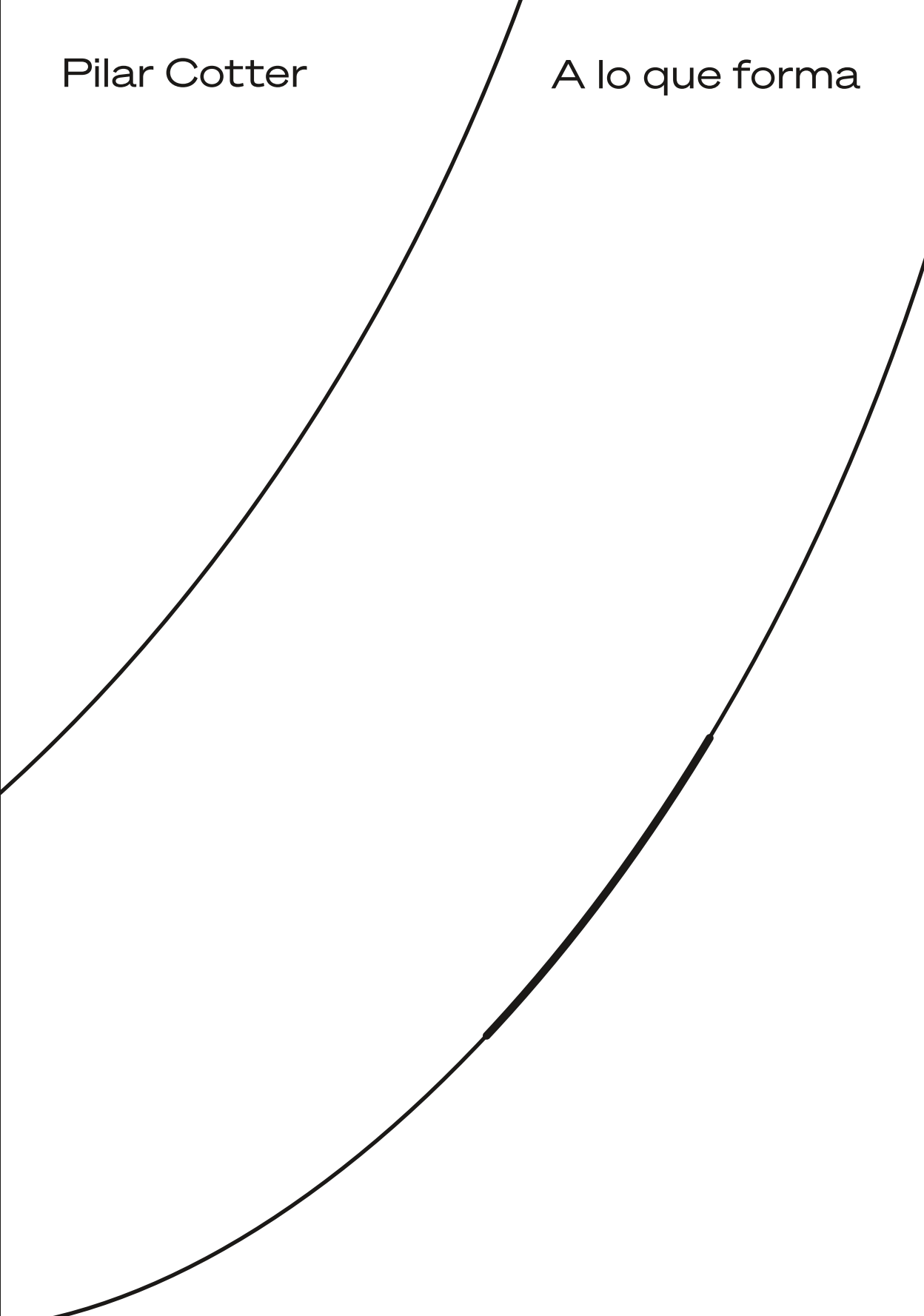


Pilar Cotter

A lo que forma



Pilar Cotter

A lo que forma



6—7 De un cierto caminar sobre el hielo
Isidro Hernández Gutiérrez

8—17 La joyería, arte para el cuerpo
Ramon Puig Cuyàs

18—21 Formas preciosas del silencio
Jimena Ríos

22—83 Obras en exposición
Exhibition Works

84—85 On a Certain Way of Walking on Ice
Isidro Hernández Gutiérrez

86—95 Jewellery, Art for the Body
Ramon Puig Cuyàs

96—99 Precious Forms of Silence
Jimena Ríos

De un cierto caminar sobre el hielo

Isidro Hernández Gutiérrez

Pilar Cotter ha aprendido a caminar sobre el hielo y ha logrado desprenderse de elementos y códigos demasiado pesados para el viaje. La suya es una apuesta por la sutileza y la levedad, por fragmentos caprichosos y frágiles que trazan, como si de un dibujo se tratase, la confesión o el rastro de una insuficiencia. Frente a la pesadez y la trascendencia del mundo, contra el complejo nudo de interacciones de la realidad, una evanescente arquitectura, un detalle o fragmento de algo irreconocible, un significante que se escapa, grácil, de cualquier significado.

Las creaciones de esta artista –que trabaja en la confluencia entre el oficio de la joyería y la expresión escultórica– se manifiestan como formas del deseo. Ellas son la materialización de un mensaje sin código y sin alfabeto precisos, sin un paradigma fácilmente reconocible, y que solo cobran sentido en su dimensión poética, como armas para el placer y la contemplación de la mirada. Sus joyas, sus sutiles miniaturas escultóricas de funcionamiento simbólico, se aproximan a los objetos en sueños, como delicados andamiajes que permiten previsualizar la idea de algo que solo existe en la imaginación.

Entre el trabajo artesanal y el arte contemporáneo, el suyo es un arte de la joyería que ha llegado muy lejos en la concepción de la materia. Existe en sus trabajos una tentativa serial que convierte cada una de sus figuras en fragmentos de una temporalidad o una duración orgánica libre del sentido práctico del tiempo de los relojes. En sus manos, la forma experimenta un proceso de desplazamiento y las figuras quedan desprovistas de una utilidad definida, de toda finalidad servil. Si como joyas están vinculadas al adorno o al lustre de los cuerpos, las suyas superan esta competencia básica para cuestionar esa dependencia, atrayendo la mirada hacia los interrogantes que plantea el objeto en sí mismo.

Se demoran sus manos en la creación de figuras privadas de su uso específico, desprovistas de toda retórica y siempre más allá de la simple funcionalidad. Fragmentos de piedras o de nubes, toboganes y geometrías lúdicas, ángulos que se cierran y se abren en sí mismos, pliegues y líneas sorprendentes: tentativas flexibles y dinámicas que buscan su propia forma.

A lo que forma es un proyecto expositivo concebido por Pilar Cotter para el ciclo expositivo Filtraciones de TEA Tenerife Espacio de las Artes. En él nos ofrece una escritura imaginaria –de un cierto caminar sobre el hielo–, una caligrafía objetual sin imperativos lógicos. Sus joyas –porque la artista se define a sí misma como «joyera contemporánea»– viven una existencia poética más allá de todo lenguaje comunicativo; logran una radical visibilidad, al tiempo que sugieren imágenes en ausencia, figuras que emergen directamente de la imaginación creando un mundo propio, o un espacio de orden simbólico.

La joyería, arte para el cuerpo

Ramon Puig Cuyàs

La joyería, toda la joyería, desde la antigüedad hasta nuestros días, es un fenómeno cultural que hunde sus raíces en el mundo de lo simbólico más que en lo utilitario o funcional. Pero sería absolutamente imposible de entender el mundo de la joyería y del ornamento corporal sin el soporte de la materia. La joyería es un arte en el que la materia tiene una importancia capital; hablar de joyería, es hablar del lenguaje de los materiales. Todos sabemos que el ornamento corporal, la joya, es un objeto extraordinario, fuera de lo cotidiano, y por lo tanto el hombre siempre ha buscado materiales extraordinarios, exóticos o con propiedades especiales para construir sus ornamentos. Características que hacen fácil que estos materiales se carguen de propiedades mágicas o simbólicas.

