



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Creación artística contemporánea en esmalte al fuego sobre metal en el ámbito cultural chino de 2000 al 2025

Jing Sun

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

TESIS DOCTORAL

**Creación artística contemporánea en esmalte al
fuego sobre metal en el ámbito cultural chino
de 2000 al 2025**



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Universitat de Barcelona

Jing Sun

2025

TESIS DOCTORAL

Creación artística contemporánea en esmalte al fuego sobre metal en el ámbito cultural chino de 2000 al 2025

Programa de doctorado:

La Realidad Asediada: Concepto, Proceso y Experimentación Artística
de Facultad de Bellas Artes

Directoras:

Matilde Grau Armengol y Núria López Ribalta

Tutor:

Miquel Planas Rosselló

Autora:

Jing Sun

TESI DOCTORAL

Creació artística contemporània en esmalts al foc sobre metall en l'àmbit cultural xinès de 2000 a 2025

Programa de doctorat:

La Realitat Assetjada: Concepte, Procés i Experimentació Artística de
Facultat de Belles Arts

Directores:

Matilde Grau Armengol y Núria López Ribalta

Tutor:

Miquel Planas Rosselló

Autora:

Jing Sun

Agradecimientos

La finalización de esta tesis se asemeja a la cocción de una obra de esmalte: el cuerpo se ha solidificado gracias al soporte recibido, los colores se han enriquecido con las contribuciones compartidas, y el fuego se ha mantenido cálido por el afecto y la compañía. El resultado final sintetiza las huellas y la dedicación de todas las personas que me han brindado su ayuda.

En primer lugar, deseo agradecer a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona y al grupo de investigación La Realidad Asediada: Concepto, Proceso y Experimentación Artística por brindarme la oportunidad y el apoyo para llevar a cabo este trabajo; así como al China Scholarship Council por su financiación, que me permitió completar mi estudio doctoral en Barcelona. Quería expresar mi más sincero agradecimiento a mis directoras, la Dra. Núria López Ribalta y la Dra. Matilde Grau Armengol, por su orientación académica y profesional; así como a mi anterior tutor, el Dr. Josep Cerdá Ferrè, y a mi actual tutor, el Dr. Miquel Planas Rosselló, por sus consejos y acompañamiento durante este proceso. Su respaldo ha sido de suma importancia para sentar las bases de esta investigación.

El desarrollo de este estudio no habría sido posible sin la valiosa contribución de conocimientos y experiencias de artistas, docentes, comisarios y responsables de galerías del ámbito cultural chino, quienes facilitaron el desarrollo de mi trabajo de campo y el análisis de casos. Mi especial gratitud se dirige a los compañeros de la *Enamel Alliance (Beijing)*, cuya pasión y perseverancia en la creación y en la organización de intercambios y exposiciones del esmalte contemporáneo, no solo han enriquecido esta investigación con abundante material, sino que también me han animado constantemente a seguir adelante.

Durante mis años de doctorado, el afecto de mis amigos y compañeros de estudios me acompañó, evitando que este recorrido académico se volviera solitario. Un agradecimiento muy especial a mi madre, que siempre ha respetado y apoyado mis decisiones importantes, siendo mi sostén más firme. Asimismo, quiero dar las gracias a la Llotja - Escola d'Art i Superior de Disseny de Barcelona, donde volví a encontrarme con el esmalte y descubrí en él la senda a la que deseo dedicarme a largo plazo, tanto en la investigación como en la creación.

Finalmente, dedico especialmente este trabajo a la Dra. Núria López Ribalta. Se jubila este año tras haber dedicado cuarenta y siete años de su carrera profesional a la enseñanza, la difusión y la creación del arte del esmalte. Esta tesis no solo marca el inicio de mi propio recorrido académico, sino que también constituye un sincero homenaje a su incansable entrega.

Resumen

Esta investigación se centra en el arte del esmalte contemporáneo en el ámbito cultural chino entre 2000 y 2025. A través de la revisión histórica y del análisis de la práctica contemporánea, responde a dos cuestiones fundamentales: ¿qué fisonomía presenta el esmalte contemporáneo en el ámbito cultural chino y cómo se ha configurado dicha fisonomía? En el plano metodológico, la tesis combina la perspectiva de la historia del arte global con un enfoque intercultural y, en el transcurso de la investigación, construye progresivamente un marco triangular de análisis de “trayectorias experimentales de creación–transmisión educativa–mecanismos expositivos”, para revelar de forma sistemática su lógica de formación y el panorama de su desarrollo contemporáneo.

