeto contemporáneo que, se ha desarrollado nuevos tipos de competencias, entre otras, las multitareas digitales, vive esta rapidez en una casi-ausencia de tiempo o voluntad de detenerse para reflexionar, para razonar auto-conscientemente. Por lo tanto, al usar herramientas comunicativas idénticas, de este humor cosmético resulta mayor facilidad de comprensión al nivel de la entrada. Configura un tipo de artización razonada, una apertura con intenciones socio-relacionales, como estrategia hacia la igualdad democrática. El humor cosmético se constituye como reconfiguración de la apertura poética y comunicativa warholinana, en su naturaleza estético-filosófico, visando experiencias abiertas a diferentes públicos. Inscrito en el mundo actual, el humor cosmético prosigue y persigue el propósito razonado de “crear un tejido vivo de experiencias y de creencias comunes compartidas por la élite y por el pueblo” y, por lo tanto, pretende suspender dominaciones en el sentido rancièriano.<sup>664</sup> Se tratará de un *nuevo mundo* discursivo y, en éste, de una actitud política hacia experiencias estéticas de igualdad.

#### (4) Intenciones comunicativas, más allá de la cosmética

Con Noten, la comunicación – en su primero y segundo niveles – está impregnada de intenciones poéticas y comunicativas, rumbo a proponer experiencias estéticas ampliamente abiertas al público. Varias de sus joyas refieren el cuerpo humano. Pero, no le interesa la portabilidad de la joya, ni se esta es, o no, llevada sobre el cuerpo. Se concentra en pensar nuevas formas de argumentar y comunicar a través de la joyería, así como en propuestas para experimentarla.

En la entrevista anexa, hace claro que no está interesado en exposiciones de joyas dentro de vitrinas, donde los visitantes pueden apenas ver lo que está, o no está, bien hecho, como hacen ciertos joyeros y el público que circula en el mismo terreno. Por esta vía ¿como va el público comprender significados y/o intenciones del joyero? También identifica el trabajo de los galeristas más como agentes de un mercado específico, y menos como divulgadores de obras o intenciones de los artistas. Para Noten, éstos tampoco se empeñan en encontrar modos de explicar esta joyería como tipo de poética y comunicación simbólica contemporáneas, mestiza y reflexiva. Si considera ser éste el panorama, y si tanto pretende investir creativamente en un tipo de comunicación abiertamente democrática de su propia obra, como, en simultáneo, dar a pensar la joyería en sí misma como forma de comunicación simbólica, inviste con autoconsciencia en

---

<sup>664</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2005, Sobre políticas estéticas, Barcelona, Museo de Arte Contemporánea de Barcelona y Universidad Autónoma de Barcelona: 31.

procedimientos y escenarios que sorprendan por si mismos. Es lo que ya se podrá constatar en *TedWalk*, antes apenas aflorado. En la obra de Noten el constante humor crea perplejidades y sorpresas. ¿Qué intenciones comunicativas encontramos, más allá del humor cosmético?

Hasta ahora he aflorado algunos ejemplos, sobretodo en el primero trecho, al referir los principales temas incluidos en sus transfiguraciones de iconos y signos sociales. Considerándolo como ejemplo explicativo de la obra de Noten, vuelvo a enfocar *TedWalk*, donde ha presentado varias piezas de la serie *Haunted by 36 Women*. Presentadas en un pasadizo rojo, éstas joyas, llevadas por las modelos, están sueltas de las vitrinas, el lugar donde las joyas tradicionalmente suelen ser presentadas. Son llevadas en el cuerpo, aún se esto no es el aspecto más importante en éste contexto. En cuanto pasarela, ésta es una caricatura. Supuestamente, Noten utiliza un lenguaje y un proceso de presentar característico de la moda. Sin embargo, la retórica es híbrido. No se hace evidente se pertenece claramente a la moda, al arte, o se sus intenciones se inscriben en la joyería apenas. Las modelos, se comportan como suele ser corriente en un desfile. Con sus pasos entrenados para tal, llevan unos trajes blancos y neutros, que Noten ha querido realizar como no-vestidos, por lo tanto, no-moda. Van descalzas. Por su turno, sus pelucas blancas, con un diseño excesivo y embelesado, amplían la idea de tipos de mujeres dependientes de la moda. Mientras las modelos están saliendo de la escena, se han apagado las luces. Durante éste tiempo las joyas fueron retiradas por un grupo de hombres con sus trajes de trabajo y casco de minero iluminado. Éstos, al colocar las joyas en soportes, en los que quedarían posteriormente, están participando en el acto performativo. La música pone de relieve las distintas etapas performativas, de las modelos, de los trabajadores.

Las joyas, se centran en marcas topo de gama, representando un tipo de gusto por un cierto *chic* estereotipado, *a la* Vuitton, *a la* Gucci, etc. La intención de Noten es caricaturizar un tipo de mujer y su vida cotidiana. Vistas fuera de su contexto performativo, dichas mujeres y accesorios de moda se convierten en imagen-cosa, propia de los *fait divers*, de los lugares comunes. Inversamente, *Tianjin* se transforma en algo que asocia una arma, una máquina de perforación y un collar. Ahora, su intención es que la arma, desproveída de cualquier función práctica, se transfigure en una joya que metafóricamente refiere esos otros aparatos. En *Lady K bag nr.4 congela* en metacrilato una arma y una bala, ambas ready-made, intencionalmente *plaquée or*. En éste caso, para el título recorre a un tipo de designación que caracteriza marcas de perfumes, por ejemplo de Chanel. Esta casa de moda atribuye numeraciones a los perfumes, por temporada, aún se intenta hacerlos intemporales y cada uno correspondiente a lo que los marketers presuponen como un tipo de mujer. Con Noten, todos estos artefactos o componentes ready-made pierden sus funciones originarias, no pueden más ser utilizados según la finalidad que se les suele atribuir. Al satirizar, Noten nos da cuenta de sus intenciones reflexivas. Nos propone que pensemos en la estetización de la vida cotidiana, en riesgos de la sociedad de consumo, como también en el deseo de cambiar la imagen pública según la temporada, o emerger socialmente gracias a modificaciones de una identidad impensadamente construida con base en la visibilidad, apenas.





Figs. 193 / 194 - Atelier Ted Noten. *TedWalk*. Museo Stedelijk, Amsterdam.



FIG. 195 - Atelier Ted Noten. 2011. *7 Necessities: Chanel 001 gun*.  
The Dutch Artist of the year 2012 award (Premio Holandés artista del año 2012.)



FIG. 196 - Atelier Ted Noten. 2011. *7 Necessities: Dior 001 gun*.

Noten retoma con frecuencia sus intenciones de satirizar la moda. Es así que, una vez más, procede en la serie *7 Necessities*, cuyo título, tal como en otras obras, es aparentemente místico. Pero nos pretende conducir por otro rumbo. Éstas siete necesidades – variando de pieza en pieza, corresponden a cuidados elementares, cotidianos de la mujer. Una vez más, llevan títulos correspondientes a marcas topo de gama. En éste caso, nos propone considerar las adictas del trabajo, las adictas de la moda y de variadas realidades urbanas contemporáneas, cuyas adiciones enseña como híbridas y no tipificadas. Pero, en cada pieza incluye artefactos destinados a los cuidados femeninos con su imagen pública, articulando sus tareas o ocupaciones. Éstas piezas se destinan, tal como satiriza Noten, *a sentirse como una mujer a los ojos de un hombre*. Con sus formas de pistola, son como bolsas de transporte de maquillaje. Incluyen lápiz de labios y aplicador para brillo, pero también otras necesidades cómo pastillas, incluyendo píldoras o Viagra y, dependiendo de los modelos, perfume, clips para el pelo, palillos de dientes, oro o plata puros, cocaína, memoria USB, etc. Una vez más re-explorada, la arma de fuego pierde su finalidad agresiva. Sobresalen los accesorios incluidos, que pertenecen al cotidiano de las mujeres y que son realmente reales. Simbólicamente, proponen pensar la dependencia social de la construcción de una apariencia pública.

Noten dice asumir un heterónimo, un hermano gemelo denominado Fred que es él que se

ocupa de la vertiente comercial. Una vez más, es humor y desafío a los circuitos y *mis en scènes* del mercado del arte, aún se no es enemigo del capital. Comunicación, poiética, reflexión, mercado del arte van mano a mano con Noten, con la misma naturalidad que explora y transfigura la multifacética vida urbana contemporánea. En su pagina Web refiere explícitamente precios de las piezas y los cambios diarios del mercado de valores del oro, aún se quizás no estará correcto, según los parámetros institucionales de ese campo, en nada importa en cuanto actitud artística. Estos son desafíos en dirección al mercado del arte y al mercado de la joyería en sus varias componentes, y incluso a las bolsas de valores que dictan el precio diario de oro. También refiere marcas comerciales, como se estuviera fabricando mercancías comunes. Del mismo modo, una monografía escrita por el crítico de diseño Gert Staal, para describir características del propio Noten, termina con una sección de clasificados, como se tratara de uno de esos directorios telefónicos que anuncian productos para recibir importes de sus clientes.<sup>665</sup>

Tiene un humor inteligente y una rebeldía desconcertantes a través de las cuales enfoca variadas realidades cotidianas, a menudo femeninas. No es un Artista, con mayúscula. Asume su papel de artista en un nivel de igualdad, pretendiendo promocionar capacidades, tanto cuando argumenta sobre la dependencia social de una apariencia pública, como cuando *redistribuye* un mercedes en pedazos, tal como veremos en seguida. Intenta siempre redistribuir funciones, espacios y papeles. Como veremos a partir de ahora, gradualmente, hay obras en las que la vertiente comercial se desvanece. También se desvanece o desaparece la piel de humor cosmético, como estrategia relacional. Nos deparamos con obras relacionales y participatorias, donde esa belleza está ausente. Queda siempre su humor, como característica personal que se entrelaza con sus actitudes y con la comunicación simbólicas. No existe un orden temporal entre estas obras. Es decir, Noten diverge cuando entiende por bien hacerlo, como si adoptara dos tipos de matrices retóricas que se tocan a través de su humor y de su autoconsciencia de su papel como artista que prevé dar a pensar. Prefiero presentarlas separadamente, intentando aproximarme de una tipología, según intenciones, actitudes y propuestas de experiencias. Ya adelante, *Mercedes, Unstaged* y *Be nice to a girl-buy her a ring!* esbozan formas relacionales de argumentar sobre joyería, asociada a otras componentes. Otras obras, que analizo después, dan primacía a la participación del público. Entendí, al hablar con Noten, tanto en la entrevista anexa, como en otras conversas anteriores, que aprecia crecidamente implicarse en procesos para la autonomía y participación del público. Empezaré ahora, progresivamente, a enfocar sus reflexiones sobre implicación del público. En los broches *Mercedes*, hay una propuesta metafórica de *redistribución* pública, en este caso cómo si se tratara de la idea romántica de un Robin Hood o otros tantos héroes generados en otros países. Noten tiene razón, no es un Robin Hood. Pienso que tiene un elevado grado de autoconsciencia sobre su papel como artista en una sociedad democrática. En el caso presente, reutiliza fragmentos de acero cortados, pertenecientes a un supuesto Mercedes-Benz E-Class 210, un modelo de lujo. De esta manera, pretende Noten, el usuario podrá llegar a ser dueño de parte de un Mercedes.

---

<sup>665</sup> STAAL, Gert , 2006, *CH2-C[CH3]C[-O]DCH3 enclosures and other TN's*, Rotterdam, 010 Publishers.



FIG. 197 - Ted Noten. 2001. *Mercedes*. Broches y pins.



FIG. 198 - Ted Noten. 2004. *Unstaged*, installation with a robot and Paperheadring.  
[Arti & Amicitiae, Sociedad Artística de Ámsterdam]

En *Unstaged*, una instalación con un robot, está en primer plano la marca del robot, muy probablemente un patrocinio. No necesita estar incluida discretamente en un catálogo, indicada como tal. Ahí mismo está explícita en la máquina. ¿Qué le importa se distrae las atenciones para la publicidad? ¿Si quizás aleja atenciones más bien dirigidas a la acción del robot, a sus intenciones comunicativas? El cotidiano, tal cómo lo identifica Noten, en sus múltiples realidades, está también hibridado.<sup>666</sup> Con este robot pretende crear algo *sin-escenario*, o sea, diferente de las tradicionales exposiciones de joyería donde todo está en vitrinas. Mientras se escucha una música barroca, un robot programado abre la

<sup>666</sup> NOTEN, Ted, *Unstaged*, 2004 [<http://www.youtube.com/watch?v=lbnsX6YQXRr>]

puerta de un cofre, retira un anillo, lo enseña al público, lo recoloca en el cofre y cierra la puerta. Es un ciclo, la escena se va repitiendo. Esta performance corresponde al deseo de Noten de transfigurar la idea de exposición en si misma. Su intención no es dar a ver y conocer el anillo – que intencionalmente no tiene relevancia alguna – pero sí dar a pensar la joyería en misma, en cuanto tipo de comunicación simbólica con intenciones propias que, como el todo el arte en su extensión, argumenta reflexivamente sobre la vida que le es contemporánea.



FIG. 199 - Atelier Ted Noten. 2008.

*'Be nice to a girl-buy her a ring!': Red rings Vend-Ring Machines.*

[Red Light Design: Bienal ExperimentaDesign, Ymere, Droog Design, Ámsterdam]

Entre 2008 y 2009 se ha realizado un evento en Ámsterdam denominado *Red Light Design* que ha contado con la participación de siete joyeros, entre los cuales Noten. Ha ocurrido en el Barrio Rojo, con la colaboración de varias entidades organizadoras. Entre fundaciones y asociaciones de la área del diseño, esta está también la Ymere, una asociación que, no siendo artizada, visa la calidad y sustentabilidad de vida en el área metropolitana de Ámsterdam. Durante algún tiempo, cada joyero ha vivido y trabajado en las casas que fueron utilizadas anteriormente por las prostitutas. Se han transformado temporalmente en residencias de artistas.

Noten va reutilizar una máquina de venta automática, una de esas que suelen ser usadas en diversos lugares públicos, como estaciones, aeropuertos, donde podemos sacar bebidas, comida, tabaco, etc. La coloca en la puerta de la residencia temporal del Atelier Ted Noten. En la máquina está escrita una propuesta: *sé amable con una chica, le compre un anillo*. Esperaba, dice Noten, “mejorar el respeto mutuo entre las prostitutas y sus



clientes, y incluso introducir una atmósfera más romántica en el barrio rojo”<sup>667</sup> Sus intenciones eran una vez más, argumentar sobre joyería en lugares-comunes y, ahora, de recorrer a un artefacto ya conocido en el cotidiano urbano. Ha incluido en esa máquina una multiplicidad de anillos rojos, cuyas formas son réplicas 3D de anillos vulgares. En este caso, no es la forma lo que le interesa, pero sí la aproximación del público, a través de una comunicación simbólica y socialmente sostenible. Una que sea accesible, tanto cuanto es el precio que explicita: 2.50€. Obviamente, ha habido una corrida de público artizadamente educado para comprar un Noten por este precio. Tal vez no muchos clientes de las prostitutas hayan comprado y ofrecido anillos. Pero, lo que cuenta son la intención y la actitud de Noten, con su naturaleza de apertura democrática. Ésta apertura necesita de maduración, de *hervir a fuego lento*, como si se tratara de un proceso educativo. Noten intenta cumplir una tarea del arte que, como dice Rancière, se configure como *una forma de reparto del mundo común*. Es esta la vía que conduce Noten a otro tipo de obras que viven de su carácter relacional y participatorio.

#### (5) Proponer pensar, proponer participar.

Prosiguiendo con mi propuesta de hacer una aproximación a una tipología según intenciones comunicativas y propuestas de experiencias, he dechado para último lugar un otro tipo de obras de Noten. De este modo, pretendo destacar estas últimas, enfocando ahora obras que mejor subrayan una naturaleza reflexiva de segundo grado, esto es que incluyen una apertura hacia una política de las capacidades, en el sentido rancièriano. Como he dicho antes, no trataré ahora de sus obras más recientes apenas, pero de obras creadas en simultáneo con otros tipos de piezas. El modo como Noten piensa éstas experiencias participatorias configura un caso único en joyería. De tal modo este tipo de experiencias ocupan a Noten, que me arriesgo a vislumbrar que éste el camino que elegirá para proseguir en el futuro.

Cualquier tipo de belleza cosmética está ausente de estas propuestas participativas, tal cómo de las que incluí en el grupo anterior. Ahora, las marcas y los precios explícitos dan lugar a dádivas, redistribuciones o intercambios implicados en actitudes artísticas, a menudo a través propuestas de *arte in situ* que visan incrementar las experiencias estéticas del público. El humor prosigue su tarea recurrente asociada a la comunicación, pero pierde su naturaleza satírica. La propia configuración poética de los artefactos se reduce o queda anulada su relevancia. El labor artesanal da lugar al trabajo digital, pues facilita hacer múltiplos. Las intenciones poéticas residen en reflexiones, visando la experiencia pública en si misma. Las actitudes toman relevancia. Noten pretende proponer al público experiencias que conduzcan a reflexionar sobre aspectos variados implicados con la joyería en general y no sobre sus propias obras en cuanto poética. En el sentido rancièriano, Noten está creando nuevas aperturas al mundo y una nueva categoría de política estética, a partir de la joyería. Encierran “la promesa política de la experiencia estética en la desagregación misma del arte.”<sup>668</sup> Si éstas experiencias son consideradas como arte, no es porque refieren modos de hacer, sino porque cuestionan el mundo, el

<sup>667</sup> [wikipedia.org/wiki/Ted\_Noten]

<sup>668</sup> RANCIÈRE, Jacques, *Op. Cit.* : 25 y 33.

arte, así como el papel del artista en un sentido horizontal y democrático, apuntando la para recepción con igualdad de capacidades. En este panorama atribuiremos sentido a sus actitudes simbólicas.

En 1998 Noten ha desarrollado *Chew Your Own Brooch*, un proyecto que ocurrió por la primera vez en Rotterdam, en el museo Boijmans van Beuningen, donde centenas de visitantes, incluyendo crianzas, han participado. Éste mismo proyecto, con pequeñas variantes, lo ha puesto en marcha en galerías y otros museos.<sup>669</sup> He participado de uno de éstos en Lisboa, en 2004, en el CAM, Centro de Arte Moderna de la Fundación Calouste Gulbenkian. Ocurrió durante una exposición colectiva de joyería. En una larga mesa ha colocado una gran cantidad de chicles, cuyo paquete, citando la marca Chiclets, encarna significados simbólicos, como diría Danto. Todos los visitantes estaban invitados a participar, a desempaquetar y fabricar formas con la goma de mascar. El público podía utilizar los instrumentos que pretendía para modelar, incluso sus dientes. Cuando un participante estaba ya satisfecho con la forma que había producido, Noten la guardaba en un lugar frío para mantener la configuración. En el día siguiente, un jurado compuesto por joyeros, ha venido para analizar y elegir las obras del público. Como después de todos los eventos *Chew Your Own Brooch*, Noten va reproducir las tres formas seleccionadas, fundiéndolos en metal. El primer ganador va recibir en su casa su pieza en oro de 24K, el segundo recibe la suya en plata y el tercer en bronce. Según dice Noten, está haciendo una réplica de los juegos olímpicos, al usar metales según la misma orden de importancia que las medallas atribuidas a los ganadores. Noten ha creado el evento como acto simbólico. Pero, en *Chew Your Own Brooch*, no asume otro role que no sea el de un artesano fundidor. Está desmitificando el Artista, con mayúscula. Está redistribuyendo papeles, promoviendo un arte relacional, hecho de implicaciones. Está incrementando capacidades del público que invita a participar y reflexionar sobre el propio arte y la experiencia artística, y en ellos, la joyería.



FIG. 200 - Ted Noten. 1998. *Chew Your Own Brooch*.  
[Museo Boijmans van Beuningen, Rotterdam]

<sup>669</sup> SOFA, Nueva York [<http://www.sofaexpo.com/NY/2006/live/artistint.html>]

En paralelo con la exposición *Unleashed!* – realizada en el Museo de Arte Moderno de Arnhem – Noten ha colocado carteles en el centro de la ciudad. En cada cartel estaba impreso un grande TAG QR diferente. Correspondían a la participación de Noten en dicha exposición, aún si exponía en las mas variadas tiendas. El público habría de recorrer a un Smartphone para digitalizar dichos códigos. Casa TAG providenciaba un tipo de información sobre joyería. Por ejemplo, un comentario sobre diamantes de sangre, una historia sobre mineros, el precio diario del oro, información sobre el grupo de joyeros holandeses BOE, en los años setenta, etc. Cuando un sujeto ya había digitalizado todos los códigos recibía un otro código individual. Podría, entonces, dirigirse al MMKA, donde recibiría un anillo-pistola de Noten.<sup>670</sup>

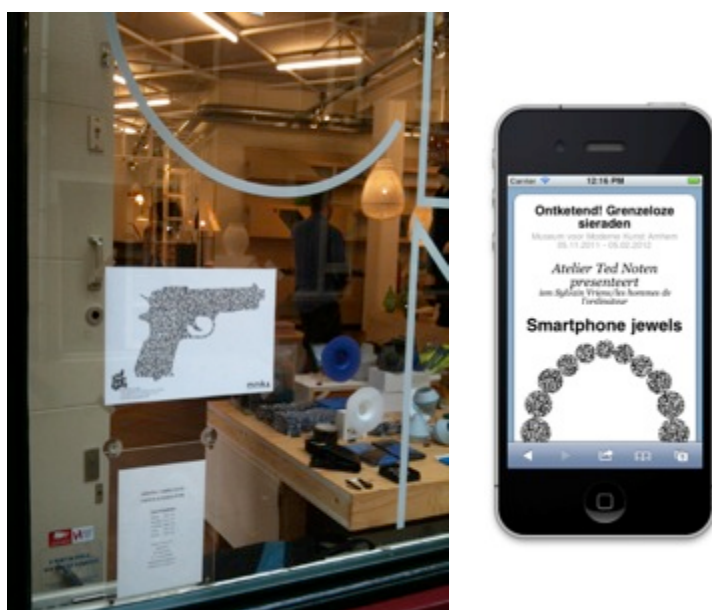


FIG. 201 - Atelier Ted Noten. 2011. *Smartphonejewels*.  
Tiendas de Arnhem | MMKA Museo de Arte Moderno de Arnhem]

El recurso a un aparato digital es apenas relevante en la medida que el Smartphone si está haciendo popular en cuanto forma de comunicación ya conocida y accesible, si no a todos, a muchos sujetos. De otro lado, el lenguaje informático un TAG corresponde a comunicaciones lugar-común en los días de hoy. Un TAG QR corresponde a la abreviatura QR (Quick Response, o sea respuesta rápida) indica un tipo de código constituido por módulos negros habitualmente dispuestos en un pequeño patrón de rayas negras sobre un cuadrado blanco. Puede contener prácticamente cualquier tipo de datos, así como información más compleja que los códigos de barras comerciales. Su uso es cada vez más frecuente en diversos ámbitos de actividad humana, como en la salud, la educación, las bibliotecas, aeropuertos, etc. Permite archivar datos codificados y releerlos rápidamente a través de aparatos digitales.

<sup>670</sup> Atelier Ted Noten: *Smartphonejewels* [<http://smartphonejewels.com/>]



Los propios TAGs QR han sido transfigurados por Noten. Por un lado, se basan en un recurso popular y cotidiano, el Smartphone. Por otro, están ampliados en carteles y tienen formas de joyas o armas. Sorprenden porque se diferencian de otros TAGs que vemos en el cotidiano. Esa aventura de buscarlos por la ciudad es una experiencia estética. También visa establecer una primera relación con la exposición en el MMKA. Por otro lado aún, los TAGs eran constituidos por cuestiones que proponían repensar la joyería, no abandonando el humor que bien caracteriza Noten. A través de éste evento, Noten no presenta su obra en cuanto forma con intenciones poéticas. Pretende incrementar la participación del público, invitando a reflexionar sobre los varios temas que incluyen los TAGs. En este caso, no propone al público participar, creando joyas como en *Chew Your Own Brooch*. No está en cuestión ninguna actividad manufacturera. Su actitud simbólica adviene de su intención de invertir en capacidades del público, intentar redistribuir papeles y espacios más allá de las tradiciones expositivas institucionales. Los carteles y TAGs que se alargaban por la calles de Arnhem, reconducen al MMKA un público que se habrá divertido, al mismo tiempo que se habrá hecho autoconsciente de problemas que la joyería envuelve. Con humor, Noten ofrece un *regalo*, un *premio*, uno de sus anillo-pistola. Ahí, en el MMKA, encontraran la exposición *Unleashed!* Otros joyeros – en esta exposición que tuve como comisaria Liesbeth den Besten – presentan otras propuestas con otras intenciones reflexivas.

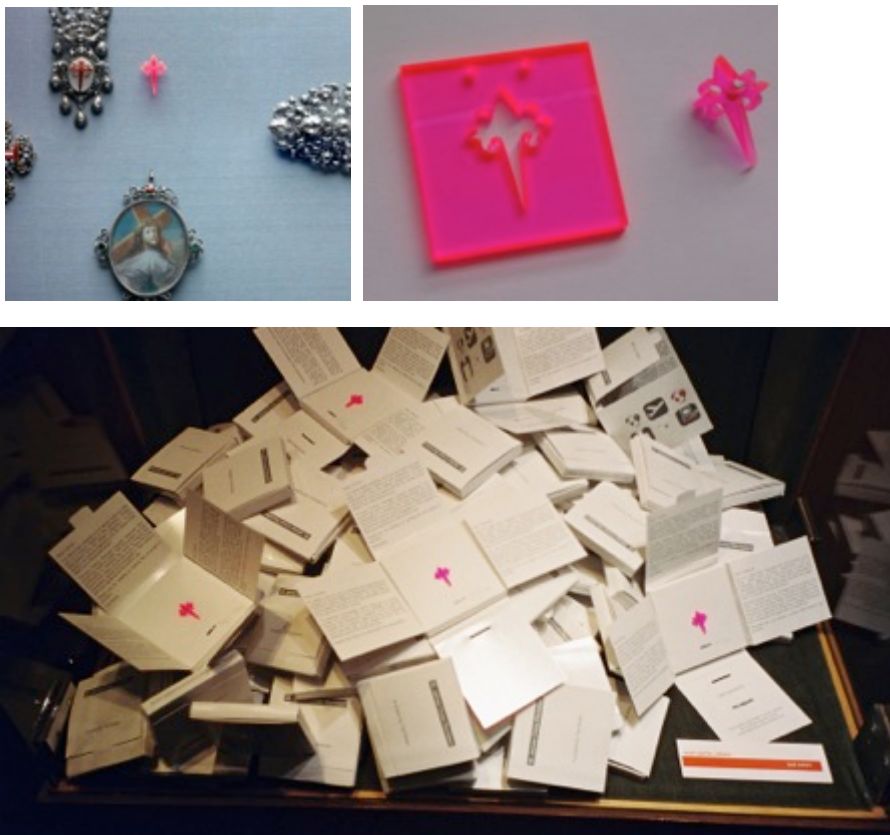


FIG. 202 - Atelier Ted Noten. 2005. *St. James Cross Revisited*.  
Exposición *Closer | Mais Perto*, MNAA Museo Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

El proyecto *St. James Cross Revisited* ha integrado una exposición que tuve como comisaria Cristina Filipe. Su propuesta, dirigida a joyeros de varias nacionalidades, ha consistido en proponer a cada uno que eligiera una obra del Museo Nacional de Arte Antiga, en Lisboa, y que la reinterpretara según una perspectiva actual. En la exposición, que no tenía un lugar específico y sí era distribuida a lo largo del museo, cada joya estaba colocada al lado de la obra museológica elegida, poniendo en confronto diferentes contextos históricos, marcos políticos y intenciones comunicativas y poéticas. Se confrontaban obras celebratorias, que constituyen la casi totalidad del espolio de este museo, con obras reflexivas contemporáneas. Como en la exposición, en el catálogo, ambas obras están presentadas lado a lado. Junto, está identificada la obra museológica y, en un pequeño texto, cada joyero nos da cuenta de sus intenciones.

Noten ha elegido una cruz del Orden de Santiago, una joya celebratoria religiosa del siglo XVII, hecha de plata, oro, madreperla, esmalte y diamantes. En el catálogo, explica que ha entendido este museo como una colección de tesoros llegados de todo el mundo. “Unos serían regalos, otros compras y otros, como solía ser corriente en la época de las descubiertas ultramarinas, serían robos (...) La idea que he tenido para éste proyecto es invertir éste flujo.”<sup>671</sup> Como en otros casos, Noten va redistribuir sus piezas. Reproduce la cruz de Santiago en larga cantidad. La forma es igual a la de la colección del museo. La hace del mismo tamaño. Utiliza metacrilato cortado al láser, con un color rosa idéntico a lo de la joya religiosa. De esta vez, los visitantes de la exposición eran los que podían *robar* sus piezas. Simultáneamente ha creado un sitio Web específico, para que los *ladrones* pudieran hablar del tema a distancia. Noten crea una joya en la que reutiliza la forma del emblema del Orden de Santiago. Intencionalmente, no crea otra forma, pero desordena el símbolo de ese Orden, para crear otra orden, esta ahora según una política participativa. La cruz de Noten es semejante, es una citación de la joya religiosa. Citar es una actitud intencional que corresponde a convocar alguien o algo para el seno de una obra. Una cita en un texto, entre sus comillas, pasa a participar del texto por alguna razón. En el caso de la cruz de Noten no hay, obviamente, comillas defensivas. La forma, casi indiscernible, está asociada a su actitud y a su intención, ambas de naturaleza relacional. La cruz gana significado en cuanto citación, o sea como predicado relacional entre el MNAA y el público, entre pensar y participar, siendo esta actitud artística la que la hace filosóficamente interesante. Propone una experiencia pública en el presente, rumbo a cuestionar diferentes políticas del arte en distintos contextos históricos. También intencionalmente, crea joyas *incompletas*, abiertas y dependientes de la participación del público que le atribuirá sentido y completará. Promueve capacidades relacionales e igualdad entre el público, a través de un medio democráticamente accesible a todos, como es la internet. Invita los *ladrones* a reflexionar sobre la constitución del espolio de ese museo, sobre el role de estas instituciones y del arte en la contemporaneidad. Como en el caso anterior y otros que se siguen, desmitifica el Artista, con mayúscula. Propone pensar la propia experiencia de participar, cuestionando el arte y las políticas del arte.

---

<sup>671</sup> NOTEN, Ted, en MNAA, Museu Nacional de Arte Antiga, PIN, Associação Portuguesa de Joalheria Contemporânea, 2005, *Closer, Mais perto*, Lisboa: 120.



FIG. 203 - Atelier Ted Noten. 2010. *Wanna Swap Your Ring?*  
[MOT Museo de Arte Contemporáneo de Tokio]

*Wanna Swap Your Ring?* - *¿Quiere intercambiar un anillo?* - Esta es la pregunta que intitula otro evento. En 2001, durante la Semana del Diseño de Tokio, Noten participó en la exposición *Catalysis for life*, en el Museo de Arte Contemporáneo de Tokio. Ha reproducido digitalmente una serie de 500 anillos *Miss Piggy*, ya antes presentados. Los ha colocado en una pared configurando, una vez más, una de sus formas predilectas, una arma de fuego. En este caso, invita cada elemento del público que pretenda participar a intercambiar un anillo personal por un *Miss Piggy*. Al final, la forma de la pistola estaba transfigurada por el público. Se izo una verdadera selva de anillos de múltiples tipos de formas y colores.



FIG. 204 - Atelier Ted Noten. 2011. *VAN ONS*. Museo de Ámsterdam.

Diez años más tarde, Noten ha re-explorado su actitud, ampliando propósitos contenidos en *¿Quiere intercambiar un anillo?* En 2011, elabora un proyecto para una pared de un

depósito del museo de Ámsterdam, un lugar donde figuran varias obras que pueden ser visitadas con acompañamiento de personal de la institución. Todas estas obras pueden ser experimentadas y exploradas de varios modos, según sus características específicas, y no apenas observadas como en las salas comunes de los museos. En el día de la inauguración, no estaban sólo los invitados oficiales, sino también la población voluntaria de la ciudad que ha disfrutado de un transporte especial del museo para participar *in situ*. Allí, en una pared del depósito, Noten escribe en letras gigantes: *VAN DNS* - nuestro. Como se gritara, está subrayando simbólicamente que el propio museo de historia de la ciudad de Ámsterdam pertenece a la población de la ciudad. La letras están constituidas por anillos todos iguales, como en el caso anterior. Ahora ha hecho siete mil, un número de anillos que corresponderá a la cantidad de piezas de la colección del museo de Ámsterdam. Todas son de la población, es lo que Noten propone simbólicamente reivindicar. Reproduce digitalmente el anillo de sello de Jan Van Speyk, que pertenece a la colección del museo. Cada visitante, en este caso, puede coger y llevar consigo un anillo. El anillo de sello se vuelve tangible. Se hará *nuestra*, al moverse por la ciudad en los dedos de muchos habitantes de Ámsterdam. Para el Holandés Gert Staal “será tan fácil como dispersar un virus. Encontraremos en el camino a los actuales propietarios del museo: la población de la ciudad que, naturalmente, somos embajadores en nombre del Museo de Ámsterdam.”<sup>672</sup> A esas alturas, la obra de Noten habrá desaparecido. La pared quedará desnuda. Permanecerá la experiencia pública.

En estos dos últimos casos, la componente creativa es la de uno artesano de la era digital. Repite formas, pero intencionalmente. No hay imitación más fiel, más indiscernible que la digital. La cita, en cuanto figura retórica, sale reforzada pues, como dice Danto, implica familiaridad,<sup>673</sup> en éste caso con el museo de la ciudad, cuyos habitantes ya conocen y reconocen como suyo. El museo, simbólicamente reclamado, está citado por una pieza, ese anillo de sello. Ya no es útil para sellar, ya no indica el estatuto social Jan Van Speyk. Subraya ahora la tomada simbólica del museo. De otro lado, el Atelier Ted Noten es una fabrica manufacturera. Pero, diferentemente de los artesanos de los que hablaba Platón, ahí hay *tiempo trabajar y para pensar* en simultáneo.<sup>674</sup> En éste como en otros proyectos anteriores, la cuestión no reside en *hacer* formas, ni como hacerlas. Lo importante es son citas o réplicas intencionales que visan experiencias participantes. *In situ* y a partir del sitio, todos reivindican su museo. Noten nos propone reflexionar sobre el Artista, con mayúscula, reciclar la idea de museo, reivindicar la institución para la población. Está, una vez más intentando crear vínculos entre el público y el arte y, en el, la joyería. Está desmitificando la idea de *intocable*, o *incuestionable*, que solemos aún asociar a las obras museológicas. Está proponiendo experiencias-otras, inclusivas, relacionales, participatorias.

<sup>672</sup> STAAL, Gert, Van Ons Amsterdam Mueum [<http://www.tednoten.com/work/projects/van-ons-amsterdam-museum>].

<sup>673</sup> DANTO, Arthur C., 2002, *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*, Barcelona, Buenos Aires y México, Paidós.

<sup>674</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2005, *Op. Cit.*

## IV ANEXOS: ENTREVISTAS



## OTTO KÜNZLI

**Ana Campos** – Why did you choose jewellery and not another kind of art?

**Otto Künzli** – It is different from jeweller to jeweller or from artist to artist. I know the question “why did you become a jeweller”. It is actually now that I am fifty three that I am asked the question “why art?” This brings another question: did I make art or was it simply a kind of curiosity, an interest to do something creative? This question is very complex for many people. I found a kind of answer later in my life.

First I think that I didn't have a clear idea about becoming an artist. I grew up with two brothers in a free open-minded family. We discussed everything. My father was a priest. Sometimes people ask me: “catholic or protestant?” Well, I think that catholic priests usually don't have children, and even if they do they hide them wherever! We were living in Switzerland. We talked about everything. We talked about whatever came up, but we also had deep discussions, about religion, about other subjects. I got used to, let's say I practiced thinking, reflecting, questioning very early in my life. But if I would look at my early drawings from school, I would not say I was a gifted child. I was the youngest of three brothers. The oldest was Peter. He was the first to decide to go to this Kunstgewerbe Schule in Zurich – a school structured by the philosophy of the Bauhaus – so you could say an applied art school. I grew up in this atmosphere of freedom, of this aura that the lifestyle of artists has. It was in the early sixties, and it was not so common. After a first year of general art education, he decided to go to the medal class and get an education there as goldsmith. In Switzerland, most of the jewellers or the trained goldsmiths are not interested in an artistic expression, or in a free expression. Most of them run a small business, a small store. Also these stores are very much based on the Bauhaus, on the Ulm Schule, on Max Bill. So maybe that was his vision.

I was interested in photography quite early. That became my dream, to become a photographer. Before that I was like a boy you know, I wanted to become a pilot or a locomotive driver, things like that. These are wonderful professions, but it was not a sustainable interest ... I was also interested in nature. I got my first camera and started to photograph. But then my second brother went to the Kunstgewerbe Schule in Zurich, and became a photographer! And young as I was, I was not thinking properly, I thought it would be strange to have two brothers with the same profession in the family. So it was like that, and I decided not to become a photographer. There was no pressure from my father, but I think that he supported my scientific interests. He would have liked one of his three sons to become an academic or something like that. But I wasn't pushed. I was about thirteen, fourteen years old, that typical age when you don't necessarily have a clear idea of what to do. So I had a year out to prepare for my studies. I was not unstable, but I was a bit of a bad boy, always up for jokes and stupid things. I was not always reading and studying, I was jumping around. So I got fired from the public school after the first half year. In the following years I went to Swiss private schools, and got fired from one after the other. After all, the natural thing to do was to go to the same Art School where my two brothers had gone before me. Still I didn't know what direction to take. One thing I was interested in was scientific drawings, as very precise illustrations. The first year we did basic studies, tri-dimensional, two-dimensional, calligraphy. Very useful, calligraphy! I think I learned a hell

of a lot from it for the rest of my life, because it is about negative and positive space, on a small scale. This is very important in jewellery too, of course.