La inmensa capacidad de inventar y de crear símbolos es la característica fundamental que distingue a los humanos del resto de las especies animales que conviven con nosotros. La joyería ha sido una de las primeras manifestaciones de esta capacidad del ser humano para crear símbolos. Por medio de los valores simbólicos de la joya y sus materiales, se crearon unos sistemas culturales para transmitir información sobre sus señas de identidad, filiación y estatus. Pero no debemos olvidar que la joya, el ornamento corporal, también era un código simbólico que le permitía representarse y comunicarse con el mundo invisible y trascendental. Era una forma de definir su identidad espiritual que le ayudaba a comprender, a penetrar e intentar controlar las fuerzas de su universo mágico, donde se mezclaban el pensamiento poético, místico e incluso una forma de pensamiento pre-científico.

El ornamento corporal era también un acto mágico, cuya finalidad era la protección, una defensa contra una naturaleza salvaje y hostil. Era una forma de exorcizar el miedo hacia el mundo exterior, incontrolable y desconocido. La ornamentación corporal era un código simbólico que permitía al hombre primitivo representarse y comunicarse con el mundo invisible y trascendental. Con el tiempo, y creyendo domesticada esta naturaleza, se convirtió en símbolo de ostentación, de poder y de riqueza. La joyería artística todavía conserva un poco de esta magia de sus orígenes, quizás porque hoy descubrimos que continuamos sintiendo la necesidad estar protegidos.

En oposición al collar hecho de huesos y dientes que definía la identidad del hombre de Neandertal, el hombre contemporáneo tiene una página web y un portal en el ciberespacio. Si como dijo la arqueóloga francesa Yvette Taborin, el ornamento amplifica el cuerpo, hoy en día no es el ornamento y sus materiales tradicionales, sino la tecnología y la informática, las que amplifican nuestro cuerpo y nuestra identidad hasta la disolución.

La joya convencional, en la mayoría de los casos, ha quedado como un discreto complemento del vestir. Pero paralelamente, desde la segunda mitad del siglo XX, se ha ido imponiendo en círculos cada vez más amplios de nuestra sociedad, una nueva manera de entender la joya, que más allá del lujo y de la superficialidad de la moda, se interna por los territorios del arte y la poesía. Poco a poco ha conquistado espacios dentro del mundo del arte contemporáneo, pero al mismo tiempo sigue manteniendo una relación con la tradición de un oficio que hace que el diálogo con los materiales siga siendo un hecho fundamental y característico de este medio.

La gran transformación formal y conceptual de la joyería se produce en la segunda mitad del siglo XX, impulsada por los cambios de democratización social, y por las influencias del inconformismo y de la contracultura de algunos movimientos juveniles, como los Beatniks o los Hippies, que propugnaban la artesanía y el trabajo manual como una alternativa al modelo capitalista y consumista. Estas influencias se materializan de muchas maneras, pero una de las más evidentes es la sustitución de los materiales convencionales por otros más «democráticos». En lugar de usar materiales sofisticados, escasos y raros, y por lo tanto de gran valor, se utilizan materiales comunes sin valor intrínseco, como los plásticos, emblemáticos de la cultura Pop-art, el hierro, el papel, la madera y cualquier material que sirviera para expresar el rechazo a las convenciones y el deseo de instaurar una naturalidad sin constricciones. De transformar estos materiales en una metáfora de su tiempo. Revalorizando al mismo tiempo el contacto con la materia, recuperando el placer de dejarse llevar por ese impulso humano y ancestral de transformar la materia con sus propias manos, de tocarla, de acariciarla. De esta manera la joya ya no es un símbolo de poder, sino más bien una interrogación.

Paul Valéry, en su obra «Eupalinos o el Arquitecto», Sócrates explica a Fredo un hallazgo. «...caminaba yo por la orilla misma, seguía una playa sin fin...y no había cosa en derredor mío que no fuera sencilla y pura: el cielo, la arena y el agua». Le cuenta cómo encontró un objeto en la frontera entre Neptuno y la Tierra, donde los restos de abandonos enigmáticos, algas y maderos «...y donde todas las cosas que la Fortuna entrega a las furias litorales, y al litigio sin fin entre la onda y la ribera, allí son llevadas y deportadas; puestas en alto, arrastradas por lo bajo: cobradas, perdidas, recobradas, según la hora y el día...» Fredo pregunta a Sócrates, «¿De qué tamaño era ese objeto?», y le contesta «Grande, poco más o menos, como mi puño», «¿Y de qué materia? De igual materia que su forma: materia de dudas». Después explica que continuó interrogándose si era un fragmento de osamenta de pez, o de un marfil tallado por un artesano, si era obra de la naturaleza o de la mano del hombre, si un trabajo de los siglos o del tiempo inmediato de un artista. Finalmente lo tiró al mar, pero las preguntas quedaron en su espíritu. Para algunos artistas joyeros que se han abierto a nuevos horizontes más allá del pequeño, cerrado y convencional mundo de la joyería, esta es su nueva materia de trabajo, materia hecha de dudas, de interrogación y de reflexión, no el oro. Lejos de las formas estereotipadas y de las formas decorativas gratuitas, ahora trabaja con una materia que no es oro ni piedras preciosas, pero que tampoco trabaja los plásticos o las resinas por sí mismas, estas nos son más que un medio. Lo que sí importa es el uso preciso de este material, y la idea que motiva el trabajo. Una materia que le ha de servir para desvelar una forma única y precisa, donde el valor, la preciosidad, viene dado por el encaje preciso entre la forma, la técnica y la función simbólica y expresiva.

La materia y no solo la forma, se convierte también en un lugar de confrontación de las ideas. Igual que el científico interroga la materia como medio para conocer y desvelar el sentido y el orden del cosmos, el nuevo artista-artesano, interroga la materia para desvelar el sentido y encontrar el orden tanto en su propio mundo poético, así como su lugar como actor social.

El entusiasmo, la emoción y el deseo dirigen este diálogo fecundo con la materia y es el trabajo que da paso al pensamiento abstracto y a la reflexión. La joyería deja de ser un arte aplicado para convertirse en un arte especulativo.

Esta nueva joyería nacida con voluntad artística, denominada Neue Schmuck en los países de influencia germánica, o Studio Jewellery en los anglosajones, no surge de los talleres de las grandes firmas de la joyería internacional, que se mantienen fieles a la tradición y anclados a un modelo estético y anacrónico más cercano a los estilos del siglo XIX. La Joyería convencional, después de los dos grandes estilos de principios del siglo XX, en los que participó plenamente: el Modernismo y el Art-Decó, en la postguerra de los años 50 vive históricamente uno de los momentos más conservadores de su historia, alejada como nunca de la sensibilidad cultural y artística del momento, cuando las vanguardias como el Informalismo, Action Painting, el Neoconstructivismo o el Pop Art se imponen completamente.

Una sola excepción en Copenhague, la firma Georg Jensen que será la impulsora de una joyería más vinculada a las propuestas de la cultura del diseño y del racionalismo funcional, que rechaza cualquier tipo de decoración superflua. Propone la conciliación entre el oficio y la cultura del diseño para una producción seriada. Georg Jensen y los diseñadores de la firma serán los precursores de una corriente muy importante de la joyería contemporánea denominada Joyería de Diseño, más interesada en la producción más o menos industrial de un tipo de joyería con formas estilizadas y funcionales, generalmente en plata pulida y brillante, que en la expresión personal de un artista.