En la parte histórica, la investigación emplea el “método de doble evidencia”, que combina fuentes documentales y materiales, para trazar la historia global del arte de esmalte, y a partir de la perspectiva de la historia del arte global reconstruye la periodización del esmalte chino. De este modo, el esmalte contemporáneo en el ámbito cultural chino se sitúa en la doble dimensión de la historia mundial y la historia local, delineando una trayectoria histórica marcada por los intercambios entre el ámbito cultural chino y lo occidental.

En el plano contemporáneo, el estudio examina tres dimensiones: creación, educación y exposición. Se constata que los artistas, mediante trayectorias experimentales de la materialidad, la pictoricidad, la figuratividad, la espacialidad y la narratividad, amplían los límites del material, la forma y el concepto, generando simultáneamente identidad cultural enraizada en lo local. En el ámbito educativo, la construcción interdisciplinar, la introducción de técnicas y conceptos externos, el apoyo de maestros artesanos tradicionales y las experiencias docentes locales han configurado un sistema formativo cada vez más diverso y exploratorio. En el ámbito expositivo, las prácticas institucionales, colectivas, comerciales e internacionales han contribuido a la construcción del discurso y al reconocimiento del valor del esmalte contemporáneo en el contexto cultural chino.

La investigación demuestra que, tras la introducción de técnicas y conceptos foráneos, el esmalte contemporáneo en el ámbito cultural chino se ha desarrollado como una práctica exploratoria continua y multidimensional en el contexto local. Su característica principal es la “experimentalidad”, enraizada en la tensión triple entre tradición y contemporaneidad, artesanía y arte, lo local y lo global. Esta “experimentalidad” no se corresponde con una actitud vanguardista, sino que alude a una exploración plural y a un ensayo de métodos arraigados en el contexto local. Precisamente en esta práctica dinámica, el esmalte contemporáneo en el ámbito cultural chino ha configurado un perfil singular y se ha convertido en un referente clave para la comprensión y la comparación dentro del sistema global del arte del esmalte.

Palabras clave:

Esmalte contemporáneo, ámbito cultural chino, trayectorias experimentales, mecanismos educativos y expositivos, historia del esmalte.

Resum

Aquesta investigació es centra en l'art de l'esmalt contemporani en l'àmbit cultural xinès entre els anys 2000 i 2025. Mitjançant la revisió històrica i l'anàlisi de la pràctica contemporània, respon a dues qüestions fonamentals: quina fesomia presenta l'esmalt contemporani en l'àmbit cultural xinès i com s'ha configurat aquesta fesomia. En el pla metodològic, la tesi combina la perspectiva de la història de l'art global amb un enfocament intercultural i, en el transcurs de la recerca, construeix progressivament un marc triangular d'anàlisi de trajectòries experimentals de creació–transmissió educativa–mecanismes expositius, per tal de revelar de manera sistemàtica la seva lògica de formació i el panorama del seu desenvolupament contemporani.

En la part històrica, la recerca empra el “mètode de doble evidència”, que combina fonts documentals i materials, per traçar la història global de l'art de l'esmalt i, des de la perspectiva de la història de l'art global, reconstrueix la periodització de l'esmalt xinès. D'aquesta manera, l'esmalt contemporani en l'àmbit cultural xinès es situa en la doble dimensió de la història mundial i la història local, delineant una trajectòria històrica marcada pels intercanvis entre l'àmbit cultural xinès i Occident.

En el pla contemporani, l'estudi examina tres dimensions: creació, educació i exposició. Es constata que els artistes, mitjançant trayectorias experimentals de la materialitat, la pictorialitat, la figurativitat, l'espacialitat i la narrativitat, amplien els límits del material, la forma i el concepte, tot generant simultàniament identitat cultural arrelada en el context local. En l'àmbit educatiu, la construcció interdisciplinària, la introducció de tècniques i conceptes externs, el suport dels mestres artesans tradicionals i les experiències docents locals han configurat un sistema formatiu cada cop més divers i exploratori. En l'àmbit expositiu, les pràctiques institucionals, col·lectives, comercials i internacionals han contribuït a la construcció del discurs i al reconeixement del valor de l'esmalt contemporani en el context cultural xinès.

La recerca demostra que, després de la introducció de tècniques i conceptes forans, l'esmalt contemporani en l'àmbit cultural xinès s'ha desenvolupat com una pràctica exploratòria contínua i multidimensional en el context local. La seva característica principal és l'“experimentalitat”, arrelada en la tensió triple entre tradició i contemporaneïtat, artesania i art, allò local i allò global. Aquesta “experimentalitat” no correspon a una actitud avantguardista, sinó que remet a una exploració plural i a un assaig de mètodes fonamentats en el context local. Precisament en aquesta pràctica dinàmica, l'esmalt contemporani en l'àmbit cultural xinès ha configurat un perfil singular i s'ha convertit en un referent clau per a la comprensió i la comparació dins del sistema global de l'art de l'esmalt.

