

INCONFORMISTAS DISEÑO Y GÉNERO

Marta Castanedo Alonso y Alba Moliní Gimeno (ed.)



COL·LECCIÓ ÀGORA FEMINISTA • 3

INCONFORMISTAS DISEÑO Y GÉNERO

Marta Castanedo Alonso y Alba Moliní Gimeno (ed.)

COL·LECCIÓ ÀGORA FEMINISTA • 3

UJI UNIVERSITAT
JAUME I  Institut Universitari d'Estudis
Feministes i de Gènere
Purificación Escribano

[ir a ÍNDICE](#)

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT JAUME I. Dades catalogàriques

Noms: Castanedo Alonso, Marta, editor literari | Moliní Gimeno, Alba, editor literari | | Universitat Jaume I. Publicacions, entitat editora | Institut Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere Purificación Escribano

Títol: Inconformistas: diseño y género / Marta Castanedo Alonso y Alba Moliní Gimeno (ed.)

Descripció: Castelló de la Plana : Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions, [2023] | Col·lecció: Àgora feminista; 3 | A la portada: Institut Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere Purificación Escribano | Inclou referències bibliogràfiques

Identificadors: 978-84-19647-06-1

Matèries: Dissenyadores | Disseny

Classificació: CDU 7.05.071.1-055.2 | CDU 7.05 | THEMA AK



Publicacions de la Universitat Jaume I és una editorial membre de l'UNE, cosa que en garanteix la difusió i comercialització de les obres en els àmbits nacional i internacional. www.une.es.



Reconeixement-Compartir Igual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.ca>

Edita: Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions
Campus del Riu Sec. Edifici Rectorat i Serveis Centrals. 12071 Castelló de la Plana
www.tenda.uji.es publicacions@uji.es

© Del text: les autores i els autors, 2023

© De les imatges: les persones i entitats referenciades, 2023

Imatge de la coberta: Drip Studios (www.dripstudios.es) a partir de la Silla *Inconformista* de Eileen Gray

© De la present edició: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2023

Coordinació editorial: M. Carme Pinyana i Gari

ISBN: 978-84-19647-06-1

DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/AgoraFeminista.3>

Dipòsit legal: CS 174-2023

Direcció de la col·lecció

Antonio López Amores (Universitat Jaume I)

Comitè científic

Directora i secretària del Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género Purificación Escribano
(actualment Sonia Reverter Bañón i Dora Sales Salvador, Universitat Jaume I)

Giulia Colaizzi (Universitat de València)

María José Gámez (Universitat Jaume I)

Emma Gómez Nicolau (Universitat Jaume I)

Rebeca Maseda García (University of Alaska at Anchorage)

Catherine Rottenberg (University of Nottingham)

Rosalía Torrent (Universitat Jaume I)

Iván Villanueva Jordán (Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas)

Barbara Zecchi (University of Massachusetts Amherst)

INCONFORMISTAS

DISEÑO Y GÉNERO

Marta Castanedo Alonso y Alba Moliní Gimeno (ed.)

ÍNDICE / TABLE OF CONTENTS

Presentación	9
MARTA CASTANEDO ALONSO Y ALBA MOLINÍ GIMENO	
Diseño y género: 39 años en busca de una explicación	13
ISABEL CAMPI	
El papel del diseño y su comunicación en el camino hacia la igualdad	25
M ^o ROSARIO SÁEZ SALVADOR	
La feminización del diseño contemporáneo: implicaciones (ético) estéticas.....	41
M ^o JESÚS GODOY DOMÍNGUEZ	
La cocina moderna y los modulares: revisión crítica desde el diseño y el género	55
ZORAIDA NOMDEDEU CALVENTE	
<i>Los mil y un partos</i> : evolución del parto y el diseño de los paritorios	73
NEREA BELLA GARCÍA	
Lo doméstico en la obra artística de Zilla Leutenegger: reflexiones en torno al aporte del arte en los procesos de diseño desde la perspectiva de género	91
FLORENCIA VARELA GADEA	
Edith Wharton y Elsie de Wolfe: definiendo el diseño de interiores	103
ALICIA MENÉNDEZ MARTÍNEZ	
Zaha Hadid, la mujer que volteó el mundo de la arquitectura y el diseño	119
JOSÉ MIGUEL MOLINES CANO	
Diseño y creación de mujeres: Flora López Castrillo en el contexto de la Exposición Nacional de Artes Decorativas de 1913	133
BELÉN RUIZ GARRIDO	
Innovación teatral a través de los diseños transgresores escenográficos y de figurines de Victorina Durán Cebrián (1899-1993).....	153
M ^o CRISTINA FERRER GONZÁLEZ	

Joyería moderna hecha a mano: <i>It's Art Baby</i>	163
M ^º INMACULADA HURTADO SUÁREZ	
Notas sobre Lola Castelló, pionera del diseño industrial español	181
C. RAFAEL MARTÍNEZ-MARTÍNEZ	
El diseño en la perspectiva de la Investigación + Creación: el caso de <i>Vestidos Orales</i>	187
SANDRA JOHANA SILVA CAÑAVERAL	