La Nueva Joyería o Joyería Artística aparece en Europa, y en menor medida en los EE.UU., impulsada fundamentalmente por las escuelas y facultades de arte, juntamente con otros procesos de redefinición de los llamados oficios artísticos, especialmente el textil, la cerámica y el vidrio. Escuelas que experimentan un movimiento de renovación y regeneración pedagógica, que habían sido fundadas o refundadas a principios del siglo XX siguiendo el ideario de William Morris y las Arts & Craft. Ahora su renovación pedagógica venía influenciada directamente por la experiencia pedagógica y las metodologías de la Bauhaus, integrando el arte y

el oficio en un mismo plano, suprimiendo cualquier tipo de rigidez académica para facilitar el desarrollo de la personalidad creativa del estudiante de forma espontánea y sin inhibiciones. Walter Gropius, en el primer documento fundacional de la Bauhaus, proclama la importancia de poseer una experiencia constructiva, la necesidad de regresar hacia la artesanía y los talleres. El arte no se puede enseñar, hay que desarrollar la capacidad creativa practicando un oficio. Que no existe diferencia fundamental entre artistas y artesanos. Defiende que el artista es un artesano más elevado, que en escasos momentos de claridad se sitúa más allá de su voluntad y el arte florece en sus manos, pero ha de existir una base técnica y artesanal en cada artista.

Estas ideas, durante los años cincuenta y sesenta sirvieron de fundamentos para la reforma pedagógica de muchas escuelas europeas de las que surgieron las nuevas generaciones de joyeros con voluntad artística. Algunas de estas escuelas y academias fueron la Gerrit-Rietveld Academie de Ámsterdam, Burg Giebichtein de Halle, en la antigua RDA, La Escuela Técnica superior de Düsseldorf, la Academia de Artes Plásticas de Múnich, la Escuela de Artes y oficios de Padova, en Italia, el Royal College of Art de Londres, en el caso de España, La Escuela Massana de Barcelona que crea su departamento de joyería en 1959. También en escuelas en Escandinavia y algunos departamentos de arte en universidades de Estados Unidos, pero de entre todas estas escuelas hay que destacar por su especial importancia en la promoción de estas ideas, la Escuela de Artes y Oficios de Pforzheim, en Alemania, cuando en 1956 Karl Schollmayer, artista orfebre y divulgador se hizo cargo como director de la escuela, y creó un potente equipo docente con profesionales como Klaus Ullrich y Reinhold Reiling que atrajeron a estudiantes de todos los rincones del mundo y al regresar a sus países contribuyeron a diseminar las ideas de esta nueva visión de la joyería, algunos de ellos ejerciendo como profesores en sus respectivos países o incluso viajando y trabajando como profesores invitados en otras escuelas, convirtiendo este proceso de redefinición de la joyería en un fenómeno global. Salvando las personalidades y diferencias de estilo compartían una afinidad de intereses y estrategias: los mismos ideales de integrar los valores universales del arte, con la práctica y la exigencia de la disciplina en el oficio.

La idea, el proyecto, la composición y la realización están en manos de una sola persona, esta unidad entre el proyecto y la materialización dan como resultado un proceso creativo dinámico, desde las primeras especulaciones hasta el último gesto en que finaliza la acción y en ese momento aparece el objeto como una pieza única e irreplicable. El taller como lugar de diálogo y confrontación es el centro de la vida del artista. El taller es el lugar donde no es necesario separar la mano de la mente, el arte del oficio, la intuición de la razón. Es el lugar donde se piensa con las manos. Donde la materia da paso al pensamiento abstracto. Donde se vive la experiencia de construirse uno mismo lentamente en diálogo directo de las manos con los materiales y las formas.

Aparecen nuevos canales de difusión, galerías de arte especializadas en joyería, y museos que programan importantes exposiciones internacionales o que empiezan a crear colecciones públicas de joyería contemporánea. Aunque, contradictoriamente, quizás a causa de que la finalidad última de la joya es para ser llevada, endosada sobre el cuerpo, en realidad es una forma de desacralizar el arte contemporáneo sacándolo de los museos y galerías para acercarlo a la vida cotidiana de las personas, creando complicidades compartidas entre el artista y el portador con las otras personas en sus interacciones sociales. Como pequeñas performances en una dinámica de espejos entre identidades.

A pesar de todo, sigue habiendo reticencias y prejuicios en amplios sectores del mundo del arte para aceptar plenamente la posible artisticidad de una joya. Por el contrario, nadie pone en duda esta cualidad cuando es de un artista reconocido, pues con solo su firma consolidada ya le otorga valor. Los artistas aportan los lenguajes y las especulaciones de sus obras al pequeño formato de la joya. Especialmente a partir de los años cuarenta, algunos escultores y pintores sienten la necesidad de explorar otros territorios, buscando la intimidad que le da el pequeño formato de la joya. Cabe destacar entre ellos la conocida producción de joyas y objetos de Alexander Calder. En este caso no hay una ruptura con sus procesos creativos como escultor, son una prolongación natural de su actividad en el estudio, así como también las muy divulgadas joyas de Picasso, trabajando en estrecha colaboración con un joyero, y las del escultor Anthony Caro que en 2008

también trabajó con un artesano de una conocida firma de Madrid, para realizar una colección de joyas en oro, pero consiguiendo no traicionar su lenguaje escultórico. Lo mismo se puede decir de las logradas experimentaciones con la cera fundida de escultores como George Braque, Paco Durrio, Giacometti, Manolo Hugué o la artista radicada en Tenerife, Maud Bonneaud con esmaltes. El taller Gem Montebello, de Italia, durante los años sesenta y setenta editó e interpretó con bastante fidelidad las obras originales, de un gran número de artistas de la vanguardia, de los que destacaría las realizadas de Lucio Fontana, Jesús Rafael Soto, Pol Bury, Niki de Saint-Phalle, o Ettore Sottsass. Conceptual y formalmente muy coherentes con la obra son las pequeñas ediciones en Francia de las joyas de los escultores César y Arman. Pero en general son diseños que los artistas dejan en manos de artesanos y destinados a un mercado secundario del arte. En muchos casos los diseños son reinterpretados para incluirlos dentro de los parámetros de la joyería convencional desnaturalizando la obra original. Eran incursiones esporádicas, más bien anecdóticas y oportunistas, sin una verdadera voluntad de repensar el fenómeno de la joyería. Por esta razón, y porque actúan en dinámicas completamente aisladas unas de otras, en mi opinión estas realizaciones influyeron muy poco en estos procesos de redefinición de la joyería contemporánea.

Para comprender la obra de Pilar Cotter hay que empezar enmarcándola en este contexto de la joyería europea contemporánea. Una obra con voluntad transformadora y portadora de contenidos especulativos. Pero si su obra se inscribe en este nuevo escenario de la joyería contemporánea, también se inscribe en el universo fluido y mestizo del arte contemporáneo, porque las nuevas dinámicas creativas hoy desdibujan los límites y las fronteras entre las diferentes disciplinas.

Al mirar atentamente sus joyas-objetos nos vemos abocados a reconocer la magnitud de la pequeña dimensión y que las reducidas medidas de sus obras nos transportan a un mundo de intimidades, pero al mismo tiempo, nos sitúan en una dialéctica entre grande y pequeño, que rebasa el plano estricto de la joya para convertir su obra en un hecho de magnitud puramente escultórico, no importando ni el tamaño ni la función última a la que están destinadas.

En su obra se evidencia esta hibridación a través del uso de diferentes materiales y técnicas inherentes de las artes aplicadas como la porcelana y el metal, en unos procesos de manipulación característicos de los oficios, pero simultáneamente dirigidos por los discursos y dialécticas de las artes plásticas. Esta cualidad mestiza de sus creaciones, entre la joyería y el objeto escultórico se va construyendo en permanente movimiento entre diálogos y confrontaciones, tensiones o pactos temporales entre los dos territorios, pero con la voluntad de construir a través de sus creaciones, una sola identidad, no solo individual sino también colectiva, y en definitiva, en un intento de desvelar y materializar algo indefinible, como un diseño interior que nace de la intuición, para convertirse en testimonio de la conciencia.