However, the first year was almost completed when my oldest brother established his first studio as a jeweller. He and I went along very well! Young people go through this particular change in life at this age, you know... I didn't get along so well with my other brother, but I got along very well with my eldest brother. He set up his own first studio in one of the rooms of our very large house. It was a really big house! Shortly after that he had a car accident and died. It was extremely hard for me. And something I totally avoided to talk about for a long time. Of course I didn't take any decisions during a few days, because I was in a kind of chock.

Then I talked to my parents. They had invested quite a bit in his studio. But that was not the problem. My parents didn't want to ask me "what do you think about this?" It was really my decision. So I asked them and they were very happy that I showed interest in becoming a goldsmith. I went to the same school as my brother and even had the same teachers as him. This was in Zurich where I was educated as a goldsmith. I was educated in the technical aspect, to develop skills. Also something had changed during the late sixties. It had changed, like with Pop Art and all this kind of things; performances; Fluxus was strong, of course. The Bauhaus was still strong, our life is full of the traces of it. Modernism was important at the time, with other things, like Dada, Surrealism. Again, the Bauhaus was important. We never really experienced when it started – it was kind of pushed aside – but it came back. Of course today we are not focused on the Bauhaus, or dominated by it any more.

So I was lucky in a way – many people envied me at that time – I had an entire studio to myself. I had a kilogram of gold and I had precious stones... Actually that turned up to be an incredible period of my life. But there were also things I didn't expect. It became a kind of a nightmare to use that studio. For years I felt somehow guilty to use my deceased brother's tools and his materials... But, finally, I think it was an incredible motor, something that drove me for a long time to give my best.

I presume that there are people that clearly decide. They go to an exhibition and see a painting, and they decide *I also want to become a painter*. There must be a lot of different stories around. I also know many artists who make wonderful jokes and actually tell strange stories about why they became painters. I did that for a while too. To told some foolish stories, because I simply wanted to avoid telling the real story.

You know... There is a painter – Antes, a German painter - when he got asked, how he came to paint his strange figures (he painted these funny little heads, only heads with feet; there is a neck, and there is a foot), he said: "When my grandmother died, I was a little boy and I was next to her bed. The last thing she did was call me with a wave of a finger to come close to her. She gave me her closed hand with a little paper, a folded paper. And I opened it up and there was a head with only one foot on it." This was indeed a made up story, a beautiful story! So, I told this kind of stories for a long time. A little bit similar. Things come together...

**AC** – And sometimes later on you found links between things...

**OK** – And then, when I completed my education in Zurich, I actually thought – still I thought the same way – I would open a store, a small store. And I thought I would make jewellery in an artistic way, with a nice design – today you still see this. In German we have this wonderful word "Gestaltung" – Hochschule für Gestaltung – the translation is "design".



There may be a similar word in Portuguese. You have "disenho", which is not "design". It is close, but it is something different.

**AC** – In Portugal we use the word "design". But Gestaltung is not translatable either. One has to understand, to try to understand what it means here.

**OK** – Yes. But that was the idea, to open a store and make good pieces of jewellery. It was later – not much later – that I realised that people who don't have a store have more freedom. They take more risks and are independent. That is the life of an artist, try to sell through galleries. But still, I have a lot of respect for someone who runs a store. Why not? Making a little bit of money. Why not? But usually if you run a store you have to pay the price of being present there, and being accessible. People walk in and want to talk to you. They take your time; you give them your time. But you don't have to do that when you are a freelance artist in your own studio. The practice is different. And actually I realized that when I lived away for three and a half months, with Hemann Jünger.

**AC** – Then you came here...

**OK** – Yes, after completing my studies in Zurich. Actually I worked for the best jeweller in town. His name is Günter Wyss. He studied in Ulm, in Ulm Schule. His work was even more Ulm Schule. You know, all this Braun design, Dieter Rams and all this kind of things. So it was very geometric, highly polished. Wonderful forms. Some reminded me of Max Bill' sculptures. It was really fantastic stuff. I worked for him for a while. He had a car accident during a race and died. He liked to race with his Lotus at the Nuremberg ring in Germany. Then afterwards, I worked for Otmar Zschaler in Switzerland. It was the first time I worked for somebody that was more on the organic side. It looked very much like rocks with broken surfaces. It was different. Step by step I learned about other people, other artists like Hemann Jünger in Munich, or like with David Watkins in England. I didn't know so much about the Padua School. But slowly I got to know about different ways and I discovered - that there are other very interesting possibilities, that there are many people who live their lives in a different way, like free artists, and take greater risks.

When I actually staid with Hermann Jünger I had access to his library, and I met people here in Munich. He was appointed professor, right then when I was living in his house. So he asked me, together with Therese (my wife), if I would like to study again. It was just before we got married. He simply thought we had to complete our studies, in order to be better prepared for our professional life. And much later I realised how right he was.

Later on I was in Japan, where they say it takes ten years to become a sushi-master. He always said: it is true. From the moment you start your education, until you make – let's say – your own authentic work, somehow, it takes about ten years. But there are no rules without exceptions.

For Therese and me, Germany was not our dreamland. At the time people in most countries still misunderstood Germany. You know, that nightmare from the Second World War. Of course we were not alive at the time. But it had this reputation. You don't go and live there. It was different at that time. There was not much good food around in Germany; it was a bit in a poor state still. It was not so attractive. Actually I wanted to go anywhere... Spain, Italy or England, to learn another language properly. It somehow happened. Let's not go too far, this was just to tell you why I ended up in Munich. Therese came one year later. And it was incredible, good people, good friends, so we stayed a bit longer. Finally we ended up living here. Still it is not like a dreamland, but it is a really good place...

**AC** – And when was it? When did you settle here?

**OK** – In early seventy-two. It was the year of those terrible Olympic Games here in Munich, You know? Terrible attacks. And then from October seventy-two, Therese and I studied here until the end of seventy-eight. So, actually in seventy-five we moved from the countryside to Munich. And since then we have been living in the centre of Munich. But the connections with Hemann Jünger opened up the world for us.

**AC** – You see, it is so different from person to person... Now that I have the chance to do this work, I understand that the way someone steps into a field, for some reason, opens new ways. I would like to ask you another question now. This time it will have to do with the sense, the meaning of your jewellery. From a creative point of view, tell me about the interplay between sensibility and reason, relating it to your communicative intentions. What comes first? How do they interact? I understood that you underline the word freedom. This seems important to me. Implicitly, you said that you went away from the technical side of the art, into a free world.

**OK** – I think that I have – for me – a clear answer. A similar question is about if it is important to make unique pieces that nobody ever wants to wear or to make editions that are more accessible to many people. There is a certain kind of ambiguity in many of such questions. I am somehow convinced – that’s how I function as a person – sometimes I am quite clear, sometimes I don’t really know where the word “intention” starts. Sometimes it is very unconscious, sometimes it is quite conscious. Sometimes it really comes from a verbal expression, from a thought – one could say – from an intellectual side. Sometimes it comes more from a sense. I am free, but I always follow my responsibility. But it is interesting. Hermann Jünger's work was very much based on senses. Sometimes he was against explaining what he was making, for he thought that some analysis would come afterwards. I say to my students: of course you have to follow your senses. We are craft people, but this doesn’t mean we are not allowed to use our brain. So I turn the question around in an ironic way. Of course we should also do that. But it is so personal! I still think that it is constructive to step back and to reflect on what I am actually doing, and to look at it, and to compare it with the rest of the world, with what is around. So I cannot really evaluate, I cannot say what comes first. But I do experience that whenever it comes together it is a better experience. It is not only one-sided.

**AC** – One-sided, just sensitivity, or just reason?

**OK** – If it comes from the stomach, or from the bowls, as you say... whatever, if it is female or male. This is extreme! We say: schwanz gesteuert (dick-driven). Just by man. We can say the same about uterus-driven. And then say typical female, typical male, or stomach-driven. I am not so interested in this. If it is so damn intellectual, or ice cold, or whatever. It is also a bit one-sided. There is something missing, which means the roots or the origins of wonder.

**AC** – There are artists who do it and artists who do not. Some relate their own intentions with what they want to say to people, if they are either sensitive or rational.

**OK** – But that is why I don’t like it so much. It becomes a mission. Some artists find something and they get famous for that. Sometimes I feel it is like a trap. They are damn successful at what they do, and then it is their mission.

**AC** – Let's see if I am thinking right. You may be connecting intentions to political art, like Barbara Kruger for example, people that use art as a mission, similar to what happened in the Soviet Union years ago. These are another kind of intentions. Their intention was to use

art as a political social sense. I think that you take another direction. You want something else.

**DK** – I was not even so much aware of ... well, when people ask me if I have a philosophy of teaching or something like that. It was actually my former assistant – Karen Pontoppidan – who once pointed it out. Imagine the opposite. It is important to focus on something, to be caught by it, to look at something and see the reverse side of it, to look at things from a different angle. There was something like this when postmodernism became fashionable. It was something that I also tried in my own practice quite early on, not to be so fixed all the time, not to be narrow-minded. I always think that is the only solution, and that is what I want to say. And what I say is important. It shouldn't be mixed up with whatever meaning, you know. This is something different. This also comes from religion. I think that religion is a man-made phenomenon. I am not so interested in this phenomenon. You know, so many wars happen in the name of religion, in the name of churches. You can also find this in art.

**AC** – Your work emphasizes critical standpoints concerning different aspects of life, or your concerns with things that happen in the world. May be you don't know, because I usually write in Portuguese or Spanish, but I quoted your "Gold makes you blind" several times, for being a mark in time. Let me go back a little. I think that in the sixties and seventies many unwearable jewels were made, with big-size pieces, pieces that were impossible to wear because of pinching, because they were ephemeral. Those first years were really interesting, mostly in Holland, and in England, just afterwards. They were betting – as in many other fields at that time – on challenge. There was also much exaggeration, and attitudes of that kind too. Then in the eighties and nineties, I think that somehow jewellery started to become wearable again. This becomes a difficult subject of philosophy. Anyway, I think that your work introduced a change here. So when I quote your "Gold makes you blind" is to explain that – when it became wearable again – jewellery had meanings. Materials become contents and have a meaning to themselves; for this reason "Gold makes you blind" is a strong statement. Until now, I still think that it is one of the strongest statements made in jewellery. It underlines a lot of critical points. So I would like to hear you talk about your jewellery as critical statement.

**DK** – I think that the question of being wearable or not was not so much the issue. It is not because it is wearable that it has to have a meaning.

**AC** – No, no, I didn't mean that.

**DK** – Maybe that was a coincidence. The question of being wearable or not is separated from the question why I made the bracelet. We can talk about that afterwards.

**AC** – Please go on!

**DK** – For me, until the mid seventies, I would say, I was still trying to find my own language, within – quite precisely – the realm of jewellery in Zurich, and what was the common sense here in Munich. So there were people like Reinhold Reiling in Pforzheim and Hermann Jünger in Munich that were two wonderful great artists, no doubt about that. Then we had also Claus Bury. Everyone was making miniatures of sculptures or paintings. Like in the renaissance or the baroque, but with techniques a little bit different.

**AC** – Do you mean replicas?

**DK** – No, No. I mean, somehow, doing on a small scale something that on a larger scale would be a painting or a sculpture or a relief, or an architectonic thing, it doesn't matter. But the miniature was something of interest that you could reduce to a scale so that

somebody could carry the piece with himself. So it can be figurative, as it was made in the baroque or art nouveau, or more abstract maybe like art deco, or whatever. This is still a possibility nowadays, as we can see in Manfred Bischoffs' work. I am not against this. But I realised something different. I was also aware of land art, and this kind of things. It was interesting: Claus Bury went to the desert in Israel, and he asked students to help him to realize some ideas he had with textiles, in the desert. They made a performance, a sign in the desert. Then he took photographs. When he came back home, what he did was a shock. He made miniatures – beautifully made – with alloys. One was a little “X”, a little landscape. But it was a miniature. It was like a model, like a model railway that reproduces a part of reality, but making it smaller. In his particular case, you can see that he made small pieces from huge sculptures or performances. There is nothing wrong about that, nothing wrong. But, through this reduction, he lost the power of the performance. First it was a big “X” in the desert made of large pieces of fabric, ten metres by ten meters, held by four people on its corners, it was a square in the desert, right... and afterwards he made a small piece out of it!

**AC** – Yes, I remember that piece well!

**OK** – And then he made a small brooch that shows perspective, a square in a landscape. And that is the brooch. I thought – shit! – why not a square on the body? You know, a SQUARE on the body. I realised that I was very much caught in this kind of image of something, of miniatures. It is fantasy. It comes from a dream. The dream is so abstract that you have to find an image for it. And therefore you make an image that is like the reproduction of a dream. There is nothing wrong about it. But if you think of a square in a landscape, and then you make an image of a square in a landscape that becomes a brooch. I recognise that it is a bit strange! It is not wrong, but for ME it was VERY WRONG.

**AC** – It is like a commemoration... a medal for commemoration.

**OK** – I was imagining the opposite. Why not a square, or then a line, or whatever, on the body, I had a problem with my own work. I always got close to other people doing miniatures. I was not critical of their work. I admired them. But I hadn't found my own way or my own language. I had already made some work that was even copied by others. Whatever. But what else did I find? Great freedom. The freedom to go to an instant photo booth, you know, where you can take those black and white passport photos. So I went there with strings, wires, and sticking dots, I was in that photo booth, I put them on, and made this series of photographs you may know. That was the real starting point. This was very important for me!

I started with the dots later, that was something else. An art gallery in Basel, Switzerland, asked me to make an exhibition there. He annoyed me by saying again and again: *it is an art gallery, don't forget it is not a craft gallery, it is an art gallery*. So I thought: *you will get an exhibition that has nothing to do with crafts!* I told him: you leave the gallery empty, but I will stay there, and I will put a red dot on everybody that comes in the gallery. You know, it is a common thing in galleries to indicate sales with a red dot, something I never liked, it's like a brand, like a dog pissing on a tree. People come, they buy, and there is a red dot on what they bought. A sign of possession, it's now mine. So I said: I will buy the visitors. I told him, a little bit aggressively, that I would use a drawing pin. It would not hurt anybody. But it was a slightly aggressive act to mark somebody with a drawing pin. So he liked the idea very much. And then he cancelled the exhibition. He thought that the visitors, his customers, may not like it.

**AC** – It didn't happen really?

**OK** – No, it did not happen. Maybe it was also because of commercial reasons. He recognized that he would not sell anything, because I would have done it for free you know? That was the moment when I realised that the dot, with a diameter of eight millimetres or so, could have a meaning and not be just a decoration, not just a minimal geometrical intervention on the body. And I understood all of a sudden that even very small things could be very disturbing. If you eat spaghetti, and have a little bit of pasta left on your cheek, it is really disturbing. So, little things, very little things can be as strong as a little dot. But a red dot, and of course in this gallery context, it is of course a social, a political comment. I appreciated that kind of things. It was an important starting point. And I think that without such steps I would never have made the rubber bracelet. This bracelet is a lot more famous, or known. I still make it, I still sell it. People love it. Paul Derrez said once that he didn't want to keep it in his gallery. It is something typical from the beginning of the eighties. But it didn't take long before he came back to me and people were still fascinated by this piece. And he started to sell it again. So I still make it. It seems to be rather timeless.

**AC** – The shape is very simple. It is the title and the meaning that are strong. "Gold makes you blind" has a double sense. Was this your intention, this double sense?

**OK** – I knew that it was somehow a statement about jewellery. But to put it back into the darkness is another question, because gold comes from the darkness, out of the stone.

**AC** – It is a symbolic attitude.

**OK** – Gold has the highest reflexion of all metals, is the only yellow one, and it doesn't oxidize. These are some of the reasons why it became a symbol for the divine and infinity, for the sun, the celestial... The Aztecs call gold "Cozticteocuitlatl". Literally translated it means: "The yellow faeces of the Gods". So when the gods shit, gold drops from heaven, and then you can find it in the rivers. Once in a while I say in a lecture: I know that shit happens, but that it also falls from heaven, that, I didn't know. This is wonderful!

What I love, but you cannot plan it, is how sometimes, layer by layer, pieces accumulate more and more stories. People come up with new aspects that fit in and make it richer in the reception, in the reflexion, in the intellectual reflexion. So there is of course a physical reflexion and a more intellectual reflexion. You see when you ask me a question I end up talking about this and that for half an hour!

**AC** – This is fine to me! I just don't want you to get tired. I have been surprised with a lot of things until now. Well, but now I think I understand how and at what point your work starts to emphasise critical standpoints. I also remember your later work, after your stay in the United States, for instance, and later works that I also think are statements or that touch upon critical standpoints...

**OK** – Yes, but the problem I have with that expression "critical" is that it has a little bit of a negative connotation.

**AC** – By "critical" I want to say setting reflective questions about something.

**OK** – Yes, but that was not what was driving me all the time. Often it is rather the result of fermentation, of building sediments. I don't believe in spontaneity and promptness so much. That can also come up after a long time of practice. I do – I think that all artists do – I have my antennas out there and I go through life with my eyes and ears and nose and mouth, and I somehow accumulate things, I collect all sorts of "information and

impressions” consciously, but even more often unconsciously. I like this image: I “collect” things from the bottom of a lake and built up sediments. Maybe intellectual people have a library and they take out of the library whatever they need. But I think that in my case it is more of a sensitive process, the senses are involved, and it feels more like sediments and things bubbling up, like bubbles. And things come up, not always...

**AC** – Do you mean sediments, like layers?

**OK** – Yes, layers of something that has built up. Something pops up, bubbles up, like something at the bottom of a lake. And in my case I think that this is often combined with intellectual processes. And humour, all the time. Not all my pieces are humoristic...

**AC** – Humour, like in the “Mickey Mouse” pieces...

**OK** – Yes, but I also used some of them as a critique. It was not about having a little bit of fun with Mickey Mouse. One day I woke up and thought: how stupid was I as a child, I admired a racist, a chauvinist, the best friend of the police... How stupid have I been! So then the first “Mickey Mouse” I made was “Broken Mickey Mouse”. I realized I could use Mickey Mouse as a vehicle for a few things. It was quite a limited range of pieces. Not so many. But what happens is that you get categorised. First I was *the red dot man*, then *the rubberband man*, *the red heart man*, etc. And then I was for a while the *Mickey Mouse man*.

**AC** – No, let's not put this on a big shelf as if there were these types ...

**OK** – People do pigeonhole, don't they?

**AC** – What I am trying to do is to find a link, or links, between different works.

**OK** – But what I was doing – this can be called *déformation professionnelle* – was, that while I created several pieces based on Mickey Mouse, I was looking for more Mickey Mice. And it happened in Japan, while visiting a pearl farm. They took out pearls, just to show them. I was a guest of honour. It happened that the hostess was holding three pearls together. One was bigger and whitish, and two were a little smaller, and darkish. And I could clearly see a Mickey Mouse. That is the “Miki Motto”, from Mikimoto. A perfect kind of East meets the West piece. It was the only piece I really got produced in a factory afterwards.

**AC** – I remember you talking about this in Portugal when you gave a conference at ESAD years ago.

**OK** – Yes. But then I also got tired of it. I focused on other things. Nowadays I am actually working more with things that are not so clear, not so easily readable, not so literally charged with meaning. Or combined with what there is to see.

**AC** – Like for instance? What have you been making?

**OK** – Still somehow I am not so clear about it. Like a piece I made such a long time ago, it is now connected with another one, both have to do with initiation. I think this is quite interesting in jewellery. It has often to do with interactivity. We can recognize that there are objects with a whole. That is a sign that a string could go through, that they could be stringed up. Initiation is interesting. We know that much of early jewellery was used in ceremonies, and therefore they were artefacts. And nowadays this also happens. The wedding band is only a wedding band if there is a wedding. If not, it is a simple band, a ring. We still have that. But what is quite interesting is if the piece as such – made by somebody else – changes. It is within the concept that the piece will change. An earlier piece is called “Terra Australia”; which is a little container with soil, Australian soil inside.

When you wear it it somehow slowly goes out of the little container. There is a string that goes in and out the container, so it pulls out the dust. Then you get a bit dusty from the pigment. This is connected with things I learned in Australia, how the Aborigine, the people of Australia deal with initiation and with ochre. Whenever they made pieces, they were combined with ceremonies.

**AC** – Yes, like in most other regions of the world.

**OK** – They usually use ochre in ceremonies. But ochre was extremely precious. You could say expensive. All the artefacts that had traces of ochre were used in ceremonies. Jewellery was always the colour of ochre, because then it was to be used in ceremonies. So far, my most recent piece is a block of sumi, of Japanese ink. I could find, of course, Chinese ink, which is older. But in Japan you find sumi. They press it somehow. I cut it and I found it extremely beautiful on the inside. Very different from what one expects by the way it looks on the outside. And if you wear this pendant under the rain you will get a big mess on your body. Initiation in a way, but it also creates coincidental calligraphy!

**AC** – You said you were not looking for a meaning, but there is a different flow in symbolic communication.

**OK** – Oh, there is! Of course!

**AC** – To be contemporary jewellery, or I mean, what can be relevant in contemporary jewellery? It is its meaning. And people that are creative in this field, at times somehow pick up meanings from the adornments – the most primordial adornments – and they get rid of their rules – because they had rules, they were social signs of belonging – they get free of this and then they communicate also in a free symbolic way, like all arts do. It continues to have a symbolic meaning. But in different ways. By doing this, jewellery becomes different from other objects, from stuff, from things that are useful.

**OK** – Yes. I made another piece, which is not here yet. It is still in Japan, because of what happened in Fukushima. My friends will bring it soon. The last time I was in Japan – we were staying with close friends of friends – He is a fisherman who is also in the pearl business. And I found this in a store, which sells also extremely expensive high quality pearls. They cost a fortune. And there was a big container with very bad quality pearls. Really bad quality! A spoonful was not more expensive than one euro, maybe even forty, thirty cents for a spoonful. I bought a kilogram for thirty euros of those bad quality pearls. I didn't know what to do with it. They were beautiful in their weakness and low quality.

**AC** – Bad quality pearls from a dealer or market point of view...

**OK** – It is the point of view of someone who decides that only what is perfect is good! It becomes a rule or a law! And I started to think about what to do about this. Ideal perfect faultless pearls... this is what the Nazis tried to produce: an ideal perfect Aryan. Anybody else should be blotted out.

**AC** – They were looking for purity.

**OK** – Exactly, purity, but in an awful negative way. Terrible. And all of a sudden it was clear. Two strings knotted, with seven hundred seventy-seven pearls. Which is the lucky, lucky number for pachinko, you know? It is a gambling game in Japan. So seven is a lucky number and you can get a lot of money. So seven hundred seventy-seven gaijin – and gaijin it is a negative word for foreigners – as there are such words for outsiders in all our languages, because foreigners are commonly considered being responsible when something goes wrong, right? And I realised that actually a pearl, every pearl is a foreigner

in the oyster, it always starts from something that comes from the outside and disturbs the shell. And if the pearl turns out to be in the form of an ideal perfect pearl, it is appreciated and a high price gets paid for it. And if society doesn't like it, it is nothing. It is just a foreigner. So I recognized that very beautiful, but absolutely not accepted pearls are rubbish. This is like in human society. So all of a sudden I made a very boring long string of pearls, with different sizes and different colours and pearls with broken off bits. I still don't know how it feels in the end, when I receive it I will be able to say if it turned out to be right, the way I wanted it to be. I expect it to be VERY beautiful! Seven hundred seventy-seven foreigners ready to be thrown away – I am sure this will create a very beautiful precious string of pearls!

**AC** – It will be shipped here?

**OK** – I made it and my friend took it back, now it is finished and it will be shipped here. It's on the string now, and of course he can send it by mail, or whatever. Now all is quieter again, so they will start to travel and they will bring it to me.

**AC** – Interesting. This reminds me of your necklace with the wedding rings. What you see brings out much more to think about.

**OK** – That's a good example. Since I made that chain, I have not been interested in the discussion about "wearable" or "not wearable", because "Kette" (Chain) is un-wearable on a semantic level, which is somehow much more interesting. This piece is so charged with stories that always talk about separation, be it in a physical or mental way. It is too heavy in its symbolic burden. The first persons who touched it all needed to wash their hands... When people talk about "wearable" or "not-wearable" they keep talking about whether it is a little bit too large, or if it is too heavy, too bulky, too sharp. I am not interested in that discussion anymore because it is only a social or an individual condition. It is more or less a question of fashion or personal taste or preferences.

**AC** – To be wearable – as a function – is an important question in philosophy. Also, traditionally philosophy considers that art is an intellectual work and crafts are something useful. Jewellery joins both views.

**OK** – Now, I don't agree with this point of view. In silversmithing you always had quite functional things, but also the same people made the so-called *pièces de résistance*, they made the centrepiece of the table, the conversation piece, whatever... yes! Come on! A very simple example: the teacup for the tea ceremony ... In Japan nobody ever says: *Oh! This tea tastes so nice!* No, you drink it – and of course the tea has to be perfect – but afterwards you look at the cup, and you talk about the beauty of the ceramic. So it is again piece for conversation. Step by step I know these can bring up questions. Now, this is not my ambition. I am not running around telling the people what is art and what is not art. But I am quite clear about the differences between different disciplines of visual arts, and then there is painting, there is sculpture, there is music - which is not a visual art – there is the theatre and there is literature, etc. And there is jewellery, which is a discipline. So, if painting is art, I always question it. But I don't spend my life on it. It is the same as when students are painting their apartment and intend to say that they are artists. It is a bit similar when somebody studies philosophy, it doesn't mean that you will end up being a philosopher. But it means that you are learning to think. Training thinking, learning to think. And it is the same with painting and trying to be a painter, sometimes famous, whatever... Going back a little, to me it's very clear that the roots and the strength of jewellery come from the fact that it is an *object d'art*. It's meant to be worn. Sometimes I say it's "born to



be worn". To make objects is a different thing. It loses the strength of jewellery. I am quite clear to my students when I say: of course you are welcome to make whatever you want, but to think that you can find your own little niche, by making un-functional jewellery is a big mistake; because sculptors will still not accept you and it is not jewellery anymore, so you will lose that connection and not gain much (or even nothing!). I am still quite clear that they have to make all kind of experiments, to check out the so-called borders. Often the borders are gone. They are not really there. They are somewhere else, or you cross the borders, without noticing that you have crossed anything. After doing that for a while, you may find out that it is just as interesting, or may be more interesting to reflect and think about what is actually the centre of something, and not the border, or whatever. But you are welcome to make larger objects; there is no problem; but you must know that I will never ever teach you how to play the flute, because I am not a flautist. So if you want to make un-functional objects, I will one day clearly tell you: there are fantastic sculptors here in the house, you have to face their opinion. And then, that is fine.

**AC** – Yes, I understand your point of view.

**DK** – And this has nothing to do with sculptural (or architectural, painting etc.) qualities indeed, which of course can also be present in a wearable piece of jewellery... That is not the point. But I am clear. But you can always kind of cross media. There are a lot of things one can try out. But just to make it big and unbearable does not make it any better.

**AC** – No. And that was not my point. I think this was once important in the sixties and seventies. But it is not anymore. You first said something that was really important to me. That was when you talked about working 'in' the body, 'on' the body – when you were talking about the desert and Claus Bury, and finally rejected copies or miniatures – that was not enough and you went away from it. To me this was gaining a kind of autonomy and going to what jewellery really is. So, following this I will ask you another question. Is jewellery an autonomous art that does not imitate other arts?

**DK** – Oh, yes! I have a very clear opinion about this, by questioning myself where it comes from, how humans came up with such a crazy thing, so going back to kind of looking for signs or for evidences of how this may have started. One thing is, of course, to find articles in the newspapers or scientific magazines about the earliest evidences concerning what anthropologists and also palaeontologists call the storage of information outside the human brain. They say it is the earliest evidence of symbolic activities, and therefore culture, the beginning of culture is jewellery. Little shells with a hole were found, because of that they found traces that show they were worn on a string. So they can really say this was stringed, or they can say it was a necklace or something like that. So first the earliest piece found was thirty thousand years old, then it was forty thousand years old, then it was seventy thousand years old, and by now the earliest piece they found is one hundred thousand years old, much older than the cave paintings. The earliest fully three-dimensional object found – I don't want to say something wrong – but it was something like thirty thousand years old. The earliest miniature sculpture – you could say – was a human body. Not a long time ago, the Venus from Alb-Donau was considered to be the oldest one. Now they found an older one, which may be ten thousand years older – a female figure – but instead of a head this one has a ring made from the same material. Half a ring. So it was a pendant, it was on a string, a kind of amulet or something like that. And even if I think now about things for which we do not have evidence – well, we have the evidence of the cave paintings but that was not the beginning – these paintings were applied on something for sure – like applied arts...

**AC** – I don't like the word 'applied arts', it means subjection...

**OK** – Yes, but there is something quite interesting. At the beginning of body adornment I assume, to apply was to apply a “pigment”. I have never discussed this with an anthropologist or a palaeontologist. When animals dig for food, they may dig in the mud, and if so, they get muddy fingers. So do apes, for instance. They get muddy fingers and they try to get rid of the mud. And then they raise their consciousness. When you try to get rid of the mud, not by washing your hands with water, but by rubbing the dirt off, you will leave traces. Traces on your own body, on somebody else or on something, on a rock for instance! And you can replicate that trace, and you can even diversify the trace. And you can leave a mark, information.

**AC** – A mark that means communication.

**OK** – Yes, but before you do that consciously on a rock, you have to recognize, to learn that you can pick the mud up with your finger. So, first the pigment is applied to the finger, to the body. It is quite likely, if not for sure, that this was the first step in applied arts. You can say that with your hand you “paint”, but however you have the matter on your fingers first! So the beginning of applying a pigment to something, the very first step of what much later became painting, was body related, was applying to the body, and that is the beginning of what much later became jewellery. So I like the word "applying". (Laughs)

**AC** – You quickly changed direction! In this sense, I like it!

**OK** – I know, I know!

**AC** – Do you know why I don't like it? Because when you use “applied arts” it means that crafts applied to arts are superior, that applied-arts depend on a higher-level of arts. Applied on the body has of course another meaning.

**OK** – I know, I know! Yes, in this sense I like it. And sometimes I turn it around and I say I am proud to be an applied art artist because my roots were there from the very beginning. And then I start to think again about the chicken and the egg. So if we can find shells with a hole, they may have known about the string then, of course. And the strings disappeared because they rot with time. So, because I like strings, I started to look at strings in a conscientious way. I started to collect some strings. I will show you two strings.

**AC** – I don't know what material this is. This is wool... And this other one, it is rolled around in an amazing way...

**OK** – This is from the indigenous people of Australia. Until the middle of the last century – I don't know exactly until when – they lived in the Stone Age. These two samples of strings are of course rather contemporary, from the last century. So, it is not one hundred thousand years old. But the way strings are made has not changed for a very long time. This one is made of sisal. The other is made of human hair. Now there is something very interesting. The one made from sisal is a profane string. The one made from hair is a sacred string. The sisal string was used for all kind of purposes, like connecting, binding etc. They only used the hair string for sacred ceremonial objects and for jewellery. And when it is used, then you also find ochre, as I told you. This necklace is from the same tribe, so it is made of human hair, the fat from a kangaroo, and ochre. Of course this does not answer the question “why jewellery?” But somehow, to me, it shows possible steps on a more philosophical level of my work. I would say it has to do with the difficulties earliest humans faced, which still exist somehow. It is to deal with this consciousness that we are mortal beings, the consciousness of being different. You know, in our culture, in our

religious background, there is the so-called *to be thrown out of paradise*. For me, it does not have to do with Christianity. Maybe paradise was a kind of image of the time when we were not aware of... well, to Christians it is sin. When sin comes in the play... We assume at least that animals don't have the sense of sin. We cannot be sure. But to be aware of it – already at a quite young age – you recognize the cycle of life, that it is limited, and you have to deal with mortality, you have to deal with so many things that have to do with consciousness. So it is a question of consciousness, to be a conscious being. It may be what brought up reflexion, in a sense to protect you from something. And to use objects to protect you, not only physically – which animals do too – but also mentally.

**AC** – In a symbolic way.

**DK** – In a symbolic way. And actually with earlier pieces made with animal teeth, you would get power by wearing the teeth or the fur of a bear, or whatever. So it's a kind of talisman. I think the roots of jewellery are connected with the consciousness of death.

**AC** – With death...

**DK** – With death and with life.

**AC** – And this remains; in Egypt it was related to death.

**DK** – And today painters think these are imminent art topics! But if you ask them why they paint, they say they are about to create new images... But if it goes a little deeper – you know – they come up with life, with expressions that struggle with life. Why don't they come up with death? Or birth, or feelings, or that... And then these are topics; there are themes that are imminent. They say this is art and this is not art, they think that actually the big themes of the world, the big themes of cultural life are reserved for arts. And by saying art, of course they exclude jewellery. Then they get my stinky finger!

**AC** – At this stage I would like to ask you other questions about the “jewellery world.” How do you see it, not just the institutions, the galleries, and the museums, but also the philosophical side, what is written about jewellery, the way they understand it as art or not. I think there are similarities concerning the format – institutions, the galleries, and the museums – but there is not so much writing and reflexion about jewellery as there is about art.

**DK** – That is true.

**AC** – Do you think that jewellers are willing to “join” other arts? Or that it better be a branch of art?

**DK** – First of all, I said it already once, but I know it is very difficult to change that categorization. For me, there is no jewellery here and art there. There is no design here and art there. There is not a hierarchy, but there are different disciplines. I do not try to make art. I try to make a good piece of work. And if it is art or not... It happened that a good art critic came to a jewellery exhibition and I showed him around a bit ... And I explained the work of one, and of another....

**AC** – This was here in Munich?

**DK** – It was at “Des Wahnsinns Fette Beute”- “The Fat Booty of Madness”- the exhibition with the catalogue with a black and white cover book. And then he said: “This is art!” And my reaction was: “Well, if you say so...” (Laughs) You know, I am just tired of this, I am also convinced to leave the question, whether it is art or not, to other people. Of course there is an art market, and we are not so powerful in that art market. There is a

reason for that, because our pieces cannot be used so easily – you could say – they cannot be used for speculation, by those who invest money, they cannot really get much money back if they sell again.

**AC** – Why not? You mean like Sotheby's or other art auctions or dealers?

**OK** – All, the art business is about discovering somebody and buying for reasonable money, like a bargain, and then afterwards, selling and making money, bla, bla, bla...

**AC** – It is the capitalist side of it.

**OK** – It is dealing, a lot of dealing! One of the reasons is that jewellery is meant to be worn, and not to be collected. We go back again: born to be worn. I think that somehow they are not made to be collected in museums – it can happen, I am not against it– but it is best if somebody buys a piece and wears it. Not all the time....

**AC** – But there are collectors.

**OK** – Yes, there are collectors, but many of the collectors wear jewellery.

**AC** – That is true, many wear jewellery.

**OK** – Some only collect neckpieces, because they like to wear neckpieces, some may buy an extraordinary piece and wear it only once. You know, many buy jewellery and don't wear it, but many also do. What I call the identification coefficient is higher for jewellery than for a painting. I know it is tricky, but when you put something on the wall, there is always a distance. You look at it, but you can leave the room. You walk around in your house, you enjoy this, you enjoy that, or there are some images you don't like all the time because you are in a bad mood, but it is there. If you walk around with a piece of jewellery, identification is very high, because it is next to you. And you walk around and the piece walks with you! It is easier to put something you struggle with on the wall.

**AC** – Sometimes, people may not wear a piece of jewellery because they get too noticed.

**OK** – Yes, yes, but people are afraid of that.

**AC** – And because it is difficult to understand. The comprehension of contemporary jewellery is not easy worldwide. To me, not even in the so called “art world”.

**OK** – One of the reasons, one of the aspects of this is because what people don't know, they don't eat. But when you wear a piece of jewellery people that look at you identify yourself with the piece you wear. “She must like this”. You know, there is this clear identification with an object, which is a kind of symbiosis. But it is definitely something closer to each other, and to a single individual. In your house you can say, “yes my husband loves it, but I hate it!” But you will not walk around so easily with a piece your husband loves, but that you hate. You will not say: I walk around with this because my husband loves it. Then you would say: “but he is not here, I will take it off!” (Laughs) So you see, it is a different thing. And because this identification is different, it functions in a different way. Therefore there is this kind of relationship growing, or happening, and you do not so easily give it away back to the cycle of the art market. And if this cycle is not there – that's how the art market works ...

**AC** – Yes that is right. But what about the other side of the question: why don't art theoreticians, philosophers reflect on this? There are now many curators, but there were no art critics for quite a while... Curators frame and organize exhibitions, but art critics are not in this field.

**OK** – I have a feeling that there is a mix of reasons. One is the *augout*, applied art has a smell, a bad smell. (Laughs) And if you say, I am an art historian specialized in applied arts, you are second hand, you know, you are a lower one... it is the smell, of course it is there! I cannot ignore it, I cannot say it is not there. I can say for me it is not there. I fight, but again, I don't have the mission to fight. My mission is to make damn good pieces and that is my contribution. That is my first question. The other reason why there are not so many critics interested in this field is because it is still a smaller market, it represents a smaller amount. But it is growing both in quality as well as in quantity. There will be more good critics writing about our stuff and hopefully there will also be more really strong jewellery artists!