JOYERÍA MODERNA HECHA A MANO: IT'S ART BABY

MODERN HANDMADE JEWELRY: IT'S ART BABY

M^o INMACULADA HURTADO SUÁREZ
Universidad de Málaga

Introducción

Nueva York, 1946. Jane Sabersky –comisaria–, Charlotte Trowbridge –instalación– y Sarah Newmeyer –publicidad– promueven la exposición *Modern Handmade Jewelry* que expuso 22 paneles con 147 piezas de joyería de 25 artesanos/as-diseñadores/as y artistas del momento. Sin duda, esta exhibición fue un importante punto de inflexión en las nuevas ideas desarrolladas en torno a la joyería moderna. Newmeyer (1946, 2) apuntó «que la joyería de hoy en día no necesita ser ni el lujo principesco de piedras y metales preciosos ni el dudoso brillo de los artilugios de línea de producción a veces designados apropiadamente como *Junk Jewelry*». Bajo esta premisa, la selección de piezas mostraba materiales novedosos como el níquel, el plástico, el latón, los guijarros, piezas de ferretería y quincalla o artefactos arqueológicos prehispánicos (Newmeyer 1946) re-contextualizados. El objetivo era que estos ornamentos concienciaran al público sobre las características del material y de su belleza intrínseca, siempre desde una mirada contemporánea (Newmeyer 1946). Eran trabajos artesanales de joyeros/as y de artistas –ceranos o no a esta disciplina–; muchos/as pertenecientes al movimiento *American Studio Jewelry*, quienes hablaban de artistas como joyeros y de joyeros como artistas.

Este texto forma parte de mi Tesis Doctoral inédita, Hurtado Suárez, M^o Inmaculada. 2021. *No solo los diamantes son los mejores amigos de una «chica»: creadoras a la vanguardia del ornamento corporal*. Málaga: Universidad de Málaga, amparada por el Proyecto de Investigación HAR2016-75662 P: «Prácticas de la subjetividad en las artes contemporáneas», bajo la dirección de la Dra. Maite Méndez Baiges.

Entre los expositores varones, se encontraban los conocidos Alexander Calder, Harry Bertoia, Richard Warren Pousette-Dart, José de Rivera, Jacques Lipchitz, Ward Bennett, Julio de Diego, Fred Farr, Paul A. Lobel, Alexander Hammid –director de cine– o Julian Ley –marchante de arte y galerista–. Como es habitual, de las expositoras se ha hablado poco o nada: grandes hombres acompañados por pequeñas referencias a ellas. Aunque se detecte cierta intención paritaria en el comisariado –más de la mitad eran expositoras–, esto solo se queda en intento. Algo similar ocurre con los artesanos navajos que aparecen como grupo cultural en un panel aparte, bajo la tesis curatorial de que (Newmeyer 1946, 2) «las formas que han permanecido tradicionalmente durante siglos, pueden ser empleadas de nuevas maneras». Tradicionales y anónimos/as, sin duda. El espíritu colonialista tiene peso en el comisariado todavía, pues los/las artesanos/as etnográficos/as sufren la segregación racial, aislados/as en un panel grupal y anónimos/as; en una exposición con pretensiones igualitarias que, además, proyectaba equiparar las llamadas artes decorativas y artesanales. Sin embargo, la comisaria, presa aún de su tiempo, deja en el absoluto anonimato a estos/as creadores/as navajos aparcándoles a otra realidad paralela. A su vez, y a pesar de la presencia del comisariado femenino, a las creadoras las definieron como *craftsman* –en masculino–, pero nunca *craftwoman* –el lenguaje siempre es condición definitoria–.

Por todo esto emprendemos esta reconciliación con las mujeres que participaron en esta exhibición y en el nacimiento de una nueva forma de comprender la joyería moderna, examinando las diferentes líneas de trabajo que ellas estaban llevando a cabo en la revolución del *Wearable Art*.

1. En busca de la belleza en la forma del objeto inútil

1.1. Anni Albers y Alexander Reed: «Come Out of the Kitchen, Jewelry!»

Las piezas presentadas por Albers y Reed muestran la maravillosa extrañeza del uso del *hardware* descontextualizado como ornamento corporal: cuatro collares realizados con tornillos hembra, un filtro de fregadero y clips, *jacks* coloreados, escuadras y arandelas (Figura 1).



Figura 1. Anni Albers - Alexander Reed e Izabel Coles, *Modern Handmade Jewelry*, 1946. Cortesía Fundación Josef & Anni Albers ©.

La pareja supo buscar en lo cotidiano las formas constantes de la belleza abstracta. Para proceder en su trabajo, se recrearon en las fórmulas atemporales contenidas las joyas precolombinas descubiertas en la famosa Tumba 7 de Monte Albán, en México (Figura 2).



Figura 2. Collar de oro de la Tumba 7, Monte Albán, Oaxaca, 1939. Fotografía: Josef Albers. Cortesía de la Fundación Josef & Anni Albers ©.

Desde estas formas del pasado, tomaron conciencia de los qués, los cómo y los porqués de esas piezas prehispánicas, con el objetivo de aplicarlo en sus ornamentos futuristas. Inutilizaron objetos cotidianos –*ready-mades*– para convertirlos en ornamento corporal. Sin límites formales ni materiales, buscaron en su entorno objetos utilitarios que identificaban su temporalidad cultural y, con una nueva mirada, aislaron cualidades y calidades desconocidas en lo cotidiano o, más bien, que pasaban inadvertidas a la mirada diaria: tapas de fregadero, arandelas de fontanería, tapones metálicos o de corcho desvelan su belleza intrínseca y se combinan constructivamente de las maneras más inusitadas. Encontraron (Albers 1942, n. p.) «la libertad de ver las cosas desprendidas de su uso, como materiales puros, dignos de ser convertidos en objetos preciosos». Así, conformaron una serie de productos para el ornamento corporal, quizá artefactos-joya, asestando un temerario golpe sobre los fundamentos conceptuales del ornamento tradicional occidental. De igual manera, se colocan a la vanguardia de la democratización ornamental con un sencillo «Hágalo usted mismo». En este proceso creativo, el arte sale desde la cocina, la ferretería y la mercería al mundo y, si queremos, nos permite construir libremente nuestros propios y personales ornamentos.