Paraules clau: Esmalt contemporani, àmbit cultural xinès, trajectòries experimentals, mecanismes educatius y expositius, història de l'esmalt.

Abstract

This research focuses on contemporary enamel art in the Chinese cultural sphere between 2000 and 2025. By conducting a historical review and analysing contemporary practice, it provides answers to two fundamental questions: What is the current configuration of contemporary enamel art in the Chinese cultural sphere, and what factors have influenced its development? Methodologically, the dissertation combines the perspective of global art history with an intercultural approach, progressively developing a triangular analytical framework of “experimental trajectories of creation–educational transmission–exhibition mechanisms” during the research. This framework is used to systematically reveal the formative logic and the panorama of contemporary development.

In the historical section, the study employs the “dual evidence method,” which combines documentary and material sources, to outline the global history of enamel art. From the perspective of global art history, it reconstructs the periodization of Chinese enamel. In this way, contemporary enamel in the Chinese cultural sphere is situated at the intersection of world history and local history, delineating a historical trajectory shaped by exchanges between the Chinese cultural sphere and the West.

In the contemporary section, the study examines three dimensions: creation, education, and exhibition. It is observed that artists, through experimental trajectories of materiality, pictoriality, figuration, spatiality, and narrativity, expand the boundaries of material, form, and concept, while simultaneously generating cultural identities rooted in the local context. In the field of education, interdisciplinary construction, the introduction of external techniques and concepts, the support of traditional master artisans, and local teaching experiments have shaped an increasingly diverse and exploratory training system. In the exhibition field, institutional, collective, commercial, and international practices have contributed to the construction of discourse and to the recognition of the value of contemporary enamel in the Chinese cultural context.

The research demonstrates that, following the introduction of foreign techniques and concepts, contemporary enamel art in the Chinese cultural sphere has developed into a continuous and multidimensional exploratory practice within the local context. Its principal characteristic is “experimentality,” which is rooted in the triple tension between tradition and contemporaneity, craft and art, the local and the global. This “experimentality” does not correspond to a vanguardist stance but rather refers to a plural exploration and to methodological experimentation grounded in the local context. It is precisely within this dynamic practice that contemporary enamel art in the Chinese cultural sphere has established a distinctive profile and become a key reference for understanding and comparing enamel art within the global system.

Keywords: Contemporary enamel, Chinese cultural sphere, experimental trajectories, education and exhibition mechanisms, history of enamel.

ÍNDICE

I. Introducción	1
I.1 El punto de partida	3
I.2 Estado de la cuestión	3
I.3 Fundamentación teórica	4
I.4 Definición de la investigación	6
I.5 Descripción de los objetivos	7
I.6 Metodología	8
I.7 Estructura	9
 II. El esmalte al fuego sobre metal: la definición, los materiales y las técnicas	11
II.1 La definición del esmalte	13
II.2 Los materiales del esmalte	14
II.3 Las técnicas principales del esmalte	15
II.4 Las técnicas modernas y nuevos materiales del esmalte	20
 III. Recorrido histórico general del esmalte al fuego sobre metal	23
Introducción	25
III.1 El origen del esmalte y proto-esmalte	25
III.2 El esmalte en la Edad Antigua	26
III.3 El esmalte en la Edad Media	32
III.3.1 El esmalte bizantino y georgiano en la Edad Media	32
III.3.2 El esmalte europeo en la Edad Media	34
III.4 Esmalte en el Renacimiento	41
III.4.1 Esmalte pintado en el Renacimiento	41
III.4.2 El esmalte aplicado en orfebrería en el Renacimiento	43
III.5 Esmalte en el Barroco y Rococó	44
III.5.1 Pintura sobre esmalte en el Barroco y Rococó	44
III.5.2 Esmalte aplicado en orfebrería en el Barroco y Rococó	46
III.6 El esmalte del Art Nouveau y del Art Deco	47
III.7 El esmalte contemporáneo	49
III.7.1 El esmalte contemporáneo en Francia	49
III.7.2 El esmalte contemporáneo en Estados Unidos	50
III.7.3 El esmalte contemporáneo en Reino Unido	51
III.7.4 El esmalte contemporáneo en Rusia	51
III.7.5 El esmalte contemporáneo en Japón	52
Conclusión del recorrido histórico del esmalte	53
 IV. Revisión histórica del esmalte en el ámbito cultural chino	55
Introducción	57
IV.1 ¿De dónde viene el esmalte chino?	58
IV.1.1 Los primeros ejemplos de esmalte chino en el período temprano	58
IV.1.2 El Gegu Yaolun y el plato de Innsbruck: entre <i>facts</i> y <i>factoids</i>	60