Esta dinámica constructiva de su discurso plástico se fundamenta en un archivo reconocible de nuestro imaginario formal colectivo para crear un relato que quiere venir a ser una experiencia transformadora y memorable.

Y esta experiencia se hace más personal y próxima por la posibilidad real de ser endosada sobre el cuerpo, o simplemente como una propuesta puramente táctil al tocar, acariciar delicadamente y sospesar con la mano estas joyas.

De acuerdo con esa voluntad transformadora, la obra de Pilar Cotter también viene a proponer un uso no exclusivo de género, la joya no es pensada ya para el uso casi exclusivo para el rol de mujer, es una joya sin un género predeterminado. Un género difuso de acuerdo con las nuevas sensibilidades y reclamaciones de igualdad, antiautoritarias, y de unas relaciones sociales más abiertas y menos jerarquizadas. En definitiva, es arte para el cuerpo y donde ponerse una joya es recuperar una gran parte de ese gesto mágico que era ponerse una joya.

— Ramon Puig Cuyàs

Formas preciosas del silencio

Jimena Ríos

«Apenas nos sentamos, los tres nos quedamos callados un momento; entonces todas las cosas que había en la mesa parecían formas preciosas del silencio. Empezaron a entrar en el mantel nuestros pares de manos: ellas parecían habitantes naturales de la mesa. Yo no podía dejar de pensar en la vida de las manos. Haría mucho años, unas manos habían obligado a estos objetos de la mesa a tener una forma» — Felisberto Hernández

La exposición de Pilar Cotter pide silencio, aunque quizá pedir no sea la palabra porque esta es una obra sin imperativos. Son piezas que nos invitan al silencio para escuchar el gesto que les dio su forma.

Todas las piezas de este cuerpo de obra celebran el hacer, la presencia de la mano, el gesto repetitivo de una tradición y al mismo tiempo una voz propia.

Cuando nos paramos frente a estos objetos, el silencio habla del tiempo que la autora invirtió en ellos. Esta inversión no está medida por la eficiencia ni por la especulación, sino por la confianza. Los objetos portables y escultóricos tienen la solidez de quien confía en un oficio. Pilar Cotter conoce la respuesta del material; por eso lo elige entre tantos otros, sabe qué preguntarle a la porcelana y confía en la respuesta. La experiencia y la investigación la llevan a saber con certeza que no importa tanto la pregunta individual que hace cuando se sienta en su taller, sino la tradición de todos aquellos que alguna vez hicieron una vasija, fabricaron un contenedor o intentaron contar una historia usando sus manos.

No hay jerarquías entre las manos que crean y el producto resultante; nadie domina a nadie. Las manos se pusieron a disposición de la forma y del material y lo que pasó después, lo que vemos hoy, no es más que una conversación amable que genera un espacio fundamental en las obras de arte. Un vacío que solo aparece cuando alguien tiene algo que decir y toma las decisiones necesarias para que el mensaje sea claro. En ese preciso instante entramos nosotros, los espectadores, y podemos apropiarnos de lo que vemos, llenar ese vacío con nuestro imaginario.

Es cierto también que estas piezas están sometidas a tensión, aunque no están llevadas a su extremo. No hay temor a que colapsen. Podemos reconocer que originalmente fueron formas que viven en nuestro inconsciente colectivo; podemos intuir las, ubicarlas en un contexto doméstico, como parte de la arquitectura, dentro del paisaje urbano. No sabemos de dónde vienen ni de dónde las conocemos, pero nos son familiares. Nuestra memoria se activa, atesoramos algún recuerdo con esa textura. Nuestra observación se vuelve activa y en un ejercicio de sinestesia nuestra mirada

evoca un tacto, un sonido que nos habla de una mano que dejó un rastro, vestigios de pasado. Estas formas también tienen memoria. Somos testigos de una relación íntima entre las manos y el material, la forma y las herramientas que la crean, el relato y el lenguaje que lo conforma. Pilar Cotter nos invita a su mesa y estamos sentados frente a una escena tan privada como universal, y lo que se despliega es la memoria de las manos: no solo las suyas sino las de ceramistas y joyeras que han querido poner su técnica a disposición de un relato colectivo que trasciende la experiencia propia para funcionar como transmisor del gesto creador.

Me animo a decir que esta es una exposición de joyas. Entiendo que no todas son portables, que muchas escapan a la escala que estamos acostumbrados a usar en joyería. Lo que hace joyas a todas estas piezas es la relación ausente o presente con el cuerpo. La articulación de todas estas piezas facilita su portabilidad en el cuerpo, pero también las hace manipulables cuando están en la pared. Hay una acción que solo puede ser ejecutada cuando alguien interactúa con ellas. El cuerpo está invitado a interactuar. Hay tantas definiciones para la joyería como culturas. Hay tantas maneras de describir la importancia de las joyas como portadores. A lo largo de la historia, la joyería ha servido para identificar al portador dentro de su comunidad, clase social o religión. En definitiva, las joyas nos hablan de la cultura material de quienes las han usado. Las piezas de Pilar son parte de la cultura material de una generación que investiga formatos, maneras, técnicas, mientras que al mismo tiempo se vale de los arquetipos de las disciplinas que explora.

La dimensión comunicativa de las joyas es innegable, y es un rasgo que comparten tanto el hacedor como el portador. Quienes hacen, escriben cuando dan forma a un broche, a un collar, a un anillo y quien compra o recibe vuelve a cargar con un mensaje la pieza cuando la usa, la regala, la hereda o la deja en herencia. En este caso el relato es silencioso, las palabras aparecen despacio y las oraciones están escritas con cada broche de la serie, con cada pieza que está en la pared, pero también con el vacío que dejan. Hay un ritmo casi musical entre obra y obra que hace que lo leamos como una partitura. Cada una de las obras que integra esta exposición es una nota de una sola canción, una pequeña sinfonía que recordaremos como la banda sonora de los objetos de la vida cotidiana.