1.2. Isabel –Isabelle– M. Coles, Nueva York: joyería con imperdibles

Izabel M. Coles presentó cuatro piezas realizadas con imperdibles esmaltados, collares y brazaletes en color oro y plata, verde y azul (Museum of Modern Art 1946), sugiriendo «antiguos adornos egipcios» (Newmeyer 1946, 1). Durante la Segunda Guerra Mundial y la posguerra, la escasez de materiales y la economía bélica dificultaron el acceso a materias suntuosas. Ante esto, la joyería popular norteamericana optó por el *ready-made* y, sobre todo, por el uso de imperdibles. Esto se comprueba en publicaciones populares del momento: atrevidos collares de imperdibles en *costumes parties* («Society. Tacky Party» 1920, 5) o en fiestas de novatas («Frosh Girls Being» 1934, 2). Grandes almacenes publicitan «brillantes joyas de imperdibles» («S. H. George & Sons. Tomorrow! New Fashions and Values at Extraordinary Savings» 1932, 5) o tesoros escondidos en *Namm's* (Figura 3) («Namm's Brooklyn» 1940, 367), al igual que *Hess Brothers* (Figura 4) («Hess Brothers» 1940, 2) y *Saks at 34 Th.* («New Budget Seventh Floor. Saks at 34th. Safety pin Necklace» 1940, 72). Incluso la gran modista Elsa Schiaparelli publicita un «brillante collar de imperdibles» («First to Stripling's then back to College» 1940, 32). Puede que estemos ante publicidad engañosa o hemos encontrado un tesoro en la *costume jewelry* de Elsa Schiaparelli, poco o nada conocido, que no se aleja, en absoluto, de sus ediciones surrealistas parisinas.



Figura 3. Publicidad, 1940.



Figura 4. Publicidad, 1940.

Spencers Jewelry va más allá vendiendo estas piezas alistadas entre las «Joyas Patrióticas» («New Fall and Patriotic Jewelry. New Safety pin Jewelry» 1940, 8). ¿Exaltación nacional? Sin duda. La mayoría de norteamericanas lucharon en el *Homefront* sustentando el espíritu patrio y el sentimiento de identidad nacional. Ante la escasez de metales y gemas, la mujer patriótica también luce elementos «innobles» como signo y señal de su adaptación al estado de guerra. «Lo falso» sustituye sin agravios el ornamento de alto *standing* en una especie de manifiesto de resistencia de lo mundano frente al fascismo.

Muchas revistas y libros de *hobbies* enseñaban a fabricar estos ornamentos con una técnica bastante sencilla («Local Flashes» 1940). Eso sí, el mínimo indispensable para un buen collar eran 96 imperdibles («Safety pin Jewelry» 1939). Pero no parecen muchos según las quejas que plantea un redactor de prensa: se han visto verdaderas estructuras andantes de más de 156 imperdibles. «Había oído que había una gran escasez de imperdibles», dice Fayette (1943, 1), «pero no lo quise creer hasta ahora».

Así, Izabel M. Coles recoge los comportamientos que se están produciendo en la moda y las artesanías contemporáneas y eleva estos productos *pop* destinados al ornamento hasta el museo, ese lugar sacralizado.

1.3 Annette Nancarrow: el *objet trouvé* arqueológico aplicado a la joyería

Annette Stephens Nancarrow¹ presentó en el MoMA cinco piezas de joyería en plata, re-contextualizando artefactos arqueológicos mexicanos –cuentas de jade y obsidiana, pequeñas máscaras, o cuentas de coral antiguas aparecen en sus abalorios–. Nancarrow se apropia de piezas arqueológicas, objetos culturales encontrados en excavaciones, un procedimiento no del todo novedoso, aunque sí raro. Ya lo hizo Cartier, ávido coleccionista de restos egipcios en sus creaciones (Dobson y Tonks 2020). Nancarrow produce la misma resurrección del pasado en piezas extrañas, donde los artefactos precolombinos aparecen en la forma de joyería contemporánea, con un uso matérico muy sincero, sin recarga ni oropeles, siempre brutalista y primitiva.

La norteamericana conocía bien la cultura mexicana (Stephens 2020, n. p.) desde que, en 1934, «quedó fascinada por el arte [...] y ciertamente, por la escultura y los artefactos precolombinos mexicanos». Aterrizó en el sitio y momento adecuados, justo cuando México está en su mejor momento de revolución y efervescencia cultural. Además de pintar, como muchos/as joyeros/as coetáneos, comienza a fabricar joyas con restos conseguidos en excavaciones. Arqueóloga y coleccionista de *Ancient American Art*, la artista los convertía en piezas de aspecto «bárbaro» (Nin 1966, 6-7), usando lo que para ella era un tesoro de la herencia de México que podría ser usado como *Wearable Art*.

Sus joyas aparecieron en *Vogue*, *Women's Wear* o *Craft Horizons* («Fabric is the Fashion» 1961), y algunas de las mujeres más influyentes del momento las lucieron: Elizabeth Arden, Helena Rubinstein, Frida Kahlo, Marian Anderson, Helen Fowler O’Gorman, Peggy Guggenheim o Anais Nin (Stephens 2020, n. p.).