IV.1.3 Las posibles rutas de la introducción	64
IV.2 Período de desarrollo aislado del esmalte antiguo	66
(siglo XIV - finales del XVII)	
IV.2.1 Trasfondo cultural y social	66
IV.2.2 Producción y características técnicas	67
IV.2.3 Motivos, temas y objetos	69
IV.2.4 Funciones	70
IV.2.5 La primera integración	71
IV.3 Período de interacción intercultural del esmalte tempranomoderno	71
(inicios del XVIII - finales del XIX)	
IV.3.1 Trasfondo cultural y social	72
IV.3.2 Producción y características técnicas	73
IV.3.3 Motivos, temas y objetos	75
IV.3.4 Funciones	79
IV.3.5 La segunda integración	79
IV.4 Período de exportación y dispersión del esmalte moderno	80
(segunda mitad del XIX - finales del XX)	
IV.4.1 Trasfondo cultural y social	80
IV.4.2 Producción y características técnicas	84
IV.4.3 Motivos, temas y objetos	85
IV.4.4 Funciones	86
IV.4.5 La transformación	86
IV.5 Período de desarrollo dual del esmalte actual	87
(2000 - presente)	
IV.5.1 Trasfondo cultural y social	87
IV.5.2 Producción y características técnicas	88
IV.5.3 Talleres y artistas representativos	89
IV.5.4 Funciones	92
IV.5.5 Las diversidad	92
Conclusión de la revisión histórica del esmalte chino	93
V. Nueva narrativa: Las trayectorias experimentales del esmalte contemporáneo en el ámbito cultural chino	95
Introducción	97
V.1 Trayectorias experimentales de la práctica del esmalte contemporánea	98
V.1.1 Experimentación con la materialidad del esmalte	98
V.1.2 Experimentación con la pictorialidad del esmalte	118
V.1.3 Experimentación con la figuratividad del esmalte	126
V.1.4 Experimentación con la espacialidad del esmalte	158
V.1.5 Experimentación con la narratividad del esmalte	166
Síntesis de las trayectorias experimentales	178
V.2 La identidad cultural local del esmalte contemporáneo	179
V.2.1 La reinterpretación del esmalte tradicional	180
V.2.2 La resignificación de los símbolos culturales	181
V.2.3 Reflexiones sobre fenómenos socioculturales	188
Síntesis de la identidad cultural local	189
Conclusión del capítulo Nueva narrativa	189

VI. Nueva transmisión: La formación del esmalte contemporáneo en el ámbito cultural chino	191
Introducción	193
VI.1 ¿De dónde viene el esmalte contemporáneo de la China continental?	196
VI.1.1 El establecimiento de la especialidad de joyería y orfebrería	197
VI.1.2 La introducción por esmaltadores extranjeros	198
VI.1.3 La exploración metodológica de artistas y docentes locales	200
VI.1.4 La interacción con el sector del esmalte tradicional	202
VI.1.5 Formación en el extranjero	204
VI.2 Modalidades educativas del arte del esmalte contemporáneo	208
VI.2.1 La organización curricular y su adscripción disciplinaria	210
VI.2.2 La estructura curricular y perfil estudiantil	213
VI.2.3 La distribución de las horas lectivas y la estructura didáctica	214
VI.2.4 Dificultades estructurales desde la perspectiva docente	217
VI.3 El artista como educador: ampliando la enseñanza institucional	219
VI.3.1 Apertura y diversidad en la composición del público	219
VI.3.2 Diferenciación y complementariedad	220
VI.3.3 Flexibilidad y carácter experimental	220
VI.3.4 Articulación entre formación institucional y extrainstitucional	221
Conclusiones del capítulo Nueva transmisión	222
VII. Nueva presencia: las exposiciones del arte de esmalte contemporáneo en el ámbito cultural chino	225
Introducción	227
VII.1 Exposiciones institucionales oficiales del esmalte contemporáneo	229
Introducción de las exposiciones institucionales oficiales	229
VI.1.1 2017 Contemporary Enamel Art Exhibition from Korea, the US and Taiwan	231
VII.1.2 2018 Blaze: International Contemporary Enamel Art Exhibition	234
VII.1.3 2020 Seasons in Nature: Joint International Exhibition of Contemporary Enamel Art from Taiwan and Korea	239
VII.1.4 2022 Integrity and Innovation: Beijing International Contemporary Enamel Art Exhibition	241
VII.1.5 2022-2023 Sparkle and Charm: Contemporary Enamel Art	248
Conclusiones de las exposiciones institucionales oficiales	251
VII.2 Exposiciones colectivas autogestionadas del esmalte contemporáneo	253
Introducción de las exposiciones colectivas autogestionadas	253
VII.2.1 2023 The Shining Moment in Life	255
VII.2.2 2024 All Things in Silent Mystery	259
Conclusiones de las exposiciones colectivas autogestionadas	264
VII.3 Exposiciones de galería comercial del esmalte contemporáneo	265
Introducción de las exposiciones de galería comercial	265
VII.3.1 MaS Studio Galería	266
VII.3.2 2023 Dust & Ashes	271
Conclusiones de las exposiciones de galería comercial	273
VII.4 Exposiciones en el extranjero del esmalte contemporáneo	275
Introducción de las exposiciones en el extranjero	275