— Jimena Ríos























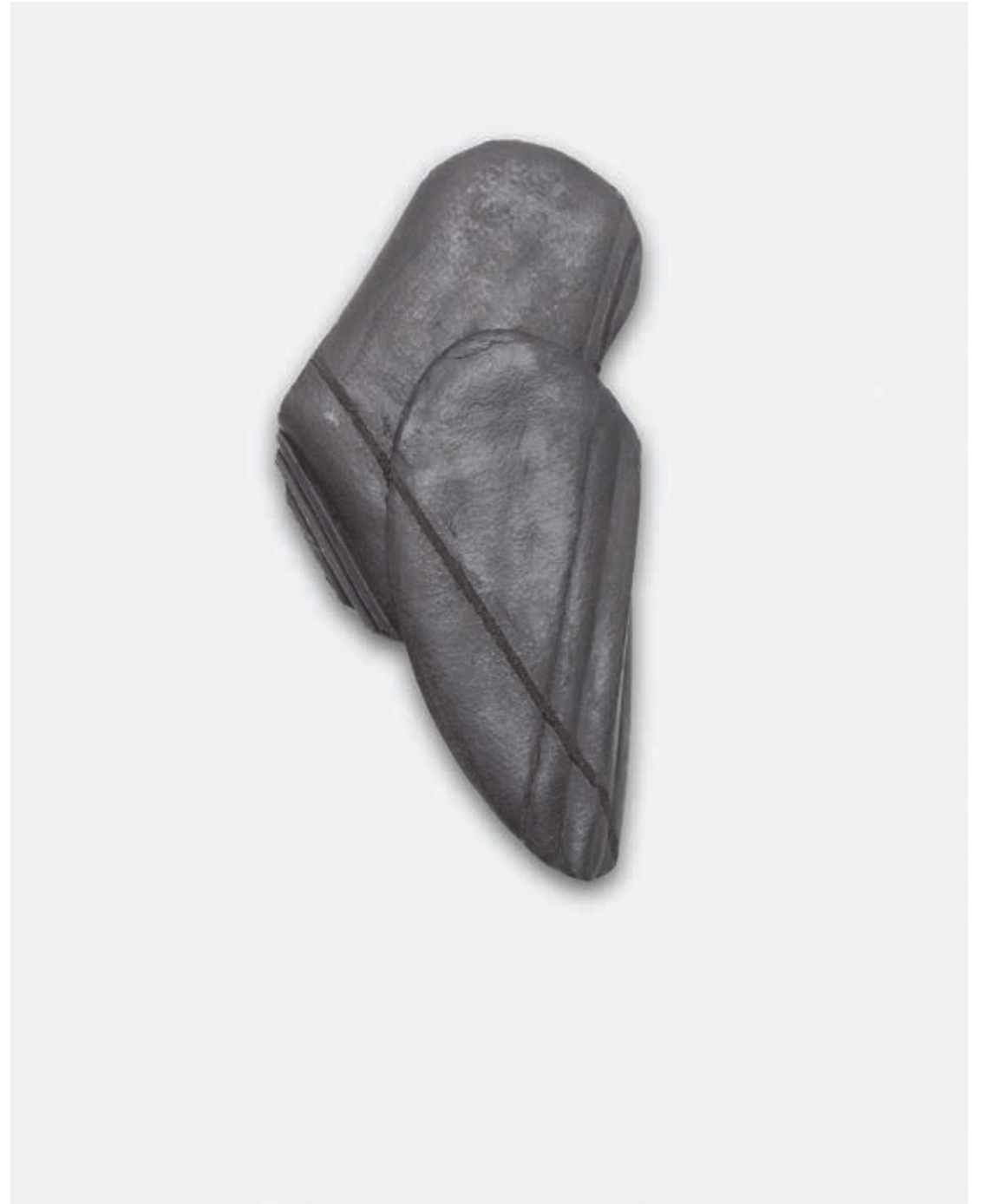












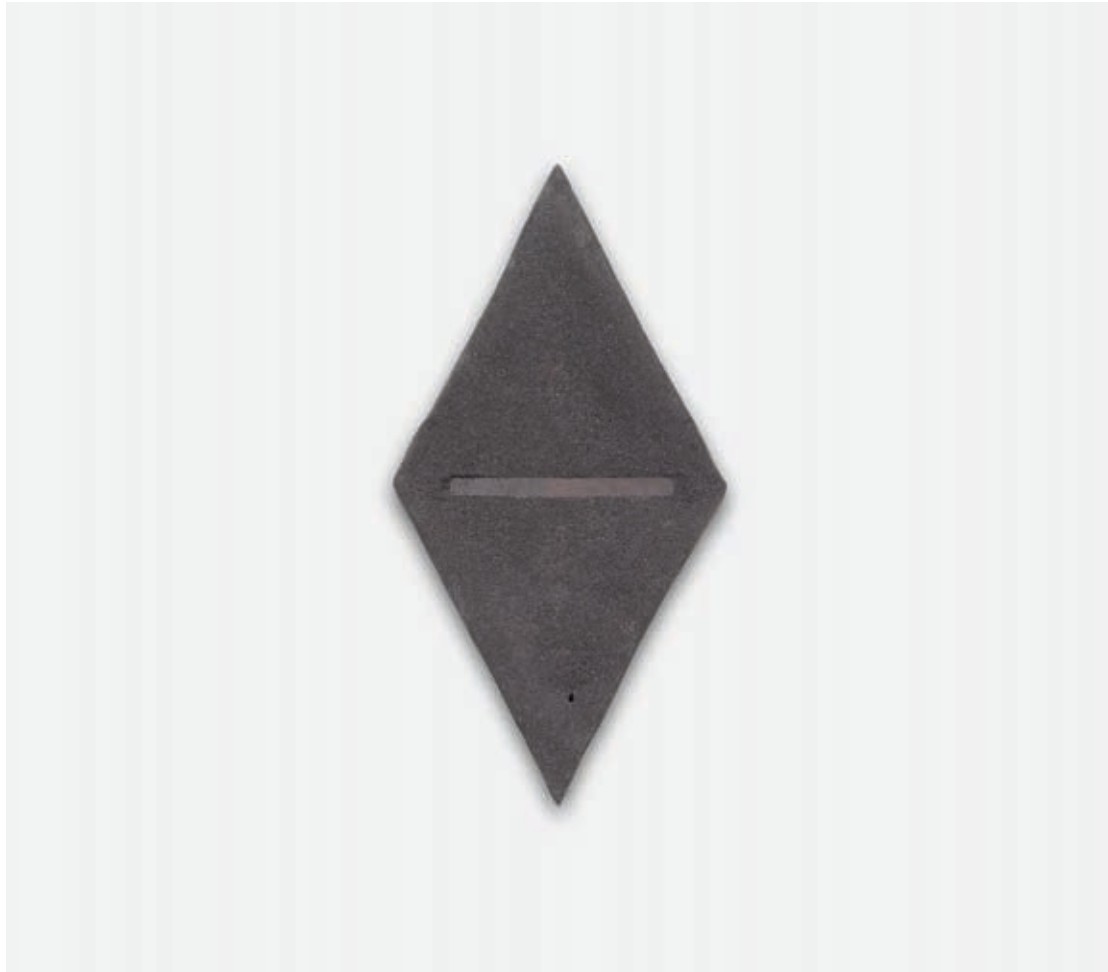










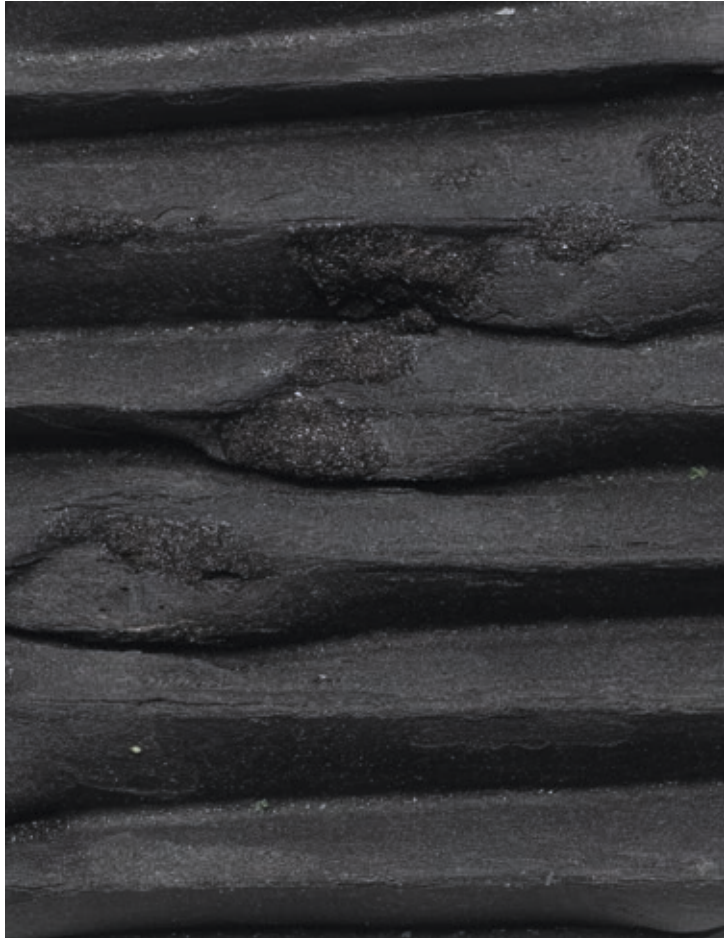


















On a Certain Way of Walking on Ice

Isidro Hernández Gutiérrez

Pilar Cotter has learned to walk on ice and has managed to cast off all elements and codes that are too heavy for the journey. Her commitment is to subtlety and lightness, to whimsical and fragile fragments that outline, almost like a silhouette, the confession or trace of something lacking. In opposition to the weight and gravity of the world, against reality's tangled knot of interactions, a momentary architecture, a detail or fragment of something unrecognizable, a signifier that adroitly shakes off any meaning.