**AC** – There are a lot of jewellers, but not so many are artists. That is right.

**OK** – A lot of the contemporary jewellery, which is around, is pretty boring. It is not so interesting, but the same happens with paintings.

**AC** – paintings...

**OK** – Yes, but the chance to be recognized as a painter is higher, there are art magazines – now I use this term – it is a fact. For writers there is a bigger market too. More scandals, more corruption, more power, etc. a lot of 'more' are there. But still, as jewellery grows – it is still growing–there are also more people who write about it.

**AC** – That is so, there are now more people who write about jewellery...

**OK** – There are now more people who study for a PhD. As I told you I am not always happy. There is one person who has a PhD– she is in England. In a conference in Florence I felt that she is proud to have a Bachelor's, a Master's, a PhD from her school. Here in Munich we fight not to have bachelors and masters, and therefore we cannot have a PhD.

**AC** – You are very lucky to succeed in not getting into this new European system!

**OK** – But I am not against PhDs. But in her case, she is not making really good artwork. In her case, not having students that make strong work, telling me and the audience... And then she comes to me and says that students miss vocabulary! Telling me that it is hardly possible to communicate with people that do not have a PhD, because we don't share the same level of thinking and vocabulary anymore. Again I take my finger out! Dr. Schmuck! But we should not talk about bad writing. We should talk about quality and intelligent writing. There are definitively more people writing good texts on jewellery. I am also tired of all the negative aspects and I think that if you look at what we have achieved there is a good reason – not to be proud! – but to be content!

**AC** – Yes! Well, I make many questions that don't mean that I think this way or that way, but I mean that I want to listen to your opinion about them.

**OK** – Oh, of course, I don't blame you for any of your questions. Don't think so! You ask me why this is so, and then I answer.

**AC** – We are talking about a very heterogeneous world. In your opinion, why do jewellers keep themselves to their own circuits, staying away from art in general, willing and, in simultaneously, not wishing to be included in common processes, in a common universe? Do you think alike? Also photography is different from painting, from other arts... jewellery is another thing, it is a big world with a lot of worlds in it. What do you think?

**OK** – Again I put these disciplines ...

**AC** – In a horizontal way?

**OK** – Yes!

**AC** – Most people set them vertically. I am glad to notice that you put them horizontally.

**OK** – Yes, I put them in a horizontal way. Photography is now established ... you have photographers valued at extremely high prices, but you have also photographers with extremely high, top quality and outcome, if you call it like that. Really, really strong. But also in photography you can easily find a hell of a lot of rubbish. No, I don't have a problem to say they are artists. Also for jewellers I don't have a problem to say they are artists, as long as they have an honest artistic attitude. For me the term artist indicates somehow somebody who tries among all these tons of artists, I have no problem. It also varies a lot depending on the cultural background, in Japan artisans even have a higher reputation than, for instance, painters.

**AC** – You have that experience. This is a European, an Occidental way of thinking. Fine arts are higher than crafts. It is different in Japan, isn't it?

**OK** – Well, as a painter or sculptor in a contemporary sense, in Japan you cannot become a "Living Treasure."

**AC** – Yes, I was reading the introduction of the book you gave me. I understand now what a "Living Treasure" is.

**OK** – Yes, it is amazing. And it subsists still. I call myself a goldsmith. But it is not that I am afraid, and it happened in my carrier, in my practice several times – that I exhibit together with artists from several other fields, installation, photography, painting, sculpture. Yes, it happened several times.

**AC** – It still happens today?

**OK** – At the moment, not so much. Also because I very much focus on small but fine solo exhibitions.

**AC** – Let me just add something. I was also talking to RPCa few months ago. He said that first, in the early sixties, seventies, in Barcelona all kind of arts and crafts were exhibited together. To him this was a statement against Franco. And then we were wondering: how did it happen in the north of Europe? You were not here, but in Switzerland. So how was it there, or in the Dutch or the English *milieus*, we were wondering... And now, also there in Barcelona, it is difficult again to exhibit sculptures, paintings, or whatever. So there were political reasons, it seems... so they became indirect statements. Here I don't know. How was it?

**OK** – It was not a political statement here.

**AC** – No, of course not! But why doesn't it happen so much anymore? What is your opinion?

**OK** – Well I think that one reason is that, now, the curators of the exhibitions look for younger generations. You can start all over again and again, beginning a new network. Because some people, the big curators, museum people, collectors, they disappeared all together. I could say I had such a good connection with this newspaper, this magazine, this museum, and then they are gone. There are young people. So the circuit kind of changed, of course. And then maybe there are waves; there are certain fashions or things like that. I think that younger people manage to do such things again. In general I am somebody who

is not exhibiting very often, not so much anymore. I mean I have a remarkable list of exhibitions, it is enough. There are people who accept every single invitation. Maybe because they see possibilities to sell, or I don't know. I don't want to say anything, but however, it is very obvious. There is a particular sort of invitation I completely refuse, that I don't accept. So I am more selective. Even museums change. If you look at the Stedelijk Museum, in Amsterdam, there was a director who had a very clear style. And he connected with the Bauhaus and with different disciplines more in a horizontal way! (Smiles) Maybe Rudi Fuchs or somebody else comes as director of the museum, and looks at it more from a vertical perspective (Smiles)! It happens, it happens!

**AC** – Yes, of course! It does happen.

**OK** – And actually there were people who were interested in this combination, in exhibiting together. But if a new leader, a new director comes... In Munich we have this very rare concept of four state collections. It is the Pinakothek der Moderne where architecture, fine arts, design, (Die Neue Sammlung), crafts come together under one roof. Now there will be a new director and things can change. We don't know him. So we don't know what will happen. In two years the other one will retire – Florian Hufnagel, the current director of the Neue Sammlung. We don't know if jewellery will survive...

**AC** – No, it can't happen...

**OK** – There were four generations of directors in the Neue Sammlung. The previous one refused to collect jewellery.

**AC** – Why?

**OK** – Because it was too free. They only collected functional design. Jewellery was too free! And we had a serious discussion. And the result was that they started to put together an international, high quality, collection of jewellery.

**AC** – It is indeed a very good collection.

**OK** – Still, a lot is missing. It is not complete and never will be. It is fragile. There are many reasons why there are not so many opportunities to exhibit at a high level. Together at a high level with painters, sculptors and so on. It's not necessary also. It's not important all the time. But sometimes it is very fruitful, very nice and really good. I always really enjoyed it!

**AC** – Not every question has to have an answer, what is important is to keep questioning and looking for answers.

**OK** – Now there is a new director at the Stedelijk Museum, in Amsterdam, let's hope – I heard that she is also jewellery affine – Let's hope! Because of this *augout*, because people are somehow afraid.

**AC** – Yes, they are afraid. It's too much freedom, it's too free! And these are politics. It depends on people.

**OK** – It depends on people.

**AC** – Well this was a long conversation! Thank you very much! There were a lot of things that I was really surprised with!

**OK** – Well I am glad that I can surprise, I am glad that I still surprise you!

**AC** – Well new things came up, and it is important to refresh your mind.

**OK** – I like to talk about this kind of things. You don't have to be concerned, but you know that we are in such a position that if painters or sculptors try to shit on us, take the shit and through it back at them

Munich, Akademie der Bilden Kunst, 2011, July 20



## RAMÓN PUIG CUYÀS

**Ana Campos** – Hace ya tiempo quemte debates para defender la artesanía, incluso por no estar bien vista por la sociedad contemporánea, en las últimas décadas. Te propongo intentar trazar un panorama de tu experiencia y reflexiones sobre el estado de la artesanía.

**Ramón Puig Cuyàs** – En España, por lo menos, en los setenta, muy al principio de los setenta, era el *boom* de la nueva cerámica, del nuevo concepto de textil, de la nueva joyería. Yo entiendo que este boom ha estado enmarcado por un factor local que era la situación política en España, de la dictadura de Franco. Uno de los medios de luchar en contra la dictadura era oponerse a esa concepción cerrada de cultura, luchando por la consecución de una mayor libertad, pasaba por la acción cultural. O sea, el control de la censura. En los últimos años, el control de la censura ya no era tan intenso. Esto permitía la abertura del teatro, del arte, de la música, y que hubieran ciertos espacios para luchar por la libertad. Entonces, una nueva manera de ver las artes aplicadas se convirtió en un símbolo de modernidad, de libertad, en un nuevo modelo social. Se luchaba también a nivel político.

**AC** – Era un proceso para la apertura democrática.

**RPC** – Era mucho más democrático. Pero es curioso, porque en Europa esto no se produce contra las dictaduras, sino se produce, a partir de la Segunda Guerra Mundial y del éxito de las democracias. El éxito de las artes aplicadas es el resultado de esta nueva sociedad que emerge en Europa. En cambio, en España representa el deseo de ser como estas nuevas sociedades que se están construyendo y contra una dictadura. Es un modelo diferente. Yo pienso que la gente que se dedicaba a las nuevas artesanías, a la nueva cerámica, llevaba implícito un concepto personal, un proyecto vital de oposición al modelo capitalista, del modelo consumista. Era el valor de la pieza única. Era ser autónomo, es decir poder hacer libremente, poder hacer una producción pequeña que no necesitas de grandes infraestructuras de difusión. Por eso, la idea de las galerías que tienen, hoy aún, esa imagen de difusión más pequeña, más íntima o más personal en la relación con el artista y el cliente. Por otro lado, en las décadas de los sesenta y setenta, también, se seguía el modelo de los movimientos juveniles de aquella época, como los hippies, que promovían la idea de volver a una vida más natural, fuera de excesos de consumo, volviendo a una vida en la naturaleza. Y las nuevas artesanías, las artes aplicadas, de alguna manera podían facilitar esto. Y en España – yo esto lo veo como muy claro – la gente que se dedicaba a esto, tenía estos ideales. Por un lado, sentir que estaban oponiéndose a un régimen, y por el otro estaban construyendo un modelo de sociedad menos consumista. Volver al campo, como los neo-rurales. Luego en España – en Portugal no lo sé – cuando llegó la democracia fue muy radical, fue un cambio brutal! En España, en este proceso de transición de la dictadura a la democracia, no hubo diálogo, hubo un pacto de silencio. Pero no vamos hablar del pasado, el pasado, pasado está.

**AC** – Es importante entender lo que pasó en ese momento y porqué ha pasado. Sobre todo, pensar lo que hizo posible que la artesanía fuera entendida de un modo dado, diferente de lo de hoy.

**RPC** – Lo que forma parte de las artes aplicadas, de las artesanías, pasó a ser algo del pasado. El signo identitario de la modernidad, de la democracia, pasó a ser el diseño. Por

la estructura económica del país, no puede ser un diseño como en Alemania que está más vinculado a la industria. Aquí ya es el diseño de autor. Estos venían a ocupar el lugar que tenían antes los artesanos-autores. Estos dejarán de tener importancia y la ocuparán los diseñadores.

**AC** - Pero en España ha habido diseño industrial.

**RPC** - Sí, como Claret Serrahima, Milá. Hay muchos de los cincuenta, sesenta. Pero en el momento que hablábamos, cuando llegó la democracia, se acabarán las exposiciones de joyería y de otras artes aplicadas, realizadas en una galería. Sólo hubo una exposición que fue comisariada por un crítico de arte, el Daniel Giralt-Miracle. Era una exposición con pintura, escultura, más joyería, cerámica, artistas que trabajan el textil. Rosa Amorós, la María Bofill, Joaquim Capdevila y yo como joyeros. Esto fue en los ochenta, muy al final. Ha sido una bienal y nunca más hubo otra, o sea, es la primera y la última bienal de arte contemporánea con este carácter. Fue la última vez que alguien intentó hacer una exposición de arte y las disciplinas artesanales.

**AC** - ¿Daniel Giralt-Miracle las consideraba arte?

**RPC** - Sí. Porque Daniel Giralt-Miracle era un crítico de arte, pero su padre fue un gran tipógrafo. Estaba relacionado con todo el mundo cultural de Barcelona, con los artistas, con los pintores, con los escultores, con los músicos, con los artesanos. El trabajo de su padre como tipógrafo era, además, entendido como un renovador de la tipografía de los años sesenta y setenta, y tal vez ya antes.

**AC** - Este entendimiento viene de una experiencia de vida, no de un aprendizaje formal en escuela, pero más informal, con la familia, con la vida, con un ambiente cultural, que te hace ver las cosas de otra manera ¿no?

**RPC** - Sí. Otra persona, por ejemplo, es el director de Schmuck, Wolfgang Lösche. Él también es doctor en historia del arte. Pero su padre era ceramista. Él ha vivido en el contexto de un taller de una persona que tiene un oficio, pero que hace más que trabajar con sus manos. Entonces, es otra persona que está preparada para comprender que no hay una separación rígida entre el arte y la artesanía. Pero repito: el problema de la desvalorización de la artesanía - en España, por lo menos - es porque se asocia al pasado. A un pasado antiguo, a un pasado que no se quiere recordar y que ya no forma parte de la construcción de identidad de una sociedad contemporánea.

**AC** - Esa perspectiva es muy importante. De hecho, lo que sucede en Portugal ahora, tal y como lo que se ha vivido durante la dictadura era también semejante. En los años sesenta y setenta los joyeros exponían en galerías reconocidas, en exposiciones individuales o en colectivas. Durante los ochenta, sucedía algo semejante. Pero hoy en día las élites están separadas del pueblo, los Artistas de los artesanos. Es muy raro ese retorno a esa relación vertical y contrario a un deseable pluralismo cuestionado. De otro lado, nunca había establecido esas relaciones entre dictadura /oposición y democracia / deslumbramiento por el diseño que representaría lo "nuevo", en el sentido modernista. En Norte Europa han vivido lo mismo décadas antes.

**RPC** - Este proceso ellos lo han vivido de manera muy diferente. Por ello, han seguido valorando las artes aplicadas. De hecho, en Norte Europa y America están consideradas como estudios superiores. Pero en cambio, así como aquí se intenta recuperar las artes aplicadas como medio artístico. Sin éxito, de momento, pero parece que hay una sensibilidad para ello. Pero, con Bolonia hay ahora una formación más generalizada. Se introduce teoría. Pero este proceso va sobretodo en contra la formación en unas

disciplinas que necesitan tiempo. Es indiscutible que en una disciplina como una tecnología, lo que se necesita es tiempo y práctica. Y con el proyecto, también, pues es el lugar para madurar los conocimientos. Entonces resulta que en estos proyectos de generalizar la educación, lo que se ha hecho es sacar, eliminar, ese tiempo que se tenía antes para el aprendizaje. Pero no es nuevo, en las universidades Americanas ya había pasado lo mismo. Había empezado a pasar en los años sesenta o cincuenta. Parece que se tienen que aprender más estrategias teóricas y menos estrategias constructivas. Y claro, va en detrimento de la calidad de la técnica de los conocimientos de los materiales.

**AC** - Ahora enfoquemos tu obra, de momento considerando también la artesanía. Dirías que tu trabajo tiene intenciones artísticas y sigue procesos artesanales, o que la artesanía ¿es en sí, un contenido o un medio con intenciones razonadas?

**RPC** - Yo reclamo manos sucias! Mi lema es: el derecho a tener las manos sucias. Primero de todo, trabajar con las manos es una de las cualidades o características que, precisamente, nos hace humanos. Es decir, el proceso de humanización y de crear una cultura, el hecho de trabajar el entorno, los materiales con nuestras manos - a diferencia de los animales que lo tienen muy reducido - es lo que nos hace humanos. Es decir, trabajar con las manos es una manera de sentir, de seguir ese deseo casi genético de hacer cosas con las manos. Eso por un lado. En segundo lugar, es una manera de pensar. Mientras vas trabajando, mientras vas tocando los materiales, estas pensando, estás reflexionando. Es una manera de pensar. Ni más, ni menos.

**AC** - Pensar haciendo, como ya te he oído decir.

**RPC** - Para mí, la teoría viene después del hacer, y no antes. Yo noto en este momento, que en las escuelas, en las universidades, en el contexto cultural, la gente, los artistas, parece que anteponen la reflexión y luego, como resultado de esa reflexión, viene la actuación. Para mí, primero viene una actuación, después viene una reflexión, una teorización. En todo caso, eso da pie a una nueva acción, a una nueva reflexión. Pero nunca al revés.

**AC** - La tesis que pretendo defender es: la joyería es un arte reflexivo. Pero, en simultáneo, la artesanía integra la joyería, como proceso conectado con el hacer. Tú conectas pensar y hacer. Pero desde Platón, se entiende la artesanía como un trabajo para hacer cosas útiles, mientras que la actividad de los artistas es intelectual y creativa. Esto no ha cambiado con la Ilustración y hoy todavía está siendo cuestionado. ¿Defenderás tu una emancipación de la artesanía?

**RPC** - ¡Los artesanos piensan! Pero la joyería tiene una diferencia con respecto a otras artes aplicadas. ¡Para mí, una gran diferencia! Es que las artes aplicadas siempre han tenido una función. Eran cosas útiles para algo. Pero la utilidad de la joyería siempre ha sido simbólica. Nunca ha sido realmente utilitaria. La joya - el adorno en un sentido más amplio - no sirve para nada. ¡Pero si sirve! Es lo que servía al hombre para conectarse con el mundo simbólico que lo rodeaba. Su utilidad era simbólica. Y la joyería contemporánea no ha roto con esta función simbólica de la joya. Se ha modernizado, pero sigue teniendo la misma utilidad. La gente sigue poniéndose joyas porque las necesita, pero son necesidades simbólicas, expresivas. Esto no tiene nada que ver con la necesidad de un utensilio de cerámica para guardar aceite, para guardar el trigo, para guardar la carne, o como otros protegerse del frío. Por eso yo creo que la joyería se ha adaptado mejor a una transformación. Otras artes aplicadas, como la cerámica, se han quedado solamente como objetos. Pero también estas están intentando tener un papel simbólico, están

intentando cambiar. Todos los objetos humanos tienen una otra función más que la utilitaria, por eso se decoraban, se pintaban de formas diversas, porque también tenían una función simbólica, de estatus o lo que fuera. Pero la joyería únicamente tiene esa función: conectar con el mundo espiritual y simbólico. Nosotros, los joyeros contemporáneos no nos hemos desconectado de esa función. Y esto facilita que la joya se pueda entender mejor como arte, porque además se utiliza en su versión original. Es decir la gente puede coleccionar joyas y tener en su casa un armario lleno de joyas. Puedes coleccionar cerámica. Pero no la vas a usar de la misma manera que se usaba antes. Tendrás otros objetos ahora que cumplen mejor esa función. Pero en cambio la joya, además de coleccionarla, como si fuera una obra de arte, la usas, se la pones, la utilizas en este sentido simbólico. Y después, en todos estos aspectos, para mí también hay otra diferencia. ¿Qué es la joya para el artista? ¿Y qué es la joya para el usuario?

**AC** - Esto es importante distinguir. Pero primero quisiera volver a enfocar otro aspecto de la cuestión anterior. En joyería contemporánea se asume la artesanía, los joyeros asumen ser artesanos. Pero este tipo de joyería comunica como forma de arte. Mientras, la joyería más tradicionalista no tiene pretensión alguna de constituirse como arte. Pero, decimos de un artesano que trabaja muy bien que es un *artista*. Usamos esa palabra como adjetivo.

**RPC** - Si, se usa como adjetivo. Significa prestigio. Y tiene que dar unos beneficios económicos, y se plantea, como cualquier otro el valor material. Lo que se valora es el aspecto material. Ni siquiera, del trabajo. A penas, o más que todo, los materiales.

**AC** - Los joyeros contemporáneos asumen el trabajo artesanal, pero desafían los procesos tradicionales.

**RPC** - Claro, es así. No todos los joyeros lo asumen, lo valoran, se sienten menos valorados. Quieren ser joyeros conceptuales. Entonces acaban no haciendo joyas, acaban siendo joyeros que crean conceptos acerca de la joyería. Trabajan con conceptos referenciales acerca de la joyería, y reniegan hacer joyas. Benjamin Lignel, por ejemplo. El dice que es un diseñador, en cuanto al proceso. Inventar una forma. Pero tocar el material - que ensucia - no le interesa y lo encarga a otro. ¿Porqué? Porque es el tipo de artista que primero reflexiona y, a partir de la reflexión, crea un objeto que de alguna manera demuestra su tesis previa. El objeto viene después. Y por lo tanto, no tiene necesidad de pensar mientras lo hace. Ya ha pensado antes.

**AC** - Ya imaginaba que te ibas a referir a Lignel. Es un diseñador que defiende su trabajo intelectual. Pertenece a una nueva generación que está surgiendo. Estos son diferentes entre ellos, pero ninguno desafía el orden público como las dos generaciones anteriores. Esto se está esbozando, todavía, por lo que es difícil saber donde los va a llevar. Pero en Schmuck ya he notado que también hay otro tipo de joyeros y de gente del mundo de la joyería que prefieren las joyas usables. No se preocupan con procesos para construir contenidos, mensajes metafóricas ni con experiencias del público. Es como si andarán al revés, comparativamente con la lucha de la nueva joyería, como vanguardia, o de lo que ha pretendido tu generación y todos los joyeros que han querido emanciparse de reglas. ¿El año pasado, has oído las críticas a la selección de la Mónica Gaspar, en la Schmuck? Había gente que comentaba que eran feas, incomprensibles, agresivas, que no se pueden llevar.

**RPC** - El cambio es ese. Es que empieza a haber gente que tiene dificultad de expresarse con las manos, gente que tiene dificultad en pensar con las manos. Por un lado, porque no tienen tiempo de aprender esas facultades de hacerlo. En las escuelas se está eliminando

ese tiempo. Pero también porque se empieza asumir la opinión del otro, es decir del que entiende que la artesanía es inferior – que es una actividad inferior – y por lo tanto ellos están preocupados en ser artistas. Quieren reclamar el papel de artista. Se la sociedad dice que el artista es un señor que no materializa, que lo más importante es el concepto, pero no la realización del objeto material que plasma, que ilustra este concepto, entonces no quieren presentarse como artesanos. No quieren reclamar el valor de este proceso artesano como valor artístico.

**AC** – Entremos en otro tema: tus intenciones creativas y comunicativas. Desde el punto de vista creativo, háblame del juego entre sensibilidad y razón, como también de tus intenciones comunicativas, sobretodo en lo que refiere tus joyas más recientes.

**RPC** – A mis estudiantes yo les digo siempre que me gusta más ¿quieres compartir? que no ¿qué quieres decir? Porque se supone que, si dices ¿qué quieres decir? ya sabes objetivamente, racionalmente, aquello que quieres comunicar. Yo pienso siempre el proceso creativo es un proceso de reflexión, un proceso de cuestionamiento, un proceso de introspección, un proceso de conocimiento, también mucho – quizás más que todo esto – un proceso de experiencia. Para mi construir, crear, es hacer experiencia. Y, a partir de esta experiencia, viene todo lo demás, viene el conocimiento, viene el razonamiento. Es decir, lo que antes era intuitivo, hay la esperanza que devenga racional. Pero al principio siempre está lo intuitivo. A través de la experiencia, que representa el hacer y la reflexión que hay durante este hacer, quizás después viene lo que es lo racional, lo que quizás se puede objetivar. Yo siempre digo a mis alumnos: hacéis y después observáis. Os colocáis en el lugar del espectador y intentáis interpretar aquello que habéis hecho sin un control racional. Intentáis razonar, pero, siempre después. Por lo tanto, no puedo decir muy bien que es lo que quiero decir cuanto empiezo a trabajar... Sí, mi intención es tener esa experiencia. Primero personal, individual, que, como te decía antes es el trabajo con las manos. Me traslada a una comunión con este sentimiento de ser humano. Ancestral. Eso es una de las primeras cosas. En segundo lugar, ese proceso me produce una gran sensación de libertad, de ganar esa libertad, no de que nadie me la dé, ni que la encuentre. Quizás ese proceso manual de transformar, de diálogo con la materia, ese proceso de intentar dominar la materia, controlarla, domesticarla en un diálogo. Pero, en el fondo, es ese diálogo en que el hombre es el que acaba dominando la materia, aún se no está claro se siempre es así o no. Es esa necesidad ancestral del hombre de adaptar el entorno, el contexto, el medio ambiente, sus necesidades. Es esa la experiencia que después quiero compartir. Como te decía, ese sentimiento, a veces intenso, a veces como muy sutil, es un sentimiento de íntima libertad. Para mi, sentarme en la mesa no es hacer cosas con las manos. Una de las intenciones es tener, por unos instantes, una experiencia de íntima sensación de libertad. Entonces, lo que yo quiero transmitir es como compartir esos instantes, esos momentos. Compartir con el espectador esa experiencia que yo he vivido. Yo soy muy procesualista. Es decir, para mi el proceso es lo más importante. La obra es el residuo de esta experiencia. Es lo que queda. Por ejemplo, durante el proceso hay que tomar muchas decisiones. Muchísimas! Cuantas más decisiones hay que tomar, más intenso es el momento de la creación. Más vives, más intensamente estás vivo! En cambio, cuando la obra está hecha, ya está. Ya ha acabado la vida, ya ha acabado la experiencia! Entonces, es cuando viene el espectador, que puede también, él, tener una experiencia con la observación, con la interrogación, con la mirada creativa sobre la obra. A su vez, compartirá conmigo sus momentos y sus experiencias.

**AC** – Has dicho una palabra clave, compartir. La comunicación, conectada con el acto creativo, es para ti compartir. Yo creo que esto es ya una intención tuya, añadida al

proceso creativo. Ya está pensando - o considerando, implícitamente - que vas a compartir.

**RPC** - Sí...Me parece que es Paul Valery que dice que, crear para todo el mundo, es crear para nadie. Pero crear pensando en una persona, es crear para todo el mundo. Yo cuando estoy trabajando, haciendo una joya, estoy pensando que el objetivo último de este objeto sería que alguien después lo lleve. Entonces, yo cuando creo, estoy pensando siempre en esta persona anónima. Pero sé que es una persona concreta, única, que en algún lugar del mundo estará. Y creo que al mismo tiempo estoy pensando para todo el mundo.

**AC** - ¿Por qué has elegido tu la joyería y no otra forma de arte?

**RPC** - Porque yo quería ser artista. Entonces había pensado dedicarme a una de las disciplinas que la sociedad considera como artísticas, como la pintura, la escultura, etc. Sobretudo, pensaba dedicarme a la pintura. Pero después descubrí, en la escuela Massana, que la joyería estaba, en esos momentos, en un proceso de redefinición. Eran los años sesenta, setenta. Finales de los sesenta, en mí caso. Estaba en un proceso de reclamar este estatus de práctica artística. Me pareció que era transgresor, me pareció que ofrecer a la sociedad una joyería no convencional era una manera de contribuir, en una parte, para una transformación de la sociedad también, a través de esa nueva joyería, de esa joyería redefinida. Es decir, básicamente pensé, una manera de hacer que la sociedad cambie, es ofrecer una joyería que es transgresora con las normas, con las convenciones. Y, por lo tanto, contribuir a una mirada distinta en esta sociedad.

**AC** - En tus joyas de los últimos años, el Mediterráneo ya no parece ser la esencia. ¿Ya no está en el interior de tus joyas?

**RPC** - Yo creo que está también. Yo siempre necesito ponerme algún desafío! Cuando empiezo un trabajo y puedo prever, a través de la experiencia adquirida - de la práctica - como va acabar, cuando tengo pocas dudas de cómo va acabar, quiere decir que ese trabajo es como más aburrido, más fácil, va presentar menos sorpresas. Entonces, necesito de algún desafío, para que este trabajo, cuando esté terminado, ofrezca alguna sorpresa, algo que antes no había encontrado. Coincide, de una manera no programada, que después de períodos, como de dos años, dos años y medio, necesito hacer un cambio. A veces pasa de una forma muy gradual y otras como una ruptura, como una fractura entre una fase y la otra. En el caso de las últimas series va desapareciendo el color. Mi obra era una de las más coloristas! Utilizaba el color como elemento importante, era un elemento característico de mi trabajo, me sentía muy cómodo. Después decidí que iba a probar sin color, solo blanco y negro. Este contraste entre blanco y negro añadía un factor más dramático al lenguaje, menos festival, "menos Mediterráneo" - entre comillas . Aún que la gente entiende por Mediterráneo unas iconografías muy relacionadas con la fiesta, con la luz y el sol, pero en Mediterráneo también tenemos otro aspecto, que es el aspecto del drama. Entonces decidí trabajar solo con el blanco y el negro. Mi obra estaba vinculada a una cierta narrativa - más que narrativa, era figurativa. Decidí eliminar esos elementos figurativos, para intentar provocar las mismas emociones que pueda sentir un espectador delante de mi trabajo. Que la tenga, pero sin el recurso "fácil" - entre comillas - a través de elementos que se puedan identificar. Entonces, decidí trabajar con elementos geométricos y, sobretudo, con el volumen, con el espacio. Al principio de alguna manera, no estaba claro. Pero mis joyas están siempre pensadas para ser llevadas. De toda manera, no estaba claro de que se relacionaban con el cuerpo. Yo aceptaba, muy tranquilamente, que mis joyas eran como una cosa que se endosaba sobre el cuerpo, pero que no se establecía una gran relación entre el uno y lo otro. Podían funcionar

perfectamente separados. Fue, justamente, cuando estuve en Portugal por el simposio 2ndSKIN – tu proyecto del corcho – cuando empecé a trabajar unas estructuras muy grandes. Entonces, ahí me dí cuenta de esa relación importante. Eran volúmenes grandes, muy ligeros, muy voluminosos, pintados solamente de blanco, en contraposición con el cuerpo que era un elemento en diálogo con el objeto. Y el cuerpo, ya no como persona, sino como cuerpo, ya me parecía interesante. Después de un tiempo, estas más recientes son la continuación de aquellas. Les llamo *Arquitecturas sutiles* o *Net work*, también, porque son como pequeñas arquitecturas, muy sutiles, que se relacionan con el cuerpo. Tienen esa voluntad racional de plantear una relación con algo que se lleva encima, pero que de alguna manera, no es solamente ponérselo encima. Y luego – eso no lo tengo muy claro – pero imagino que plantea el problema de la escala. Cuando hablamos de joyería y arte, hay implícito, también, un problema de escala. Peter Dormer decía que los joyeros no teníamos que pretender ser artistas, que habíamos de pretender hacer el papel de personas que hacen objetos amables para llevar, con un buen diseño. Y que nos dejáramos de historias!

**AC** – Yo me acuerdo de ese texto. Es reciente. Antes Dormer no pensaba de la misma manera. Quizás ha absorbido ideas neo-liberales y pretende ahora transformar todo en mercadería comercial. Peter Dormer y Ralph Turner han introducido el concepto “nueva joyería”, pensándola como arte y no como cosas.

**RPC** – Sí, pero además comentaba Peter Dormer que no se podía poner intenciones artísticas en un objeto de una escala menor. Para mí una de las intenciones que tienen estas piezas, las que tienen una característica más escultórica, es un poco también plantear esta cuestión. Siempre la he planteado. Pero en estas hay un poco más de énfasis en plantear la relación de la escala. Hay gente que dice: ¡Hombre! ¡Pero esto podría ser más grande! O ¿has pensado hacer esto más grande? Esta es una pregunta muy corriente. Sí que lo he pensado, hacerlas como esculturas. Pero de momento no lo necesito. Es una manera de plantear, a través de la joyería, si una cosa es arte, o no es arte, también en función del tamaño que tiene. ¿Qué es arte?! ¿Un objeto a partir de cuantos centímetros?! Claro, es que cuando se cuestiona la posibilidad de la joyería ser arte, está implícito ese concepto. Es demasiado pequeño...

**AC** – Eso es muy ingenuo ¿no?

**RPC** – ¡Sí! Pero hay gente que tiene ese y otros conceptos muy ingenuos!

**AC** – Recupero parte de una pregunta anterior. Desde los puntos de vista creativo y comunicativo ¿Como estableces la relación entre sensibilidad y intenciones, entre sentir y razonar?

**RPC** – Para mí viene la sensibilidad. Es decir, el trabajo se inicia haciendo. Para mí empezar a trabajar significa ponerse en un estado de tensión. Hay gente que le llama inspiración. Para mí la palabra inspiración me gusta, porque inspirar quiere decir que primero entra – como el aire, dice, inspirando – y luego, finalmente, vuelve a salir. Me gusta esta relación entre inspiración y expiración. Pero no me gusta cuando la gente usa la palabra inspiración relacionada con el aparecer de las ideas, o las creaciones surgen de una forma misteriosa. Eso no me gusta. Para empezar a trabajar necesito estar concentrado, estar atento, escuchando, pensando interiormente – por eso está relacionado con la respiración, cuando el aire entra – pero siempre desde la sensibilidad. Desde las sensaciones, desde las impresiones, desde la intuición, desde el desorden, desde el caos. El proceso de trabajo con las manos consiste en pensar, escuchar, estar

atento, ver, mirar, estar atento a lo que se escucha, a lo que está surgiendo delante, lo que dice la materia, lo que sugiere el material. Después, evidentemente, cuando se termina, viene otra fase. Pienso que si un artista pretende que la gente le haga caso a su obra, quiero decir, que atienda y valore su obra – debe empezar a valorar su obra el propio creador, pues es el primer espectador de su trabajo – y en ese momento, empieza ese proceso de racionalización. Me pregunto: ¿por qué estoy haciendo esto? ¿Por qué he hecho esto? ¿Por qué estoy haciendo de esta manera? ¿Qué pretendo? Entonces es cuando surgen las preguntas. Probablemente, las respuestas no aparecen inmediatamente. Entonces se sigue trabajando. Si, al hacer el trabajo, ya aparecían todas las respuestas, pues ya podríamos dejarlo, ya no habría que trabajar más, ya teníamos las respuestas. El trabajo plantea una serie de preguntas a las que hay, realmente, que dar una explicación racional, objetiva – se intenta – y, si no se puede, se continua a trabajar y, mientras, se sigue pensando. Yo muchas veces digo que a veces la respuesta no aparece, sino al cabo de diez años, a lo mejor. Entonces acabas “aprendiendo” aquello que habías hecho hace tiempo. En el fondo porque lo sigues haciendo. Pero estás haciendo de otra manera diferente. Esta distancia permite ver y, de alguna manera, racionalizar aquello que has hecho. Por lo tanto, para mí siempre es primero el aspecto sensitivo, después el razonamiento.

**AC** – Insisto en la pregunta ¿Dirías que tu trabajo tiene intenciones artísticas y sigue procesos artesanales, o que la artesanía, es en sí, un contenido o un medio con intenciones razonadas?

**RPC** – La artesanía es un proceso artístico en sí mismo, claro. Igual que lo es coger una silla de la calle y ponerla en una institución artística y, por este hecho, convertirla en obra de arte. El hecho de ponerla es, en sí mismo, un acto artístico. Y, por lo tanto, el trabajar con un proceso artesanal, para mí no es solamente un medio sustituible. O hacer un encargo para que lo haga otro, o que lo haga una máquina, sino que para mí es un proceso en sí mismo, es un acto artístico, porque implica dos cosas. Uno, hacer experiencia, vivir la experiencia haciendo. En segundo lugar, es un acto artístico porque la artesanía en el contexto actual sigue siendo – como lo era en los años sesenta – una actitud política, una actitud de transgresión. Cuando se habla en que estamos en la sociedad – ya no industrial – sino de la información, reivindicar lo físico me parece una actitud política. De resistencia a la tendencia hacia la globalización, la que, al mismo tiempo, tiende a disolver la identidad. Pienso que hacer algo con las manos confiere identidad al objeto. Ese objeto es único. Aún que después, por ese proceso artístico, tu hagas repeticiones. Pero cada vez que haces uno, si lo haces conscientemente, ese momento es único, irrepetible. Y, por lo tanto, ese objeto es único, tiene la identidad de ese momento. Refleja esa experiencia. En ese sentido, pienso que un artista puede ser un señor que repite siempre lo mismo, siempre y cuando su intención sea irrepetible. Creo que esa manera de pensar tiene que ver con la manera de pensar de los artistas orientales, relacionados con la filosofía Zen. Cada gesto de un pincel es la captura de un instante irrepetible ¿no?

**AC** – ¿La artesanía es, entonces, un contenido metafórico? Pretendes que sea entendido como algo que quieres decir al espectador?

**RPC** – El proceso artesanal es un proceso de creación. La estrategia es que, en mis trabajos, no busco la perfección técnica. Es decir una cierta imperfección controlada que, de alguna manera deje intuir ese proceso de transformación, ese proceso de creación. Que no sea limpio, que el objeto no sea limpio, que no sea aséptico. Me interesa que tenga ciertas imperfecciones, para reforzar esa idea. No es tan importante de que esté hecho a



mano, y si de que ha estado hecho con un tiempo. Hay un proceso. Hay el deseo y la realización. De otra manera, es también una cierta actitud de contraponerse a la ortodoxia, a lo establecido, a lo aceptado, a la normativa de que todo trabajo artesano debe tener una determinada calidad técnica. Eso implica que en una joya, por ejemplo, no se puede ver las soldaduras, tiene que estar bien pulida, tienen que estar bien acabadas las superficies. La voluntad de dejar todos esos defectos es también oponerse a la joyería convencional. Y, por lo tanto, reclamar que si el valor no está en los materiales, ni en que si está bien hecho, la gente tiene que intentar descubrir donde está.