VII.4.1 2021 Seasons in Nature: Joint International Exhibition	275
of Contemporary Enamel Art from Taiwan and Korea, Seúl	
VII.4.2 2024 Contemporary Story of Enamel in the East, Estocolmo	276
VII.4.3 2025 Nuevas expresiones del arte milenario del esmalte:	277
del cloisonné chino a las obras contemporáneas, Madrid	
Conclusiones de las exposiciones en el extranjero	279
Conclusiones del capítulo Nueva presencia	280
 VIII. Conclusiones generales	 283
VIII.1 Revisión de los objetivos de investigación	285
VIII.2 Negociación de la triple identidad	287
VIII.3 Limitaciones y perspectivas futuras	289
 Bibliográfica	 291

I. INTRODUCCIÓN

I.1 El punto de partida

Mi primer contacto con el esmalte se remonta a 1992, cuando tenía cinco años. Mi madre me compró una pulsera de cloisonné en la tienda de recuerdos del Palacio Imperial de Beijing. En aquel entonces no conocía el material ni la técnica de elaboración, pero aún así me sentí profundamente atraída por sus colores y su textura, y la llevé puesta durante muchos años. Veintiséis años más tarde, en 2018, volví a encontrarme de manera inesperada con el arte del esmalte sobre metal en la Escola d'Art i Superior de Disseny Llotja de Barcelona. En esta ocasión no solo comencé a practicarlo, sino que también me adentré en el estudio de su historia y su teoría. Entonces descubrí que China también poseía una espléndida tradición de arte del esmalte y me hice la primera pregunta: *¿cómo es, en realidad, el arte del esmalte en China?*

En la posterior investigación bibliográfica, se observó que, si bien en Occidente existen numerosos estudios sobre el esmalte chino, la mayoría de ellos se basan en objetos de esmalte chino que llegaron al extranjero a finales del siglo XIX y principios del XX y corresponden a investigaciones realizadas hace varias décadas. Al inicio de mi investigación, el estudio más reciente y exhaustivo era el volumen colectivo de ensayos acompañado de la exposición organizada en 2011 por el Bard Graduate Center de Nueva York en colaboración con el Musée des Arts Décoratifs de París. En contraste, en el contexto académico chino se observa una mayor proliferación de trabajos, aunque estos se concentran principalmente en la evolución histórica previa a la mitad del siglo XX, el estudio de objetos conservados en museos y colecciones privadas, así como en la documentación biográfica y artística de los maestros del esmalte. Estas investigaciones han proporcionado una visión integral de la trayectoria histórica del esmalte en China, ofreciendo una perspectiva exhaustiva sobre su desarrollo. Sin embargo, este análisis dio lugar a mi segunda pregunta: *¿cómo se manifiesta el arte del esmalte contemporáneo en el ámbito cultural chino?*

Con esta pregunta en mente, empecé a buscar prácticas artísticas y análisis teóricos relacionados. En principio, más allá de algunos casos aislados, como las referencias a las obras en esmalte de la artista chino-estadounidense Jade Snow Wong o del artista chino emigrado a Australia Ah Xian, apenas encontré estudios que abordaran de manera más amplia el esmalte en el contexto cultural chino contemporáneo. Sin embargo, de manera fortuita, durante un viaje a China asistí a la primera exposición de esmalte contemporáneo organizada por *Enamel Alliance, The Shining Moment in Life* (Beijing, 2023), lo que me permitió entrar en contacto con un grupo de creadores poco conocidos que utilizan el esmalte como medio de expresión artística. A partir de este encuentro, fui descubriendo progresivamente que las prácticas contemporáneas del esmalte en el ámbito cultural chino no constituyen casos aislados, sino una fuerza emergente que merece una atención académica más profunda. Estos artistas, mediante la experimentación material y la expresión conceptual, amplían las posibilidades del medio y participan activamente en exposiciones y en la difusión del arte contemporáneo.

I.2 Estado de la cuestión

Tras el hallazgo previo, la información fragmentaria y dispersa me hizo sentir la dificultad de avanzar con una visión más completa y volví la mirada hacia los estudios sobre el esmalte contemporáneo a nivel mundial, con la intención de encontrar marcos teóricos que pudieran servir de referencia. No cabe duda de que el esmalte contemporáneo en cuenta casi

un siglo de desarrollo y de que, en el plano práctico, los artistas han explorado de manera intensa y variada la innovación técnica, la ampliación temática y la construcción de nuevos lenguajes creativos. Además, en países como Francia, Estados Unidos, Lituania y Japón se celebran exposiciones internacionales de esmalte contemporáneo con regularidad, lo que ha contribuido a su difusión y a la consolidación de una red de intercambio global.