Nancarrow encontró en el paraíso mexicano un mundo que la atrajo hacia un arte primitivo, popular o autóctono como medio para una revolución cultural liberadora que se había emprendido años antes. Conocerá, estudiará y trabajará junto a los tres grandes muralistas mexicanos: Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro y convivirá junto a destacadas creadoras mexicanas como Frida Kahlo, con quien mantuvo una estrecha relación. Como algunas de ellas, adoptó el atuendo y la ornamentación popular mexicana como forma de una autoconstrucción de raíz vernácula y nacionalista que –creemos– generó los

1 Queremos agradecer a la familia de Annette Nancarrow su colaboración en este estudio: su hijo Luis Stephens, su mujer, Karen Stephens y a su nieta Vivienne Kaneff entre otros. También a las investigadoras Rosmary Carsten y Sandy Hargrove; Patrick Kaptly, historiador de la joyería y a la Dra. Penny Morrill, experta en joyería mexicana. También a la Fundación Leo Matiz Colombia © y a Alejandra Matiz, hija del fotógrafo.

flujos necesarios para iniciar su formulación ornamental. La *gringa* no tardó en transmutarse en mexicana.

El renacimiento mexicano y el furor coleccionista alcanzaron todas las artes, también el diseño de joyería. Los ornamentos de Nancarrow asumen la puesta en valor de «lo mexicano», como una muestra nacionalista e intelectualizada, ya usando joyería prehispánica, ataviándose y coleccionando joyería popular o diseñando una nueva ornamentación de carácter vanguardista que se desarrolla a partir de los ideas, símbolos y formas del mundo mesoamericano, pasados por el filtro de las vanguardias. Optará por la vía de recuperación de antiguos vestigios, generando una joyería moderna de formas que se simplifican y abstraen, sin perder su autenticidad ni la identidad de su pasado. A partir del vestigio, modela bases, agarraderas y remates con latón, cobre o plata, aplicando (Kapy 2020, n. p.) «una gran cantidad de pátina para que las piezas aparecieran acordes con las antiguas reliquias, siendo estas el centro de atención». Muestra la realidad de la pieza arqueológica, situándola en un entorno –la montura– sin viciar los valores de autenticidad y antigüedad de la reliquia. Sus diseños alcanzan el mismo nivel de artísticidad que otros/as orfebres mexicanos/as, pero con una modernidad diferente, una vanguardia primitiva sin refinar, donde no se aspira a la simplificación absoluta sino a la absoluta sinceridad y honestidad (Figura 5).



Figura 5. Anillos y broches de Annette Nancarrow. Cortesía de Luis y Karen Stephens ©.

2. Margaret De Patta: espacio, luz y construcción para el ornamento corporal

Margaret de Patta fue una gran creadora, teórica y profesora de joyería. Presentó al MoMA tres anillos en plata, cristal de roca y cuarzo rutilado y un broche en oro con un topacio ahumado.

De Patta gestiona sus trabajos desde las premisas de «espacio, luz y estructura»; tres conceptos que nos hacen volver la mirada al momento más decisivo de su carrera: el encuentro con la Nueva Bauhaus y el maestro László Moholy-Nagy. Ya era joyera cuando realizó un curso en el Mills College impartido por Moholy-Nagy para luego acceder a la School of Design de Chicago (Sajic 2013), la Nueva Bauhaus creada por Moholy-Nagy.

Sus principales preocupaciones en el diseño fueron los conceptos espaciales y arquitectónicos, la consideración de la joya como escultura para ser vestida, el desafío de la luz como elemento de la pieza, el uso de los materiales y sus texturas en el diseño y la utilización del *objet trouvé*. Pensaba que las formas geométricas elementales –línea, plano, punto–, le permitían mirar hacia la joyería como se mira la arquitectura y que todas estas formas geométricas elementales, podían articularse como estructuras arquitectónicas y espaciales, materializándolas en organizaciones abiertas, voladizos, o elementos flotantes de transparencia mural (Bray 1976).



Figura 6. Margaret de Patta, *Alfiler*, ca. 1947-1950. Fotografía: Peter Brown.

De Patta también integra el movimiento en sus joyas (Figura 6), conectando con las ideas expuestas en el libro *Vision in Motion*; piezas que captan de manera simultánea el espacio y el tiempo (Moholy-Nagy 1947), relacionando planos que se cruzan o se interseccionan, se alejan o se acercan, pasan de la luz, y de ser vistos, a la oscuridad. También juega con la reversibilidad, consiguiendo volúmenes positivos y negativos que se alternan o que aparecen del escondrijo hasta la luz de la visibilidad (Bray 1976). Es el/la usuario/a quien manipula la joya a deseo, introduciendo así una cualidad conversacional en sus trabajos. En esas deseables manipulaciones, la textura del material se asocia en la acción sensitiva y sensual: superficies poco o nada intervenidas frente a otras más pulidas integradas en el proyecto de la pieza. «La buena forma», dijo De Patta (1957, 86), «no necesita decoración; el material y las texturas pueden dar belleza a la forma».

De Patta comenzó a reparar en la transparencia de las piedras; no tanto con su brillo, sino experimentando con la luz y sus juegos dentro y a través de las piedras: transparencia, reflexión y refracción, ilusión de perspectiva, etc. Usa las gemas como lupas, distorsionando la visión, aumentándola o disminuyéndola. Junto con Francis J. Sperisen desarrolla el facetado *Opti-cut* (Figura 7) que multiplica o desplaza el enfoque y nuestra mirada a través de la piedra, valorando las fallas de las piedras o los rutilos encerrados en ellas como algo hermoso (Marhart y Marhart 1987). De Patta pensaba que era fascinante «mirar dentro o a través de un objeto o material», algo ilimitado y emocional, renovando «la función de la piedra preciosa en la joyería, [que] se convierte en algo que estimula el ingenio y la imaginación del diseñador» (citado en Shaifer 2011, 57).