**AC** - Está en los significados.

**RPC** - Por eso también me gusta mucho que en estas últimas piezas no tienen ni plata. Son todas de alpaca. O sea ¡no es joyería! ¡Yo no voy a tener problemas con el gremio de joyeros de Portugal, porque vendo joyas en un museo! ¡Me van aceptar! ¡Yo no soy joyero, no hago lo que ellos creen que es la joyería! Pero yo quiero ser joyero. ¡Yo me reclamo como joyero, pero no como ellos creen que debe ser! Hay una palabra que me gusta mucho que es extraordinario. Para mi el arte está relacionada con el extra-ordinario. O sea lo que está fuera del ordinario. No que lo extraordinario tenga que ser una cosa fantástica, espectacular. Una cosa extraordinaria puede ser una cosa absolutamente humilde, normal, pero en una determinada situación, en un determinado estado, es sacarlo del fuera del ordinario. El arte piensa en la vida ordinaria. Eso también es una cuestión de ética ecológica. No vamos a producir más objetos para inundar nuestro entorno, nuestro mundo, que no sea para algo especial. A mi me gusta mucho una frase que decía el Henry Miller: *yo escribo para aprender a vivir*. El día que haya aprendido a vivir, no escribiré más, pero tengo ochenta años y todavía necesito seguir escribiendo porque no he aprendido a vivir todavía. Entonces para mi, como te decía antes, eso de hacer experiencia es aprender a vivir, en un sentido de aprender a valorar, y también es un proceso de aprendizaje constante.

**AC** - Diría que el arte es extra-reglas. Tú lo orientas al aprendizaje, lo que es interesante. Enfoquemos, ahora, tus intenciones comunicativas, añadiendo aspectos que incluyen experiencias del público. Me acuerdo una frase tuya de finales de los años 90: "La creación es un acto entre dos. Termina en el momento en qué ese objeto ya no lo transformo más, pero empieza otra vez la creación a partir de la mirada creativa del espectador qué debe, de alguna manera, recrear, debe de alguna manera, continuar la creación. Y en este sentido, la creación termina donde yo lo dejo, pero continua a partir de que el espectador mira. La está interpretando, le está dando un sentido distinto." Es una postura abierta a la interpretación. ¿Cómo comentarías hoy la experiencia de interpretación por el público?

**RPC** - Recreación, interpretación, participación... Quizás cuando me preguntabas ¿por qué he escogido la joyería? Cuando la escogí no era consciente, pero después he descubierto que una de las razones porque sigo haciendo joyería es porque es un medio a el que la gente ha estado tradicionalmente, por cultura, habituada a relacionarse. Todo el mundo entiende de joyería, porque todo el mundo en su casa tiene joyas. Joyas, que no las valora solamente por el material, sino que las valora por el sentido simbólico de la joya. O sea, todo el mundo ha aprendido a dar un valor simbólico a las joyas.

**AC** - Mucha gente no se atreve a interpretar el arte, pero sobre joyería todos opinan. Pero no son interpretaciones críticas.

**RPC** – Sí, todos saben todo... Otra cosa que me gusta mucho es distinguir las palabra entender y comprender. La gente dice: yo no *entiendo de arte*, por lo tanto, no opino. ¡Pero sobre joyería no lo dicen nunca! La gente opina. Tanto si es joyería convencional, tanto si es joyería no convencional. Yo he visto gente en exposiciones de joyería artística criticando que eso no es joyería – dando opinión – ¡sintiéndose ofendido! ¿Como pueden decir que esto son joyas? O, al contrario, diciendo que le parece muy bien, que no lo había visto nunca, que lo encuentra muy interesante. Pero, la gente opina porque no siente esa distancia que le da el arte. En cambio, he creado muchas veces a pesar de que predica lo contrario. Muchas veces ha creado un distanciamiento, una sacralización, de este arte que, si no estás iniciado, pues no tienes derecho a interpretarlo. A mí, la joyería me gusta porque no produce este distanciamiento. Y, como no lo produce, es más capaz de provocar en el espectador el proceso que viene después de la creación, que es el de la interpretación.

**AC** – Sí, la joyería estará más cerca de la gente.

**RPC** – ¡Está! Es cotidiano. Eso lo hablábamos hace años con Joaquim Capdevila. El también decía lo mismo. Es que la joyería es una forma de llevar el arte contemporáneo a la cotidianidad de la gente, a la vida cotidiana de la gente. Es muy fácil llevar el arte contemporáneo a la vida cotidiana de la gente. No tienen que ir a un templo del arte, a una galería, a un museo. Después, otra cosa, es que deseo que en mis obras estén muy reflejadas, construidas con una sintaxis muy precisa, buscando una belleza – que es una palabra que está, también, proscrita. Hablar de belleza es algo que se debe usar para el arte del siglo XIX – pero, yo no puedo evitar una cosa que es vital para el hombre. Es asombrarse al extra-ordinario. Si le queremos llamar belleza o otras cosas, a mi me da igual. No quiero que desaparezca, tampoco. Quiero que la gente con uno de mis trabajos se sienta, de alguna manera, de entrada, seducida, se sienta asombrada, se sienta delante de algo extra-ordinario. Al mismo tiempo que busco esta precisión, o sea esta belleza escondida – o sea, una que tampoco tiene que ser obvia. No me gustaría buscar esa sensación de belleza de una manera fácil y directa, sino de una manera muy indirecta. Es observar el objeto detenidamente, varias veces. Y que cada vez que lo ves puedas rehacer la lectura del objeto para, al mismo tiempo, provocar esa sensación de multiplicidad de interpretaciones de una joya. Precisamente, es esa multiplicidad que puede provocar después que cada portador pueda proyectar en esta joya sus sentimientos. Sus intenciones. Que cada uno pueda transformarla según sus necesidades, según sus momentos. Eso a mi me parece muy importante. No considero, en absoluto, la posición del artista como un autor, o sea que el artista que va redimir la sociedad, que va redimir el espectador y va decir que es lo que tiene que pensar. El artista no está en posesión de la verdad. Está en posesión de la duda, en todo caso. Lo que va compartir con el espectador es, precisamente, esas dudas. Y, por lo tanto, la multiplicidad es necesaria como sentimiento democrático. Cuando un objeto no tiene una sola posibilidad de interpretación, sino una multiplicidad de interpretaciones, lleva implícito esa voluntad de objeto democrático. Es decir, que todo el mundo se sienta, de alguna manera, como el artista. Es decir, también, que sienta que el artista es una persona como él, no un ser superior. Y que él se sienta artista, también.

**AC** – Que pueda vivir una experiencia.

**RPC** – Que pueda vivir una experiencia. Esta es una de las intenciones claras.

**AC** – Tenia pensada otra pregunta, pero de cierta manera ya lo has contestado. ¿Pretendes – intencionalmente – fornecer elementos al público para que comprendan el sentido de

tus piezas? ¿las consideras como funciones informativas o cognitivas? ¿O hay apenas llamadas a lo sensible?

**RPC** – Yo apelo a lo sensible. ¡Primero de todo! Pero, también a que haya un proceso de racionalización de ese mundo sensible, que haga un intento de racionalizar ese mundo sensible. Pero evidentemente, lo que yo digo, como también otras personas, evidentemente *el arte se acaba donde se acaban las palabras*. Es decir, donde se acaba lo racional, es donde empieza el mundo del arte. O sea, el lenguaje del arte es para tratar aquello que con las palabras – con el lenguaje objetivo – no podemos tratar.

**AC** – Has usado palabras que tienen que ver con racionalidad. Por ejemplo decidir, intención. No es sólo intuición.

**RPC** – Sí, pero este acto de decidir está relacionado con la decisión de ser libre. Decidir es un acto de libertad. Yo siempre les digo a mis alumnos: ¡buscaros problemas! ¡Cuántas más opciones tienes que elegir, mejor! Lo interesante es buscar muchas opciones. Poder elegir es lo que confiere la idea de libertad, la idea de decidir. Antes también me has preguntado lo del Mediterráneo – que ya no estaba – yo pienso que sigue estando. Pero de una forma más abstracta, menos relacionada con el color. Quizás, en ese sentido, esto forma parte de ese deseo de libertad-decisión. Pero esas piezas proponen experiencias más problemáticas, más complejas. El negro, el gris, le da más nitidez a la línea, marca la línea. Y esa claridad es un poco reflejo de otros trabajos que antes hablaban de otra manera. Pero pienso que sigue siendo esta idea de lo Mediterráneo. Pero el Mediterráneo cuando el mar se vé con la línea del horizonte recta y limpia. No del Mediterráneo cuando está gris, con neblina y no hay buena visibilidad.

**AC** – Ahora, me gustaría hablar contigo sobre el mundo de la joyería. Entiendo que, para que haya arte, ha de haber mundo discursivo. Hablo de la filosofía, de la crítica, de los comisarios, de un público entendido que razona sobre arte. En otro plano, están las instituciones, los museos, las galerías que se articulan, de algún modo, con en ese mismo mundo teórico. Sabemos que el mundo de la joyería es semejante desde el punto de vista institucional, también hay galerías y museos que reciben los joyeros, y existen procesos de reconocimiento, tal y como en el mundo del arte. Pero no hay un mundo teórico.

**RPC** – Hay un mundo teórico...

**AC** – Deficitario ¿no?

**RPC** – Sí, hay pocos estudios.

**AC** – ¿Según tu opinión, por qué se mantienen los joyeros en circuitos propios y se alejan de los del arte en general, queriendo ser, y en simultaneo, no queriendo estar incluidos en procesos comunes, en un universo común? ¿Consideras que hay razones funcionales? Por ejemplo, juegos de poder, defensa de una identidad de grupo...

**RPC** – Sí, es lo que tu dices. Por una parte son juegos de poder, evidentemente. El mundo de la joyería contemporánea es un micro mundo, un mundo muy pequeño comparado con el mundo del arte.

**AC** – Hay una cantidad increíble de joyeros por todo el mundo, como dices.

**RPC** – Ahora quizás estos últimos años. Ha crecido, se ha hecho un poco más grande. Pero gente que en este mundo tenga una presencia importante y continuada... Porque hay mucha gente – y el mundo del arte pasa igual – rápidamente hay un proceso de selección, de auto-selección, de auto-exclusión y desaparecen de este mundo. Hay una masa

importante – ahora más que antes – pero después hay un núcleo que es quien realmente va permaneciendo, va continuando, tiene presencia en este mundo. Y es un mundo más pequeño, todavía. ¿Hablamos de sesenta artistas, de setenta artistas, cien como mucho? En exposiciones internacionales, bienales, trienales, simposios o congresos – en Alemania, en España en La Caixa, 1986, en Lisboa, con la Ars Ornata, etc. – ves que siempre tienen entre sesenta a ochenta participantes. Muchos de esos participantes, nunca más vuelven a aparecer en la escena, excepto un núcleo que va apareciendo. Es un núcleo es muy pequeño. Y hablamos a nivel mundial, pero quizás ahora se está ampliando. Quizás hay alguna galería más que antes, quizás a través de Internet. Lo que ocurre, no es que haya crecido, sino Internet ha hecho que parezca más grande. Lo que ocurre es que Internet ha hecho que parezca más grande. Eso no se tenía. Son un poco las dos cosas. Por una parte hay más gente, por otra parte Internet ha hecho que parezca más grande. Pero no deja de ser un mundo muy pequeño al lado del mundo del arte.

**AC** – Yo creo que estás hablando de los joyeros que son reconocidos en el mundo de la joyería. De hecho, este número no ha aumentado virtualmente. Es una realidad. Pues por todo el mundo hay buenas universidades donde se forman cada año miles de joyeros. Lo mismo sucede en el mundo del arte. ¿Todos se harán artistas? Esta es otra cuestión.

**RPC** – Sí, es verdad. Visto así, en el mundo del arte son pocos también. De todas maneras no deja de ser – pienso yo – un mundo muy pequeñito. Nos conocemos todos, en Corea, en Japón, en Alemania, en Argentina, en México, en Irlanda y en Finlandia... ¡si es así, es que algo pasa! Es que somos pocos y da para conocer, más o menos todos. Pienso que es un mundo, por un lado, cerrado como resultado de la exclusión del mundo del arte. Si los artistas joyeros no estuvieran excluidos del mundo grande del arte, probablemente no se constituirían de una forma tan estrecha en un grupo identitario, que tiene los mismos canales de difusión, que frecuenta los mis sitios, las mismas galerías, los mismos eventos, las mismas reuniones. Probablemente sería como más disperso, se habría mezclado. Yo, por ejemplo me sentiría mucho más próximo a uno que trabaja en escultura y no, necesariamente, a un grupo de joyeros que trabajan en no sé que otro lenguaje, o práctica, o concepto. Eso, yo lo encontraría más normal. A nivel de trabajo, a nivel conceptual, a nivel de ideas, quizás me sentiría más próximo, al relacionarme con un grupo de artistas, que no necesariamente fueran joyeros. Pero esta exclusión hace que el mundo de la joyería se encierre y sea un mundo endogámico, donde las ideas nacen, se controlan, se discuten y se critican desde dentro mismo. Es la misma familia. Ser endogámico es uno de los defectos. Pero de otro lado, hay ventajas. No formar parte del mundo del arte, significa no formar parte de unos intereses que tiene, incluso de unos intereses económicos importantes. Yo siento que eso da más libertad, condiciona menos porque hay menos juegos. No hay un poder económico que controla tu trabajo. El valor económico de la joyería contemporánea no es muy alto. Por lo tanto, tiene esa ventaja que puedes hacer lo que te da la gana, sin sentir que estás controlado, o que tienes que pasar unos controles, o que tienes que tener unas aprobaciones por parte de unas instituciones que no tienen nada que ver con el arte. Yo he sentido siempre esa ventaja. Por ejemplo, en el mundo de la joyería contemporánea existe la figura del galerista, sea especializado en joyería, o en artes aplicadas. Es raro el galerista de arte que asume el papel de difusor de prácticas artesanales o de oficios. Hay unos casos, pero son pocos. Pero no existe la figura del *marchand* de arte. No ha existido ese intermediario entre el artista y los canales de difusión o de distribución, las galerías y los museos.

**AC** – No, no existe la figura del *art dealer*, que representa a un grupo de artistas, que establece esa relación institucional y que los presenta en ferias. En los últimos años, los

galeristas mismo están empezando a hacer ese mismo papel, como se ve, por ejemplo, en la Shmuck, donde están galerías como la Ra, la Marzee, la Biró que se ocupan de relaciones institucionales.

**RPC** – Si, pero pienso que es sobretodo el propio artista que hace sus propias conexiones. Eso a mi también me parece interesante. Por un lado, porque es algo muy inmediato, muy directo, muy personal. Es conveniente, el artista se tiene que preocupar de su trabajo, pero también se tiene que preocupar de distribuirlo, de darlo a conocer, de hacer que se conozca su trabajo y de hacer que se reconozca su trabajo como arte. Para mi el hecho es este. No existe esta figura. Por lo tanto, el artista también asume ese papel ente él y él que va distribuir su obra.

**AC** – Yo pienso que hay relaciones entre lo que dices ahora y otros temas que hemos hablado ya antes. Por ejemplo, en los años sesenta y setenta, en el tiempo de Franco y de Salazar – los joyeros exponían en galerías junto con otros artistas. Qué hay ahora por parte de los joyeros ¿alguna especie de resistencia?

**RPC** – Arte y artesanía compartían la idea de que ambas eran actividades de resistencia – resistencia cultural, resistencia política – la palabra es esta: de resistencia. Otros países democráticos del resto de Europa, donde la democracia había triunfado sobre el fascismo, compartían ese sentimiento de victoria sobre la obscuridad. La democracia ha ganado al fascismo, y de alguna manera era un acto de celebración. No puedo analizar exactamente esa situación, pero en España sí, en el momento que llega la democracia, ya no hay complicidad entre los dos mundos. Entonces se separan.

**AC** – ¿Y tú que crees que hay una resistencia por parte de los joyeros de entrar en el mundo del arte? O es como yo he preguntado antes, ¿hay una voluntad de pertenecer y, en simultaneo, de no pertenecer al mundo del arte?

**RPC** – De hecho yo he participado de la idea que la joyería perteneciera al mundo del arte, pero finalmente veo que es muy difícil. En definitiva, tampoco es tan importante. Lo que va definir lo que es arte, o lo que no es arte, es el contenido de la obra. El resultado de la obra. Independientemente, considero que hay artistas artesanos, artistas conceptuales, artistas del happening, que, en el fondo – son artesanos del happening, son artesanos del arte conceptual. Porque lo único que hacen es repetir tipologías, en el fondo lo que están haciendo es un nuevo arte académico. Y por lo tanto, para mí, merecen la misma consideración que suele tenerse por la artesanía, cuando ésta no es consciente de que está trabajando al servicio de la sociedad. Cuando sucede esto, también no es arte, es artesanía. Tanto una práctica artística, como una práctica de oficio, o de artesanía, tiene un compromiso de hacer un comentario sobre la sociedad donde está implicada, sobre los problemas de su época. Si tiene esa calidad, puede que sea arte.

**AC** – Este aspecto es relevante. Se centra en el papel democrático de artista y, en parte reconduce a la idea de mundo teórico y crítico. No tiene que ver con funcionamiento institucional. De otro lado, esa calidad para ti, ¿es también ser capaz de sorprender?

**RPC** – Ser capaz de sorprender puede ser importante, por cuanto la sorpresa facilita la atención del espectador a la obra. Pero solo en este sentido. Como estrategia para conseguir que el espectador se interese por la obra. Pero me parece solo una estrategia para conseguir un fin, una finalidad. Puede haber otras estrategias. Pienso que la obra de arte te introduce en otro nivel de conciencia, o en otro nivel de existencia, o en otro nivel de percepción, cuando nos lleva a ese mundo extra-ordinario, fuera del ordinario. Tampoco me gusta la palabra transcendental. Por lo menos, fuera del ordinario. Que nos

provoca cuestiones con una cierta profundidad o un cierto interés. No banalidades. Hay artistas que son a penas comentaristas de la realidad. O documentalistas de la realidad. A mi esto no me interesa, porque hay otras disciplinas que lo hacen mucho mejor. Por ejemplo, los periodistas, los documentalistas, la televisión nos pueden dar muchas más informaciones sobre lo que ocurre en el mundo. Y el artista a veces lo hará mucho peor. El artista, pienso que debe intentar profundizar, llegar mucho más al fondo que simplemente constatar. Debe opinar sobre eso. Hacer pensar sobre eso, implicarse, cuestionar que es eso, o que pasa con eso.

**AC** - El artista no cambia el mundo, pero puede dar a pensar.

**RPC** - Puede hacer pensar, hacer reconsiderar, hacer sentir que de alguna manera se puede vivir intensamente. Puede provocar - eso para mí es muy importante - la experiencia de sentirse intensamente vivo. Hay más, esto no es definitorio. Una de las ideas que, con el tiempo he ido aclarando es eso: si yo cuando me pongo a trabajar quiero sentirme intensamente vivo, supongo que debo provocar en el espectador, también, esa experiencia de sentirse intensamente vivo. Y eso es una actitud política también. ¿Porqué? Porque si toda la organización pedagógica, de la educación, de los sistemas educativos, de la vida en el trabajo, de la vida en el ocio, del estudio, de todo, consiste en hacer que la sociedad viva en una especie de baño-maría - que le llamo yo, una sensación ni de frío, ni de calor, ni de mucha felicidad, ni de mucha infelicidad - lo que necesitamos es provocar en la gente que se sienta intensamente vivo. Que tenga experiencias intensas. ¡Pero no hablo de experiencias como hablan los técnicos de marketing! Esos dicen que comprar un producto es vivir una experiencia intensa. Yo estoy hablando de una experiencia mucho más profunda, mucho más auténtica.

**AC** - Se tratará de una experiencia interpretativa que da a pensar.

**RPC** - Sí, interpretación y participación.

**AC** - En este ámbito - vivir una experiencia - ¿qué papel consideras tú que tiene la educación? Me refiero a la educación formal, en escuelas y universidades, pero también la informal, el contacto permanente con el mundo del arte, la posibilidad de experimentar más, de frecuentar exposiciones en lugares más comunes, más cercanos a la gente...? ¿Tú crees que esto cambia la manera de comprender el arte y, en este caso, la joyería también?

**RPC** - Sí. Como decía antes, hay diferencias entre comprender y entender. Una cosa es dar una formación para que la gente entienda de arte, que es una cosa que se aprende. Tú puedes coger libros, leer, informarte y aprender a entender de arte. Puedes diferenciar diferentes estilos, puedes colocar cronológicamente un determinado estilo, un determinado autor, puedes citar. Eso es entender de arte. Con voluntad, con esfuerzo, uno puede llegar a ser un entendido de arte. Luego está el que comprende el arte. Y esto no puedes aprenderlo. Esto lo puedes adquirir con tu experiencia. El comprender es una cosa intuitiva. Bueno, se parece a la intuición, pero no es exactamente intuición. Sientes que tienes esa capacidad cuando has comprendido algo, es algo que has cogido. Comprendes esa obra de arte aún que no tengas una preparación previa. No puedes explicar, exactamente, que es lo que comprendes. Porque, como decía antes, el arte es algo que no se puede explicar o tratar con palabras.

**AC** - Ese es un papel de la filosofía, comprender las metáforas contenidas en las obras. De todos modos, la experimenta interpretativa conduce a hablar, a explicar.

**RPC** – Yo puedo comprender mi trabajo, pero no puedo explicarlo todo. A mi me parece absurdo explicarlo con palabras.

**AC**– Eso es porque estás abierto a interpretaciones de tu obra.

**RPC** – Pero no puedo explicarlo con palabras. Desde tu obra, a partir de tu obra, sí, puedes hablar. Pero un artista que explica su obra, me parece absurdo. Algo está mal. ¡O la obra esta mal, o lo que está explicando es falso! Se puede explicar lo que está alrededor de la obra. Yo puedo explicar lo que está alrededor de mi obra, de mi trabajo. Pero no lo puedo explicar exactamente, porque sino lo escribiría directamente. Pero – como te decía antes – hay un problema de racionalización a partir de la obra, quizás uno puede explicar algunas cosas. Otras siguen sin poder explicarse. Hay que seguir trabajando. Yo diría que sí, que en este momento hay muchos joyeros que quieren ser artistas, igual que antes, quizás más que antes. Para ser artistas – como te comentaba antes – abandonan la realización, el trabajo artesanal, el proceso creativo de materialización. Es decir, tienen una idea, hacen el diseño, pero la tercera fase es la de materializarla – continuar ese proceso creativo – la abandonan porque perciben que, para ser artistas, la sociedad no les exige esto. Muchos no hacen joyas. Hacen instalaciones sobre joyería, hacen happenings. Todo son referencias al mundo de la joyería, pero reniegan hacer joyas.

**AC** – ¿Hablas de esa nueva generación en la que hay algunos que encargan a otros las piezas que diseñan?

**RPC** – Sí...

**AC** – Retomo otra cuestión. En el “mundo de la joyería” no hay crítica que la legitime como mundo del arte. Tampoco ha motivado hasta ahora una verdadera reflexión teórica y escritura filosófica. ¿Cómo comentas estos dos aspectos?

**RPC** – Ahora hay también una figura del comisario, que ha tomado mucha importancia, es un protagonismo casi total en el mundo de arte. Los comisarios, los directores de las grandes instituciones antes han sido críticos o comisarios. El máximo es llegar a ser director de la Tate, o del MACBA, o de otras grandes instituciones del arte moderno, o del arte contemporáneo. En todo el mundo se está introduciendo esta figura del comisario. Y en la joyería también.

**AC** – Sí, la joyería ha pasado sin tener la figura del crítico, pero ahora hay la del comisario, con un papel diferente ¿no?

**RPC** – Críticos que hayan sido capaces de entender la joyería contemporánea, de tener conocimientos previos, y, después, de comprender para poder hacer un análisis crítico y discernir lo que es interesante, que es lo que aporta o que es lo que no aporta. Eso no lo hemos tenido.

**AC** – Hemos tenido el Castro Caldas, en Lisboa.

**RPC** – Y antes el Ralph Turner. Tenemos la Liesbeth den Besten, la Mónica Gaspar...

**AC** – Hay poca reflexión escrita, desde la filosofía. Hay más en el campo de la historia. Esos trabajan en ese campo.

**RPC** – Hemos sido los propios joyeros que actuamos como críticos, a la vez que trabajamos como críticos, o como comisarios, como diríamos ahora. Cuando había una exposición, muchas veces se encargaba a un artista que hiciera la selección de joyeros. Hace poco aún era así, lo organizábamos todo. En el mundo del arte esto raramente pasa. Ahora tenemos la figura del comisario. Yo lo veo – no sé se estoy equivocado – como un

señor que genera reflexión a partir de él mismo y después intenta que los artista encajen en su reflexión. Entonces hace una selección de artistas según su tesis y demuestra que es cierta a partir de una exposición. A mi me parece que es al revés. Que es el artista que trabaja y después viene la reflexión sobre la obra del artista. Esto es una imitación del mundo del arte. Si, en el mundo del arte pasa esto, en el mundo de la joyería, como queremos ser como el mundo del arte, imitamos los mismos rituales y los mismos procesos.

**AC** - ¿Tú crees que es imitación?

**RPC** - Sí, pues es imitación. El mundo del arte hace una cosa y el mundo de la joyería hace lo mismo.

**AC** - Hay gente - no voy a decir nombres - que escribe sobre joyería porque ya no tiene lugar en el mundo del arte.

**RPC** - ¡Exacto! ¡Aquí no hay nadie, me voy a poner! Pero en el fondo, ni le va ni le viene, es simplemente porque no han encontrado lugar en el mundo del arte. Si pudiera hacer su papel en el mundo del arte, lo haría. Pero a mi, llegó un momento en que no me puedo estar preocupando de reclamar este estatus de reconocimiento en el mundo del arte. Entonces lo que hay que hacer es simplemente hacer, y demostrar, en todo caso, lo que piensas, a través del trabajo. Los gestos, de las imitaciones, de expresarse como víctima, no me interesan. Yo lo digo, muchas veces, a mis estudiantes, que se escuchen, se miren se hagan conscientes, porque el acto de haber escogido joyería ya hace pensar. Estamos en pleno siglo XXI, en una sociedad en lo que se valora son las ingenierías, la informática, en lo que se valora ya no es ni el oro, lo que se valora es lo inmaterial, la información, lo que no tiene substancia. ¿Y hacer, quién lo hace? Pues lo hacen en China. ¿Porque se hacen los coches en China, los zapatos, la ropa? Porque a eso no se da valor y, por lo tanto, se hace allí, se paga nada por ese trabajo, son los únicos que lo hacen por nada. Lo que tiene valor es la información. Lo inmaterial. Entonces, les digo: ¿os estáis fijando que estáis trabajando una cosa que está vinculada con el pasado? Es lo que la sociedad no espera de vosotros. Estáis en una posición contraria. ¡Vais a aprender a hacer cosas con las manos! No, es que siempre dicen que la artesanía, como hay poca, se va valorizar. Eso, lo decían hace veinte años. Cada vez hay menos gente que sabe hacer cosas con las manos, y no se ha avanzado en valorar ese saber hacer. Por lo tanto, no creo que vaya cambiar mucho. Vosotros habéis decidido estudiar joyería, o simplemente un proceso artesanal, a aprender a hacer algo con las manos ¡sois, de cierta manera, unos anarquistas, vais en contra el sistema! ¡Sois unos antisistema! En muchos casos ya sé que no lo son. Pero preguntarles sí, a lo mejor no tienen conciencia que esto es una actitud política.

**AC** - Si eres consciente, es una actitud política, de emancipación.

**RPC** - Es una actitud política, es ir en contra lo que el mundo establece como norma. Y que implica socialmente tomar esta decisión pensada. Si somos conscientes, hemos de pensar que hay implicación política que va a incidir en la forma de entender la sociedad y la vida. Está implicado en un proyecto vital. Yo siempre digo a mis alumnos que lo que van aprender ahí no es solo un oficio, sino que van aprender a construir un proyecto vital, o sea un proyecto que está relacionado con la vida. Yo siempre digo que es construir un proyecto vital relacionado con una ideología. Por el deseo.



## CHRISTOPH ZELLWEGER

**Ana Campos** – A first topic for discussion on creative aspects: tell me about your personal motivations for choosing jewellery and not another art form.

**Christoph Zellweger** – It wasn't a direct choice: I couldn't think of alternatives that made me start an apprenticeship as a goldsmith. I come from a family of goldsmiths, silversmiths and watchmakers. My mother was working in the field. She inherited a fine jewellery shop from her parents in the north of Germany. She has always been very open and she took chances when, for example, she introduced Scandinavian jewellery and silverwork to her clients in the 1970's. This was quite avant-garde at the time. She still enjoys wearing jewellery, she knows how jewellery relates to the owner's personality and status, she deeply understands the impact jewellery can have. My father is a Swiss/Austrian silversmith, he is 78 now, he has been an excellent craftsman and still works on new ideas. He designs silver vessels, plates, beakers, water-jugs etc. and he still runs his own gallery. A true Bauhaus-man, much concerned with function and form, he worked a lot for churches. So that's how I got introduced to design and to the applied arts. Contemporary art became my own discovery.

**AC** – Did you also study in a school?

**CZ** – I did my apprenticeship with a master goldsmith from Vienna who worked for my father before he started his own business in Germany. His name is Wilhelm Reindl, he is still working, now back in Vienna. He has always been an excellent craftsman, he also studied with Fritz Maierhofer who has been influential in the contemporary jewellery field. My apprenticeship was tough but also good fun. I benefited from a very good training and of course all we did was commercial. After completing the apprenticeship I went to work in Switzerland, in Geneva. I wanted to learn to make very fine jewellery work, complex stuff, pieces you spend a month on using only gold and platinum, pieces of much refinement and value. At that time my challenge was to be able to do things well. Of course at some point I realized that there is more to consider and more to discover beyond economic value or skilful making.

**AC** – And afterwards, did you choose to go to an art college?

**CZ** – Not right away. In Zurich, I found a job in a jewellery company who was producing for retail. My boss, Fritz Suter, pushed me to do more than just executing pieces others had drawn on paper. Mr Suter, who was already in his sixties, taught me to design and have ideas. He supported me in following up my own ideas. He made me become head of workshop and made me look after the apprentices. He gave me responsibility, made me design and develop the prototypes for many of the collections, which then were produced by my colleagues. He made me deal with people, coordinate and manage production. Without him I wouldn't be where I am now. I kept in good contact with him until he died some years ago. When I stopped working for that company, I started thinking: what else can I do in jewellery that has more substance? There were so many issues beyond jewellery, ideas that can't be addressed in commercial work. I was quite engaged politically and socially at the time.

**AC** – So it may have been by then that there was a turn in your work...

**CZ** – Well, there definitely was a crisis, what do I really really want? How can I deal with my irritations? Finally I started to do more experimental work on my own, beside becoming a bicycle repair to get some cash in. At least I was doing something useful. I slowly built up a collection and when a curator (pure chance) offered me a show, all fell in place. That was in 1989, about 70 % of the works in that exhibition were sold. All works were made from recycled rusty iron, found materials and sometimes I used bits of gold. The show was a real success! But... then I thought... if this was successful, I probably didn't push boundaries. Again, I entered a critical state. I was still working according to expectations, not pushing aesthetic experiences. I felt the need to push further and take more risk.

**AC** – By then you probably started considering the meaning of your jewellery...

**CZ** – I remember that at that time I wrote a sentence on the gallery door: Not all jewellery needs to be comfortable, best friends never are. I mean, usually best friends aren't the easiest, because they push you, they sharpen you and make you become better. And that's what's interesting me! People that offer resistance are the ones who interest me, kindness alone doesn't. And I feel the same about jewellery. The work that resists easy access and offers new ways of seeing things is precious to me. Objects can make you revisit things. They invite you to revise and look at things with fresh eyes.

**AC** – In this sense, your work argues about daily aesthetics, about changes in the human body. I would like to hear you on this issue.

**CZ** – My polystyrene works (body pieces from 1996) were already about creating fictitious body parts. In some body pieces I incorporated industrial references like numeric codes, etc. I think that the human body has always been used as a canvas and it has always been formed to become a cultured body. De-forming heads or feet, lengthening necks or ears, adding scars or engraving into the skin is nothing new. The human body is all the individual has and therefore we enjoy shaping and working on its aesthetics. The boundaries between natural and cultured body are not easy distinguishable. However, what we do to our bodies tells us a lot about us, our culture, underlying gender issues, material culture and the economic framework, the idea of luxury and subversion, power structures and hierarchies. What we do to our bodies is always cultural, always political. I think I make references to all that in my works and I hope that people can get some of this. The way modern societies use medical advancements and surgery to challenge their looks may just be a beginning. In 1997 I ran a workshop at Ar.Co in Lisbon about 'Enhancing Jewellery and Mr Vacanti'. This workshop was all about the achievement of Dr Vacanti (the scientists who placed the ear on that little mouse) which was a provocation at the time ... and a great piece of jewellery for a mouse (laughs). Much more has been technically possible since.

**AC** – Are you concerned with perception? Do you create a first layer connected to currently known subjects, which precedes deeper questions?

**CZ** – Yes, I suppose changing perceptions (one's own and/or that of others) is what lays at the heart of what most artists desire to do. When I came up with the installation Ossarium Rosé for the Natural History Museum in Lisbon, I went through a long process of challenging my own perception of what I consider to be repulsive; how do I feel about the mutilated body? What scares me? What attracts me and how does this relate to death. The many pieces in the shape of bones on display were covered with flock, a soft velvety pinkish surface, but the colour was just not a nice a pink, there was also a reference to mould or dead flesh. I like when things don't appear that simple and there is opportunity for multiple readings. The same happens with other materials that I used before, like

polystyrene or rusty steel. If you challenge the material, you also challenge the understanding of it. For my latest work in 2012 I learned to blow glass to deliberately reference the medical as well as the organic, and of course with such material like glass it is ever so easy to make nice looking stuff - staying away from the predictable is one of the actual challenges.

**AC** – As we are talking about your exhibition – here, at Galerie Louise Smit – I would like to say that the exhibition title is very interesting: Excessories – let's talk about it and also about your concern with fat.

**CZ** – Excessories links the word excess with the word accessoire. Excessories introduces the notion of excess, which in my eyes best defines today's social habits of consumption. 'Excess' lays at the etymological core of the word luxury, a fact that puzzles and interests me. Jewellery is often coded. It is an appendage and can be a surplus too. So jewellery / accessories can be seen as a specific cultural tool. They are applied to the body, worn on the body...

When thinking about the body as the original place where a person's identity naturally manifests itself, then fat plays an important role too. I assume that in most cultures fat has been a sign of good living, a sign of status for a very very long time. At a time when the smaller part of the world population has access to 'far too much' food and goods of all kinds, fat has been identified as a social stigma and is fought against by many (some of them questionable) means. My latest work 'Excessories' reflects on the widespread phenomena of fat management activities through plastic aesthetic surgery and places these activities in proximity to jewellery as a body related aesthetic practice.

**AC** – I propose to go back to aesthetics, as a relevant subject. On the one hand, aesthetics is a branch of philosophy. On the other hand, aesthetics is a word that is getting popular. Through this last meaning it concerns beautification, among others, body beautification. Through medical interventions people can make body changes, and in so doing they try to beautify themselves. I think that in your work you deal with both of these issues. How would you comment on this?

**CZ** – Let me refer to the philosopher Wolfgang Iser who makes a connection between the words aesthetics, anaesthetics and anaesthesia. I think the word anaesthesia is interesting in connection with aesthetics as there is a kind of numbness when everything around us has been 'designed'. I am particularly interested in the distinction between a 'natural object' (as 'authentic object' of 'prime source') and the objects 'man' creates, which we also generally understand as 'artefacts'. In the past years I have identified the human body itself as one of the last 'prime sources', we are in the process of aestheticising in such ways that we should start talking about Corporeal Design (a term I first coined at a conference in 2010) as a new category of aesthetic practice.

**AC** – This is a philosophical point of view. But daily life aesthetics are mostly connected to beauty, to aestheticizing the body after certain cultural patterns. Doesn't medical aesthetics contribute to it?

**CZ** – Of course aesthetic surgeons aim to improve people's looks and deal with their patients' often negative perception of themselves in a creative way. While they are responding to normative ideas about beauty they are also stimulating new desires. That's where I believe the body becomes a commodity, a place to be improved and optimised, not only aesthetically but also in its ability to function. This new body of work is concerned with this social phenomena and changing perceptions on this issue. But I am not saying this is

bad or good. It is just part of the reality I see, yes, it bothers me and I reflect on it through my work.

When you look at one of these new pieces of jewellery, I like it when the first impression one gets of the work is seducing and it comforts the onlooker. But the second closer look at the work should provide a challenge or even a slight irritation. If people first consider: this is interesting! And on closer inspection they say: Oh! Uh! Mhm and wow and how and why and why not, etc, etc! That is what I aim for. I think that a true aesthetic experience somehow needs both elements; seduction and repulsion.

**AC** – I think that it's exactly as you just said. In this exhibition opening I saw people having such kind of reactions – surprise and repulsion – mostly concerning a photo of a medical intervention to a woman's breast.

**CZ** – Well I think the exhibition needs this photo, which I took when being in the operation theatre to observe the surgeons at work. The image provides a context to read the other works on display. Of course it also irritates certain visitors who are entering the gallery in the mood of consumption, this exhibition should also make people work a little. On each 'excess' piece you can see some letters and some numbers too, printed on the glass. Some visitors may ask what these figures are about. For me these elements are crucial, conceptually and aesthetically, and they make the piece resist easy consumption. I had to overcome great technical difficulties to be able to print on a domed glass surface.

**AC** – That's true. I also asked myself the same question. What does it mean?

**CZ** – For example an "R" indicates a right breast, an "L" refers to the left one. Each artefact is also marked with a weight reference coming from operation protocols I was interested in reading. These figures report on the diverse fates of fat of past operations and I think they now became metaphors for absence and loss.