Sin embargo, desde la perspectiva académica, la investigación sigue siendo limitada. A día de hoy, no se ha desarrollado una teoría sistemática ni un marco analítico fácilmente aplicable. Los trabajos existentes se pueden agrupar, de manera general, en tres categorías: en primer lugar, algunos estudios puntuales, como la tesis de máster de Marie-Laudes Personne, *L'Émail contemporain de Limoges*, dedicada al esmalte contemporáneo de Limoges; en segundo lugar, ciertos catálogos monográficos, como *Russian Enamel. Mid 19th Century - 20th Century*; y, en tercer lugar, los textos introductorios de los catálogos de exposiciones, que suelen ofrecer una visión general de la historia y el desarrollo del esmalte en cada país. Entre los ejemplos más representativos se encuentran *Painting with Fire: Masters of Enamelling in America, 1930-1980* (Long Beach Museum of Art, 2007), *Surface and Substance: International Contemporary Enamel Jewellery Exhibition* (comisariada por Jessica Turrell en 2011, Reino Unido), *40 años de los Talleres Internacionales de Creación en Esmalte —Selección de la colección del Taller Internacional de Arte del Esmalte 1975–2014* (Kecskemét Contemporary Art Studios, Hungría, 2014) y *Little Dreams in Glass and Metal: Enameling in America, 1920 to the Present* (Enamel Arts Foundation, 2015). Estas exposiciones y publicaciones han desempeñado un papel clave en la visibilización y valoración del esmalte contemporáneo y constituyen un referente directo para la construcción del marco analítico de esta investigación.

El análisis detallado de estos materiales revela un aspecto recurrente: más allá de los casos pioneros de determinados artistas, lo que más se destaca en relación con el desarrollo del esmalte contemporáneo es la influencia de la educación. La Cleveland School de Estados Unidos es ampliamente reconocida como un punto de inflexión crucial en el desarrollo y la propagación de esta disciplina. Por esta razón, además del eje expositivo, se consideró fundamental incluir la dimensión educativa en el análisis de la trayectoria del esmalte contemporáneo en el ámbito cultural chino. En este sentido, los mecanismos de exhibición y de enseñanza se configuran, junto con el análisis de la práctica artística, como los tres ejes complementarios que articulan el marco de la presente investigación.

I.3 Fundamentación teórica

Dado que los estudios existentes sobre el esmalte se han centrado principalmente en el análisis histórico y técnico, en las tradiciones regionales y en las colecciones museísticas, con escasa atención a la producción artística en contextos contemporáneos, esta investigación recurre a contribuciones de campos afines para construir un marco analítico adecuado. Sobre esta base, el fundamento teórico del presente trabajo se articula en dos vertientes: la perspectiva de la globalización del arte y la metodología de la historia del arte global.

1. La perspectiva de la globalización del arte

La globalización del arte, entendida como una orientación investigadora, se centra en la circulación, el intercambio y la recreación del arte a escala mundial, subrayando las relaciones de interacción entre lo local y lo global, así como los modos en que los artistas negocian su

identidad y construyen significados en distintos contextos culturales. En el ámbito del arte contemporáneo, las obras ya no se conceptualizan como productos cerrados de una cultura o región específica, sino como entidades que, en el proceso de circulación transcultural, experimentan una constante resignificación. Esta perspectiva se sustenta frecuentemente en conceptos como “circulación transcultural”, “hibridación” e “identidad negociada” para examinar la generación del arte en la red global.

Esta perspectiva resulta particularmente relevante para el análisis del esmalte contemporáneo. Históricamente, el esmalte ha sido una forma artística que ha experimentado una continua difusión interregional, desde la región de Micenas hasta los ciudad-estados mediterráneos, pasando por su expansión por el continente europeo y llegando a su apogeo en Bizancio. Posteriormente, ha experimentado una reconfiguración en Europa occidental y ha sido transmitido hacia Oriente, llegando a China, India y Japón, donde sus desarrollos locales han influido de nuevo en el esmalte europeo del siglo XIX, configurando así un entramado cultural de interacciones múltiples. En la actualidad, los conceptos y métodos creativos del esmalte han vuelto a entrar en China a través de diversas vías, mientras que los artistas locales, mediante estudios en el extranjero, residencias y exposiciones, se han reincorporado a las redes artísticas internacionales, convirtiendo al esmalte en un medio clave de diálogo transcultural. Por ello, situar el esmalte contemporáneo en el marco de la globalización del arte permite comprender cómo este medio se enraíza en el ámbito cultural chino, cómo adquiere nuevos significados en la tensión entre lo local y lo global y cómo desempeña un papel singular en el escenario internacional del arte contemporáneo.