Figura 7. Margaret de Patta, *Colgante Optic-cut*, 1956.
Fotografía: Lee Fatherree.



Figura 8. Margaret de Patta, *Anillo*, 1947.
Fotografía: Lee Fatherree.

«Atrapa tus gemas en el aire», le dijo Moholy-Nagy a la artista, «hazlas flotar en el espacio. No los encierres» (citado en Bray 1976, 15). Y así lo hizo. Redujo hasta mínimos la presencia de las monturas donde engastar las piedras, utilizó voladizos que no infirieran en la transparencia de la piedra e incluso utilizó *epoxi* como adherente, sobre todo en las piedras que quería que aparecieran libres y flotantes (Figura 8). De Patta (1958) dejó por escrito muchas reflexiones; su lúcido pensamiento determinó los puntos inamovibles en su trabajo: cumplir con los requisitos funcionales, eficaz elección de materiales, métodos de trabajo novedosos y, sobre todo, diseñar desde la visión de nuestro propio tiempo. Consideraba que (De Patta, Kramer and Morton 1955, 6) el diseño de joyas lleva inherente «los problemas comunes a la escultura y la arquitectura», ya sea la forma, el espacio, la estructura, la tensión, la escala, la interpretación textural, etc., pues «cada elemento, juega su papel en una entidad unificada». Con esta declaración, se suma a todo el ideario que recorrió las vanguardias abstractas geométricas; aquellas que incorporaron el constructivismo en su credo, la Bauhaus, el Neoplasticismo o los constructivistas soviéticos. Así, reveló que la línea de demarcación entre las bellas artes, la artesanía y el diseño industrial se disolvía ante sus ojos. Un anillo, un colgante o cualquiera de sus piezas es un objeto artístico de igual identidad que otro de los que realizara, solo que de menor escala.

3. Otras *craftwoman* de la exposición *Modern Handmade Jewelry*

Pertenecientes al Studio Jewelers de Nueva York, Hurst & Kingsbury presentaron varias piezas abstractas con alguna estilización vegetal biomórfica. Entre ellas destacamos (Newmeyer 1946, 2) un «pesado collar cuadrado de plata forjada a mano» de calidad medieval y un «clip abstracto en dos planos de plata unidos a una esquina». Joan Hurst era graduada del Art Students League y Jill Kingsbury llega a la joyería pasando por el teatro y la danza.

Adda Husted-Andersen Hinged –danesa afincada en Nueva York– abrió su propio estudio en el Manhattan de 1944. En la muestra, presentó tres pulseras: alambre de plata con piedras, plata esmaltada y plata con apertura en bisagra. Su trabajo (Blauer 2013, 105) está influenciado por el estilo escandinavo «usando las gemas no por su valor intrínseco sino por sus colores», creando joyas más emocionales, trabajándolas como objetos esculpidos en libertad donde «la sensibilidad supera a la técnica».

May Gay de Portland muestra en la exposición dos brazaletes y una cadena, trabajados a partir de grueso hilo de plata y piedras engastadas. A su lado exponía el/la

desconocido/a Ellis Simpson de Nueva York, quien presentó cinco interesantes piezas realizadas en *Lucite* combinada con plata y piedras semipreciosas (Newmeyer 1946); creemos que dichas piedras quedaban sumergidas o embutidas en el metacrilato transparente.

La pintora Fannie Hillsmith presentó a la exposición dos broches con colgantes en material cerámico y alambre de plata (Newmeyer 1946). La prensa no le dedica ninguna referencia, aunque sí a su trabajo en la siguiente exposición *Modern Jewelry Under Fifty Dollar*. Una somera biografía y breve referencia a los materiales que usa: alambre de plata, las piedras semipreciosas, la *Lucite*, elementos cerámicos y algunos objetos encontrados como guijarros desgastados o trozos de vidrio («Modern Jewelry under Fifty Dollars» 1948), en la línea más surrealista del uso del *objet trouvé*.

Gertrude Karlan de Nueva York presentó tres piezas en el MoMA: un broche con turmalina, otro en espiral con un ópalo blanco y un collar con un broche desmontable (Newmeyer 1946). Diseñadora, orfebre, pintora, compositora de música y profesora de artes, Karlan fue una atrevida mujer que «se mezcló en los círculos bohemios de Nueva York» (Kardon 1995, 238) en los años veinte del siglo pasado. En 1927 participa en una de las exposiciones anuales más importantes de Estados Unidos: *Exhibition Women's Art and Industries*. La prensa la define como una de las pocas orfebres americanas, cuando «no muchas mujeres que buscan una carrera se dan cuenta de que la joyería puede ser un trabajo distinguido y remunerado» («Barbaric Jewels Expressive but There's an Art in Wearing Them» 1927, 30). Apareció por primera vez en «The Modern Note in Decorative Arts» (Glassgold 1928, 235). Karlan fue considerada como una de las grandes creadoras del momento, teorizando sobre cómo deben ser las piezas de joyería de acuerdo con las características físicas y personales de cada mujer.

Hilda Krauss también es una gran desconocida. Diseñadora, esmaltadora, orfebre, joyera, ceramista y bordadora experimental –además de profesora–, presentó dos piezas en la exposición: un brazalete de plata, muy geométrico y articulado y un par de pendientes (Newmeyer 1946). En 2017, tres años después de su muerte, The Brookfield Craft Center realizó una exposición retrospectiva, mostrando joyas en plata y oro, con piedras semipreciosas y esmaltadas, junto a sus *brodages* creativos, término acuñado por la autora –*broderie y collage* textil– para identificar sus originales trabajos textiles contemporáneos (*Hilda Kraus, Midcentury Modern Craftsman: Retrospective* 2017).