So these pieces are about individual bodies, real men and women's bodies and their concerns with controlling or altering their weight and appearance. All these figures talk about taking away and adding material to the body. Obviously, I am engaged with this because I am puzzled about society's obsession with weight control, with customising, with optimising and aesthetising the body.

I am perfectly happy with my own imperfect body which I learned to live with over the years, and exactly because of this, I now wonder where this is all leading to. I see the benefits of it but also a lot of suffering and an amazing amount of additional problems occurring because of the availability of these new medical possibilities. Are they sustainable? Are we consciously or subconsciously improving our species?

**AC** – We now arrive at another stage. The way you just used the word aesthetic refers to its common and daily meaning. At the same time, I consider that your approach to jewellery includes questioning, as philosophical aesthetical statements. On the other hand, through these reflexive issues, you also comment on daily aesthetization and volunteer aesthetic control, through body changes.

**CZ** – I am questioning myself about what I find ethically and aesthetically acceptable when it comes to deliberately altering the body. We can make it beautiful or deliberately ugly. Who actually trusts the cliché of beauty? Wouldn't it be more intriguing to customise the body outside norms and outside mainstream social rules? At least no artist would believe that aesthetics has anything to do with making things nice or beautiful. A work of art needs to offer an experience and therefore provides its audience with a challenge. So there will

be another Orlan, another Jocelyn Wildenstein or a new Oscar Pistorius, who challenges the idea of the human body and what we as individuals are prepared to do with it. And of course there will be resistance from the establishment, there will be controversies about what is ugly and therefore sad or simply desirable. Delacroix was expelled by the academy because he took pure paint and joined dots of different colours together, side by side to draw highly realistic drops of water. But not mixing the paint before applying it onto a canvas did not fit into current codes of practice!

**AC** – Yes, and time went on and other rules and borders were eroded too, like with Pop artists. Other contemporary artists go on challenging art and also life itself. Anyway, we expect the unexpected much more than before.

**CZ** – But everything vaguely interesting is captured by a photo-camera now, or it is simply recorded on CCTV or by someone using a handy. We are also depriving ourselves from certain prime experiences by avoiding making mistakes.

**AC**– You are talking about the body through jewellery, which is usually supposed to be worn on the body. Are you using jewellery to talk about jewellery and the body? Or about what jewellery can be?

**CZ** – There are several layers. I still wonder what jewellery exactly is and what it can be. And, at the same time, I see a movement in society towards looking at the body itself as a kind of jewel. The body has become something precious to improve and fine-tune rather than something god-given that one has to live with. Now, we are sculpting body parts, changing genetic codes too. All this has an unseen dimension and intensity, and the incredible technical possibilities that exist now reach beyond what one could have thought of just forty years ago. It is amazing what kind of accidents and surgical performances humans do survive, what we can technically do stuns me and has opened up all these possibilities. Flesh, bone, fat and skin somehow became new materials doctors work with now. Surgeons are able to make fundamental changes to the body. Some surgeons probably do the work that the very best jewellers, medicine men or shamans would have done in the past; they work on and fine-tune the individuality of a person, they sharpen his or her image, position it recognisably, they help a person to be successful and become who he/she wishes to be.

Not so long ago in many societies this was also part of the work done by shamans. They performed using their own bodies, they were able to make objects and to empower these objects. They painted, tattooed, scared and ritualistically worked with the body, they empowered the body and were often healing body and mind holistically. I have thought much about the traditional position and role of the shaman, the medicine man, and that of the artists in modern societies. I identified that some jewellery artists could work like shamans and occupy territory by sharing the same skills. Often they deal with perception of identity, individuality and distinction and the position the individual holds in society.

I am far from promoting plastic surgery but I recognise that these invasive techniques will change the way people choose to alter their looks and optimise their physical presences. This phenomenon can't be ignored and it is likely that this will also have an impact in the field of contemporary jewellery. I imagine the medical industry will further increase the acceptance of their business models and promote their services as a fashionable and safe tool for creating physical distinctions and to prolong the aging process. An average vain 65 years old individual with a double chin but the financial means to invest in surgery will not

hesitate to make him/herself look more elegant or younger if all his/her friends have also undergone moderate beauty treatments.

**AC** – Beautification is being accepted by society... And meanwhile your work doesn't have to do with the beautification of the body. It has deeper concerns...

**CZ** – I like to do this work and be in a process of thinking through making, which to a certain degree is a rather non-intellectual and intuitive activity. But I also like to develop conceptual frameworks within which I can work freely.

**AC** – Anyway, you are not making adornments. Your pieces contain meanings. The aesthetical experience should go beyond the wearability of a piece, in order to try to understand what it means. Shouldn't it?

**CZ** – Well, I think my latest works the 'excess' pieces are quite wearable, they are interesting to have and can be worn with some care. But beyond their wearability, of course there are some meanings and they refer to jewellery and can be seen as comments on the field I work in for over thirty years. I think these pieces have some integrity and power. Owning a piece means to enjoy the various ideas that the viewer is able to associate with that piece also. If somebody wears one of those pieces, he /she most probably knows about its content. But they probably interpret it in their own way, and I like that someone wears a piece with confidence and imagines conversations about its meaning with others.

**AC** – Would you like people to cross subjects, art, jewellery and medicine?

**CZ** – I do think interdisciplinarity, this openness is important to me, staying strictly within a discipline was once interesting to me but I now need to cross over and opt out. Exciting things happen at the edges.

**AC** – So you would like people to live aesthetical experiences that lead them to understand

**CZ** – Yes, but I don't think that it is that important if people are touched or impressed by the work as jewellery work or by the installation. What is important is that they feel something, that the work doesn't leave you indifferent.

**AC** – To feel or to think?

**CZ** – Thinking and feeling are closely linked to each other. Initially I prefer people to emotionally react and feel something when confronted with my work. The first experience is an emotional one, the second is about contextualising the work, the third is often the most reflective that ideally becomes an intellectual discovery. Martin Seel, a German philosopher, talks about the nature of an art experience. He said that art has the capacity to function as an utopian regulative. Art allows people to have an experience with the experience of the artist, which allows the viewer to find his own position and reflect on his own experience of the world. I like this as it matches my own experiences I had with artworks that left lasting impressions on me.

**AC** – And in fact that is what you do too. Through your work you argue about deep questions of today's world. Then you offer questions to think about to the public.

**CZ** – Yes, probably that's what I do and like doing. I am curious and I have the desire to make sense of the world around me. Already in my ironworks I was reflecting on the industrial age, irritated and concerned with my own definition of what I believe 'nature' is. I think I am still deeply concerned with this question. We can now change genetic codes. We can fight diseases and prolong our lives. We are still mortal and we are still part of nature. But in fact, we are also trying to further distinguish ourselves from nature. So, much of my

work is about the ephemeral, about mortality, like all works with bones or my works in wax. Even when I am going to watch operations I am interested in the fragility of life, curious about what happens to the body, worried about the integrity of the individual, the natural body which I probably deeply cherish.

**AC** – Did you talk to people after they were operated?

**CZ** – Yes. It seems to be painful when one wakes up after an operation. But even knowing that there will be pain, people volunteer and queue up for surgery in order to change the body they inherit with the hope to improve their lives or at least their perception of it.

**AC** – To beautify oneself after a cultural pattern it is not the same as having a breast implant due to a cancer, for instance.

**CZ** – People hope to move up the social ladder if they look and feel better. There are expectations attached to plastic aesthetic surgery as there are expectations attached when you see beauty or when someone wears diamonds or the right high-end watch. But this isn't all, I think the endeavour to modify your body through surgery also marks a kind of 'rite of passage', a way of becoming. So there is a side to it that may have been dismissed in the wider public discourse on plastic aesthetic surgery. There is a spiritual side to the phenomenon and the trauma of physical pain we know is part of all religious settings. Believers like pilgrims are aware of this before they depart onto their journeys. They want to go through it. Tattooing is often painful too and I wouldn't be surprised if overcoming the fear of pain is a major part of its success in the past decades. Being able to stand pain means to grown up, it means becoming an adult, a complete person. Overcoming fear and pain is part of life. At least in most western societies we do not suffer much physically, we aren't hungry anymore. But at the same time we are starving for real experiences and we are not satisfied with the second-hand experiences offered by reality shows on TV. The physical experiences people engage in are predominantly 'made safe' experiences. Designers are increasingly asked to design these experiences. As a teacher of a Masters of Arts in Product Design I am constantly confronted with the students' desires to design experiences and emulate 'real life'. We now plan and design ritualistic behaviours on mobile phones, etc. They want to make people engage in sense-making activities like urban gardening or sleeping in the open even in the city. We design for interaction or we do not complete a product so that people profit from the feel-good factor that comes with the achievement of completing a real task. To entirely design and make a piece of jewellery is also an experience and a guarantee that the piece is connected to its owner. Wearing a piece of contemporary jewellery requires openness to an engagement and often involves some kind of a ritual. Jewellery is a lot about rituals.

**AC** – Why do you consider it a ritual?

**CZ** – Jewellery makers as well as jewellery owners and wearers know a lot about rituals. These small-scale objects offer opportunity for people to connect meaningful activities with objects and there is a chance to integrate these activities in daily life. I think that people with an animistic instinct are specifically drawn towards contemporary jewellery, I mean the more artistic jewellery which attracts specific people.

**AC** – A ritual is an anthropological concept. In the past and now, it has concerned communities and their lived experiences. At certain moments a group follows practices that – being aware of it or not – unifies the community, consolidates their identity and each person's role. Sometimes, some sort of transitions are faced too, and at other times, it

includes dealing with other communities or facing and deciding on new coming things. In any case, a ritual is revitalizing and makes the community stronger. Isn't it so?

**CZ** – I am not sure if I understand you correctly but just think about how upset people are, for example, when their house has been broken into. People are not so worried about their wallets or the new TV or their cameras, but they are highly upset when their jewellery is gone.

**AC** – It probably happens because those jewels have to do with their own memories.

**CZ** –Yes, it is convenient to empower small objects like jewellery with our memories as we can carry these objects with us. The wearer's own body also plays a significant role as a physical experience leaves permanent marks. There are various social networks and movements where people engage in mutilating and customising their bodies outside the operation theatre. For instance, scars can become jewels, strong aesthetic signs, powerful visual landmarks for an individual. A scar is a significant point of reference for someone who has gone through a certain process. I'm interested in the idea of self-realization. Surgery as well as jewellery can have a lot to do with self-realization. You become who you want to become and you show who you are by leaving signs and marks on your own body.

**AC** – Do you remember a text based on one of your interviews, which was written in 1999 by Manuel Castro Caldas? It was an interesting and rare approach by an art critic. The title was *Jewellery, once you say so*. He had been questioning you whether your work is jewellery, art, or whatever. At this stage, how would you comment on this? Are your pieces jewels because one can wear them?

**CZ** – They are jewellery because I said so... I still stand behind this sentence. Wearability is one reason that makes an object become a jewel but there are many more. In 2006, I showed some work at the Natural History Museum in Lisbon, an installation entitled *Ossarium Rosé*. The pieces I showed there as an installation where not jewels - yet. There were no chains or pins attached to the artefacts in that large old showcase. These pieces where presented as museum artefacts or 'relics' inside a museum. A year later I presented the same artefacts, the same pieces in the domestic setting of a private house in Belgium at Gallery Villa de Bond. While I showed many of these pieces in Lisbon before NOT as jewellery, this time they had chains or pins attached to them and were therefore clearly defined as jewels. The same artefact can be, but doesn't have to be a jewel. If someone wants to wear one of the artefacts, an intention or a will is needed. I sometimes think that people are too easy when choosing their jewellery. Maybe this *Ossarium Rosé - Relic Rosé* work was also about that, to become conscience of what makes a jewel a jewel and look at the intention it needs to make that definition.

Occasionally I also think there is a misunderstanding. Some jewellers make artefacts that just become jewellery because they think that because they are jewellers they have to make jewellery. But many pieces lack that clarity and are often good objects, good artefact, but not necessary good jewels. Are they really thinking why a piece is to be worn on a body? I like to claim that I do think about that a lot and therefore, often, I do not present all objects I make as jewellery. Often I am also an object maker, in a free way - that of any other artist; then this work relates to an idea that occupies another space, not necessarily the body.

It feels very short-sighted and narrow-minded that some jewellery makers get very irritated about colleagues who feel free to do other works too, independent works alongside their



jewellery. I try to look beyond my own field and I aim to be precise about being 'in-between' when I find this enriching.

Yesterday, there was a very interesting woman at the opening who told me that she intends to have her breasts reduced in size. She is waiting for an operation and looks forward to that. She was very intrigued by my concept and she would like to have one of my excess-pieces to commemorate that operation, an operation that seems significant to her. She also considers to commission me, somehow, to make a very specific piece relating exactly to her own case.

**AC** – Will you work with her directly? Could you do that?

**CZ** – Usually I don't take commissions but in this case it is extremely interesting and her openness and attitude challenge me. We also talked about documenting parts of the operation, or her thoughts and feelings before and after the operation. She does understand jewellery as form of art and seems really open.

**AC** – Doctors are prepared to deal directly with patients. Maybe artists are not able to deal with somebody's individual life or health problem.

**CZ** – I would feel confident. Having talked to surgeons and patients I do not see much evidence that doctors are taught about the complexity of a person beyond medical necessities. Often artists do have specific insights when it comes to understanding the 'human condition'. It is part of becoming an artist to study one's own complexity and to reflect on how life is experienced. I believe that at the core of making jewellery also lies an interest in creating objects which 'support a persons' ability to express himself or herself' and to support a way of 'sense making'.

If I am commissioned to make wedding rings, I need to have an idea of what the ritual of a wedding signifies. Personally (for example) I have always been deeply interested in understanding what holds couples together. How did they get together? What do they expect, what do they share and how can a piece of jewellery still work for them as an important 'point of reference' in thirty years? These questions are (to me) the initial questions I have in mind when I start designing wedding rings. Without my clients noticing I will get them to offer me a starting point from which I can develop an idea for that ring.

**AC** – I would like to go back to the Ossarium Rosé installation. Those bones, were they real ones? I heard that a lady in Lisbon offered you her own bones...

**CZ** – Well, I have never heard about this but I like the story, great myth. It is true that I am often asked if there are 'real' bones beneath the pink velvety surface, even human bones. Officially I always say that they aren't real bones, as it isn't allowed to use real human bones and to make them commercially available. As my work is for sale I have to be careful. However, part of this work is making people curious about this central question. If underneath the velvet are real bones... how does this change the reception of the work? Some of the forms are easy to identify as bones, some aren't or seem 'mutilated'. At a time where everything can be reproduced (these pieces could also be cast or made of plastic by a machine), what would change? I like people to think about this, I like them to speculate and ask these questions.

**AC** – In these pieces, why do you use that pink velvet flock? What is your intention?

**CZ** – Bones are very seductive objects, children immediately want to touch them when they get hold of them. Children don't have preconceived idea about death but grown-ups have, rightly so. For many grown-ups bones are nasty, dirty, even ugly, which is perfectly

understandable as we learn to fear death with time, and bones are the ultimate symbols and reminders of death. However, I feel that we (in western societies) don't have a healthy relationship with death. We have made death become very clinical and detached from life. That is probably why I like to deal with bones, I like to touch them and I like when people loose their inhibition to touch - death. Unless you are a medic or a pathologist, you don't get the chance to touch bones these days. But when a bone-like shape is covered in a velvety pink surface then it may work. Velvet and pink are both very seductive. Wearing these objects as jewels works too. I have always liked the idea that any surface works as a 'portal to a hidden world' (a quote by artist Toni Cragg).

Once I talked to a woman in a small village in Ecuador and we somehow touched upon the topic of death and bones. The next day she came to show me a little matchbox with a bone inside, a bone that she believed to have belonged to her father. She found that bone after an El Niño related flooding, near her father's grave which was washed away at night. To her that bone was the only remain of her father and she kept it very preciously as a relic. She was almost in tears when talking and holding that little bone in her hand. This encounter touched me. Some days later the incident inspired me to start carving bones by hand out of the local tagua nuts (a plant material also called the ivory of South America) as it looks like bone or ivory. On some of these bones I added small round elements that obviously don't belong to real bones. Any child could understand that, however, one still can't resist to wonder whether the rest of the bone is natural or not. Where do these shapes come from? What do they say about their supposed function. When an artefact can trigger off these questions, this is exactly where I like my audience to be.

**AC** – Nice story. May I still go back to the Relic Rosé work? Is the flock a first layer or a *first skin*?

**CZ** – You can call it surface or skin. I chose a specific pink for the flock that isn't too pinkish (which would make it too artificial and trivial) but the pink I chose gets closer to the veins that one can see underneath the transparency of the skin. So your remark is correct, the flock can be seen as a kind of skin.

**AC** – Some Relic Rosé pieces include chains, or pearls. Why? Again, what was your intention?

**CZ** – The silver chains reference classic or baroque jewellery, some of them are draped around the 'relic' in layers. Other chains are blackened so there is a reference to 'moaning jewellery' too. I imagine that these relics could have been found on display for public viewing in catholic churches.

**AC** – I also understand that it is important to you that people wear your jewels. Some jewellers are not concerned with wearability.

**CZ** – I am concerned with wearability. As a trained goldsmith this is a second nature to me. If the piece should work as a jewel it has to be functional. However, not all pieces have to be wearable on a day-to-day basis. For example the flock is delicate but wearing it on a special occasion, for example in combination with a classic evening gown, would support the idea behind the piece and would surely look provocatively good. I have photographed a large Relic piece worn by a woman in an elegant Chanel-type shoulder free dress.

**AC** – I think that colour has a meaning to you too. Is it so? Before we talked about the reasons for choosing pink, and now these nipple-pieces are black.

**CZ** – Yes, colour has also a meaning. These pieces are rubber-coated. It is a soft surface it feels nice when you touch them. These are pieces from the Incredibles series. There is also a reference to fetishes, the black rubber surface resonates this association.

**AC** – Why hooks? They also recall the bones shapes of bones.

**CZ** – The hook is a metaphor. Literally speaking, I think that people are hooked on the idea of transforming and customising their bodies. It is indeed incredible that this is technically possible now to that extent. In the case of these hooks which recall bones again, they can also be phallic. There are operations now whereby body extensions are made. So some of these pieces also associate themselves with Design. Some larger wall-pieces appear fully functional. They clearly refer to ‘design’, they can be mistaken for ‘designer’ furniture pieces. I like to create this irritation.

**AC** – Yes, people choose to get taller than they naturally were.

**CZ** – You can lengthen bones up to four centimetres in a few months, but this involves operations and it costs money. In China, limb lengthening became quite popular but there are also surgeons in Europe who provide these ‘services’. The Incredibles series in black rubber focused on this contemporary obsession and the fetishisation of altering certain body parts. It is also about choice, now we design the body, and we build new identities this way. There was also a wall-piece in the London show that included several differently shaped black rubber-coated nipples. Visitors could take single pieces off the wall and it was possible to wear these individual pieces as jewellery. They could be fixed with magnets to the garment. Choice became a metaphor.

In 2010 in an off-space run by Gallery ViceVersa in Lausanne I used stainless steel catering trolleys and industrial kitchen furniture to show my works. Some works in this exhibition showed recognizable body parts with refined detailed solutions in cool white porcelain, like the oversized arms with just three fingers, capturing precise movements connected to routine postures, like scrolling on a touch pad. Entitled ‘Plug-ins and Add-ons’, these works referred to the often cliché but nevertheless on-going discourse about wearable computing – the interface between the body and technology. I think that ideas about enhancing the performance of the body are challenging us. These developments will have an effect on the constitution of an individual’s identity and the definition of the self.

**AC** – This is another meaning for applied art.

**CZ** – Nice observation. Yes, we are playing with the word applying. We can now apply new functions to someone’s body like adding bigger breasts or (if you wish) a larger nose or connecting a limb to a sexy prosthesis or insert a microchip in an arm which allows you to open doors. Adding function by applying objects to the body is what wearing applied art pieces like jewellery has always been about.

**AC** – In fact there are now several artists working with scientists from different fields. But there different approaches. Isn’t it so?

**CZ** – I have a tendency to focus on the commonalities scientists and artists share and I am keen on making clear that artists are contributing to the development of new insights and knowledge. In the past years artists gained confidence and their unique methods of conducting their research has been recognised. I like my work at the University and for years I have also talked to audiences far outside my own field. I am asked to talk on medical and design conferences in front of scientists and researchers in medicine, psychology, product design or engineering, or I talk to Master or PhD students in fine art. I

find this very enriching and I am often so surprised of how much respect I get for the way I conduct my research. They find validity in my approach. Corporeal Design has been an on-going enquiry of mine. It aims to pave the ground for a possible design theory concerning the human body. This goes far beyond jewellery but it started off with thinking about jewellery and extending the definition of jewellery. Corporeal Design may start with body shaping and contouring activities or the design of surfaces in order to investigate the relationship between the body and larger ideological forces. If creating 'the new' is always a political process, then every new construction of the body means its cultural re-imagination. It is therefore a matter of Design.

We are all discussing the pros and cons of altering, of re-designing body parts and they further engage in experimenting with new technologies and procedures, genetic or medical, supported by expanding industries. For parts of society the human body needs upgrading. For many the body has now become a luxury item and a commodity to be optimised and aestheticised, using increasingly sophisticated implants and prostheses and the professional help of plastic surgeons, psychologists and also trainers. But I ask myself if these agents are engaging in Design (or Art) practices? What actually qualifies a designer of implants, what does a Corporeal Designer do?

Under the heading of Corporeal Design I hope it is possible to address and assess relevant cultural, social and political metamorphosis happening skin-deep. The role of the designer is that of an author, the body is a site layered with meaning and emotion and design a critical, transformative and speculative tool. The discussion has been placed in the context of critical practices and positions that explore the blurred territories between art, design and all sciences. They are responding to the current phenomenon of de-territorialisation and de-hierarchisation of aesthetic practices.

The interdisciplinary nature of this on-going investigation aims to bring together creative stakeholders from various fields like jewellery and medicine, psychology and politics, where issues about the body, its functioning, psychological, ethical, socio-political and technical issues etc are addressed. Through artwork, through seminars, lectures and publications, issues of identity, body image and different narratives around the body are addressed. The development of a trans/interdisciplinary research group where medics work alongside sociologists, artists or policy makers could become a necessity in order to give visibility and provide a critical base in sight of these emerging developments. This is a project I am currently trying to set up.

**AC** – In your opinion, why do jewellers keep themselves to their own circuits, staying away from art in general, willing and, simultaneously, not wishing to be included in common processes, in a common universe? Do you think that there are functional reasons, like for instance power games or the defence of a group identity?

**CZ** – I am not sure, but I also don't think too much about that. I just like to get on with my own investigations. I probably understand myself as someone who thinks like an artist and a researcher, but I also enjoy applying certain ideas to reality so they occasionally also manifest themselves in the field of design. But who cares about categories... I do also enjoy working in the field of jewellery still. It is a specific area and there are interesting statements to make.

Ámsterdam, Galerie Louise Smit, 2012, July 9.

## TED NOTEN

**Ana Campos** – Why did you choose jewellery and not another kind of art?

**Ted Noten** – I must say I did not choose. It just happened. When I was around twenty-five or six years, I started travelling around the world for almost two years. In Athens I met a German man who was making jewellery in the street. He was using silver wire, beads, shells and working only with very simple tools. One was to cut his nails. With it he could also cut wire. During some time, I was sitting besides him. I was watching, completely fascinated with his passion and *délicatesse*. He could make beautiful things just with nothing. At a certain moment he looked at me and said: *do you want to learn this?* He actually learned me there on the street, how to make simple things like earrings and rings with silver wire. This is the reason and the way I started with jewellery. Until then, I never thought about being involved with jewellery or art. There wasn't any artistic tradition in my family. Art was not necessary. It wasn't useful. Rather it was considered to be something for alcoholic or crazy people. Later on I found out that my great-grand father used to make pies and beautiful cakes, so he was the only one that was a little creative. In my case, after those years of travelling I was working for a few months in the same way as that man. Here in Holland, I could make some money selling on the streets. Until now, I still keep some of those pieces I made. But at that time, after a while I wanted to improve, to learn more. Then I went to the Academy for Applied Arts in Maastricht.

**AC** – There you wanted to learn the technical side of jewellery, I imagine.

**TD** – Yes of course. We learned soldering, hammering, making teapots. It was useful to learn this. But after three years in the Maastricht Academy, again I wanted to go further and to express myself. I wanted to tell stories, to make politic or social comments. I was curious. I was hungry to become an artist. That is why I decided to go to the Gerrit Rietveld Academie, in Amsterdam. At a first stage, they did not accept me there. They said: *it's too late! You are spoiled! You are brainwashed as a craftsman. If you want to be an artist you should not be a craftsman.* That was their political philosophy at that moment. Everything that had to do with crafts had to be pushed out of the system. Well, now, once again, everybody is saying that the crafts should come back!

**AC** – A common idea in schools is that people that come from the crafts, they just work with their hands. They are not able think, to reflect.

**TD** – That can be the risk of working with your hands. It can become an addiction just like a drug. If you work eight hours a day you become skilled and will be able to make beautifully made things. After, when you go home you feel satisfied. Anyway, at the Rietveld there was also another thing. They said to me: *It's too late, you followed a wrong program and you can't ever be an artist anymore.* This was almost a fascistic expression! At that time, which was in 1990, they told me to start painting. *Then, maybe we will accept you,* they said. I answered that I didn't want to paint. I also told them that I could reprogram myself. I wanted to make jewelry with messages, or related to traditions, but one that would follow a contemporary language. Anyway, I started painting and went on for three months. And then I went back to face them again.

**AC** – Do you mean you where in another school?

**TD** – No, the painting classes were in the Rietveld too. Well, in the end I was accepted in the Rietveld Jewellery Department. If until now I can find enough possibilities to express myself, there was no reason for this to have happened. In fact, even now I some times feel that I am fed up with the jewellery field. There is no challenge. There is no fight. There are no deep discussions about improving yourself or about how to develop the jewellery field. And most jewellery people are easy people. *Oh! Let me make ten pieces and then I will have a solo exhibition.* There is no philosophic discussion in this field.

**AC** – Do you mean that there is more philosophic discussion concerning the art world and about none concerning the jewellery world? And may be that there is also more competition between artists than between jewellers?

**TD** – Oh yes! But in the jewellery field we used to have more discussion too. It was like that in the Rietveld. I remember it well. We use to talk over nights about jewellery and about how to change it. But it looks like the only thing that people make now are brooches to show in vitrines. Now 95% of jewels are brooches.

**AC** – The brooch came back, that is so. Onno Boekhoudt and Otto Künzli, they criticise jewellery from the seventies as being mostly miniatures of paintings and sculptures. On the other hand, these jewels were also made for body aestheticism. Then these two aspects were overtaken due to deeper discussions about jewellery, at the time you mention. There was a change driven by their and your generations. I first happened in Munich and Pforzheim. After it was the time of the BOE group interventions, which really fought against conventions. It pursued with their students, that is to say with your generation. And then the discussion slowed down, even if there are more and more jewellery academies. Is this happening because the jewellers gave up or just let it go? Or because much has changed in the world after the 70' and 80' and people don't get involved with such kinds of challenges or revolts anymore? Or is it because the art world has always been different from the jewellery world? Could it be these three reasons at a time? What do you think?

**TD** – There are several reasons for the jewellery field to be still in a minor position. First of all, it is a matter of character. The jewellery people have an *encubierta* character.

**AC** – Do you mean they are not open-minded?

**TD** – They are working all day at a jewellery bench. They file, they saw. There is a huge distance of space and distance between working like this and working like a painter. If we work eight hours at a bench, how can you be somebody that is easy-talking?

**AC** – That is interesting! So what do you think about somebody that is all they long working in a computer?

**TD** – They may have sometime to close themselves-in for reflexion. Some jewellery people just think: *Ah! It is nice you can craft jewellery in your house, in the kitchen.* Jewellery also attracts people that don't want to die for it. An artist must be ready to die for what he is doing. And most jewellers don't.

**AC** – That is an antique and traditional craftsman behaviour, repeating handwork, maybe in some cases trying to be creative, while neglecting reasoning about what you do. It may also be a psychological thing.

**TD** – It is a psychological thing. They are microscopic focused. Jewellery has a small dimension. If you make a painting, a sculpture, a building, then you have different energy fields. That's why I consider it is a matter of character. On the other hand, it is a safe field.

Very quickly you have something beautiful. Then you put a pin behind and it becomes a brooch. It's so easy!

**AC** – This is dangerous. If one makes something to hang on the body, does it mean that it is a jewel? What meaning would this have?

**TD** – Most people are not researching about jewellery, about where it comes from or about traditions of jewellery. I am very much attracted by going back into what jewellery was or has been. What was the reason for jewellery? Why did people make it and use it? There are so many stories and rituals connected with jewellery. But what I see is that most people don't know anything about it. They come up with a few things joined together and they say it is a brooch! That has nothing to do with jewellery.

**AC** – Maybe even with anything else that can be a self-conscious work or reflexive attitude.

**TD** – In my career I was lucky. I was also rebellious. That is my character. I come from the post-hippies. We were engaged about work, about sociological or political subjects. We wanted to change the world, to make a better world.

**AC** – So, like I asked before, do you think that this sort of slow-down of implication has to do with the contemporary world changes or with the current generation?

**TD** – This generation has different problems. For us it was clear, we would question everything. We had generation's conflicts and had sexual challenges, we had religious conflicts, and political conflicts. Now everything is possible and because of that impossible. Also everything is in social media through Internet. People design all kind of things, and among them jewels by computer. More people can work on just one piece. This attitude is completely different and may also transform jewellery.

**AC** – In your case, you teach computer design.

**TD** – Yes I do teach in a design school, not in a jewellery one. I am teaching social media, so how you can use Internet in a design process and society related thinking.

**AC** – Is it theoretical?

**TD** – It's mainly talking. At the end there should be a project of a product. It can be a computer program, a book or a manual, and not necessarily a chair or a glass. They must be awake and discuss what involves their projects. That is the problem – not only of the jewellery people – but one of the current times. In the nineteenth century painters, musicians, writers, sculptors and jewellers, they used to talk and discuss subjects of common interest. It was not important if you were making music or jewellery. There was not a hierarchical system.

**AC** – They tried to break it down. That was the time of the so-called total art. For instance, following William Morris, there was the fight of Walter Gropius, acting against different levels of arts or differences between artists and craftsmen and questioning the bourgeoisie way of thinking.

**TD** – Ok, and artists were equal. So when it happened, Fabergé and Lalique they were high level craftsman and artists. What happened? Why did we return to an opposition? Why there is any more discussion between disciplines? And how come we became incestuous?

**AC** – This term may concern contemporary jewellery.

**TD** – Yes, the jewellery field is incestuous. Everywhere there are friends and enemies, and a huge gossip. Still I keep wondering why we did lose our position within crafts. Again, I consider that the problem is due to lack of discussion. It stopped.

**AC** – Well, I know when it started and until when it went on, but I don't know why it stopped.

**TD** – That is something we should find out. Some jewellery people tried to start a dialog with fashion designers. No way! I tried it several times, but it always blocks. I am succeeding in dialogs with the design world and the art field. But still we return to the same. *TD is a nice guy, but is jewellery what he makes?* So still there is a prejudice attitude on the art field against jewellery. To be honest, there is a lot of crap in the jewellery field, like there is also crap in the art field.

**AC** – The followers of your generation are just followers, which mostly don't deserve to challenge the world in the same way, unless something deeply touch them. What do you think about this? For instance, during Schmuck in Munich we hear people that really have a voice commenting that some pieces are not jewellery because they are unweareable. They seem to be more concerned with this point then with the jewellery significance and meaning, that is to say about reflexivity and their role in symbolic communication. I think to myself and ask for your opinion: did jewellery return back into before the seventies? Was it just a period when jewellers were concerned with challenging public space?

**TD** – Do you remember the bag I made with the golden rings in it? That was in Schmuck around six years ago. They intended to give me the first price. But suddenly, a member of the jury opposed and said: *this is not jewellery because you cannot wear it.*

**AC** – The question is wearability. It is returning as main subject into contemporary jewellery.

**TD** – That is not a criterion to me. It should be about jewellery. But to be functional or not, it is not a matter to me.

**AC** – Do you mean it should be about the body or concerning the body, but not necessarily to wear on the body?

**TD** – I don't care if it is practical or not. I did not get that price because they said it is too conceptual. The whole Schmuck scene in Munich is very conservative. Everybody focus on Herbert Hofmann Prize and considers that it represents the truth. On the other hand, many say it is conservative, and that there are always the same people in the jury. Many also say that it is gossip. Meanwhile there are young satellite people that show different things. But still this isn't enough.

**AC** – That is right. There are also more and more satellite people that exhibit in informal places like workshops and studios.

**TD** – At the same time, people that are not familiar with jewellery they do not understand that we make jewels out of hair or plastic.

**AC** – That is another point to focus. When you say other people to you mean artists?

**TD** – Yes, I say artists too. If I go to the Stedelijk Museum, here in Amsterdam, and I find one hundred people, they have designed hair, designed glasses, designed cloths, designed underwear, designed cars and they have art in their houses. But they don't wear jewellery, unless some broches. This is disgusting!

**AC** – Brooches are ornaments. Your jewellery is the opposite of this.



**TD** – My jewellery is barely ornamental. Another thing happens if I go to a painting exhibition. I see 10 paintings that I can see from a distance. If I go to a jewellery exhibition, there are little vitrines with 500 pieces in them. I have to look close at them. What is there to be seen? A broche and another broche... As a jeweller I can see that this one or that one is nicely made, because I am trained to see that. On the other hand, what do they communicate? Meanwhile, other people are not used to look for jewellery meanings or ways of communication.

**AC** – I think that border between art and jewellery as craft was never really broken.

**TD** – Right. It was not.

**AC** – Even other artists didn't ever comprehend jeweller's intentions to introduce changes.

**TD** – How can they understand that jewellery can be made out of hair or that found objects or stones can have a meaning? They don't have references. If I look at a painting, which is new to me, I have references. I know Warhol, I know Rembrandt so I can compare and understand new meanings. I can say this is shit or this has quality. Which are there references to understand a brooch? Nothing is written about contemporary jewellery. There are hardly any PhD, philosophic statements or essays that can be references to understand. This is the big gap. There are historical, chronologic written texts, about gold and diamonds jewellery. This is not enough to understand this gap. To compare it, for instance, with the middle ages where the jewellers had higher positions than painters. This was related with working gold, with alchemist stories. They also could widely travel carrying little bags and tools.

**AC** – Is also important to consider that later jewellers, like Lalique had significant maecenas. He was Calouste Gulbenkian. Hoffman was working among rich people in Vienna. This may have helped to gather great collections that later were historically studied.

**TD** – Also the church did that with religious artefacts. The bourgeoisie collected too. But what was most important was the size of a diamond, and not craft aspects. This takes me to another question. People see a crafted piece made with hair, which costs 1200 euro. If it would include a diamond or gold, there would be no problem to accept it. But something else with gold and diamonds, with the same price on sale at a shop, can be resold for a double price or more. People take jewellery as investment. This is bullshit!

**AC** – At Christies or Sotheby's this may become different, doesn't it?

**TD** – I was at Christies a few weeks ago. I saw the same, diamonds and gold jewellery and the same kind of people looking at it. They were buying, not for the piece itself, but for the value of the materials. Jewellery was and is a hidden system to save and enlarge cash. It is hardly about aesthetics. If you go now to jewellery shops, where most people buy their jewels, is there design or aesthetics? Its always about *a diamond is the girl's best friend*.

**AC** – You argued about that sentence through jewellery.

**TD** – In America when a man wants to marry he must give the bride a ring with a diamond that costs three times his salary.

**AC** – His welfare will become a visible sign. That is the intention.

**TD** – In this sense, jewellery has a dirty name. That is why artists say jewellery is about nothing. It can't include meanings.

**AC** – Jewellery that includes meanings, that has to be interpreted it is too recent.

**TD** – On the other hand, the first jewels had other kinds of meanings. A tooth from a lion could be an expression of individuality among a group. It was the first human expression of art and communication.

**AC** – They meant difference and identity in between the group. They had to do with feelings of belonging. They followed group codes and had strong meanings. Today's jewellery follows this example, communicating through symbols, but without codes.

**TD** – Anyway, other kind of jewellery, like made by Braque, Man Ray, are absolutely boring!

**AC** – But exhibitions that include this kind of jewels attract a lot of visitors. It's approved by society.

**TD** – It's approved. They have an Artist name signed.

**AC** – Why did so many *Artists* make it?

**TD** – Because they got paid for it! Most are in gold and this is a magic material. Jewellery has also to do with vitrine trauma. I work differently. Did you see my robot film? I tried many things to put jewellery in different places then in vitrines and galleries. A gallery has to do with art, not with things or merchandising. A jewellery galleries are not real galleries. A gallery is a platform where you should find discussion and dialogs concerning new perspectives for the future. In most jewellery galleries this doesn't happen. They are sale places. So I gave up this system, even if some of my work is in some galleries.

**AC** – Do you consider that the same happens in today's art world?

**TD** – Things are different, they are changing as well as in the design field. In the jewellery field people make exhibitions every two years in a gallery. Then they have pieces in Stockholm, in Tokyo, in New York or in London, and that is as far as it goes. Recently the Amsterdam Historical Museum – now called Amsterdam Historical Museum – asked me to think about a project to set there. This museum has a huge collection of around 7000 pieces of antique objects, furniture and painting. I design a wall where I set 7000 rings. Each ring says *van ons [from us]*, because this museum belongs to the people of Amsterdam. This setting is in a museum depot. So, in this case visitors may make an appointment to visit this place, following a similar proceeding then if somebody wants to see or study an antique vase. In this case, when people see my piece they can get and take a ring from this wall setting.