The creations by this artist—who works at the crossroads between the craft of jewellery-making and sculptural expression—are embodiments of desire. They are the materialization of a message without codes or exact alphabets, without a readily recognizable paradigm, that will only take on meaning poetically, as instruments for the pleasure and contemplation of the gaze. Her jewellery, her subtle sculptural miniatures that operate on a symbolic level, are reminiscent of objects in dreams, like flimsy frameworks that afford a glimpse of the idea of something that only exists in the imagination.

Somewhere between craftsmanship and contemporary art, her jewellery-based practice has taken the exploration of materiality to new limits. Her works are undergirded by a serial drive that makes each one of her figures a fragment in a temporality or organic duration divested of any practical sense of clock time. In her hands, the form undergoes a process of displacement and the figures lack any specific function or use purpose. While, as jewellery, they are conventionally associated with adorning or embellishing the body, Cotter's pieces go

beyond this basic function and question that dependency, drawing the viewer's attention to the questions posed by the object itself. Her hands linger on the creation of figures stripped of their specific use function, lacking in any rhetoric and always going way beyond mere functionality. Fragments of stones or clouds, slides and playful geometries, angles that close and open on themselves, surprising lines and folds: flexible and dynamic approaches in search of their own form.

On Becoming Form is a project conceived by Pilar Cotter for the *Filtraciones* exhibition cycle at TEA Tenerife Espacio de las Artes. It offers us an imaginary writing (of a certain way of walking on ice), an object-based calligraphy devoid of logical imperatives. Her jewellery—because the artist describes herself as a “contemporary jewellery maker”—dwells in the realm of poetry beyond the confines of communicative language; it reaches a radical visibility while at once conjuring absent images, figures that emerge directly from the imagination and create their own world, or a space of symbolic order.

Jewellery, Art for the Body

Ramon Puig Cuyàs

Jewellery, encompassing all jewellery from ancient times right up until the present day, is a cultural phenomenon rooted more in the symbolic than the utilitarian or functional realm. Yet it would be completely impossible to fully grasp the world of jewellery and body ornaments without its material support. Jewellery is an art in which matter is of capital importance. To speak of jewellery is to speak the language of materials. We all know that the body ornament, jewellery, is an extraordinary, out-of-the-ordinary object and therefore man has always looked for extraordinary, exotic materials with special properties to make his ornaments. Features that imbue these materials with magical and symbolic qualities.

Humankind's boundless inventiveness and ability to create symbols is a basic characteristic distinguishing it from other animal species with which it co-exists. Jewellery was one of the first expressions of the human ability to create symbols. Through the medium of jewellery's symbolic values and materials, man created cultural systems to convey information about his signs of identity, affiliation and status. Yet we should not overlook the fact that jewellery, the body ornament, is also a symbolic code that allows him to represent himself and to communicate with the invisible and transcendental world. It was a way of defining his spiritual identity that enabled him to understand, to penetrate and to try to control the forces of this magical world that weaves together poetic, mystical and even pre-scientific thinking.

The body ornament was also an act of magic, whose goal was to protect, a defence against the hostile and inhospitable surrounding natural world. It was a way of exorcizing fear of the uncontrollable and unknowable outside world. With the passing of time, and as nature became more domesticated—at least seemingly—it became a symbol of ostentation, power and wealth. Artistic jewellery still maintains some of that original primordial magic, perhaps because today we have realized that we still feel the need for protection.

In contrast to the necklace made from bone and teeth that defined the identity of Neandertals, contemporary man has a webpage and a portal in cyberspace. If, as the French archaeologist Yvette Taborin argues, the ornament is an extension of the body, today it is no longer the ornament and its traditional materials but technology and computing that amplify our body and our identity to the point of dissolving it.

In most cases, conventional jewellery is little more than a discreet fashion accessory. Yet, at the same time, since the mid-twentieth century, within increasingly wider circles of society a new way of understanding jewellery, beyond the luxury and superficiality of fashion, has been gaining ground, engaging more with the realms of art and poetry. Little by little, it has carved out a place for itself within the contemporary art world, while at once upholding a relationship with the tradition of a craft committed to dialogue with materials as a cornerstone of the medium.

The major formal and conceptual transformation of jewellery took place in the second half of the twentieth century, driven by ongoing changes in social democratization and by the influence of non-conformism and the counterculture of certain youth movements like the Beatniks or Hippies, who championed crafts and handwork as an alternative to the capitalist and consumerist model. These influences were materialized in lots of different ways, but one of the most notable was the replacement of conventional materials by other more “democratic” ones. Instead of using sophisticated materials which were precious and scarce and therefore of high value, they used ordinary materials without intrinsic worth, like plastic, so emblematic of Pop Art culture, or iron, paper, wood or indeed any material that could be used to express a rejection of convention and the desire to re-introduce natural authenticity; to make these materials a metaphor of their era. At the same time, it lent greater value to direct contact with the material, recovering the pleasure of giving in to the ancestral human drive to touch and caress matter with your own hands and transform it. And so jewellery was no longer a symbol of power, but rather a question mark.

In Paul Valéry’s “Eupalinos, or The Architect”, Socrates explains a discovery to Phaedrus. “...I was walking on the very edge of the sea. I was following an endless shore ... All things around me were simple and pure: the sky, the sand, the water.” He tells him that he found an object on the frontier between Neptune and Earth, along with enigmatic bits of flotsam, seaweed and driftwood that the sea rejects but the land cannot retain. “All the things, in short, that Fortune delivers over to the fury of the shore, and to the fruitless litigation between wave and beach, are there carried to and fro; raised, lowered; seized, lost, seized again according to the hour and the day...” Then Phaedrus asks Socrates, “How large was this object?”, to which the latter replied “About as big as my fist.” Again, he asked “And made of what matter?” To which Socrates answered, “Of the same matter as its form: matter for doubt.” He went on to explain that he wondered whether it might be a fragment of fishbone or a piece of ivory carved by some craftsman, whether it might be the work of nature or the hand of man, whether it be the work of an inconceivable stretch of time or the immediate making of an artist. Finally, he flung it back into the sea, but his mind kept mulling over the riddle. For some jewellery artists who have expanded their horizons beyond the small, closed and conventional world of jewellery, this is a new working material, matter made of doubts, of enigmas and questions rather than gold. Far from stereotyped and gratuitous decorative forms, now they work with matter that is not precious stones and gold. That being said, neither do they work with plastic or resins as ends in themselves, as they are simply a means to an end. The key thing is the precise use of the material in question, and the idea that lies behind the work. A material that serves the purpose of disclosing a unique, precise form in which the value, or preciousness, lies in the precise alignment between form, technique and symbolic and expressive function.

Matter, not just form, is also a place for the confrontation of ideas. Just as the scientist questions matter as a means to discover and reveal the meaning and order of the cosmos, the new artist-artisan questions matter to reveal the meaning and discover the order in their own poetic world, as well as their place as a social agent.

This fertile dialogue with matter is driven by enthusiasm, emotion and desire while it is the work that opens the way to abstract thinking and reflection. Jewellery is no longer just an applied art and becomes a speculative art.

This new jewellery conceived with artistic intent, called *Neue Schmuck* in Germanic-influenced countries, or Studio Jewellery in the Anglo-Saxon sphere of influence, did not come from the workshops of the major international brands in jewellery, who remained faithful to tradition and anchored in an aesthetic and anachronistic model closer to nineteenth-century styles. After the two main early-twentieth century styles, in which it was fully involved—Art Nouveau and Art Decó—conventional jewellery in the post-war period in the 1950s underwent what would historically be one of its most conservative moments, further removed than ever from the cultural and artistic sensibility of the time, when avant-garde movements like Abstract Expressionism, Action Painting, Neo-Constructivism and Pop Art held sway.