Madeleine Turner fue una prestigiosa joyera neoyorquina entre los años 1930 y 1950. Para la exposición presentó varias piezas en plata: botones, cadenas, un brazalete y un *choker* (Newmeyer 1946). Turner siempre buscó lo duradero e intemporal en sus piezas y, por este

motivo, fue acusada de conservadora («What Makes a Successful Craftsman» 1946). También fue profesora y diseñadora para joyerías como Tiffany o Georg Jensen de Copenhague (Rainwater y Redfield 1998).

Nada conocemos de la pareja Wagner & Zulumian. Presentaron tres piezas en plata: un collar con tres *moonstones*; otro con cinco ágatas engastadas y encintadas por hilo de plata y unos gemelos cuadrados con ágatas verdes (Newmeyer 1946).

Madeleine Burrage de Maine presentó broches de plata con turmalinas, esmeraldas y aguamarinas y collares con calcedonia azul, ágatas, cuarzo amarillo y cuarzo rutilado (Newmeyer 1946), con todas las piedras en talla cabujón. Su hermana era la pintora Mildred Giddings Burrage, quien también realizó diseños para joyería y moda (Shettleworth 2012) –como puede verse en la Colección Burrage del Portland Art Museum–. Creemos que, en algunos momentos, el trabajo debió de ser colaborativo entre ambas, aunque será Madeleine la que realmente formalice las piezas y Mildred, quizás, la que las diseñe. Inicialmente Madeleine Burrage buscaba gemas para coleccionarlas, pasando luego a fabricar sus joyas (Shettleworth 2016). Primero se aficionó a la mineralogía, para luego aprender –de manera autodidacta– las destrezas de la orfebrería. Ella misma buscaba las gemas a pie de explotación minera con un cartucho de dinamita en mano (Mullins n. d.). Su ocupación fue algo inusual: aun siendo mujer, pudo vivir de su búsqueda de minerales y de la fabricación de sus joyas. Siempre fue considerada una «mineralogista de vertederos» (Mullins n. d.), una rebuscadora en las explotaciones menos productivas o abandonadas.

El centro de sus joyas fue siempre la piedra, de la que parte toda la formulación de la pieza: afirmaba que su tamaño, forma, su color y belleza nunca debía cubrirse, ocultada por una masa de material sin sentido. Burrage convirtió en belleza esos desechos minerales.

4. ¿Esto es arte, cariño?

La crítica contemporánea a la exposición *Modern Handmade Jewelry* mantuvo posiciones muy polarizadas en cuanto a la calidad y sentido de las piezas expuestas. El periodista Robert C. Ruark (1946, n. p.) fue el primero en atacar de manera mordaz la exposición:

Mi amor es como una rosa roja, roja, roja, y si es una buena chica, la cubriré de tuercas y tornillos, le colgaré una lata vieja alrededor de su cuello y le pondré sujetapapeles en las muñecas. Y si ella grita «¡Ferretería!» le arrancaré a patadas sus pequeños dientes nacarados, porque amigos, esto es arte, puro arte.

Una romántica solución –apunta el periodista (Ruark 1946)–, una bendición para el amor, mejor que las flores o los diamantes, es cortejarlas con ferralla. Ruark (1946) –con sarcasmo– compara ciertas joyas con un arma muy peligrosa que puede cortarte una arteria. Parece que no comulga con estas novedades artísticas o, al menos, con las peligrosas. No solo arremete contra Albers y Reed, sino también contra Calder (Ruark 1946, n. p.), *A Necklaceman*, y «el collar de movimiento perpetuo, una pieza que cuelga aproximadamente hasta la cintura, [que] se compone de ganchos afilados [...] y garantiza una herida mortal a cualquier zagal que entre sin su armadura bien ajustada». Calder también presentó *The Jealous Husband*, un intimidante collar que también promete heridas mortales a quienes quieran acceder sin permiso hasta una mujer. El escultor materializa –formal y conceptualmente– una pieza defensiva. Tanto por su nombre como por su forma podría recordar objetos represores medievales como el cinturón de castidad que hace inaccesible a la mujer. No obstante, interpretando esta pieza desde la visión inversa, se nos presenta como un objeto limitador espacial ante el cuerpo femenino, quizás defensivo, sí, pero por decisión de ella.

«Lláname reaccionario», finaliza Ruark (1946, n. p.), «pero si me pongo a trabajar a una mujer, no demandaría su afecto con un pedazo de lata martillado o un par de piezas de ferretería arrancadas de la puerta principal». ¿Reaccionario? Nos obliga a pensar que sí, porque –como dice– una joya es un negocio *sobre* una mujer. Roland Barthes (2003, 66) explica que, la joya, para quien la lleva, es una muestra del poder que reside en sus recursos económicos y «un signo de súper-potencia, es decir, de virilidad». Cuando ellos dejaron de usarlas habitualmente, «el hombre delegó en la mujer la exhibición de su propia riqueza» dando testimonio «del poder del marido» (Barthes 2003, 67). Por suerte, esto cambió cuando las mujeres tomaron las riendas de su propia autonomía económica y profesional.