**AC** – You followed a similar idea in Lisbon when you made the *St. James Cross Revisited*. There was also this same idea of taking away. This carries a democratic intention, doesn't it?

**TD** – It is democratic in the sense that I try to communicate with people that don't know anything about jewellery. I mean, if I put a piece in a case in an exhibition, I cannot in the same way, communicate with people what I think about jewellery. That is why I do projects like these, so that people understand that jewellery can be related to something other then being *a piece* in a case to be seen.

**AC** – For *St. James Cross Revisited* you created also a website. It's also a different way to communicate with people in more popular way, like Internet is now.

**TD** – Yes, that is the idea. In Tokyo Museum of Modern Art I did a similar thing with rings. But in this case people would swap rings. They could take a ring and leave another one

there. This happened along three days. After that the work was completely different. This was in an art exhibition, but I talked about jewellery.

**AC** – In this case, like in the Amsterdam Museum, the rings setting has the shape of a pistol. You also use pistols in several other pieces. What's the meaning?

**TD** – Its an icon. It first happened when I bought some in a street in Amsterdam and made bags with it. Now, to me its just a shape comes back often and often.

**AC** – These are not just reflexive works of art. They go a step further and have also participative intentions. Chew your own brooch had also the same characteristics.

**TD** – Yes, this idea comes back all the time, like also in the *Mercedes Benz*. In this sense, they all include democratic and participative intentions. Lately I used Smartphone QR code tags. You scan this code and then in the Internet you can see the jewels. At this moment there is an exhibition being held at MMKA [Dutch Museum voor Moderne Kunst] in Arnhem, which explains the project *Smartphone Jewels*. This exhibition is advertised in posters in the streets of the city centre. If people go through the streets and find these codes, they can see that every one has its own story. They can see stories about blood diamonds, for instance. We also have a film about the BOE group. When all the tags are scanned the Smartphone user receives an individual code that can be exchanged for a 3D-printed *Gun-ring* at MMKA. So this is the kind of democratic works I make. And on the other hand I make the bags, which I sell for a lot of money.

**AC** – Other artists follow a similar process too. Do you see these last, the bags, as jewels?

**TD** – I think that everything that has a relation with the body, physically or mentally, is jewellery. Jewellery is not only earrings, brooches or bracelets.

**AC** – Of course not. There where human groups that would use pieces that where include on the body transforming it for some cultural purpose.

**TD** – Everything has a reason. Arab women still use a burqa not to show their face. About my bags, people ask me often how I make them. I will not say it.

**AC** – This a kind of empty question or comment that people love make too often. *It's so well made! How did you make it?*

**TD** – It is important to me that something is well made. But that is not all, off course. That is why, as member of the jury of Françoise van den Bosch, my opinion was that we should give the prize to the New Zeeland jeweller Liza Walker. She is just gluing things, plastics and so on. I don't like her work. But I like her attitude. The point was to give the price either to her or to Daniel Kruger. Of course he makes beautiful things. But I considered that it would be preferable to give the prize to an anarchist person, so that young people get the power to free themselves and become different individuals.

**AC** – That is interesting. In fact people that win such kind of awards become some sort of model and can encourage others, in this case through a freer and conscious route.

**TD** – The first time I saw an exhibition from her I thought: *what is this?* This is plastic and glue! But even if I find it terrible, it is a reflective point about jewellery. It includes points for discussion. That is what is good about her work.

**AC** – Yes, and she is also provocative.

**TD** – Just a few times in my carrier I good disappointed.

**AC** – That is being lucky!

**TD** – Yes! But once it happened, following a visit of a very rich man, who runs a jewellery shop here in Amsterdam. This man and me we are different, but we are also like brothers, like very close friends. Once he visited me in the atelier and brought many diamonds. It was a box with 50000-euro diamonds. He asked me to make acrylic necklaces and rings with real diamonds. I did make pieces with zirconium and other stones, because to me the real diamonds do not have any meaning in this kind of pieces. Any way, following his proposal I made pieces with expensive diamonds. I gave them the title *Diamonds Revisited*. This man works with very rich people. So him and me we thought we would sell this pieces in five minutes, because they where beautiful, aesthetical and had a language of jewellery. But this didn't happen. People where astonished: *diamonds cast in plastic? How could you?* They where blocked. We didn't sell one piece. We made an opening here in the atelier with champagne and Russian caviar. But they could not cooperate with this idea. It was a scandal! They refused our attitude.

**AC** – Diamonds are like *sacred* goods in the capitalist way of reasoning.

**TD** – I made and sold some with fake stones. But those anybody would understand.

**AC** – That is like working in an impossible border.

**TD** – If you look at the *Coco Chanel* piece it is beautiful. But to them it was an insult.

**AC** – I think that there is a lot of humour in your work. There is also beauty, but one that is in the borderline between art and daily commonplaces. It is provocative. One example of it can be your *Tedwalk*.

**TD** – I am a terrible purist! When I did *Tedwalk*, then I studied how it should work. Everything I do shall be big. I realized that the clothes were important, and also, if I should consider to ask old or younger people. I went to a fashion school an exposed my questions. After I was working with students. I told them that I wanted clothes that would be non-cloths. I didn't want not cheap things. In fact, they enjoyed that project of creating non-cloths. They had to discuss what are cloths and what is fashion. A similar situation happened with the hair design. All was designed.

**AC** – Yes, all was designed, that's easily understandable when you look at it. But what I see is that in some cases – again like in *Tedwalk* – there is a certain kind of beauty. In others beauty is absent or is not a concern, like for instance in the settings in the Amsterdam Museum or in Tokyo. When it happens, this type of beauty has to do with an artistic attitude or intention. But it is also coincident with other types of aesthetics, which is commonly connected to aesthetic medicine and body design, with designing yourself, with wearing make-up or cosmetics.

**TD** – It is cosmetic, I agree. It concerns two things. Unconsciously, I do that. Sometimes people say that all I do is strategy. No, it is not. People, mostly from the jewellery field, also think that I am very clever and rich. In fact, I use humour and cosmetics. This is not to please people, but to make an entrance.

**AC** – You say it is unconsciously? It seems to an intentional way of communicating. Do you do this in order that people understand better in a first level and then go deeper in comprehension? So you join together cosmetics and humour following the same intention?

**TD** – That is it, I think so. They are tools to communicate. They are not the final goal, which is hidden. My goal is critics and absurd, which is a more complicated stage.

**AC** – You propose it as a public experience with two levels. Let's say, a package, which is cosmetics and humour, and the package content, which has a critical meaning. Is it so?

**TD** – Yes, like two levels of possible interpretation. I often hear different stories about what people see in my work. At times I am surprised because I didn't realize how far interpretations could go.

**AC** – Interpretations are also different, depending on being arguments from a philosopher or a critic involved with the art world or somebody else. Is it part of your democratic way of facing art, accenting different interpretations?

**TD** – That is different. The democratic side has to do with making understandable work, showed in places where people get confronted with new jewellery ways. If you put a difficult piece in a vitrine in a museum the communication doesn't flow.

**AC** – That's probably why at times you show pieces in commonplaces or unexpected places, where people are not as used to deal with jewellery. Is it so?

**TD** – Yes. But on the other hand I also show pieces that can have a function to a very small elite of art people. I make different things, depending on the context.

**AC** – Shapes are different as well as participation also comes with different configurations.

**TD** – Some times I hear that my work is populist. I don't agree.

**AC** – Well, in the first step it seems easier to understand. But this is a challenge, because the second step it is not. So it's more than what you see. You offer subjects to think about.

**TD** – Mainly a friend that considers it is populist, makes a very philosophic work, but also some how autistic. This kinds of works are hard to compare, or shouldn't even be compared.

**AC** – If at a second level of communication you include matters to think about, you also include philosophic statements. The first level, with its humour, is like a cosmetic mask that the spectator has the chance to unveil. But now I would like to set another different question. How important is crafts to you? You also use 3D printing.

**TD** – 3D printing is important. I am working now in a project that is called *Seven Necessities*, which is 3D printed. I use this process as a tool. This is a new craft, as well as the one that works with these digital processes is a new craftsman. This brings again my rebellious side. A lot of people now want to go back on time. Richard Sennett says that the only way that human kind can be creative is by working with your hands. The computer designers' shape things, without touching the materials and that is why some people consider computer design having no soul. Let me tell you an episode. I once asked a girl to design an apple. She started to google for pictures of apples before starting to make a 3D one. Then she showed me how it could be seen, while she was turning it around. At that stage, I told her to go and buy an apple, to look around it and feel how that real and single one was. After learning how to look at it she designed a quite different apple. So for her it is not necessary to stay for five years hammering and sawing like jewellers usually do. She is very young and from another generation. Her brains are different then ours, she can do multitasking. I am trying to find out more about this, instead of going back to those romantic crafts, which are a sentimental story. You cannot neglect new procedures as well

as you cannot neglect new way of thinking. We have to find new dialogs, between the craftsman that works with his hands and the new craftsman.

Amsterdam, Atelier Ted Noten, 2011, November 1

## CONCLUSIÓN

La joyería contemporánea puede ser vista como arte reflexivo. Entiendo que esta tesis doctoral se presenta como un paso para su estudio, y mi objeto de estudio como uno a continuar como tarea filosófica. He enfocado esta joyería como mundo de razones que necesita de una atmósfera reflexiva para que la veamos como arte. Esta atmósfera nos incluye a todos los que, voluntariamente, pretendemos desarrollar capacidades hacia ver como arte. La interpretación hermenéutica se ha de entrelazar con identificaciones-interpretaciones de los joyeros sobre su obra, así como sobre el mundo de la joyería contemporánea, en cuanto sensorio común.

Las fronteras del arte están hoy desdibujadas. Mucho de lo que antes no veíamos como arte – el graffiti y la fotografía, y hoy la culinaria y la joyería contemporánea, etc. – pueden ser vistos como arte porque tienen una matriz de escritura propia, con significados encarnados, y/o actitudes simbólicas con intenciones que se inscriben en un momento dado. Los dos últimos casos, corresponden a investigaciones artísticas que se dan en la intersección de campos. Nos proporcionan posibilidades de sentido-otro e inesperadas formas de experiencia estética. Hoy las intersecciones encabezan, con frecuencia, estos giros de lo que no era considerado como arte hacia la posibilidad de verlos como arte con sus intenciones. Si la autonomía estética es reconocible cuando cambiamos del mundo real al mundo de la experiencia estética y de símbolos artísticos, la autonomía social y científica se ajusta según otras lógicas. En estos casos, la autonomía de cada campo parece puesta en cuestión. Pero, de hecho, las intersecciones hacen nacer formas de autonomía hechas de diálogos entre campos que se cuestionan a sí mismos y se entrelazan, voluntaria y libremente, hacia sorprendernos. Por estas vías el arte actual desordena el propio arte, y desafía la propia filosofía.

Estas intersecciones son históricamente posibilitadas. Pero, mucho antes de nuestro momento histórico, en el Renacimiento – aquí considerado en sentido lato – también se han dado intersecciones entre el arte y las ciencias de la época, las que se desarrollan en simultáneo y también dialogan. La perspectiva – como conjunto de métodos de representación gráfica soportados en la geometría descriptiva – amplía la posibilidad de ver un arte mimético bidimensional tal y como si estuviéramos mirando desde una ventana, por lo tanto, aparentemente tridimensional. Nos permite ver la naturaleza o los edificios como si tuvieran tres dimensiones. Piero de la Francesca ha sido un gran investigador en esta área. Leonardo da Vinci se dedicaba a investigar sobre maquinarias con fines diversos y, casi podríamos decir, sobre robótica mecánica. También investiga sobre anatomía, rompiendo con principios éticos y profanando otros religiosos. Más tarde, la óptica influirá en las anamorfosis, haciendo compleja la recepción. Es lo que encontramos en los *Embajadores*, de Hans Holbein, el joven. Solemos considerar que, en

esta época, se pretendía hacer renacer la antigüedad clásica. Con efecto, se juntan posibilidades histórico-contextuales. Estos pasos son dados durante la primera globalización que va a posibilitar conocer mejor la amplitud del mundo. Esto es, el mundo de la vida está en proceso de ampliación. Produce nuevos sentidos a *priori*, sobre los que reflexionaban y investigaban, intersectando campos. Así, desde las ciencias naturales, se estudian plantas y animales que llegaban de otras partes. Otros investigan sobre geografía, astronomía, matemática, óptica, etc. En este panorama se romperán muchas otras fronteras, como las de Galileo, entre cultura, ciencia y religión. Los artistas investigan sobre arte y, los que entonces se han pasado a designar arquitectos, sobre técnicas de construcción, interfiriendo como los científicos en el mundo de la vida, desafiando sentidos culturales y tradiciones. Surge la posibilidad de, en proceso, intersectar campos, tanto porque el mundo de la vida se ha hecho diferente, como porque el arte y la ciencia crean nuevas lógicas que se van cruzando. Refiero este ejemplo porque hoy también vivimos en un mundo globalizado, en un horizonte cultural que se ha hecho mucho más ampliado.

En nuestro mundo de la vida actual, están, como siempre, articulados conocimientos y saberes basilares, vivencias y experiencias pre-reflexivas. Si estos hoy son posibilitados por la globalización digital, interfieren en los nuevos ordenes simbólicos y posibilitan articulaciones y diálogos entre arte, ciencia, tecnologías, artesanías, etc. No podremos ver estas intersecciones como arte, en el marco de un mundo de razones instituidas, sin atender a estos cambios del mundo de la vida nuestra contemporánea.

También nos tenemos que abrir a que, en un futuro próximo, se harán necesarias dialécticas disciplinarias que desarrollen tareas analíticas complementarias. En esta tesis, he defendido mi objeto de estudio como resultante de una plataforma que comparte una forma de percepción idéntica de la joyería. Le corresponde la matriz simbólica de la joyería contemporánea que se dispersa en red, generando múltiples lenguajes creados por los joyeros. Conquistaban su autonomía a través de una intersección de naturaleza mestiza. Pero entre esta matriz, que abraza heterogeneidades, hay casos que intersectan mestizaje e hibridez. Por ejemplo, Christoph Zellweger que, con su *diseño corporeal* intersecta arte y medicina. Es un caso singular en esta joyería pero, como en todo el arte, nunca sabremos que otros casos surgirán en el futuro. Desde ya, este *diseño corporeal* de Zellweger apunta hacia la necesidad de tareas analíticas constituidas como un foro dialéctico interdisciplinario que se empeñe en tareas que no dispensan atender a cruzamientos de lógicas distantes. Esto es, han de atender a la función desordenadora del arte, que proseguirá, bien ciertamente, levantando cuestiones y problemas que nos dan a pensar, y atender a la lógica exacta de la ciencia médica que mejora o transfigura la vida humana hacia mejores calidades de la vida. Entre estas aparentes incompatibilidades, surge el arte de hoy. Probablemente, será este el futuro próximo. Como en tantos casos anteriores, el arte nos está desafiando y solicitando a la filosofía que considere más este problema.

La joyería contemporánea también nos desafía a todos nosotros y a la filosofía. Pienso que el problema es diferente. De un lado, apela al análisis de dos temas tradicionales de la filosofía, el arte y la artesanía, aún si estos han sido tratados con diferentes energías. De otro lado, nos solicita que atendamos a las razones y intenciones de este entrelazamiento entre ambos. De otro, que atendamos a que conquista su autonomía a través de una intersección de naturaleza mestiza. Ahora, se trata de dos campos relativamente próximos, el arte y la artesanía. Estos ya habían sido indisociables en el tiempo en el que



había arte, aún si no había un concepto de arte. Tampoco existían sistemas separatistas, como el de Vasari o el moderno, a los que se han seguido tantas rupturas y desafíos.

Como todas las matrices y lenguajes simbólicos artísticos, la joyería contemporánea engloba intentos de proponernos experiencias posibilitadas históricamente. Hasta hoy, nadie había defendido filosóficamente que la joyería contemporánea reúne condiciones para poder ser vista y entendida como arte con intenciones propias. Esto no significa que antes no fuera arte. Significa que, para defenderlo, hemos de argumentar sobre sus intenciones y sobre su perspectiva que inscribe esa intersección mestiza. Ésta desdibuja, a su manera, el modo como el arte hoy es entendido, aún si admitimos su *textura abierta*, como defendía Weitz, y ya estamos bien acostumbrados a sus continuos, inesperados y sorprendentes desafíos.

Considero que uno de los desafíos más significativos de esta joyería es esa tentativa intencional de volver a entrelazar arte y artesanía. Esta actitud simbólica contribuye para diferenciar su matriz de otras matrices artísticas. De hecho, la filosofía se ha interesado menos por artesanía y más por el arte y la estética. Comparando con los ejemplos que Rancière apunta – el cine y la fotografía – la joyería contemporánea elige una forma diferente de dar voz a los que no tienen, o no tenían voz. Los artesanos no tenían capacidades iguales, no tenían inteligencias idénticas, su igualdad no era atendida. En este caso, son los joyeros contemporáneos que conscientemente se asumen como artesanos, los que antes no tenían voz.

La evolución del propio arte contemporáneo está aún marcada por propuestas duchampianas, dadaístas o surrealistas que cuestionaban radicalmente el concepto heredado de arte. Se han planteado muchas interrogantes filosóficas a la luz de esas experiencias estéticas. Otras propuestas de experiencias estéticas están hoy sobre la mesa, produciendo un nuevo problema filosófico que concierne el arte y el propio concepto de arte. Es largamente reconocido que Duchamp ha dado pasos muy importantes. Sin embargo, ha expulsado el hacer manual, para provocar un giro hacia un arte intelectual y filosófico, que también habría de exigir esfuerzos intelectuales de los receptores. Era un propuesta razonada hacia un giro en el arte, y también era posibilitada por el momento. Se configuraba como actitud adversa, sobretudo contra el impresionismo, prisionero de modos de hacer y representar, cuyas experiencias, de naturaleza burguesa, aún se centraban en contemplar a través de la visibilidad. También son hoy históricamente posibilitadas las actuales propuestas contrarias de Grayson Perry. Defiende volver al hacer, sin excluir pensar y dar a pensar. Sin hacer tabla rasa sobre el pasado, trata de reconsiderar la manualidad, o sea, la etimología de la palabra griega *poïesis*. Significaba *hacer* indicando una actividad, era un trabajo que se asociaba a la creación. Esta actitud, siempre acompañada de un humor inteligente, como Duchamp, tampoco está desprendida de razones y de claras intenciones. En estas influyen el mundo de la vida actual, la democracia y propuestas de igualdad de derechos humanos, como también propuestas filosóficas hacia la igualdad de capacidades, resultando de ambos aspectos propuestas artísticas y de experiencia estética sorprendentemente enérgicas. Como Duchamp, las propuestas de Perry son filosóficas y empujan la filosofía hacia proseguir su infinita tarea analítica.

Las propuestas de la joyería contemporánea son democráticas y, por esta misma vía, son semejantes a las de Perry. Antes mismo de éste artista, transfiguran una artesanía sujeta y repetitiva en arte reflexivo. Más allá de Perry, a través de algunos de estos

joyeros *artesanía* se hace un término alargado. Con Ted Noten se hace una artesanía digital, una que ya no usa herramientas manuales, pero sí de ordenador. Éstas otras herramientas, a menudo tienen los mismos nombres e imitan los procesos de hacer de la mano humana. No se trata de tomar la técnica por la técnica, sea porque sí trata de manufactura manual o digital. Noten tiene claro que recorre a tecnologías digitales, incluso de impresión 3D, porque éstas le permiten configurar sus intenciones en eventos participativos. Otros joyeros, por ejemplo Otto Künzli y sobretodo Ramón Puig, se admiran de que la filosofía, durante tan largo tiempo, no haya atendido a tentativas de conquista de la igualdad de capacidades que se han propuesto, y dado, en proceso. Se ha mantenido el alejamiento del arte intelectual y la artesanía sumisa, o sea, artesanos no-capaces de crear y de reflexionar, lo que va asociado a esta separación. Estos y otros joyeros transfiguran estos aspectos en actitudes simbólicas. La matriz de la joyería contemporánea admite, subraya y nos propone considerar que hay capacidades idénticas entre los sujetos, entre hacer y pensar. Todos pretenden dar voz a los que no tienen voz. Por ello, estas actitudes simbólicas integran el sentido de las obras. Conllevando una perspectiva actual, nos proponen experiencias estéticas que nos hagan reconsiderar visiones apriorísticas que aún subsisten entre nosotros.

A Rancière le interesan más las actitudes que visan *dar voz a los que no tienen voz*. Como he apuntado justo antes, esta es una actitud simbólica importante. Sin embargo, como Danto y Vilar, también considero importante la capacidad del arte para generar matrices discursivas y significados encarnados que hemos de leer e interpretar, si somos capaces. Los *lenguajes artísticos*, en Vilar, tal y como los *embodied meanings*, en Danto, son conceptos que surgen en la senda de la *idea estética* kantiana que inaugura la posibilidad de crear lenguajes artísticos, de buscar la esencia de lo humano en la creación de idiomas, los que no serán apenas subjetivados, pero también se incluyen en un universo de razones y intenciones. En un sentido kantiano, una obra de arte es, así, un dispositivo que desencadena un tipo de proceso de pensamiento y de reflexión. Como dicen Vilar y Jaques, “el arte es un modo de pensar, un pensamiento consciente dirigido a pensadores conscientes. (Art is a mode of thinking, sentient thinking addressed to sentient thinkers).”<sup>672</sup> En el universo del arte, la frontera entre lo que es o no es arte reside la creación de una matriz simbólica, en las intenciones del artista, en el designio de sentido de la obra y en la actualidad de su perspectiva. Este designio figura como pretensión de validez de la obra, según una lógica inteligible, la que es diferente de otras lógicas asociadas, por ejemplo, a las ciencias. La joyería contemporánea ha nacido de la artesanía, sin embargo su naturaleza mestiza indica que comunica simbólicamente como todo el arte. Es arte porque crea entidades-otras y posibilidades-otras de experimentar y dialogar con significados simbólicos escritos a través de lenguajes no-proposicionales, las que advienen de esa matriz de escritura que le es propia. Dada esta naturaleza, la joyería contemporánea es arte, así como también es diferente de los demás tipos de joyería, los que desafía con humor. Estos joyeros amplían formas y eligen otros lugares para la joya, sea en el propio cuerpo o más allá de éste. Recorren a materias contrarias a

---

<sup>672</sup> JAQUES, Jèssica y VILAR, Gerard Vilar, 2012, Feeding thought, Edible art and research cooking. ([http://www.artification.fi/conference%20abstracts.html#jaques\\_vilar](http://www.artification.fi/conference%20abstracts.html#jaques_vilar))

las utilizadas en la *haute joaillerie*, de naturaleza burguesa o a formas de diseño con idéntico carácter, pasando a veces a parecer indiscernibles de la bisutería que la mimetiza, como también de los accesorios de moda o del diseño, de los que igualmente pretenden distanciarse. Desafían todo cuanto sean propósitos interesados en adornar el cuerpo, los que correspondían a la función cultural tradicional de la joyería. Como todo el arte, producen sentidos estéticos relacionados con el mundo, comunican libre y conscientemente, implicados en la tarea de crear símbolos y proponer experiencias que dan a pensar. Éstos son términos o palabras del lenguaje no-proposicional de la joyería contemporánea ha creado como matriz, a partir de la cual los joyeros crean sus propios lenguajes. Esta matriz es un *habla* común, como dice el ya citado joyero portugués Manuel Vilhena, bajo forma de pregunta a la que va proponiendo respuestas y abriendo caminos para otras: *Do you speak jewellery?*

La matriz, que se configura como superficie de escritura común, y los lenguajes propios de estos joyeros se inscriben en el mundo de los lenguajes artísticos contemporáneos. Llevan igual voluntad de desordenar, de corromper territorios, de des-jerarquizar, de desdibujar el arte, sus fronteras y el propio concepto de arte. Sin embargo, tanto esta matriz como los lenguajes corresponden a vías propias. Los lenguajes presentan intenciones que, siendo generadas por dicha matriz, son diferentes de otras formas de arte en aspectos pragmáticos y gramaticales. Es la matriz que transfigura la artesanía en arte, que produce un mestizaje, que nos propone admitir igualdad de capacidades. Siendo abierta a lenguajes heterogéneos, esta matriz genera lenguajes artísticos pensados y experiencias pensadas, sentidas y tangibles, como elementos libre y distintamente creados por cada joyero. Estos lenguajes son muy diferentes y conllevan diferentes intenciones, como he ejemplificado antes. Argumentan sobre la propia joyería y sobre aspectos de nuestro amplío mundo actual, según despiertan la sensibilidad de cada joyero. Son figurados según lenguajes simbólicas y reflexivos, recorriendo a diferentes tropos retóricos, como metáforas, citas, sinécdoques. Unos recurren a contenidos metafóricos, otros argumentan sobre el cuerpo, otros invisten en actitudes participativas, otros amplían las piezas a la escala del cuerpo, otros crean joyas indiscernibles de cosas lugar-común, otros hacen piezas agresivas, etc. Muchos asocian varios de estos aspectos para comunicar simbólicamente con nosotros.

La tangibilidad se cruza con toda la joyería contemporánea. Surge subrayada por una propuesta que es expresada por Ramón Puig, la de *pensar con las manos*.<sup>673</sup> Si es cierto que esta frase no nace de leer Denis de Rougemont, también significa algo como: *réaliser une pensée, se n'est pas seulement la mettre exécution... c'est avant tout devenir cette idée et le théâtre de sa passion*. Tampoco se ciñe al hacer creativo del joyero en su taller. Se extiende como propuesta de experiencia a la esfera pública, dándose la joyería a ser comprendida en su tangibilidad. A través de diferentes gramáticas y pragmáticas, *desordenadas* por cada joyero, la joyería contemporánea nos propone ocasiones para pensar la joyería inscrita en el mundo de hoy, y de vivir experiencias estéticas pensadas, sensibles y tangibles. Muchos joyeros, actualmente, consideran de antemano la experiencia estética, conscientes de que completa la obra. Las estrategias son diferentes y corresponden a investigaciones. En cuanto a Puig, considerando que su autonomía y de la obra están expuestas al público, afirma: "la creación es un acto entre dos. Termina en el

---

<sup>673</sup> CAMPOS, Ana, 2000, Ramón Puig: actor num novo cenário da joalharia, tesis de master, Porto, Universidade Aberta

momento en qué ese objeto ya no lo transformo más, pero empieza otra vez la creación a partir de la mirada creativa del espectador qué debe, de alguna manera, recrear, debe de alguna manera, continuar la creación. Y en este sentido, la creación termina donde yo lo dejo, pero continua a partir del modo como el espectador la mira. La está interpretando, le está dando un sentido distinto.”<sup>674</sup>

A partir del mundo de la vida de mañana, sensibilidades a otros temas del mundo podrán despertar entre estos joyeros, sobre los cuales pensarán y nos propondrán pensar. Esto es, nada indica que, en el futuro, esta joyería no se transfigure a sí misma como mundo de razones con especificidades que le son propias. Tampoco significa que re-formulen, o no, su matriz de intenciones, que introduzcan o no divergencias a partir de ésta, que desaparezca o no esa red global que produce cohesión entre estos joyeros o que, sea cada joyero, sea la plataforma, haga o no protocolos con el mundo institucional del arte. Si somos voluntarios y capaces de ver como arte, hemos de atender y analizar esas transfiguraciones futuras que la joyería contemporánea aportará, como propuestas plausibles hechas al propio arte, a la filosofía y a nosotros, hechas bajo forma de tentativas de giros, avances, intersecciones u otros tipos de desafíos de momento imprevisibles. De todos modos, ya son constatables diferentes intenciones y actitudes a lo largo de la existencia de esta joyería que ha emergido sobre los años sesenta. Ha avanzado a partir de nuevas morfologías y, en proceso, a partir de los años ochenta va a producir lenguajes simbólicos. Esto se ve más claramente en el primer capítulo, como también en los estudios de caso sobre joyeros, los que he presentado bajo forma de una filosofía aplicada, como decía Danto. Entre los cinco estudios que he realizado, vemos posibilidades históricas que se dan a lo largo de veinte años. Transparentan en los lenguajes, en otros tipos de actitudes o en las investigaciones sobre joyería. Hoy también ya son constatables otras direcciones, sea en los joyeros más jóvenes, sea en las escuelas, sea en una crítica emergente que ya no está hecha sólo por joyeros y sí por otros *insiders* del mundo de la joyería los que, en larga mayoría, son historiadores del arte. Estos aspectos que ahora apunto, los dejo consciente e intencionalmente en abierto, considerando que he defendido la necesidad de una atmósfera reflexiva de naturaleza filosófica que nos permita a todos desarrollar capacidades para ver como arte, sin dispensar los análisis hermenéuticos. De hecho, me estoy refiriendo a aspectos que están naciendo apenas y el futuro es siempre imprevisible. Lo que no es del todo imprevisible es que algo cambiará, sino quedará una tradición, que tal vez interese a los historiadores como marco o expresión de un momento. Lo propio del arte es vivir en un proceso de evolución, reflexionando sobre arte y transfigurándose a sí mismo, como ha sucedido desde el inicio del siglo XX, expandiéndose imparablemente desde su *terroir* tradicional. Ésta es la naturaleza del arte. Lo que esperamos del arte es la sorpresa. Dada esta naturaleza, el arte tiene un papel insustituible en la democracia. Autónomamente, llama nuestra atención sobre problemas de su mundo contemporáneo y de la propia democracia, proponiéndonos repensar visiones *a priori* y reflexionar sobre nuestro mundo de la vida. Al hacerlo, aún si apenas interesada en experiencias y sentidos estéticos, el arte conlleva posibilidades de cambiar el mundo.

---

<sup>674</sup> CAMPOS, Ana, 2000: 16

## ÍNDICE DE IMÁGENES

FIG. 1 – Ramón Puig [CAT]. 1999 <i>Anell d'Aigua</i> , Acuarela sobre papel: 15x10 cm.	1
FIG. 2 – Ramificaciones destacables: artesanía, diseño y mercancías.	36
FIG. 3 – Estudio Fernando y Humberto Campana [BR]. 2003 Sillón <i>Multidão</i> . (Muñecas tradicionales hechas a mano y estructura de acero inoxidable)	81
FIG. 4 – Karl Fritsch [DE]. 2005 anillo. Plata oxidada, cristal.	83
FIG. 5 – Karl Fritsch [DE]. 2005 anillo. Plata oxidada, amatista.	83
FIG. 6 – Karl Fritsch [DE]. 2005 anillo. Cobre dorado, rubí.	83
FIG. 7 – Karl Fritsch [DE]. 2010 <i>Screw ring</i> . Plata, tornillos y clavos.	83
FIG. 8 – Sillón <i>Sacco</i> , 1969. Piero Gatti, Cesare Paolini y Franco Teodoro. Fabrica Gatti, Italia.	99
FIG. 9 – Estudio Boca do Lobo [PT]. 2010 <i>Victoria Cabinet</i> .	99
FIG. 10 – Matín Azúa [CAT]. 2009 <i>Citoplasmas</i> , Exposición <i>Lapse in time</i> , ExperimentaDesign, Lisboa.	101
FIG. 11 – Martí Guixé [CAT]. 2001. <i>Nomadic Office – Common sense tips for the traveling worker. Workspheres</i> , Mo.MA	101
FIG. 12 – Piero della Francesca [IT]. 1465-1466. Duquesa de Urbino   Federico da Montefeltro.	125
FIG. 13 – Jan Van Eyck [NL]. Circa de 1435. <i>Vierge au Chancelier Rolin</i> .	126
FIG. 14 – Naum Slutzky [RU]. 1930. Collar. Plata y esmalte.	130
FIG. 15 – Naum Slutzky [RU]. 1930. Collar. Latón cromado.	130
FIG. 16 – Viviana Torum 1959. Collar. Plata y piedra.	130
FIG. 17 – Naum Slutzky [RU]. 1929. Pulsera. Latón cromado y hematita.	130
FIG. 18 – Fabrica Bengel [DE]. 1930. Cadena con colgante. Latón cromado y galalita.	132
FIG. 19 – Fabrica Bengel [DE]. 1933. Cadena con colgante. Latón cromado y galalita.	132
FIG. 20 – Matijs Korpershoek [NL]. 2002 <i>Decorative Glasses</i> . Collar, oro. Colección ChP <i>Sense of Wonder</i> .	134
FIG. 21 – Ramon Middelkoop [DE]. 2005. <i>Gold Digger</i> , Tenedor, acero dorado. Colección ChP <i>What's Luxury?</i>	134
FIG. 22 – Liliana Guerreiro / Joaquim e Guilherme Rodrigues da Silva [PT]. <i>Malha de filigrana</i> .	136
FIG. 23 – Liliana Guerreiro/ Joaquim e Guilherme Rodrigues da Silva [PT]. <i>Cheiro de rama</i> .	136
FIG. 24 – René Lalique [FR]. C. 1903-1904. Diadema orquídea. Cuerno, marfil, oro, topacio: 18x16 cm. Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa.	140

FIG. 25 – René Lalique [FR]. C. 1897-1898. Broche libélula. Oro, esmalte crisoprasa, piedras de luna y diamantes. Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa.	140
FIG. 26 – Josef Hoffmann [AT]. 1905. Broche: plata, oro, ópalos: 5x5,1 cm. Orfebres: Karl Ponocny, 1905.	141
FIG. 27 – Josef Hoffmann [AT]. 1905. Broche: plata, oro, cornalina, coral, hematita, ópalo-jalea, lapislázuli, piedra de luna, zafiro: 5,1 x 5,1 x 1,4 cm. Orfebres: Eugen Pflaumer, 1911.	141
FIG. 28 – Janna Syvänoja [FI]. 2010. Broche. Papel reciclado y hilo de acero: 13x13x7 cm.	144
FIG. 29 – Janna Syvänoja [FI]. 2010. Collar. Papel reciclado y hilo de acero: 18x10x22 cm.	144
FIG. 30 – Pablo Picasso [CAT/FR]. Circa 1950 Broche, oro cincelado. Manufactura: P. y F. Hugo.	145
FIG. 31 – Max Ernest [DE]. 1959 <i>Bête à cornes</i> . 1959: 20x10 cm. Broche, oro cincelado. Manufactura: P. y F. Hugo.	145
FIG. 32 – George Braque [FR]. C. 1940. Broche, oro y rubí. Manufactura: Heger de Löwenfeld.	145
FIG. 33 – Alexander Calder [USA]. 1937 <i>Harps and Heart</i> . Collar. Latón. Fundación Calder.	148
FIG. 34 – Alexander Calder [USA]. C. 1942 <i>Household object: Toaster</i> . Alambre, madera, metal, yeso, clavos y tornillos. Fundación Calder	148
FIG. 35 – Roy Lichtenstein [USA]. 1961. <i>The engagement ring</i> . Óleo sobre lienzo. 170x 201 cm. Fundación Roy Lichtenstein.	150
FIG. 36 – Roy Lichtenstein [USA]. 1968. Pendiente <i>Modern Head</i> . 7.6 x 5.1 cm. Esmalte sobre metal: rojo, amarillo y azul. Manufactura: Multiples, Inc NY. Fundación Roy Lichtenstein.	150
FIG. 37 – Roy Lichtenstein [USA]. 1965. Pendiente. Cloisonné (tabicado). 8.9 x 6.4 cm. Manufactura: Robert Kulicke Cloisonne Workshop. Fundación Roy Lichtenstein.	150
FIG. 38 – Meret Oppenheim [CH]. 1935. Pulsera. Latón y piel.	152
FIG. 39 – Meret Oppenheim [CH]. Pendiente. Dibujo, 1940. 6,7x10,5 cm.	152
FIG. 40 – Meret Oppenheim [CH]. 1964. <i>X-Ray of my own skull</i> . 25,5x20,5 cm.	152
FIG. 41 – Carla Castiajo [PT]. 2006. <i>Martyrs and Heroes in Paradise</i>   Premio Marzee 2006.	155
FIG. 42 – Carla Castiajo [PT]. 2006. <i>Martyrs and Heroes in Paradise</i>   Premio Marzee 2006.	155
FIG. 43 – Anni Albers [DE/USA]. 1941. <i>Necklace Kit</i> . Exposición Modern Hand Made Jewellery, Mo.Ma.	159
FIG. 44 – Margaret De Patta [USA]. 1956. Colección: Oakland Museum of California.	159
FIG. 45 – Art Smith [USA]. 1948. Pulsera. Latón.	160