2. El método de la historia del arte global

Si bien la globalización del arte proporciona a esta investigación una perspectiva teórica de carácter macro, la historia del arte global constituye su respaldo metodológico concreto. El auge de la historia del arte global tiene como objetivo superar las limitaciones de los relatos eurocéntricos o de las narrativas nacionales aisladas, situando las tradiciones artísticas de diferentes regiones en un sistema interconectado y dinámico. En este contexto, resulta imperativo resaltar la interconectividad entre diversas tradiciones, examinar cómo los artistas locales, en el proceso de asimilación de influencias externas, las transforman, recrean o se apropian de ellas de manera activa, y destacar las interacciones multidireccionales entre lo local y lo global.

El historiador del arte de la Universidad de Chicago, Wu Hung, combina su trasfondo cultural chino con el entorno académico occidental y se ha dedicado de manera constante a impulsar el estudio del arte chino desde la perspectiva de la historia del arte global. En su obra *It's All About Experiment: Collected Works on Contemporary Chinese Art* (2022), Wu Hung reúne de forma sistemática sus observaciones y análisis sobre el arte experimental chino desde la década de 1970 hasta los primeros años del siglo XXI, ofreciendo una visión completa del proceso de desarrollo del arte contemporáneo en China, así como de sus tendencias y de las trayectorias creativas de los artistas más relevantes. Con una sólida trayectoria como comisario, crítico y profesor de historia del arte, ha desarrollado un marco teórico sistemático que aborda el arte contemporáneo chino en el contexto global.

En el contexto de este marco teórico, Wu Hung identifica la “experimentalidad” como el rasgo característico más sobresaliente del arte contemporáneo en China. Como se ha señalado

en una entrevista¹, los artistas chinos, a través de la experimentación con diversos materiales, la relectura de las “imágenes” y la exploración de los espacios expositivos y de las formas de presentación, transgreden continuamente las normas establecidas y abren nuevas vías de expresión. Aunque el concepto de “experimentalidad” puede, en cierto sentido, vincularse a conceptos de la historiografía artística occidental como “vanguardia”, el alcance de la experimentación en China resulta mucho más complejo y amplio, y su significado ha superado ya los límites impuestos por dichas categorías occidentales. La “experimentalidad” se define como la ampliación de los límites del conocimiento existente para la identificación de nuevos métodos, lenguajes, imágenes y recursos. Esta concepción se encuentra estrechamente vinculada con las transformaciones técnicas y conceptuales experimentadas por el arte del esmalte contemporáneo en el ámbito cultural chino durante los últimos veinticinco años.

Para esta investigación, dicha obra aporta cuatro orientaciones fundamentales. En primer lugar, desde el punto de vista metodológico, el trabajo de Wu Hung ofrece una referencia para situar el arte del esmalte chino dentro del marco de la historia del arte global. En segundo lugar, en el ámbito académico, la sistematización que hace de la trayectoria del arte contemporáneo en China proporciona el contexto necesario para examinar el desarrollo del esmalte contemporáneo como una forma de expresión particular dentro del arte contemporáneo chino. En tercer lugar, en el ámbito analítico, la introducción del concepto de la “experimentalidad” en el estudio del esmalte contemporáneo para revelar cómo los artistas traspasan constantemente los límites de la artesanía tradicional mediante la innovación técnica y la transformación conceptual. Por último, en cuanto a la organización estructural, la división de la obra de Wu Hung en cuatro secciones: corrientes, exposiciones y artistas (en dos volúmenes) también ha inspirado el diseño de la estructura de la presente tesis, que se articula en torno a tres ejes analíticos: las trayectorias experimentales de los artistas y sus obras, la transmisión educativa y la difusión expositiva.

I.4 Definición de la investigación

El objeto de estudio de esta tesis es la creación artística contemporánea del esmalte al fuego sobre metal en el ámbito cultural chino desde el año 2000 hasta 2025. La investigación se propone trazar, a través del análisis de artistas, obras, exposiciones y mecanismos de transmisión educativa, las trayectorias de innovación y los rasgos experimentales que caracterizan al esmalte contemporáneo en el ámbito cultural chino.

En primer lugar, en cuanto al alcance geográfico-cultural, la investigación se centra en el denominado “ámbito cultural chino”, que incluye China continental, Hong Kong, Macao y Taiwán, así como a los artistas de origen chino residentes en otros países. Esta delimitación permite observar la diversidad de prácticas desarrolladas en distintos territorios, al tiempo que pondrá de manifiesto un trasfondo cultural común.