Y cómo no deleitarnos con la imagen que acompaña el artículo de Ruark. La viñeta muestra una sorprendida damisela agasajada por su devoto amante con este simpático collar fabricado con objetos del hogar –plancha, batidora, cafetera, abrelatas, etc.– que penden de una larga cadena (Figura 9). Si lo pensamos bien, tampoco es tan extraño que esta imagen muestre estos regalos a una mujer, situándola en su espacio tradicional y las funciones asignadas históricamente a la reina del hogar. En ese negocio con la joyería, Albers-Reed o Coles arremeten de frente, porque el poder del que hablan sus trabajos no es el pecuniario, sino intelectual, del que –como en el caso de Ruark– muchos y muchas adolecen. Para el periodista (Ruark 1946, n. p.), estos cachivaches de los «“chicos ultra-modernos” –y chicas, no lo olvidemos–, son solo para reírse del público», porque Ruark no quiere o no sabe leer las intenciones verdaderas.



Figura 9. Viñeta, 1946.

Una broma quizás sí –entre otras muchas cosas– pero con el público, una reflexión artística que se divierte jugando con los materiales y las formas. Estos trabajos sí son una pura expresión de arte que quieren llevar el campo de la joyería a una discusión abierta y buscan plantear qué es un/a creador/a, qué ocurre con los materiales o las formas en estas propuestas, abriendo interrogantes como ¿contienen un concepto implícito?, o bien ¿son arte en mayúsculas? Es una pena que solo podamos conocer la opinión de los críticos en prensa y no qué pensó realmente el público que visitó la exposición y, sobre todo, si solo vieron bromas como Ruark o si vieron también preguntas.

Pero la batalla no estaba del todo perdida, porque esta no fue la recepción general de la exposición del MoMA. La periodista Barbara Bundschu (1946a, n. p.) consideró que piezas como las de Albers-Reed tenían «tanto sentido como el que proviene de las cosas más sofisticadas». Con esta afirmación, la periodista se alista en la línea de vanguardia. Bundschu también informa de la batalla de Ruark con otra «escritora de modas» que afirmó en su crítica a la exposición *It's Art* (Bundschu 1946b). El texto se acompaña de una divertida viñeta (Figura 10) que publicita las bondades del *hardware* en joyería, por supuesto, mejor que los



Figura 10. Viñeta, 1946.

diamantes: «¿Diamantes? ¡Puf! ¡Déjeme mostrarle algunas joyas exquisitas de tuercas, pernos y tapones de bañera!» (Bundschu 1946b, 10). Aunque –como todas sabemos– los mejores amigos de una «chica» son los diamantes.

En esta cruzada dialéctica, contestan a Ruark desde *Art Digest* («Flat on His Pendant» 1946, 7). Se está mostrando lo último en joyería moderna, «ya sabes, de las que se improvisan en el momento» –incide irónicamente la revista–. «Es verdad, verdad, pero quizás Robert C. Ruark [...] no se dio cuenta de cuánta [verdad] cuando hojeó la exposición. Al menos no mostró el acostumbrado respeto por los avanzados pensamientos de Anni Albers, Sandy Calder, Alex Reed y otros».

Lippman (1946, 12) abre otra problemática: el propósito de la joyería. Apunta que este es «decorar, completar, y realzar la belleza del portador» y que no debería considerarse «en términos de forma pura o a la luz de su aceptación como diálogo». Una visión

reaccionaria que veta otros campos de acción de los/las creadores/as. Se disgusta por la «alarmante similitud» con «las formas primitivas» y con las piezas realizadas con «todo tipo de materiales prosaicos», a las que «no se les puede negar que con frecuencia son divertidas e incluso sirven para recordar la belleza en la utilidad diaria de los objetos», pero «estos no son diseños modernos y ciertamente, no es indicativo de ninguna tendencia creativa en la joyería». Lippman no tuvo buen ojo, porque todas estas experiencias ornamentales que cuestionaron la condición de la joya nos llevarán, sin solución de continuidad, hasta lo que hoy es esencial en el pensamiento creativo de la joyería contemporánea. De la misma forma que la pintura fue no pintura o la escultura abandonó su retículo, expandiéndose más allá de sus propios límites.

Bibliografía

- Albers, Anni. 1942. «On Jewelry». *Albers Foundation*. Disponible en <https://albersfoundation.org/teaching/anni-albers/lectures/> (Fecha de consulta: 09/03/2020).
- «Barbaric Jewels Expressive but There's an Art in Wearing Them». 1927. *The Indianapolis Star*, October 30th: 30.
- Barthes, Roland. 2003. «De la joya a la bisutería». *Acta Poética*, 24 (1): 63-70.
- Blauer, Etagale. 2013. *Contemporary American Jewelry Design*. Boston: Springer Science & Business Media.
- Bray, Hazel. 1976. *The Jewelry of Margaret de Patta: A Retrospective Exhibition*. Oakland: Oakland Museum.
- Bundschu, Barbara. 1946a. «Even Sink Strainer Receives "Artistic" Acclaim in Jewelry». *Camden Courier*, September 25th.
- . 1946b. «Fashion Writer Disputes Mr. Ruark on Modern "Jools". It's Art Says She». *The Knoxville News-Sentinel*, October 2nd: 10.
- «Collection Madeleine Burrage». En *Portland Art Museum*. Disponible en <http://collections.portlandmuseum.org/objects-1/thumbnails?records=12&query=mfs%20any%20%22madeleine%20burrage%22&sort=9>. (Fecha de consulta: 26/07/2019).
- «Come Out of the Kitchen, Jewelry». 1941. *Boston Sunday Post*, August 3rd: 10.
- De Patta, Margaret. 1957. «Discussion: Theories of Design in Relation to Metals». *Asilomar, First Annual Conference of American Craftsmen*, June. Disponible en <https://digital.craftcouncil.org/digital/collection/p15785coll5/id/3768> (Fecha de consulta: 23/02/2019).