FIG. 46 – Sam Kramer [USA]. 1958. <i>Roc Pendant</i> , Plata, oro, cuerno, ojo de taxidermia, coral, granate y turmalina.	160
FIG. 47 – Josef Hoffmann [USA]. 1908. Broche. Manufactura: Eugen Pflaumer. Oro, plata, sangrita, coral, jaspe, turmalina y otras piedras semipreciosas.	161
FIG. 48 – Reinhold Reiling [DE]. 1970. Broche. Oro y brillante. 6,1 x 6,7 x 2 cm.	161
FIG. 49 – Hermann Jünger [DE]. C. 1970–72. Broche. Oro, esmeraldas, crisoprasa, zafiros, ópalos, lapislázuli y esmalte. 5,1 x 4,8 cm. Colección: Metropolitan Museum of Art.	161
FIG. 50 – Claus Burry [DE]. 1977. Performance, cerca de Nueva, Sinai.	162
FIG. 51 – Claus Burry [DE]. 1977. <i>Metallzeichnungen</i> . Plata, oro, aleaciones de cobre. 6x6,4x0,4   4,4x8,2x0,5 cm.	162
FIG. 52 – Otto Künzli [CH / DE]. 1983. Cubierta del catálogo The Jewellery Project.	165
FIG. 53 – Susanna Heron [UK]. 1982. Wearable. Fotografía: David Ward.	165
FIG. 54 – Pierre Degen [UK]. 1982. <i>Square Frame</i> . Wearable.	165
FIG. 55 – Caroline Broadhead [NL]. 1983. Neckpiece.	165
FIG. 56 – Johanna Hess-Dham [CH]. <i>Licht schmuck</i> . Proyecto para instalación.	169
FIG. 57 – Lam de Wolf [UK]. 1982. Wearable.	172
FIG. 58 – Joke Brakman [NL]. 1985. <i>Accessoire</i> .	172
FIG. 59 – Gijs Bakker y Emmy van Leersum [NL]. 1970. <i>Clothing suggestions</i> .	172
FIG. 60 – Gijs Bakker [NL]. 1967 <i>Halsschmuck + Armrei.f</i>	172
FIG. 61 – Jun Konishi [JP]. 2002. <i>Tatort Koffer</i> (estuche de crimen).	175
FIG. 62 – Kyoko Fukuchi [JP]. 2002. Broche. Laca.	175
FIG. 63 – Iris Eichenberg [DE]. 2004. <i>Tenements / Timelines</i> . Serie <i>Heimat</i> .	180
FIG. 64 – Leonor Hipólito [PT]. 2005. <i>Braçal</i>   Pieza creadas a partir de lienzo de Piero della Francesca, siglo. XV, Santo Agostinho, MNAALisboa.	181
FIG. 65 – Leonor Hipólito [PT]. 2005. <i>Luvás</i>   Pieza creadas a partir de lienzo de Piero della Francesca, siglo. XV, Santo Agostinho, MNAALisboa.	181
FIG. 66 – Carla Castiajo [PT]. 2005. <i>Martyrs 2005</i> . Cinturón-bomba   Pieza creada a partir de lienzo de Gregório Lopes, Siglo XVI, Martírio de São Sebastião. MNAALisboa.	182
FIG. 67 – Noam Ben-Jacov [IL/NL]. <i>Room</i> .	182
FIG. 68 – Robert Baines. [AU]. 2005. <i>Java-la-Grande</i> . Pulsera. Filigrana de Oro, llave y canguros de plástico.   Pieza creada a partir de cofre de filigrana Indoportuguesa del Siglo XVI. MNAALisboa.	183
FIG. 69 – Manuel Vilhena [PT]. 2009. <i>A very curious elephant</i> .	184
FIG. 70 – Karen Pontoppidan. [DE] 2008. <i>Family Portrait</i> .	184
FIG. 71 – Lisa Walker [NZ]. 2010. Broche.	185
FIG. 72 – Lisa Walker [NZ]. 2005. Broche.	185
FIG. 73 – Fabrizio Tridenti [IT]. 2010. <i>Orange rectangular wreckage</i> . Serie <i>Skrasch!</i>	185
FIG. 74 – Fabrizio Tridenti [IT]. 2008. Anillos <i>Constructs</i> .	185
	279

FIG. 75 – Bernhard Schobinger [CH]. 1988. Fotografía. Collar. [Pinakothek der Moderne, Munich].	
FIG. 76 – Onno Boekhoudt [NL]. Sauce creciendo con anillo. Friesland.	317
FIG. 77 – Onno Boekhoudt. Bocetos y notas	322
FIG. 78 – Onno Boekhoudt. 1993-1974. Maleta BOE.	324
FIG. 79 – Onno Boekhoudt. 2001. <i>Bugatti</i> . Anillo-objeto. Amber, clothespin, drawing-pins and metal. (Ámbar, pinzas de ropa, chinchetas y metal)	328
FIG. 80 – Onno Boekhoudt. 1996. Estudios para anillos. Cera pintada: 10x6x3,5 cm.	331
FIG. 81 – Onno Boekhoudt. 2002. <i>Demolish a wall. Constructing a view</i> . Estudio para medalla. Papel.	332
FIG. 82 – Onno Boekhoudt. 1995. Pulsera y estudio. Cera pintada y plata: cada 10,5x7,5x1 cm.	336
FIG. 83 – Onno Boekhoudt. 1984. Objeto. Plomo y madera.	336
FIG. 84 – Onno Boekhoudt. 1994. Objeto. Madera y yeso: 24x22Ø cm.	336
FIG. 85 – Onno Boekhoudt. 1994. <i>Pig with Polaroid</i> . Cobre: 14x6x4 cm.	337
FIG. 86 – Onno Boekhoudt. 1987. Pin. Latón, cobre y plata. 2,2x3,3x0,5 cm.	337
FIG. 87 – Onno Boekhoudt. 1984. 9 objetos. Hierro mineral y plomo. 50x50x3 cm.	337
FIG. 88 – Onno Boekhoudt. 1994. Estudio para anillo. Madera y pez: 30x29Ø cm.	337
FIG. 89 – Onno Boekhoudt. 1997. Anillos. Plata cincelada, cada: 1,8x2,5Ø cm.	340
FIG. 90 – Onno Boekhoudt. Anillo. Cobre	340
FIG. 91 – Onno Boekhoudt. Anillo. 1983. Plata y oro.	340
FIG. 92 – Onno Boekhoudt. 1993. <i>A Room for a Finger</i> . Madera pintada. Cada 2,7x1,8x3 cm.	340
FIG. 93 – Onno Boekhoudt. 1978. <i>Box with material</i> . 38x27x50 cm. [Fotografía: catálogo Onno Boekhoudt: <i>Why not jewellery?</i> Groninger Museum, Groningen: 29.]	343
FIG. 94 – Onno Boekhoudt. <i>To wear jewellery</i> .	346
FIG. 95 – Onno Boekhoudt. <i>To wear jewellery</i> . 31x30 cm.	346
FIG. 96 – Onno Boekhoudt. <i>To wear jewellery</i> . 31x30 cm.	346
FIG. 97 – Onno Boekhoudt. 1991. <i>The birth of a pin: a present to Hiko Mizuno</i> : 5.	348
FIG. 98 – Onno Boekhoudt. 1991. <i>The birth of a pin: a present to Hiko Mizuno</i> : 10.	348
FIG. 99 – Onno Boekhoudt. 1991. <i>The birth of a pin: a present to Hiko Mizuno</i> : 11.	348
FIG. 100 – Onno Boekhoudt. Esbozos ( <i>Flowers</i> ).	349
FIG. 101 – Onno Boekhoudt. Esbozos ( <i>Flowers</i> ).	349
FIG. 102 – Onno Boekhoudt. 1996. <i>Glass with 40 pieces of jewellery</i> . Plata y zirconios cúbicos. 10x10x15 cm.	349
FIG. 103 – Onno Boekhoudt. 1999. <i>Benchpins</i> . Ready-mades.	351
FIG. 104 – Onno Boekhoudt. 2001. <i>Ringobject, Monument to a pair of scissors</i> .	353
FIG. 105 – Onno Boekhoudt. 2001. <i>Object</i> . acero.	353
FIG. 106 – Otto Künzli [CH / DE] y alumnos. 2008. <i>Des Wahnsinns fette Beute / The fa boot of madness</i> . [Pinakothek der Moderne / Die Neue Sammlung, Munich]	358



FIG. 107 – Otto Künzli. 1976. <i>Autophotos</i> .	363
FIG. 108 – Otto Künzli. 1980. <i>Gold makes you blind</i> .	368
FIG. 109 – Otto Künzli. 1985/1986. <i>Chain</i> .	369
FIG. 110 – Otto Künzli. 1986. <i>The Big American Piece</i> .	371
FIG. 111 – Otto Künzli. 1989-1995. <i>One meter of love</i> .	372
FIG. 112 – Otto Künzli. 1985. <i>The read heart</i> .	372
FIG. 113 – Otto Künzli. 1989. <i>Tear</i> .	372
FIG. 114 – Otto Künzli. 1988. <i>The Royal piece</i> .	372
FIG. 115 – Otto Künzli. 1985-1986. <i>Solitaire</i> .	372
FIG. 116 – Otto Künzli. 1984. <i>The Manhattan piece</i> .	372
FIG. 117 – Otto Künzli. 1983. <i>Wall paper</i> .	372
FIG. 118 – Otto Künzli. 1984. <i>Beauty Gallery</i> .	372
FIG. 119 – Otto Künzli. 1988. <i>Broken Mickey Mousse</i> .	374
FIG. 120 – Otto Künzli. 1988-1990. Cartel <i>Mickey Mousse serie</i> .	374
FIG. 121 – Otto Künzli. 1983. <i>Swiss Gold, The Deutshmark</i> .	375
FIG. 122 – Otto Künzli. 2005. <i>Red dot</i> , Exposición <i>Closer / Mais Perto</i> , MNAA Museo Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 2005]	376
FIG. 123 – Otto Künzli. <i>777 Gaijin</i> . 2013.	378
FIG. 124 – Ramón Puig. [CAT]. 2005. <i>Italo Calvino</i> . Acero, plástico, madera y piedra. 28x3 cm.	383
FIG. 125 – Ramón Puig. 1989. <i>La sirena</i> . Broche. Acero, pintura acrílica. 15x4 cm. Serie <i>Señoras y Señores</i> .	388
FIG. 126 – Ramón Puig. 1989. <i>Arturet</i> . Broche. Plata, pintura acrílica. 14x4x1 cm. Serie <i>Señoras y Señores</i> .	388
FIG. 127 – Ramón Puig. 2010. Pendiente. Alpaca, acero. 11,5 x 30 x 30 cm. Serie <i>Net Works</i> .	388
FIG. 128 – Ramón Puig. 2009. <i>In pari materia</i> . Broche. Alpaca, plástico, papel, resina, esmalte, coral y perola. 5,5 x 5,5cm. Serie <i>Utopos</i> .	391
FIG. 129 – Ramón Puig. 2007. <i>Ex umbra in solem</i> . Broche. Plata, plástico, coral, piedra, pintura acrílica y alpaca: 5x5x1 cm Serie <i>Imago Mundis</i> .	391
FIG. 130 – Ramón Puig. 2009. Broche. Plata, alpaca, plástico, esmalte y pintura acrílica. 5x7x1,5 cm Serie <i>Primacolor</i> .	394
FIG. 131 – Ramón Puig. 2010. <i>Homenaje a Mario Piton</i> . Broche. Plata, alpaca, madera, esmalte sobre cobre y grafito, pintura acrílica. 6x6x1 cm.	394
FIG. 132 – Ramón Puig. 1983. Broche. Acero, plata y PVC. 9x9 cm.	395
FIG. 133 – Ramón Puig. 1985. Broche. Acero, plata, metacrilato y pintura acrílica. 10x7 cm. Serie <i>Señoras y señores</i>	395
FIG. 134 – Ramón Puig. 1988. <i>El nen amb la bandera</i> . Broche. Plata y pintura acrílica. 15,2x7 cm.	397
FIG. 135 – Ramón Puig. 1998. <i>L'explorador</i> . Broche. Plata, alpaca, vidrio, coral, laca y madera. 9x8x2 cm.	397
FIG. 136 – Ramón Puig. 1987. <i>Dona i home fent l'amor sota l'aigua</i> . Dibujo.	398

FIG. 137 – Ramón Puig. 1987. <i>L'abraçada</i> , Ramón Puig, 1987. Broche. Plata, acero, pintura acrílica y metacrilato. 10x10 cm.	398
FIG. 138 – Ramón Puig. 1987. Dibujos.	399
FIG. 139 – Ramón Puig. 1990. Dibujo.	399
FIG. 140 – Ramón Puig. 1991. <i>Sirena y Diosa</i> . Alpaca y cobre. 12x4x1 cm / 11x7x1 cm. Serie <i>Impressions de l'Atlàntida</i> .	400
FIG. 141 – Ramón Puig. 1990. <i>Nereus</i> . Alpaca, cobre: 11x5x1 cm. Serie <i>Impressions de l'Atlàntida</i> .	400
FIG. 142 – Ramón Puig. 1990. <i>Cel i mar</i> . Broche. Alpaca, pan de plata y patinas: 9x9 cm. Serie <i>Impressions de l'Atlàntida</i> .	401
FIG. 143 – Ramón Puig. 1991. <i>La Isla</i> . Broche. Alpaca, pan de plata y patinas. 6x2 cm. Serie <i>Impressions de l'Atlàntida</i> .	401
FIG. 144 – Ramón Puig. 1991. <i>La mirada de la medusa</i> . Broche. Alpaca, pan de plata y patinas. 7x7,5 cm. Serie <i>Impressions de l'Atlàntida</i> .	401
FIG. 145 – Ramón Puig. 2002. <i>Marcas Cardinales</i> . Broche. Plata, madera, plástico, vidrio, papel y hueso. 4x10x1 cm.	403
FIG. 146 – Ramón Puig. 1998. <i>El reliquiari</i> . Broche. Madera, alpaca, plata y vidrio. 7x7x1,5 cm.	403
FIG. 147 – Ramón Puig. 2000. <i>Archipiélago-relicario</i> . Broche. Madera, plata, plástico, vidrio, piedras y chumbo. 7,5x7x1,5 cm.	403
FIG. 148 – Ramón Puig. 1998. <i>Arxipelag</i> . Broche. Plata, alpaca, vidrio madera y piedras. 8x7,5x2 cm.	404
FIG. 149 – Ramón Puig. 1996. <i>Constella.ciò</i> . Broche. Plata, alpaca y Cole Core. 8x7x1,5 cm.	404
FIG. 150 – Ramón Puig. 2005. <i>Jardí de foc</i> . Broche. Plata y pintura acrílica. 7,5x5x1,5 cm. Serie <i>Walled Gardens</i> .	405
FIG. 151 – Ramón Puig. 2004. Broche. Plata, madera, plástico y calcedonia. 5x5x1 cm. Serie <i>Walled Gardens</i> .	405
FIG. 152 – Ramón Puig. 2006. <i>Facere Vestigium</i> . Broche. Plata, plástico, hueso, pintura de esmalte y calcita. 4,5 x 5,5 cm. Serie <i>Imago Mundi</i> .	406
FIG. 153 – Ramón Puig. 2006. <i>Fugit Umbra</i> . Broche. Plata, plástico, hueso, pintura de esmalte y calcita. 4,5 x 5,5 cm. Serie <i>Imago Mundi</i> .	406
FIG. 154 – Ramón Puig. 2007. <i>Pretious Tempore Fugit</i> . Broche. Plata, alpaca, plástico, ónix, pintura acrílica. 5x6 cm. Serie <i>Imago Mundi</i> .	406
FIG. 155 – Ramón Puig. 2010. <i>The four moon</i> . Broche. Plata, alpaca, papel, resina y cuarzo blanco. 5x5x1 cm. Serie <i>Imago Mundi</i> .	406
FIG. 156 – Ramón Puig. 2007. Broche. Corcho y pintura acrílica: 12x8,1x3,5 cm. Serie <i>Corpus Architectae IV</i> .	408
FIG. 157 – Ramón Puig. 2007. Broche. Corcho y pintura acrílica. 15x9x3,6 cm. Serie <i>Corpus Architectae II</i> .	408

FIG. 158 – Ramón Puig. 2009. <i>Cursun tenere</i> . Broche. Plata, alpaca, plástico, papel, hueso, perla y coral. 7x 4,5 cm. Serie <i>Utopos</i> .	410
FIG. 159 – Ramón Puig. 2009. <i>Iluminatur a sole</i> , Broche. Plata, alpaca, plástico, papel, esmalte y perla. 5x5,5 cm Serie <i>Utopos</i> .	410
FIG. 160 – Ramón Puig. 2010. Broche. Alpaca: 8x7x2,5 cm. Serie <i>Net Works</i> .	411
FIG. 161 – Ramón Puig. 2011. Broche. Alpaca. 6x8x2,5 cm. Serie <i>Net Works</i> .	411
FIG. 162 – Christoph Zellweger [CH]. 1995, <i>CH1</i> . cadena en hierro.	414
FIG. 163 – Christoph Zellweger. 2010. <i>26 stitches</i> . Pieza de pared. Serie <i>Incredibles</i> .	426
FIG. 164 – Christoph Zellweger. 1996. Broches. Poliestireno. Serie <i>Body pieces</i> .	435
FIG. 165 – Christoph Zellweger. 1997-98. Poliestireno. Serie <i>Body pieces</i> .	435
FIG. 166 – Christoph Zellweger. 2001. <i>Seeds</i> . Serie <i>Porcelain works</i> . [Piezas desarrollados en el EKWC European Ceramic Workcentre – Hertogenbosch, Holanda]	436
FIG. 167 – Christoph Zellweger. 2002. <i>Hip piece</i> . Pendiente. Ready-made - prótesis de segunda mano y cuero. Serie <i>Foreign Bodies</i> ,	437
FIG. 168 – Christoph Zellweger. 2002. <i>Fluids</i> . Acero quirúrgico. Serie <i>Foreign Bodies</i> .	439
FIG. 169 – Christoph Zellweger. 2002. <i>Fluids</i> . Pendiente y ready-mades. Acero medico bio-compatible, cuero. Serie <i>Foreign Bodies</i> . [Medical Grade 316, exposición en la sala de metalistería, galería Millennium, Sheffield, 2006]	439
FIG. 170 – Christoph Zellweger. Christoph Zellweger. 2006. Serie <i>Ossarium rosé</i> .	441
FIG. 171 – Christoph Zellweger. 2006. Serie <i>Ossarium rosé</i> . [Instalación en la Sala del Veado, Museo de Historia Natural, Lisboa, 2006]	441
FIG. 172 – Christoph Zellweger. Christoph Zellweger. 2006. Serie <i>Relic rosé</i> .	442
FIG. 173 – Christoph Zellweger. 2010. Serie <i>Incredibles</i> . [Instalación Museo Espace Arlaud, Lausanne]	443
FIG. 174 – Christoph Zellweger. 2010. Serie <i>Incredibles</i> .	443
FIG. 175 – Christoph Zellweger. 2010. <i>Hook</i>	444
FIG. 176 – Christoph Zellweger. 2010. <i>Wax breasts</i> .	444
FIG. 177 – Christoph Zellweger. 2010. <i>Plug-ins and Add-ons</i> . Serie <i>Incredibles</i> .	445
FIG. 178 – Christoph Zellweger. 2012. Serie <i>Excessories</i> .	446
FIG. 179 – Ted Noten [NL]. 1995. <i>Turbo princess</i> . Collar. Ratón y collar de perlas fundidos en metacrilato.	453
FIG. 180 – Atelier Ted Noten. 2008. <i>Pig Bracelet</i> .	454
FIG. 181 – Atelier Ted Noten. 2010. anillo <i>Miss Piggy</i> .	454
FIG. 182 – Atelier Ted Noten. 2009. <i>La Fashionista</i> , collar, versión verde.	455
FIG. 183 – Atelier Ted Noten. 2009. <i>Femme Fatale</i> . Anillos espada.	455
FIG. 184 – Atelier Ted Noten. 2009. <i>Macha</i> . Anillo-pistola, versión amarilla.	455
FIG. 185 – Atelier Ted Noten. 2009. <i>Sufragette</i> .	455
FIG. 186 – Atelier Ted Noten. 2009. <i>Gril Next Door</i> .	455
FIG. 187 – Ted Noten. 1999. <i>Ageeth's Dowry</i> . Maleta de novia. Joyas donadas por la familia de la novia, con una cadena de perlas de doble correa para transporte.	456

FIG. 188 – Ted Noten. 2004. <i>Donna Corleone's</i>	456
FIG. 189 – Ted Noten. 1997. <i>Meat Bag (Aka Survival Bag)</i> .	456
FIG. 190 – Atelier Ted Noten. 2008. <i>When I used to bet</i> .	460
FIG. 191 – Atelier Ted Noten. 2006. <i>Tianjin red drill</i> .	460
FIG. 192 – Atelier Ted Noten. 2007. <i>Lady K bag nr.4</i> .	460
FIG. 193 – Atelier Ted Noten. 2008. <i>TedWalk</i> . Museo Stedelijk, Ámsterdam.	465
FIG. 194 – Atelier Ted Noten. 2008. <i>TedWalk</i> . Museo Stedelijk, Ámsterdam.	465
FIG. 195 – Ted Noten Atelier Ted Noten. 2011. <i>7 Necessities: Chanel 001 gun</i> . [The Dutch Artist of the year 2012 award   Premio Holandés artista del año 2012.]	466
FIG. 196 – Atelier Ted Noten. 2011. <i>7 Necessities: Dior 001 gun</i> .	466
FIG. 197 – Ted Noten. 2001. <i>Mercedes</i> . Broches y pins.	468
FIG. 198 – Ted Noten. 2004. <i>Unstaged, installation with a robot and Paperheadring</i> . [Arti & Amicitiae, Sociedad Artística de Ámsterdam]	468
FIG. 199 – Atelier Ted Noten. 2008. <i>'Be nice to a girl-buy her a ring!': Red rings Vend-Ring Machines</i> . Red Light Design: Bienal ExperimentaDesign, Ymere, Droog Design, Ámsterdam].	469
FIG. 200 – Ted Noten. 1998. <i>Chew Your Own Brooch</i> . [Museo Boijmans van Beuningen, Rotterdam].	471
FIG. 201 – Atelier Ted Noten. 2011. <i>Smartphonejewels</i> . [Tiendas de Arnhem   MMKA Museo de Arte Moderno de Arnhem]	472
FIG. 202 – Atelier Ted Noten. 2005. <i>St. James Cross Revisited</i> . Exposición Closer   Mais Perto, MNAA Museo Nacional de Arte Antiga, Lisboa.	473
FIG. 203 – Atelier Ted Noten. 2010. <i>Wanna Swap Your Ring?</i> [MOT Museo de Arte Contemporáneo de Tokio]	475
FIG. 204 – Atelier Ted Noten. 2011. <i>VAN DNS</i> . Museo de Ámsterdam.	475

## BIBLIOGRAFÍA

### 1. BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

BENJAMIN, Walter

- 1992 *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Introducción de T. W. Adorno. Lisboa, Relógio d'água.
- 1936 *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción Jesús Aguirre, 1973. Madrid, Tauros.
- DANTO, Arthur C.
- 2007 "Embodied meanings as aesthetical ideas", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* N° 64.
- 2005 *La distancia entre el arte y la vida*, Madrid, Fundación ICO.
- 2002 *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la Historia*, Barcelona, Buenos Aires y México, Paidós.
- 2002 *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*, Barcelona, Buenos Aires y México, Paidós.
- 1998 "Any thing goes. The work of art and the historical future", en Berkeley, California, *Occasional Papers of the Doreen B. Townsend Centre for the Humanities* N° 14: 1-16.
- 1986 *The philosophical disenfranchisement of art*, Columbia, Columbia University Press.
- 1964 The "Artworld", en *The Journal of Philosophy*, V. 61, N° 19, American Philosophical Association, Eastern Division, sixty first annual meeting [October 15]: 571-584

FOUCAULT, Michel

- 2004 "Por qué estudiar el poder: la cuestión del sujeto", en WALLIS, Brian, *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno de la representación*, Madrid, Akal.
- 2000 "El sujeto y el poder", en DREYFUS, H. y Rabinow, P. y FOUCAULT, M., *Más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- 1984 "Des espaces autres. Hétérotopies", paper de conferencia: Cercle d'Études Architecturales, en *Architecture, Mouvement, Continuité*, N°5, Octubre: 46-49.

GOODMAN, Nelson

- 2006 *Manières de faire des mondes*, Paris, Gallimard.

KANT, Immanuel

- 1787 *Crítica de la razón pura*. Edición abreviada, introducción, notas y anexos GARCÍA NORRO, Juan José y ROVIRA, Rogelio. Traducción de Manuel MORENTE García, Madrid, Tecnos, 2002.
- 1876 *Crítica del juicio*, seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime. Traducción del francés por ROVIRA, Juan José y MORENO, A. G., Madrid, Iruvreda. Edición digital, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.  
*“Crítica del juicio” seguida de las observaciones sobre el asentimiento de “Lo bello y lo sublime.”* Traducción por GARCÍA MORENO, Alejo y ROVIRA, Juan R. Madrid, Iruvreda. Edición digital, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.

RANCIÈRE, Jacques

- 2008 *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique.
- 2006 *Política, policía, democracia*, Santiago, LOM.
- 2005 *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museo de Arte Contemporánea de Barcelona y Universidad Autónoma de Barcelona.
- 2003 *Le destin des images*, Paris, La fabrique.
- 2002 “The Aesthetic Revolution and its Outcomes. Emplotments of autonomy and Heteronomy”, London, *New Left Review* N°14, Abril-Marzo: 133-151.
- 2000 *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique.
- 1991 *The ignorant school master. Five lessons in intellectual emancipation*, Stanford, Stanford University.

SHINER, Larry

- 2004 *La invención del Arte. Una historia cultural*, Madrid, Paidós.

VILAR, Gerard

- 2011 “Some Paradoxes of Deartification and Rancière’s Philosophy of Art”, en *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, V. 3, Fribourg, University of Fribourg: 28-50.
- 2010 *Desartización. Paradojas del arte sin fin*, Salamanca, Ed. Universidad.
- 2005 *Las razones del arte*, Madrid, Machado.
- 2004 “Razón sin fondo: la transformación pragmática de la estética kantiana”, Barcelona, UAB, en *Enrahonar* N° 36: 153-170.
- 2002 “La comunicació en l’art contemporani. Nous i vells problemes de l’estètica filosòfica”, Barcelona, en *Anàlisi* N° 29, 2002 159-173.

## 2. SOBRE JOYERÍA CONTEMPORÁNEA

AAV, Marianne, DRUTT ENGLISH, Helen [Ed.]

2006 *Challenging the chatelaine*, Helsinki, DesignMuseo.

ALAMIR, Marie, GUINARD, Carole

2001 *Parures d'ailleurs, parures d'ici: incidences, coïncidences*, Lausanne, Musée de Design et d'Arts Appliqués Contemporaines.

ANDRESEN, Patricia

1998 *Contemporary Jewellery in Australia and New Zeland*, London, Craftsman House.

BAINES, Robert

2006 *Java la Grande*, Vitoria, Australian Macmillan Art Publishers.

BESTEN, Liesbeth den

2011 *On Jewellery*, Stuttgart, Arnoldsche.

2008 *Chi ha Paura...? Designers on jewellery*, Stuttgart, Arnoldsche.

2006 "Contemporary jewellery and the problem of beauty", in *Radiant*, Amsterdam, Galerie Ra.

BOOT, Mirijan

2002 "Blur", Amsterdam, *Stedelijk Museum Bulletin* N° 6: 32-34.

CAMPOS, Ana Paula de,

2011 "Arte-joalheria: uma cartografia pessoal". Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto das Artes  
[<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000794498>]

CASTRO CALDAS, Manuel

1999 "O Novo Corpo Ornamentado", en *Isto é uma jóia*, Lisboa, Ar.Co, Fundação Ricardo Espírito Santo Silva: 11, 15.

1997 "Jóias para Alexandre", en *Jóias para Alessandro de' Medici*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga: 22,24.

DORMER, Peter y DRUTT ENGLISH, Helen W.

1998 *Jewelry of our time: art, ornament and obsession*, London, Thames and Hudson.

DORMER, Peter, TURNER, Ralph

1985 *The new jewelry: trends and traditions*, London, Thames and Hudson.

FAYET, Roger y HUFNAGL, Florian

2001 *Bernhard Schobinger: jewels now!* Stuttgart, Arnoldsche.

FERMANDES, Mirla

- 2012 "Caminhos híbridos: arte-joalheria como prática de arte"  
(<http://www.pin.pt/index.php/reflexoes-teoricas/ensaios-e-conferencias/2474-caminhos-hibridos-arte-joalheria-como-pratica-de-arte>)

FILIFE, Cristina (coord.)

- 2005 *Mais Perto / Closer*, Lisboa, Instituto Português dos Museus y PIN, Associação Portuguesa de Joalheria Contemporânea.

GALERIA CUBO [Ed.]

- 1988 *Gioiello, Biennale Svizzera del Gioiello d'Arte Contemporaneo*, Villa Malpensata, Lugano.

GALERIA HIPÒTESI [Ed.]

- 1995 *Gijs Bakker: I don't wear jewels, I drive them*, Barcelona.  
1995 *Distinct: an Exchange exhibition of Contemporary Catalan and British Jewellery*, Barcelona.

GALERIA TEREZA SEABRA [Ed.]

- 1993 "Corpo a Corpo", DIAS, José, A. Fernandes; "Protocolos de Legitimidade", MELO, Alexandre; "Uma Jóia é uma Jóia, não é uma Jóia", PINHARANDA, João, en *Ilegítimos: Jóias Contemporâneas Portuguesas*, Lisboa: 9, 16.

GRANT LEWIN, Susan

- 1994 *One of a Kind: American art jewelry today*, New York, Harry N. Abrams.

HUFNAGI, Florian (Ed.)

- 2010 *The Fat Booty of Madness. The goldsmithing class at Munich Art Academy*, Stuttgart, Arnoldsche.

HUGHES, Graham

- 1983 *The jewellery project*, New York, American Craft Council: Agosto-Setembro: 32-37.

JORIS, Yvonne y ZIJL, Ida van

- 2002 *Gijs Bakker and jewellery*, Stuttgart, Arnoldsche.

LAMBERT, Sylvie

- 1999 *The ring. Design past and present*, Switzerland, Roto Vision.

LIGNEL, Benjamin y ALANDETE Christian (Ed.)

- 2009 *Also known as jewellery*, Paimpont, La Garantie.



- LIM, Andy  
 2010 *Karl Fritsch: Metrosideros Robusta*, Cologne, New York, Darling Publications.
- LINDEMANN, Wilhelm (Ed.)  
 2011 *SchmuckDenken (Thinking jewellery)*, Stuttgart, Arnoldsche.  
 2009 *Zeitgeist: A Century of Idar-Oberstein Costume Jewellery*, Stuttgart, Arnoldsche.  
 2003 *Jakob Bengel art déco jewellery, Idar-Oberstein*. Stuttgart, Arnoldsche.
- MÄLK, Kadri (Ed.) Krista Kodres, Tanel Veenre *et al.*  
 2008 *Just must [Sólo negro, traducción directa del Estonio]*, Stuttgart, Arnoldsche.
- MAZUNBAR, Pravu  
 2014 "Understanding Surfaces. On Jewellery and Identity", Conference, Munich, Die Neue Sammlung. [[http://www.die-neue-sammlung.de/press/?page\\_id=7621&lang=en](http://www.die-neue-sammlung.de/press/?page_id=7621&lang=en)]
- MONTRAL MUSEUM OF DECORATIVE ARTS Y FLAMARION  
 1996 *Messengers of Modernism: american studio jewelry, 1940-1960*, New York, Paris.
- PETERS, Ruudt  
 2003 *Change*, Voetnoot, Opere Varie.
- SKINNER, Damian [coord], BESTEN, Liesbeth den, LIGNEL, Benjamin, *et. alt.*  
 2013 *Contemporary jewelry in perspective*, Asheville, NC. Lark Crafts y AJF.
- SKINNER, Damian  
 2008 *Between Tides: Jewellery by Alan Preston*, Auckland – New Zealand, Random House.  
 2010 *Pocket Guide to New Zealand Jewelry*, San Francisco, Velvet da Vinci Gallery.
- TURNER, Ralph  
 1996 *Jewelry in Europe and America: new times, new thinking*, London, Thames and Hudson.  
 1976 *Contemporary jewellery : a critical assessment 1945-75*, New York , Van Nostrand Reinhold.
- UNGER, Marjan  
 2012 *Freedom has its limitations. Jewellery today, seen from a Dutch perspective, Amsterdam, The Institute of Design and Fashion* [Ed.]. Conference, Munich, Schmuck´2012. [<http://www.die-neue-sammlung.de/blog/wp-content/uploads/2012/03/Marjan-A21.pdf>]  
 1990 *Novidades da Holanda*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenki

### 3. SOBRE CHRISTOPH ZELLWEGER

BERNABEI, Roberta

2011 "Otto Künzli" en *contemporary jewellers. Interviews with European artists*, London, Berg: 226 - 243.

CASTRO CALDAS, Manuel y ZELLWEGER, Christoph

1999 "A jewel once you say so. A conversation between Christoph Zellweger and Manuel Castro Caldas", en *Christoph Zellweger*, Sheffield, Christoph Zellweger [Ed]..

GASPAR, Monica [Coord.]

2007 *Foreign bodies: Christoph Zellweger*, Barcelona, Actar-D.

ZELLWEGER, C.

2008 "Foreign bodies: jewellery as prosthesis", en Sheffield Hallam University Research Archive [SHURA] [<http://shura.shu.ac.uk/476/1/fulltext.pdf>]

### 4. SOBRE ONNO BOEKHOUDT

BERKUM, Ans van

1995 "Onno Boekhoudt", Amsterdam, *Bijvoorbeeld*, nr. 1: 16-20.

BESTEN, Liesbeth den

2002 "Onno Boekhoudt, 1944-2002", *Dutch KM magazine*, Alkmaar.

BESTEN, Liesbeth den, SCHRIJVER, Ward, ROWE, Michael and KUIPERS Wim,

2010 *Onno Boekhoudt: work in progress. The legacy of Onno Boekhoudt - jewellery and studies*, Apeldoorn, CODA.

CODA ARCHIVE

"Archivo Onno Boekhoudt", CODA (Cultuur Onder Dak Apeldoorn), Apeldoorn.  
CODA Library and Museum.

DERREZ, Paul [Ed.]

1987 "Onno Boekhoudt werk", Galerie Ra Bulletin N° 36, Amsterdam, galerie Ra.

1986 *10 Jaars Ra*, Amsterdam, galerie Ra.

1985 "Kunstmanifestatie", *galerie Ra Bulletin* N° 6, Amsterdam, Galerie Ra.

1983 "Onno Boekhoudt, Marion Herbst", *Galerie Ra Bulletin* N° 6, Amsterdam, Ra.

EVANS, James

1995 "Onno Boekhoudt", *Munich, Kunsthandwerk magazine* N° 58 /3: 30-37.

GALERIE MARZEE magazine

2002 "Onno Boekhoudt", *Marzee magazine*, Diciembre – Enero, Nijmegen, Marzee, N° 23.

2001 "Onno Boekhoudt", *Marzee magazine*, Octubre – Diciembre, Nijmegen, Marzee, N° 28.

WATKINS, David y ZOMEREN, Koos van

1996 *Onno Boekhoudt: Why not jewellery?* Groningen, Groninger Museum: 4-8 | 11-18.

## 5. SOBRE OTTO KÜNZLI

BERNABEI, Roberta

2011 "Otto Künzli" en *contemporary jewellers. Interviews with European artists*, London, Berg: 120 – 128.

BURCKHARDT, Jacqueline, MAURER ZILIOLO, Ellen, GRASSKAMP Walter and MAZUMDAR, Pravu

2013 *Otto Künzli. The book*, Stuttgart, Arnoldsche.

HUFNAGI, Florian (Ed.)

2010 *The fat booty of madness. The goldsmithing class at Munich Art Academy*, Stuttgart, Arnoldsche.

KÜNZLI, Otto [Coord.]

2011 *Living Treasure, three schools project*, Tokyo, Hiko Mizuno College of Jewellery.

1997 *Amsterdam, Munchen, Amsterdam, Tokyo, Tokyo, Amsterdam, Tokyo, Munchen, Munich*, Akademie der Bildenden Künste.

KÜNZLI, Otto

2010 "L' academie je t'aime", en *The Fat Booty of Madness: The Goldsmithing Class at Munich Art Academy*, Stuttgart, Arnoldsche.

KÜNZLI, Otto [Ed.]

1991 *The Third Eye*, Amsterdam, Stedelijk Museum, Museum Bellerive, Zürich.

SKINNER, Damien

2013 "A Künzli of our time?"

[<http://www.artjewelryforum.org/exhibition-reviews/a-künzli-for-our-time>]

## 6. SOBRE RAMÓN PUIG

BERNABEI, Roberta

- 2011 “Ramón Puig” en *contemporary jewellers. Interviews with European artists*, London, Berg: 168 – 176.

CAMPOS, Ana

- 2011 “Ramón Puig Cuyàs: notes on a travelling experience”, en *Symbolic exchanges*, Legnicy, Galeria Sztuki.  
2000 “Ramón Puig: actor num novo cenário da joalharía”, tese de mestrado em Antropologia Visual, Porto, Universidade Aberta.

JOPPIEN, Rüdiger

- 2011 “Ramón Puig Cuyàs”, en *Symbolic exchanges*, Legnicy, Galeria Sztuki.

PUIG CUYÀS, Ramón

- 1999 “Quebraderos de Cabeza Posmodernos”, paper de conferencia, Barcelona, Simposio *Ars Ornata Europeana*.  
1995 *Dibuixos de Taller*, Barcelona, Galería Hipòtesi.

## 7. SOBRE TED NOTEN

BERNABEI, Roberta

- 2011 “Ted Noten” en *contemporary jewellers. Interviews with European artists*, London, Berg: 143 – 150.

STAAL, Gert

- 2007 *Ted Noten: Special Jewelry*, Rotterdam, 010 Publishers.  
2006 *CH<sub>2</sub>=C(CH<sub>3</sub>)C(=O)OCH<sub>3</sub> enclosures and other TN's*, Rotterdam, 010 Publishers.

## 8. SOBRE HISTORIA Y CRITICA DEL DISEÑO

ABALOS, Iñaki

- 2000 *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*, Barcelona, Gustavo Gili.