There was one exception however. In Copenhagen, the Georg Jensen brand would promote a kind of jewellery closer to the proposals coming from design culture and functional rationalism, which rejected all superfluous decoration. It advocated a rapprochement between the craft and design culture for serialised production. Georg Jensen and the brand's designers would be the precursors of a very significant movement within contemporary jewellery called Designer Jewellery, more interested in the largely industrial production of a kind of jewellery with stylized, functional forms, for the most part in polished, shiny silver, rather than in the personal expression of an artist.

New Jewellery or Artistic Jewellery appeared in Europe, and also in USA, though to a lesser degree, driven mainly by art schools together with other processes of redefining so-called craft-based arts, particularly textiles, ceramics and glass. Schools that had been founded or refounded in the early-twentieth century following the ideas of William Morris and the Arts & Craft movement now underwent a period of

pedagogic renewal. This regeneration was directly influenced by the pedagogic experience and methodology of the Bauhaus, integrating art and craft on the same level, suppressing any type of academic rigidity in order to facilitate the spontaneous and uninhibited development of the student's creative personality. In the Bauhaus founding manifesto, Walter Gropius promulgated the importance of possessing a constructive experience, the need to return to crafts and to workshops. Art could not be taught and creative capacities had to be developed through the actual practice of a craft. That there was no essential difference between an artist and an artisan. He defended that the artist is a more elevated artisan who, in rare moments of clarity, finds himself beyond their individual will and this is when art flourishes in their hands, but that every artist must have a solid grounding in technique and craft.

During the 1950s and 60s these ideas laid the groundwork for the pedagogical renewal of many of the European schools from which the new generations of jewellers with artistic goals would emerge. Some of these schools and academies were: the Gerrit-Rietveld Academie in Amsterdam, Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle, then part of the former GDR, the Düsseldorf School of Applied Arts, the Academy of Fine Arts in Munich, the School of Arts and Crafts in Padua, Italy, the Royal College of Art in London, and, in the case of Spain, the Massana School in Barcelona which set up a jewellery department in 1959. And also schools in Scandinavia as well as some art departments in US universities, but among all the centres one would have to underscore the special importance in the promotion of these ideas of the School of Arts and Crafts in Pforzheim, Germany. In 1956 when Karl Schollmayer, a goldsmith artist and educator, was appointed director of the school, he put in place a strong team of teachers including professionals such as Klaus Ullrich and Reinhold Reiling which attracted students from all over the world. These, in turn, when returning to their home countries, helped to disseminate the ideas behind this new vision of jewellery, with some of them becoming teachers themselves at home or even travelling and working as guest teachers in other schools, thus turning this process of redefining jewellery into a global phenomenon which, despite their

respective characters and individual styles, shared an affinity in interests and strategies: the same ideals of integrating the universal values of art with the practice and discipline of craft.

The idea, the project, the composition and the execution are all in the hands of a single person, and this unity between the project and the materialization is what makes the creative process so dynamic, embracing everything from initial speculations to the final gesture that concludes the action, the moment when the object appears as such as a unique and unrepeatable piece. As the locus for dialogue and confrontation, the workshop becomes the centre of the artist's life. The workshop is the place where it is no longer necessary to distinguish between the hand and the mind, between art and craft, between intuition and reason. It is the place where you think with your hands. Where material gives way to abstract thinking. Where one undergoes the experience of slowly building oneself in a direct dialogue between the hands and materials and forms.

This was a time that saw the appearance of new platforms for dissemination, of art galleries specialized in jewellery and museums that programmed major international exhibitions or that started to create public collections of contemporary jewellery. Having said that, on the other hand, and perhaps as a result of jewellery's ultimate purpose of being worn, affixed to the body, it was in fact a way of divesting contemporary art of its aura by taking it out of museums and galleries in order to bring it closer to people's everyday life, forging a shared connection between the artist and the wearer with other people in their social interactions. Like little performances in a mirror play of identities.

Despite everything, there are still many prejudices and a reluctance among broad sectors of the art world to fully accept the purported artisticity of jewellery. On the contrary, nobody questions this same quality whenever it is the work of a renowned artist, as their recognized signature is enough to vouch for its value. Many artists brought the languages and speculations of their artworks to the smaller format of

jewellery. Particularly from the 1940s onwards, some sculptors and painters felt the need to explore other realms, looking for the sense of intimacy afforded by the format of jewellery. Worth underscoring among these artists is Alexander Calder's celebrated production of jewellery and objects. In this case there is no discontinuity with his creative processes as a sculptor, and it is in fact a natural prolongation of his activity in the studio. The same can be said for Picasso's widely publicized jewellery, working in close collaboration with a jeweller. And also the sculptor Anthony Caro who, in 2008, also worked with an artisan from a well-known brand in Madrid to create a collection of gold jewellery, while remaining true to his sculptural language. Likewise, we have the highly successful incursions in lost-wax casting by sculptors like George Braque, Paco Durrio, Giacometti, Manolo Hugué or the Tenerife-based artist Maud Westerdahl with enamels. During the 1960s and 70s the Gem Montebello studio in Italy produced work by a large number of avant-garde artists, with a special mention for those by Lucio Fontana, Jesús Rafael Soto, Pol Bury, Niki de Saint-Phalle and Ettore Sottsass, interpreting and remaining faithful to their core practices. Equally coherent, in both conceptual and formal terms, are the short editions in France of jewellery by the sculptors César and Arman. However, generally speaking, they were designs that the artists left in the hands of artisans and were aimed at a secondary art market. In many cases the designs were reinterpreted to include them within the parameters of conventional jewellery, stripping the original work of its artistic character. They were sporadic, often anecdotal and opportunistic incursions without any true wish to rethink the phenomenon of jewellery. For this reason, and because they were operating within dynamics that were completely isolated one from the other, to my way of thinking these creations had very little influence on these processes of redefining contemporary jewellery.

For a proper understanding of Pilar Cotter's work, one would have to begin by framing it within this context of contemporary European jewellery. A body of work charged with transformative intent and speculative content. Yet, if her work can be inscribed within the new contemporary jewellery scene, it could also be

assigned to the hybrid, ever-changing world of contemporary art, because the new creative dynamics at work today blur the boundaries between different disciplines.

When we look attentively at her jewellery—objects we are bound to recognize the magnitude of the small dimension, that the small size of her works transports us to a world of intimacy, but at once, it places us in a dialectic between large and small that oversteps the strict boundaries of jewellery and takes her work to a purely sculptural magnitude, regardless of the size or the ultimate function to which they are destined.

Her work readily evinces this hybridisation through the use of different materials and techniques inherent to the applied arts, like porcelain and metal, in processes of manipulation characteristic of crafts, but simultaneously informed by the discourses and dialectic of the visual arts. This hybrid quality of her creations, somewhere between jewellery and the sculptural object, is gradually cemented in an ongoing movement between dialogues and confrontations, tensions and temporary agreements between the two realms, but with the will to build through her creations, a single identity, not only individual but also collective and, in short, in an endeavour to reveal and materialize something undefinable, like an inner design born from intuition, to become a living testament of consciousness.

This constructive dynamic of her visual discourse is grounded in a recognizable archive of our collective or formal imagery to create a narrative that wishes to become a transformative and memorable experience.

And this experience becomes closer and more personal thanks to the real possibility of being affixed to the body, or simply as a purely tactile proposal when touching, delicately caressing and holding these pieces of jewellery in our hand.

In keeping with this transformative will, Pilar Cotter's work also proposes a non-gender exclusive use, as her jewellery is not conceived to be used almost exclusively for the role of women, but rather is a piece of jewellery without a predetermined

gender. A diffuse gender in line with new sensibilities, more equal and anti-authoritarian demands, and more open and less hierarchized social relations. In short, it is art for the body in which the wearer recovers a large part of that magical gesture of putting on a piece of jewellery.