- . 1958. «Vision and Individual Response. Panel II». *Dimension of Design. Second Annual Conference American Craftsmen's Council*, June. Disponible en <https://digital.craftcouncil.org/digital/collection/p15785coll5/id/4419/rec/1> (Fecha de consulta: 18/09/2019).
- De Patta Margaret, Sam Kramer and Philip Morton. 1955. «Jewelry Designers: Bertoia, De Patta, Kramer, Morton, and Winston». *Design Quarterly*, 33: 3-13.
- Dobson, Eleanor and Nichola Tonks. 2020. *Ancient Egypt in the Modern Imagination: Art, Literature and Culture*. Londres: Bloomsbury Academic.
- «Fabric is the Fashion». 1961. *Crafts Horizons*, 21 (3): 18-22.
- Fayette, Wash. 1943. «Meandering Along the Main Stem». *Washington C.H. Record-Herald*, October 15th: 1.
- «First to Stripling's then back to College». 1940. *Fort Worth Star-Telegram*, August 11th: 32.
- «Flat on His Pendant». 1946. *Art Digest*, October: 7.
- «Frosh Girls Being». 1934. *The Daily Item*, October 20th: 2.
- Glassgold, Adolph C. 1928. «The Modern Note in Decorative Arts». *The Art*, 13: 221-235.
- Hilda Kraus, *Midcentury Modern Craftsman: Retrospective*. 2017. Brookfield: Brookfield Craft Center.
- «Hess Brothers». 1940. *Mauch Chunk Times-News*, September 6th: 2.
- Hurtado Suárez, María Inmaculada. 2021. *No sólo los diamantes son los mejores amigos de una «chica»: creadoras a la vanguardia del ornamento corporal*. Tesis Doctoral inédita. Málaga: Universidad de Málaga.
- Kapty, Patrick. 2020. *Entrevista realizada por Hurtado Suárez, M.I.*
- Kardon, Janet. 1995. *Craft in the Machine Age, 1920-1945*. Nueva York: H.N. Abrams.
- Lippman, Bernard. 1946. «A Jeweler Evaluates Exhibition of Modern Handmade Jewelry». *Design*, 48: 12.
- «Local Flashes». 1940. *The Morning Call*, September 16th: 5.
- Manhart, Marcia and Tom Manhart. 1987. *The Eloquent Object: The Evolution of American Art in Craft Media since 1945*. Tulsa: Philbrook Museum of Art.
- «Modern Jewelry under Fifty Dollars». 1948. *Everyday Art Quarterly*, 7: 6-13.
- Moholy-Nagy, Lazlo. 1947. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald-ID Book-Institute of Design.
- Morton, Philip. 1969. *Contemporary Jewelry*. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston.
- Mullins, William E. n. d.. «K'Port Woman Finds Hidden Treasure in Abundance Almost at her Doorstep». *Boston Herald*. En Archivo Kennebunkport Historical Society.
- Museum of Modern Art. 1946. «MASTER CHECKLIST: An Exhibition Circulated by The Museum of Modern Art, New York, N.Y.» *MoMA Exhibition 0330 Modern Handmade Jewelry*. Dis-

- ponible en https://assets.moma.org/documents/moma_master-checklist_325529.pdf?_ga=2.10319612.933953467.1600160894-638278120.1594404645 (Fecha de consulta: 16/09/2019).
- «Namm's Brooklyn». 1940. *Daily News*, October 2nd: 367.
- «New Budget Seventh Floor. Saks at 34th. Safety pin Necklace». 1940. *Daily News*, September 25th: 72.
- «New Fall and Patriotic Jewelry. New Safety pin Jewelry». 1940. *Dayton Daily News*, August 30th: 8.
- Newmeyer, Sarah. 1946. «Exhibition of Modern Handmade Jewelry opens at Museum of Modern Art». Disponible en https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325531.pdf (Fecha de consulta: 14/05/2017).
- Nin, Anaïs. 1966. *The Diary of Anaïs Nin, 1947-1955*. Nueva York: Swallow Press.
- Rainwater, Dorothy and Judy Redfield. 1998. *Encyclopedia of American Silver Manufactures*. Atglen: Schiffer Publications.
- Ruark, Robert C. 1946. «It's Art Baby». *Philadelphia Evening Bulletin*, September 27th.
- «Safety pin Jewelry». 1939. *The Times*, November 21th: 8.
- Sajic, Andrijana. 2013. *The Bauhaus 1919-1928 at the Museum of Modern Art, N. Y., 1938: The Bauhaus as an Art Educational Model in the United States*. Nueva York: University of New York. Disponible en https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1182&context=cc_etds_theses (Fecha de consulta: 25/09/2020).
- Shaifer, Jennifer. 2011. *Metal Rising: The Forming of the Metal Arts Guild, San Francisco (1929-1964)*. Washington D. C.: Corcoran College of Art & Design. Disponible en <https://repository.si.edu/handle/10088/18636> (Fecha de consulta: 23/02/2019).
- Shettleworth, Earle G. 2012. «The Making of an Artist: Mildred G. Burrage's Early Years». Disponible en <http://www.tfaoi.com/aa/10aa/10aa78.htm> (Fecha de consulta: 19/04/2020).
- . 2016. *The Art Of Mildred G. Burrage*. Portland: University of New England.
- «S. H. George & Sons. Tomorrow! New Fashions and Values at Extraordinary Savings». 1932. *The Knoxville Journal*, October 23th: 5.
- «Society. Tacky Party». 1920. *Santa Ana Register*, May 15th: 5.
- Stephens, Luis. 2020. *Entrevista realizada por Hurtado Suárez, M.I.*
- «What Makes a Successful Craftsman». 1946. *Crafts Horizons*, 15: 15.