ARGAN, Giulio Carlo

- 1984 *Walter Gropius e a Bauhaus*, Lisboa, Presença.

- BAUHAUS-ARCHIVE MUSEUM FÜR GESTALTUM (Ed.), MAGDALENA, Droste (Coord.)  
 1990 *Bauhaus, 1919-1933*, Cologne, Tachen-Verlag.
- BLAUVELT, Andrew  
 2011 "Towards a relational design", en revista *PLI Arte & Design*, Matosinhos, ESAD, Escola Superior de Artes e Design.
- BONSIEPE, Gui, BÜRDEK, Bernhard, et. alt.  
 2003 *Ulm method and design, Ulm School of design 1953 - 1968*, Ulm, Ulmer Museum.
- BUCHANAN, Richard, DOORDAN, Dennis, Margolin, Victor, [Ed.]  
 2010 *The designed world: images, objects, environments*, New York, Berg.
- CAMPO BAEZA, Alberto  
 2007 *Pensar con las manos*, Buenos Aires, Nobuko.
- COLES, Alex, [Ed.]  
 2007 *Design and Art*, London, Whitechapel Art Gallery.  
 2005 *DesignArt. On art's romance with design*, London, Tate Publishing.
- EXPERIMENTA DESIGN (Ed.)  
 2009 *Lapse in Time*, Lisboa, EXd' 09.  
 2009 *Pace of design*, Lisboa, EXd' 09.
- FOSTER, Hal  
 2003 *Design and crime*, London, New York, Verso.  
 1996 "The Artist as ethnographer?", en *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, Los Angeles and London, University Press, pp. 302-309.
- FUAD-LUKE, Alastair  
 2009 *Design Activism: beautiful strangeness for a sustainable world*, London, Earthscan.
- LE CORBUSIER  
 1995 *A Arte Decorativa*, São Paulo, Martins Fontes.
- LOOS, Adolf  
 2003 *Ornement et crime*, Paris, Payot et Rivages.
- MALDONADO, Tomás  
 1993 *El diseño industrial reconsiderado*, Barcelona, Gustavo Gili.

- MARCUS, George H.  
1995 *Functionalist Design*, Munich, New York, Prestel G. H. Marcus.
- MORRIS, William  
2003 *Artes Menores e outros ensaios*, Lisboa, Antígona.
- MUNARI, Bruno  
1981 *Das coisas nascem as coisas*, Lisboa, Edições 70.
- PALLASMAA, Juhani  
2009 *The Thinking Hand: existential and embodied wisdom in architecture*, West Sussex, John Willey & Sons.
- POTTER, Norman  
1999 *Qué es un diseñador: objetos, lugares, mensajes*, Barcelona: Paidós Estética.
- ROUGEMONT, Denis  
1936 *Penser avec ses mains*, Paris, Gallimard
- SAITO, Yuriko,  
2007 *Everyday aesthetics*, Oxford, Oxford Press.
- SCHWARTS, Ineke, ANNINK, Ed (Coord.)  
2003 *Parallel thoughts in different times: Bright Minds, Beautiful Ideas: C. Eames, B. Munari and M. Guixè, Bay*, Amsterdam, BIS Publisher.
- SKOV HOLT, Steven, HOLT SCOV, Mara  
2008 *Manufactured: the conspicuous transformation of everyday objects*, San Francisco, Chronicle books.
- THACKARA, John  
2005 *In the bubble. Designing in a complex world*, London, MIT Press.  
1988 *Design after Modernism*, London, Thames and Hudson.
- RAIZMAN, David [Coord.]  
2003 *History of Modern Design: graphics, and products since the industrial revolution*, Laurence King Publishing.

## 9. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AAV, Marianne, DRUTT ENGLISH, Helen, [Ed.]  
2006 *Challenging the chatelaine*, Helsinki, DesignMuseo.
- ABALOS, Iñaki  
2000 *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*, Barcelona, Gustavo Gili.
- ALAMIR, Marie, GUINARD, Carole  
2001 *Parures d'ailleurs, parures d'ici: incidences, coïncidences*, Lausanne, Musée de Design et d'Arts Appliqués Contemporains.
- ADORNO, W. Theodor  
1993 *Teoría estética*, Lisboa, Edições 70.
- ANDRESEN, Patricia  
1998 *Contemporary jewellery in Australia and New Zealand*, London, Craftsman House.
- ARS ORNATA EUROPEANA  
1999 PUIG CUYÀS, Ramón; "Quebraderos de Cabeza Posmodernos" y STUSSI, Felix, "The Vanishing Point of a Western Perspective", papers de conferencias: Barcelona.
- APPADURAI, Arjun (Ed.)  
1986 *The Social Life of Things: commodities in cultural perspective*, Cambridge, University Press.
- ARGAN, Giulio Carlo  
1984 *Walter Gropius e a Bauhaus*, Lisboa, Presença.
- ASENBAUM, Paul, KOS, Wolfgang y DROSZ, Eva-Maria (Eds.)  
2008 *Glanzstücke: Emilie Flöge and Wiener Werkstätte jewellery*, Stuttgart, Arnoldsche.
- BAINES, Robert  
2006 *Java la Grande*, Vitoria, Australia Macmillan Art Publishers.
- BAUHAUS-ARCHIVE MUSEUM FÜR GESTALTUNG (Ed.), MAGDALENA, Droste (Coord.)  
1990 *Bauhaus, 1919-1933*, Cologne, Tachen-Verlag.

BERNABEI, Roberta

2011 *Contemporary Jewellers. Interviews with European Artists*, London, Berg.

BENJAMIN, Walter

1992 *Sobre arte, técnica linguagem e política*. Introducción de T. W. Adorno. Lisboa, Relógio d'água.

1936 *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción Jesús Aguirre, 1973. Madrid, Tauros.

1934 *El autor productor*. Traducción Jesús Aguirre, 1975. Madrid, Tauros.

1933 *Experiencia y pobreza*. Traducción Jesús Aguirre, 1982. Madrid, Tauros

BERKUM, Ans van

1995 "Onno Boekhoudt", *Bijvoorbeeld*, N° 1: 16-20.

BESTEN, Liesbeth den

2011 *On Jewellery*, Stuttgart, Arnoldsche.

2008 *Chi ha Paura...? Designers on Jewellery*, Stuttgart, Arnoldsche.

2006 "Contemporary Jewellery and the problem of beauty", in *Radiant*, Amsterdam, Gallerie Ra.

2002 "Onno Boekhoudt, 1944-2002," Alkmaar. *Dutch KM magazine*.

BLAUVELT, Andrew

2011 "Towards a relational design", en revista *PLI Arte & Design*, Matosinhos, ESAD, Escola Superior de Artes e Design.

BONSIEPE, Gui, BÜRDEK, Bernhard, et. alt.

2003 *Ulm method and design, Ulm School of design 1953-1968*, Ulm, Ulmer Museum.

BOOT, Mirijan

2002 "Blur", Amsterdam, *Stedelijk Museum Bulletin* N° 6: 32-34.

BOURRIAUD, Nicolas

2006 *Estética Relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

BRANDOM, Robert B.

2009 *Reason in philosophy. Animating ideas*, Harvard, Harvard University Press.

BUCHANAN, Richard, DOORDAN, Dennis, Margolin, Victor, Ed.

2010 *The designed world: images, objects, environments*, New York, Berg.



- BURCKHARDT, Jacqueline, MAURER ZILIOLO, Ellen, GRASSKAMP Walter and MAZUMDAR, Pravu  
 2013 *Otto Künzli. The book*, Stuttgart, Arnoldsche.
- CALDER, Alexander  
 1966 *An autobiography with pictures*, New York, Pantheon Books.
- CAMPO BAEZA, Alberto  
 2007 *Pensar con las manos*, Buenos Aires, Nobuko.
- CAMPOS, Ana  
 2011 “Ramón Puig: notes on a travelling experience”, en *Symbolic exchanges*, Legnicy, Galeria Sztuki.  
 2000 “Ramón Puig: actor num novo cenário da joalharía”, tese de mestrado, Porto, Universidade Aberta.
- CARROLL, Noël, [Ed.]  
 2001 *Beyond aesthetics*, Cambridge, University of Cambridge.  
 2000 *Theories of art today*, Madison, Wisconsin.
- CASTRO CALDAS, Manuel  
 1999 “O novo corpo ornamentado”, em catálogo de exposição: *Isto é uma jóia*, Lisboa, AR.CO, Fundação Ricardo Espírito Santo Silva: 11,15.  
 1997 “As Jóias para Alexandre”, in catálogo de exposição: *Jóias para Alessandro de’ Medici*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga: 22,24.
- CERVAL, Marguerite (coord.)  
 1998 *Dictionnaire du Bijou*, Paris, Regard.
- CODA ARCHIVE  
 Archivo Onno Boekhoudt, CODA (Cultuur Onder Dak Apeldoorn), Apeldoorn, Library and Museum.
- BESTEN, Liesbeth den, SCHRIJVER, Ward, ROWE, Michael, and KUIPERS Wim,  
 2010 *Onno Boekhoudt - Work in progress. The legacy of Onno Boekhoudt - jewellery and studies*, Apeldoorn, CODA.
- COLES, Alex [Ed.]  
 2007 *Design and Art*, London, Whitechapel Art Gallery.  
 2005 *DesignArt: on art's romance with design*, London, Tate Publishing.
- COLIN, Christine  
 1988 *Design aujourd'hui*, 1988, Paris, Flammarion.

ECO, Umberto

- 1999 *Kant y el ornitorrinco*, Barcelona, Lumen.
- 1976 *Obra aberta*, S. Paulo, Perspectiva.
- 1993 *Teoria estética*, Lisboa, Edições 70.

EXPERIMENTA DESIGN (Ed.)

- 2009 *Lapse in Time*, Lisboa, EXd' 09.
- 2009 *Pace of design*, Lisboa, EXd' 09.

MOLDER, Filomena

- 1999 *Semear na neve: estudos sobre Walter Benjamin*, Lisboa, Antropos.

DAMÁSIO, António

- 2004 *Ao encontro de Espinosa: as emoções sociais e a neurologia do sentir*, Lisboa, Europa América.
- 1995 *O erro de Descartes*, Lisboa, Europa América.

D'ANGELI, Concetta y PADUANO, Guido

- 2007 *Lo Cómico*, Madrid, Machado.

DANTO, Arthur C.

- 2009 *Andy Warhol*, Yale, Yale University Press.
- 2007 "Embodied meanings as aesthetical ideas", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* N° 64.
- 2005 *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*, Barcelona Buenos Aires y México, Paidós.
- 2005 *La distancia entre el arte y la vida*, Madrid, Fundación ICO.
- 2002 *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la Historia*. Barcelona, Buenos Aires y México, Paidós.
- 2002 *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*, Barcelona, Buenos Aires y México, Paidós.
- 2000 *The madonna of the future. Essays in a pluralistic art world*, Berkeley, University of California.
- 1998 "Any thing goes. The work of art and the historical future", en Berkeley, California, *Occasional Papers of the Doreen B. Townsend Center for the Humanities* N° 14: 1-16.
- 1986 *The philosophical disenfranchisement of art*, Columbia, Columbia University Press.
- 1964 The "Artworld", en *The Journal of Philosophy*, V. 61, N° 19, American Philosophical Association, Eastern Division, sixty first annual meeting (October 15): 571-584.

- DERREZ, Paul [Ed.]
- 1987 "Onno Boekhoudt werk", *Galerie Ra Bulletin* n. 36, Amsterdam, Galerie Ra.
  - 1986 *10 Jaars Ra*, Amsterdam, Ra.
  - 1985 "Kunstmanifestatie", *Galerie Ra Bulletin* n. 6, Amsterdam, Galerie Ra.
  - 1983 "Onno Boekhoudt, Marion Herbst", *Galerie Ra Bulletin* n. 6, Amsterdam, Ra.
- DEWEY, John,
- 2005 *Art as experience*, New York, Perigree Books.
- DORMER, Peter y TURNER, Ralph
- 1985 *The New Jewellery: trends and traditions*, London, Thames and Hudson.
- DORMER, Peter y DRUTT ENGLISH, Helen W.
- 1998 *Jewelry of our Time: Art, Ornament and Obsession*, London, Thames and Hudson.
- EVANS, James
- 1995 "Onno Boekhoudt", *Munich Kunsthandwerk* N° 58 / 3: 30-37.
- FALK, Fritz
- 2009 *Art nouveau jewellery from Pforzheim*, Stuttgart, Arnoldsche.
- FAYET, Roger y HUFNAGL, Florian
- 2001 *Bernhard Schobinger: jewels now!* Stuttgart, Arnoldsche.
- FILIPPE, Cristina (coord.)
- 2005 *Mais perto / Closer*, Lisboa, Instituto Português dos Museus e PIN, Associação Portuguesa de Joalheria Contemporânea.
- FISHER, Angela
- 1992 *Africa adorned*, London, Collins Harvil.
- FOUCAULT, Michel
- 2004 "Por qué estudiar el poder: la cuestión del sujeto", en WALLIS, Brian, *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno de la representación*, Madrid, Akal.
  - 2001 "El sujeto y el poder", en DREYFUS, H. y RABINOW, P. y FOUCAULT, M., *Más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, Buenos Aires, Nueva Visión.
  - 1984 "Des espaces autres. Hétérotopies", paper de conferencia: Cercle d'Études Architecturales, en *Architecture, Mouvement, Continuité*, N°5, Octubre: 46-49.
  - 1984 *The history of sexuality*, Harmondsworth, Penguin.
  - 1979 *Discipline and punish*, Harmondsworth, Penguin.
  - 1979 *Microfísica del poder*. Madrid, Piqueta.
  - 1976 *Birth of the clinic*, London, Tavistock.

FOSTER, Hal

- 2003 *Design and crime*, London, New York, Verso.
- 2001 *El retorno a lo real: la vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akai.
- 2001 "Recodificaciones: hacía una noción de lo político en arte contemporáneo", en *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca: 95-126.
- 1996 "The Artist as ethnographer?" en *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, Los Angeles and London, University Press, pp. 302-309.

FUAD-LUKE, Alastair

- 2009 *Design Activism: beautiful strangeness for a sustainable world*, London, Earthscan.

GADAMER, Hans-Georg

- 2009 *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona, Paidós.
- 2007 *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme.

GALERIA CUBO [Ed.]

- 1988 *Gioiello: Biennale Svizzera del Gioiello d'Arte Contemporanea*, Lugano, Villa Malpensata.

GALERIA HIPÒTESI [Ed.]

- 1995 *Gijs Bakker: I don't wear jewels, I drive them*, catálogo de exposiçã, Barcelona.
- 1995 *Ramón Puig Cuyàs: dibuixos de taller*, Barcelona.
- 1995 *Distinct: an exchange exhibition of contemporary Catalan and British jewellery*, Barcelona

GALERIA TEREZA SEABRA [Ed.]

- 1993 "Corpo a Corpo", DIAS, José, A., Fernandes; "Protocolos de Legitimidade", MELO, Alexandre; "Uma Jóia é uma Jóia, não é uma Jóia," PINHARANDA, João, en *Ilegítimos: Jóias Contemporâneas Portuguesas*, catálogo de exposiçã: Lisboa: 9, 16.

GALERIE MARZEE magazine

- 2002 "Onno Boekhoudt", *Marzee magazine*, Diciembre - Enero, Nijmegen, Marzee, N° 23.
- 2001 "Onno Boekhoudt", *Marzee magazine*, Octubre - Diciembre, Nijmegen, Marzee, N° 28.

- GASPAR, Monica [Coord.]  
2007 *Foreign bodies: Christoph Zellweger*, Barcelona, Actar-D.
- GEERTZ, Clifford  
2002 *Reflexiones antropológicas sobre temas filosóficos*, Barcelona, Paidós.
- GIL, José,  
2005 «*Sem Título*». *Escritos sobre arte e artistas*, Lisboa, Relógio d'Água.
- GLISSANT, Édouard  
2009 *Philosophie de la relation*, Paris, Gallimard.
- GOODMAN, Nelson  
2010 *Manières de faire des mondes*, Paris, Gallimard.  
1996 *L'art en théorie et en action*, Paris, Gallimard.  
1976 *Languages of art. An approach to a theory of symbols*, Indianapolis, Hackett.
- GRUZINSZKI, Serge  
1999 *La pensée métisse*, Paris, Fayard.  
1990 *La guerre des images: de Christoph Colombe à «Blade Runner» (1492-2019)*, Paris, Fayard.  
GRANT LEWIN, Susan  
1994 *One of a kind: American art jewelry today*, New York, Harry N. Abrams.
- HABERMAS, Jürgen  
2010 *Teoría de la acción comunicativa*, Madrid, Trotta.  
2010 *O discurso filosófico da modernidade*, Lisboa, Texto.
- HEIDEGGER, Martin  
2009 *Die kunst und der raum (El arte y el espacio)*, Barcelona, Herder.
- HINTE, Ed van  
2002 *Ed Annink, designer*, Rotterdam, 010 Publishers.
- HUFNAGI, Florian (Ed.)  
2010 *The Fat Booty of Madness: The goldsmithing class at Munich Art Academy*, Stuttgart, Arnoldsche.
- HUFNAGI, Florian y NOLLERT, Angelika (Ed.)  
2010 *Claus Bury. Maßstabssprung, Nürnberg*, Munich, Die Neue Sammlung.
- HUGHES, Graham  
1983 *The jewellery project*, New York, American Craft Council: August / September: 32-37.

JARAUTA, Francisco [Coord.]

- 1995 *Conceptos y miradas sobre la época*, Arteleku, Diputación Foral de Gipuzkoa.
- 1995 *Nuevas fronteras, nuevos territorios*, Arteleku, Diputación Foral de Gipuzkoa.

JARAUTA, Francisco [Ed.]

- 1999 *Mil y una orillas, fronteras y minorías*, Murcia, Foro de los Noventa.

JARAUTA, Francisco

- 2000 “Mundialización y conflictos civilizatorios”, en revista *Experimenta 98*, Dez., Nº 32, Madrid, Experimenta: 75, 81.

JAUSS, Hans Robert

- 1978 *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris.
- 1991 *Teoría de la recepción literaria*, Barcelona, Barcanova.
- 1995 *Las transformaciones de lo moderno: estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, Visor.

JIMENEZ, Marc

- 1986 *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*, Paris, Payot, Klincksieck.

JOPPIEN, Rüdiger

- 2011 “Ramón Puig Cuyàs”, en *Symbolic exchanges*, Legnicy, Galeria Sztuki.

JORIS, Yvonne y ZIJL, Ida van

- 2002 *Gijs Bakker and Jewellery*, Stuttgart, Arnoldsche.

KANT, Immanuel

- 1787 *Crítica de la razón pura*. Edición abreviada, introducción, notas y anexos GARCÍA NORRO, Juan José y ROVIRA, Rogelio. Traducción de Manuel MORENTE García, Madrid, Tecnos, 2002.
- 1785 *Fundamentación para una metafísica de las costumbres*. Versión castellana y estudio preliminar de Roberto R. Aramayo. Madrid, Alianza, 2008.
- 1778 *Crítica de la razón práctica*. Versión castellana y estudio preliminar de Roberto R. Aramayo. Madrid, Alianza, 2007.
- 1876 *Crítica del juicio*, seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime. Traducción del francés por ROVIRA, Juan José y MORENO, A. G., Madrid, Iruveda. Edición digital, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.

- KERCKHOVE, Derrick de,  
 1997 *A Pele da cultura: uma investigação sobre a nova realidade electrónica*, Lisboa, Relógio d'água.
- KÜNZLI, Otto [Coord.]  
 2011 *Living Treasure, three schools project*, Tokyo, Hiko Mizuno College o Jewellery.  
 1997 *Amsterdam, Munchen, Amsterdam, Tokyo, Tokyo, Amsterdam, Tokyo, Munchen, Munich*, Akademie der Bildenden Kunste.
- KÜNZLI, Otto  
 2010 "L' academie je t'aime", en *The fat booty of madness: The goldsmithing class at Munich Art Academy*, Stuttgart, Arnoldsche.
- KÜNZLI, Otto [Ed.]  
 1991 *The third eye*, Amsterdam, Stedelijk Museum, Museum Bellerive, Zürich.
- LAMBERT, Sylvie  
 1999 *The ring. Design past and present*, Switzerland, Roto Vision.
- LAPLANTINE, François y NOUSS, Alexis  
 1997 *Le métissage*, Paris, Flammarion.
- LE CORBUSIER  
 1995 *A arte decorativa*, São Paulo, Martins Fontes.
- LIGNEL, Benjamin y ALANDETE Christian (Ed.)  
 2009 *Also known as jewellery*, Paimpont, La Garantie.
- LIM, Andy  
 2010 *Karl Fritsch: metrosideros robusta*, Cologne, New York, Darling Publications.
- LINDEMANN, Wilhelm (Ed.)  
 2011 *SchmuckDenken (thinking jewellery)*, Stuttgart, Arnoldsche.  
 2009 *Zeitgeist: A Century of Idar-Oberstein Costume Jewellery*, Stuttgart, Arnoldsche.  
 2003 *Jakob Bengel art déco jewellery, Idar-Oberstein*. Stuttgart, Arnoldsche.
- LOOS, Adolf  
 2003 *Ornement et crime*, Paris, Payot et Rivages.
- MALDONADO, Tomás  
 1993 *El diseño industrial reconsiderado*, Barcelona, Gustavo Gili.

- MÄLK, Kadri (Ed.) Krista Kodres, Tanel Veenre *et al.*  
2008 *Just must [Sólo negro, traducción directa del Estonio]*, Stuttgart, Arnoldsche.
- MANDELBAUM, Maurice  
1965 "Family resemblances and generalization concerning the arts," *American Philosophical Quarterly*, N° 2: 219-228.
- MICIELI, Crstina  
2003 *Foucault y la fenomenología, Kant, Husserl, Merleau-Ponty*, Buenos Aires, Biblos.
- MARCUS, George H.  
1995 *Functionalist Design*, Munich, New York, Prestel G. H. Marcus.
- MONTREAL MUSEUM OF DECORATIVE ARTS  
1996 *Messengers of modernism: American studio jewelry, 1940-1960*, New York, Paris.
- MORGAN, Robert, C.,  
1998 *The end of the art world*, New York, Wallworth.
- MORRIS, William  
2003 *Artes menores e outros ensaios*, Lisboa, Antígona.
- MUNARI, Bruno  
1981 *Das coisas nascem as coisas*, Lisboa, Edições 70.
- ORTEGA y GASSET  
2002 *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Alianza.
- PALLASMAA, Juhani  
2009 *The thinking hand: existential and embodied wisdom in architecture*, West Sussex, John Willey & Sons.
- PASSOS LEITE, M. F.  
2009 *René Lalique at the Calouste Gulbenkian Museum*, Paris, Skira.
- PETERS, Ruudt  
2003 *Change*, Voetnoot, Opere Varie.
- POTTER, Norman  
1999 *Qué es un diseñador: objetos, lugares, mensajes*, Barcelona: Paidós Estética.



PUIG CUYÀS, Ramón

- 1999 “Quebraderos de Cabeza Posmodernos”, paper de conferencia: Barcelona, *Symposio Ars Ornata Europeana*.

RANCIÈRE, Jacques

- 2008 *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique.  
2006 *Política, policía, democracia*, Santiago, LOM.  
2005 *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museo de Arte Contemporánea de Barcelona y Universidad Autónoma de Barcelona.  
2003 *Le destin des images*, Paris, La fabrique.  
2002 “The aesthetic revolution and its outcomes. Emplotments of autonomy and heteronomy”, London, *New Left Review* N°14, Abril-Marzo: 133-151.  
2000 *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique.  
1991 *The ignorant school master. Five lessons in intellectual emancipation*, Stanford, Stanford University.

RAIZMAN, David [Coord.]

- 2003 *History of modern design: graphics, and products since the industrial revolution*, London, Laurence King Publishing.

RORTY, Richard

- 1992 *Contingência, ironia e solidariedade*, Lisboa, Presença.

ROUGEMONT, Denis

- 1936 *Penser avec ses mains*, Paris, Gallimard.

RUSKIN, John

- 1866 *The crown of wild olive*, The Project Gutenberg eBook.

SAITO, Yuriko,

- 2007 *Everyday aesthetics*, Oxford, Oxford Press.

SANQUILLET, M. y PETERSON, E. (Ed.)

- 1973 *The writings of Marcel Duchamp*, New York, Oxford University.

SCHWARTS, Annink, Ineke (Ed.)

- 2003 *Parallel thoughts in different times: bright minds, beautiful ideas: C. Eames, B. Munari and M. Guixè*, Bay, BIS Publisher, Amsterdam.

SENNET, Richard

- 2009 *El artesano*. Barcelona, Anagrama.

SHINER, Larry

- 2004 *La Invención del arte: una historia cultural*, Madrid, Paidós.

- SCHULZ, Isabel,  
 2004 "A delight in the paradoxical – Meret Oppenheim and her objects" en *Meret Oppenheim*, catálogo de exposición, Estocolmo, Moderna Museet.
- SHUSTERMAN, Richard,  
 2002 *Estética pragmatista: viviendo la belleza, repensando el arte*, Barcelona, Idea books.
- SKINNER, Damian [Ed.] et al.  
 2013 *Contemporary jewelry in perspective*, Asheville, NC. Lark Crafts y AJF.  
 2010 *Pocket Guide to New Zealand Jewelry*, San Francisco, Velvet da Vinci Gallery.  
 2008 *Between tides: jewellery by Alan Preston*, Auckland. New Zeland, Random House.
- SOUSA, Ernesto (Coord.)  
 1977 *Alternativa zero: tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura.
- SKOV HOLT, Steven and HOLT SGOV, Mara  
 2008 *Manufactured: the conspicuous transformation of everyday objects*, San Francisco, Chronicle books.
- STAAL, Gert  
 2007 *Ted Noten: special jewellery*, Rotterdam, O10 Publishers.  
 2006 *CH<sub>2</sub>=C(CH<sub>3</sub>)C(=O)OCH<sub>3</sub> enclosures and other TN's*, Rotterdam, O10 Publishers.
- TAYLOR, Charles  
 2006 *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*, Barcelona, Paidós.
- TRÍAS, Eugenio,  
 1991 *Lógica del límite*, Barcelona, Destino.
- THACKARA, John  
 1988 *Design after modernism*, London, Thames and Hudson.  
 2005 *In the bubble. Designing in a complex world*, London, M.I.T Press.
- TURNER, Ralph  
 1997 *Jewelry in Europe and America: New times, new thinking*, London, Thames and Hudson.  
 1976 *Contemporary jewelry: a critical assessment 1945-75*, New York, Van Nostrand Reinhold.

- WATKINS, David and ZOMEREN, Koos van  
 1998 *Onno Boekhoudt: why not jewellery?* Groninger, Groninger Museum: 4-8 | 11-18.
- VASARI, Giorgio  
 1998 *La vida de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, antología – estudio y selección de MENDÉZ BAIGES, Maria Teresa y GARCIA MONTIJANO, Juan Maria – Madrid, Tecnos.
- WEITZ, Morris,  
 1956 “The role of theory in aesthetics,” en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15, No. 1: 27-35.
- WITTGENSTEIN, Ludwig  
 2009 *Philosophical investigations*, Oxford, Blackwell.
- VILAR, Gerard  
 2011 “Some paradoxes of deartification and Rancière’s Philosophy of Art”, en *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, V. 3, Fribourg, University of Fribourg: 28-50.  
 2010 *Desartización. Paradojas del arte sin fin*, Salamanca, Ed. Universidad.  
 2005 *Las razones del arte*, Madrid, Machado.  
 2004 “Razón sin fondo: la transformación pragmática de la estética kantiana”, Barcelona, UAB, en *Enrahonar* N° 36: 153-170.  
 2002 “La comunicació en l’art contemporani. Nous i vells problemes de l’estètica filosòfica”, Barcelona, en *Anàlisi* N° 29, 2002 159-173.  
 2000 *El desorden estético. Ensayos*, Barcelona, Idea Books.  
 1999 *La razón insatisfecha*, Barcelona, Crítica.  
 1998 *Hermenèutica i estructuralisme: llenguatge i poder*, Barcelona, Ediuoc.  
 1992 *Individualisme. Ètica, estètica i política*, Barcelona: Edicions 62.  
 1990 *Les cuites de l’home actiu. Fenomenologia moral de la modernitat*, Barcelona, Anthropos.  
 1986 *Discurs sobre el senderi*, Barcelona, Edicions 62.  
 1982 “Raó evolutiva i raó praxiològica. Un esbós”, *Enrahonar* 3: 33-40.  
 1979 *Raó i marxisme. Materials per a una història del racionalisme*, Barcelona, Edicions 62.
- ZIFF, Paul  
 1966 *Philosophical turnings: essays in conceptual appreciation*, Oxford, Oxford University Press. 45.  
 1953 “The task of defining a work of art,” *The Philosophical Review*, 62: 58-78.

## 10. ENLACES W.W.W. (GENERAL)

BESTEN, Liesbeth den

- 2009 "Fragments" en *Think Tank*. Edition 04: 16-20.  
[[http://www.thinktank04.eu/image/papers/2009\\_Liesbeth\\_den\\_Besten.pdf](http://www.thinktank04.eu/image/papers/2009_Liesbeth_den_Besten.pdf)]  
Visitado /archivado en 2009.
- 2006 "Reading jewellery. Comments on narrative jewellery" en *Klimt02*.  
[[http://www.klimt02.net/forum/index.php?item\\_id=4515](http://www.klimt02.net/forum/index.php?item_id=4515)]  
Visitado /archivado en 2006.
- 2006 "Making places" en *Think Tank* Edition 03, *Place(s)*: 14-18.  
[[http://www.thinktank04.eu/image/papers/thinktank2006\\_liesbeth\\_den\\_besten\\_small.pdf](http://www.thinktank04.eu/image/papers/thinktank2006_liesbeth_den_besten_small.pdf)] Visitado /archivado en Agosto 2010.
- 2005 "Properly separated – crafts in The Netherlands" en *Think Tank*, Edition 02, *Languages*: 08-13  
[[http://www.thinktank04.eu/image/papers/thinktank2005\\_liesbeth\\_den\\_besten\\_small.pdf](http://www.thinktank04.eu/image/papers/thinktank2005_liesbeth_den_besten_small.pdf)]  
Visitado /archivado en Agosto 2010.
- 2005 "The joy of making the invisible visual by utilising the hand" en *Klimt02*.  
[[http://www.klimt02.net/forum/index.php?item\\_id=4907](http://www.klimt02.net/forum/index.php?item_id=4907)]  
Visitado /archivado en 2005.
- 2005 "Stockholm: Craft in Dialogue" en *Craft in Dialogue*.  
[[http://www.klimt02.net/forum/index.php?item\\_id=932](http://www.klimt02.net/forum/index.php?item_id=932)]  
Visitado /archivado en 2005.
- 2004 "Beyond the showcase" en *Klimt02*.  
[[http://www.klimt02.net/forum/index.php?item\\_id=919](http://www.klimt02.net/forum/index.php?item_id=919)]  
Visitado /archivado en 2005.
- 2004 "Crafts today, about deskilled craft and borrowed skill"  
[<http://www.bno.nl/images/library/File/2%20Agenda/090419%20L%20den%20Besten.pdf>]  
Visitado /archivado en Agosto 2010.
- 2003 "After the revolution, jewellery without boundaries" en *Jewellery in The Netherlands since 1990.* (Resumen de conferencia)  
[[http://www.klimt02.net/forum/index.php?item\\_id=924](http://www.klimt02.net/forum/index.php?item_id=924)]  
Visitado /archivado en 2005.

BLAUVELT, Andrew

- 2010 "Designer finds history, Publishes Book "
- 2008 "Towards relational design"
- 2008 "City and suburb: worlds away?"
- 2008 "Over the rainbow"
- 2008 "The work of task"
- 2007 "Design's ethnographic turn"  
[<http://designobserver.com/author.html>] Visitados en Agosto 2011.

CAMPOS, Ana

- 2013 “Jóias de fronteira” en *PIN*.  
[<http://www.pin.pt/index.php/reflexoes-teoricas/criticas/2637-expo-la-frontera>]
- 2013 “Onno Boekhoudt: algum paralelo com Marcel Duchamp?” en *PIN*.  
[<http://www.pin.pt/index.php/reflexoes-teoricas/ensaios-e-conferencias/2707-ana-campos-onno-boekhoudt-algum-paralelo-com-marcel-duchamp>]
- 2013 “Percurso na joalheria Portuguesa”  
[<http://www.pin.pt/index.php/reflexoes-teoricas/criticas/2636-percursos-na-joalheria-portuguesa>]
- 2012 “Ouro mitos e rupturas” en *PIN*.  
[<http://www.pin.pt/index.php/reflexoes-teoricas/ensaios-e-conferencias/2641-ouro-mitos-e-roturas-critica>]
- 2009 “Joalheria artística contemporânea: Portugal, uma arte no cruzamento com a tutela do Ministério das Finanças” en *PIN*.
- 2003 “Ramon Puig. An hybrid mind”, ESAD, Matosinhos: seminário *Paisagem com muitas figuras*, en *Klimt02*.  
[[http://mail.klimt02.net/forum/index.php?item\\_id=923](http://mail.klimt02.net/forum/index.php?item_id=923)]

CAMPOS, Ana Paula de,

- 2011 “Arte-joalheria: uma cartografia pessoal”. Tese de Doutoramento, Universidade Estadual de Campinas, Instituto das Artes  
[<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000794498>]  
Visitado /archivado en octubre 2013.

CAPDEVILA CASTELLS, Pol

- 2008 “La entropía de la experiencia estética [1]”, *Disturbis 3*  
[<http://web.mac.com/gerardvilar/Disturbis/Pol.html>]  
Visitado / archivado en Octubre .2010

CASTRO CALDAS, Manuel

- 1999 “A jewel once you say so. A conversation between Christoph Zellweger and Manuel Castro Caldas”, en *Klimt02*.  
[[http://www.klimt02.net/forum/index.php?item\\_id=954](http://www.klimt02.net/forum/index.php?item_id=954)].  
Visitado / archivado en 1999.
- 2006 “O ponto e a linha de fuga: reflexões sobre a jóia, o signo, o desejo e o segredo. Conferência en *4 Pontos de contacto - Lisboa e Roma*, Museu Nacional de Arte Antiga, 29 Outubro 2006, en *PIN*.  
[[http://www.pin.pt/pin2/pdf/2005\\_4ptos\\_manuelcastrocaldas.pdf](http://www.pin.pt/pin2/pdf/2005_4ptos_manuelcastrocaldas.pdf)]  
Visitado / archivado en enero 2008.

CARROLL, Noël

- 2011 "On humor" en *Philosophybites*.  
[<http://philosophybites.com/2011/04/noël-carroll-on-humour.html>]  
Visitado en Junio 2011.

CONTEMPORARY AESTHETICS

- 2012 Special volume 4, *Artification and its impact on art*, Helsinki, Academy of Finland. [<http://www.artification.fi/conference%20abstracts.html>]  
Visitado /archivado en octubre 2012.

DUCHAMP, Marcel

- 1968 Entrevista conducida por Joan Bakewell, London, *BBC Studies Online Journal*: [<http://www.toutfait.com/auditorium.php>]  
Visitado / archivado en enero 2010.

EXPERIMENTA DESIGN

[<http://www.experimentadesign.pt/>]

GASPAR, Mónica

- 2005 "Bite your tongue: considerations on crafts and design in Catalonia" en *Think Tank Edition 02, 2005: Languages: 31-35*  
[[http://www.thinktank04.eu/image/papers/thinktank2005\\_monica\\_gaspar\\_small.pdf](http://www.thinktank04.eu/image/papers/thinktank2005_monica_gaspar_small.pdf)]  
Visitado /archivado en Agosto 2010.
- 2006 "The Stairs", en *Think Tank Edition 03, 2006: Place(s): 25-28*.  
[[http://www.thinktank04.eu/image/papers/thinktank2006\\_monica\\_gaspar\\_small.pdf](http://www.thinktank04.eu/image/papers/thinktank2006_monica_gaspar_small.pdf)] Visitado /archivado en Agosto 2010.

JAQUES, Jèssica y VILAR, Gerard

- 2012 "Feeding thought. Edible art and research cooking", en *Artification and its impact on art*, Helsinki, Academy of Finland.  
[[http://www.artification.fi/conference%20abstracts.html#jaques\\_vilar](http://www.artification.fi/conference%20abstracts.html#jaques_vilar)]  
Visitado /archivado en octubre 2012.

FERMANDES, Mirla

- 2012 "Caminhos híbridos: arte-joalheria como prática de arte", en *PIN*.  
Visitado en Agosto 2013  
[<http://www.pin.pt/index.php/reflexoes-teoricas/ensaios-e-conferencias/2474-caminhos-hibridos-arte-joalheria-como-pratica-de-arte>]

SKINER, Damien

2013 "A Künzli of our time?" en *AJF - Art Jewelry Forum*

[<http://www.artjewelryforum.org/exhibition-reviews/a-künzli-for-our-time>]

Visitado / archivado en Marzo 2013.

VILHENA, Manuel

1999 "Semantics of the word «jewel»" en *Klimt02*.

[http://www.klimt02.net/forum/index.php?item\\_id=931](http://www.klimt02.net/forum/index.php?item_id=931)]

Visitado / archivado en marzo 2010.

ZELLWEGER, C.

2008 "Foreign bodies / jewellery as Pposthesis", en Sheffield Hallam University Research Archive (SHURA) [<http://shura.shu.ac.uk/476/1/fulltext.pdf>]