— Ramon Puig Cuyàs

Precious Forms of Silence

Jimena Ríos

“As soon as we sat down, the three of us fell silent for a moment; just then everything on the table seemed like precious forms of silence. As our hands made their way onto the tablecloth, they started to look like native inhabitants of the table. I couldn’t stop thinking about the life of hands. Many years ago, it was hands that had forced a form on these objects on the table” — Felisberto Hernández

Pilar Cotter’s exhibition calls for silence, though maybe ‘call for’ is not the right expression because we are talking about works without imperatives. Works that invite us to silence in order to listen to the gesture that gave shape to them.

All the pieces in this body of work celebrate the hand, its action, its presence, the repetitive gesture of tradition and, at once, a voice of its own.

Whenever we are brought up short in front of these objects, the prevailing silence speaks of the time the artist invested in them. Yet this investment is not measured by efficiency nor speculation, but by trust. Portable sculptural objects have the solidity of someone who trusts in their trade. Pilar Cotter knows how the material responds; which is why she chooses it from so many others. She knows what to ask of the porcelain and trusts in its response. Experience and research assure her that what matters is not the individual question she asks when she sits down in her studio, but rather the tradition of all those who at some point or other threw a pot, made a vessel or tried to tell a story using their hands.

There is no hierarchy between the hands that create and the end result; one does not control the other. The hands made themselves available to the form and the material, and what happened afterwards, what we see today, is no more than a friendly conversation that creates a core space in works of art. A void that only appears when somebody has something to say and takes the necessary decisions so that the message is clear. It is at this precise moment when we, the beholders, enter and can appropriate what we see and fill the gap with our imagination.

It is equally true that these pieces are placed under tension, although they are never taken to the limit. There is no fear of them collapsing. We can acknowledge that they were once forms that existed in our collective unconscious; we can intuit them, place them in a domestic setting, as part of the architecture, within the urban landscape. We have no idea where they come from or where we know them from, and yet they are familiar.

Our recollection is triggered, we have stored away some memory with that texture. Our observation is activated and, in an exercise in synaesthesia, our gaze conjures up a touch, a sound that speaks to us of a hand that leaves a print, traces of the past. These forms also have memory. We are eye-witnesses of an intimate relationship between the hands and the material, the form and the tools that create them, the story and the language that give shape to them. Pilar Cotter invites us to her table and we are seated in a setting that is as private as it is universal, and what unfolds before us is the memory of the hands: not only hers but those of ceramists and jewellers who wished to put their know-how at the service of a collective narrative that transcends personal experience and operates like a conduit for the creative gesture.

Perhaps I should disclose that this is an exhibition of jewellery. But I should also add the fact that they are not all wearable, that many of the pieces defy the scale one would normally expect from jewellery. What makes all these pieces *jewellery* is the relationship with the body, be it one of absence or of presence. The pieces are articulated in such a way that they are wearable on the body, but equally manipulatable to hang on the wall. There is a gesture that can only be enacted through interaction with them. The body is invited to interact. There are as many definitions of jewellery as there are cultures. There are as many ways of describing the importance of jewellery as there are wearers. Throughout history, jewellery has served to identify the wearer within their community, their social class or religion. In short, jewellery speaks to us of the material culture of the people who have used them. Pilar's pieces are part of the material culture of a generation that investigates formats, approaches and techniques while at once engaging with the archetypes of the disciplines it explores.

The power of jewellery to communicate is beyond all doubt, and this feature is shared by both the maker and the wearer. In giving shape to a brooch, a necklace or a ring, the maker is writing a message while the buyer or the recipient imbues the piece with their own meaning and message when they use it,

gift it, inherit it or pass it on. In this case the narrative is silent, the words appear slowly and the sentences are written with each brooch in a series, with each piece on the wall, but also with each void they create. There is a quasi-musical rhythm between one work and another that makes us read it like a music score. Each one of the works in this exhibition is a note in the same song, a little symphony that will stay with us like the soundtrack of the objects in our everyday life.

— Jimena Ríos

Pilar Cotter

A lo que forma

CABILDO INSULAR DE TENERIFE

Presidenta del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife
Rosa Elena Dávila Mamely

Consejero Insular del Área de Cultura, Museos y Deportes
José Carlos Acha Domínguez

Consejo de Administración de TEA
José Carlos Acha Domínguez
Lope Domingo Afonso Hernández
Yolanda María Baumgartner Hernández
Carmen Dolores de la Hoz Guerra
María Candelaria de León Luis
Serafín Mesa Expósito
Ana Mercedes Salazar Astudillo
Beatriz Trujillo Trujillo

EQUIPO TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

Director Artístico
Sergio Rubira Gutiérrez

Gerente
Jerónimo Cabrera Romero

Conservador de la Colección
Isidro Hernández Gutiérrez

Conservador de Exposiciones Temporales
Néstor Delgado Morales

Director de Mantenimiento
Ignacio Faura Sánchez

Departamento de Actividades y Audiovisuales
Emilio Ramal Soriano

Departamento de Educación
Paloma Tudela Caño

Departamento de Producción
Estíbaliz Pérez García
Irene Hernández Batista

Área Jurídica

María José Fernández de Villalta Calamita
Daniel Pérez Díaz

Área Económica

Rosa M. García Luis
Pablo Javier Hernández Pérez

Jefe de Mantenimiento

Francisco Cuadrado Rodríguez

Secretaría de Dirección

María Milagros Afonso Hernández

Auxiliar Administrativo

Isabel García Dorta

Convenio Prácticas Remuneradas

(Fundación General Universidad de La Laguna)
Victoria Arteaga Perdomo

Centro de Fotografía Isla de Tenerife (CFIT)

Departamento Administrativo CFIT
Rosa Hernández Suárez

Departamento Técnico CFIT

Emilio Prieto Pérez

SERVICIOS EXTERNALIZADOS

Centro de Documentación y CFIT

Sara Lima
(Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias S.L.)

Área de Registro Colecciones

Vanessa Rosa Serafín
(Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias S.L.)

Técnico de conservación

Alejandro Castañeda Expósito
(Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias S.L.)

Comunicación

Mayte Méndez Palomares (A.E.G.B.)

EXPOSICIÓN

TEA Tenerife Espacio de las Artes
[13 diciembre 2024 – 26 enero 2025]

Equipo curatorial

Isidro Hernández Gutiérrez
Ramon Puig Cuyàs *

Diseño gráfico

Cristina Saavedra
(S.A. de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife)

Coordinación y Registro

Vanessa Rosa Serafín
(Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias SL)

Comunicación

Mayte Méndez Palomares (A.E.G.B.)

Beca Formativa de Inserción Laboral de la Fundación General ULL

María Cabello Serrano

Montaje e iluminación

Abraham Riverón *
Gustavo García Báez *

Acondicionamiento de sala

Celso González Cruz *
Aythami González Padilla *
Sogood Stuff Studio S.L. *
Talleres Nicolás Quintana *

Producción gráfica

Greengraffic *

Transporte

Loyter *

Seguros

Aon *

CATÁLOGO

Producción editorial

TEA Tenerife Espacio de las Artes

Textos

Isidro Hernández Gutiérrez
Ramon Puig Cuyàs *
Jimena Ríos *

Coordinación editorial

Vanessa Rosa Serafín
(Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias S.L.)

Diseño y cuidado de la edición

María José Arce (www.arce.studio) *

Traducción

Lambe & Nieto *

Fotografía de obra

Kike Armas *
Roberto Díaz *
Patricia González Cámpora (pág. 103) *

Preimpresión e impresión

Gráficas Copisán *

COPYRIGHTS

© De la edición, TEA Tenerife Espacio de las Artes
© De los textos, sus autores
© De las imágenes, sus autores

*Servicios externalizados / Outsourced services

ISBN: 978-84-129783-3-9
Depósito Legal/ Legal Deposit: TF 283-2025



A mi padre