En segundo lugar, en cuanto al marco temporal, la investigación se centra en el período comprendido entre el año 2000 y la actualidad. Esta delimitación no es arbitraria, sino que responde a una serie de transformaciones profundas en distintos niveles. En el ámbito político, la transición de la economía planificada a la economía de mercado provocó el declive del sistema de producción de esmaltes orientado a la exportación, lo que liberó recursos técnicos

¹ Hung Wu, “Wu Hung: En las mareas de la historia, la interacción entre el arte contemporáneo chino y global seguirá transformándose (巫鸿: 在历史的潮汐中, 中国和全球当代艺术的互动方式将会发生变化)”, 2023, *The Art Journal*, <https://www.theartjournal.cn/archives/comments/122442>.

hasta entonces restringidos y abrió nuevas posibilidades de creación. En el ámbito social, la desaparición de las fábricas tradicionales hizo que el esmalte dejara de ser únicamente un medio de producción económica para convertirse en un símbolo de identidad cultural y en un soporte de expresión artística. En el terreno educativo, los programas internacionales de enseñanza del esmalte se fueron incorporando progresivamente a las especialidades de joyería y orfebrería, ofreciendo a las nuevas generaciones de artistas acceso a técnicas y enfoques más diversos. En cuanto a los métodos de creación, el esmalte pasó de la producción colectiva a la práctica individual, lo que favoreció trayectorias experimentales más personalizadas. Finalmente, en el plano artístico, una parte de los creadores abandonó la búsqueda exclusiva de la complejidad técnica y la perfección formal para situar el esmalte en el centro de una práctica orientada a la expresión conceptual. Todas estas transformaciones políticas, sociales, educativas y artísticas confluyeron en el cambio de siglo, lo que supuso un momento decisivo para la aparición del esmalte contemporáneo en el ámbito cultural chino. Por ello, el año 2000 se establece en este estudio como un nuevo punto de partida.

Por último, en lo que respecta a la definición de lo contemporáneo, este estudio no se ocupa de toda la producción en esmalte realizada después del año 2000, sino únicamente de aquellas prácticas dotadas de contemporaneidad, cuyo rasgo esencial es la experimentación y la conceptualización. La dimensión experimental se manifiesta en la exploración de materiales, técnicas y formas, así como en la reconfiguración de la subjetividad de la obra y de su lenguaje artístico, mientras que la dimensión conceptual implica la transformación del esmalte, de medio artesanal tradicional, en herramienta y contexto de expresión del arte contemporáneo. Quedan, por tanto, fuera del alcance de esta investigación las obras que reproducen de manera estricta los métodos artesanales tradicionales, así como los objetos de artesanía y los productos de consumo orientados a la producción comercial.

I.5 Descripción de los objetivos

El objetivo general de esta investigación es llevar a cabo un análisis sistemático de la práctica contemporánea del esmalte al fuego sobre metal en el ámbito cultural chino entre los años 2000 y 2025, con el fin de estudiar su fisonomía general, sus trayectorias de desarrollo y su significado en el contexto internacional. Más específicamente:

En primer lugar, en el ámbito cultural chino, esta investigación analiza las obras contemporáneas de esmalte y sus trayectorias experimentales de creación, con el fin de responder a la pregunta fundamental sobre *cómo es el arte del esmalte contemporáneo en el ámbito cultural chino y cómo se ha configurado dicha fisonomía*. Además, mediante el estudio de la transmisión educativa y de la difusión expositiva, se busca esclarecer el proceso mediante el cual se ha ido configurando y desarrollando hasta conformar un sistema inicial.

En segundo lugar, esta investigación tiene como objetivo comprender el arte del esmalte contemporáneo chino en un doble contexto: por un lado, situarlo en la trayectoria histórica del esmalte en China y, por otro, incorporarlo al marco de la historia global del esmalte. A través de esta doble perspectiva, se pretende trazar la evolución del esmalte tanto en China como en el ámbito internacional, prestando especial atención a sus interacciones y transformaciones en el intercambio sino-occidental, con el fin de servir de referencia para comprender la posición histórica y el significado global del esmalte contemporáneo chino.

Por último, en el plano metodológico, este estudio se centra en el esmalte contemporáneo en

el ámbito cultural chino, examinando las trayectorias experimentales y las transformaciones del esmalte como medio artístico contemporáneo. A partir del estudio de casos, se busca construir de manera exploratoria un marco de análisis que responda a las insuficiencias metodológicas actuales en la investigación sobre el esmalte contemporáneo, ofreciendo así un nuevo referente para su comprensión y estudio.

I.6 Metodología

Esta investigación adopta la hermenéutica como marco general y emplea un enfoque de análisis cualitativo para llevar a cabo un estudio sistemático del arte del esmalte contemporáneo en el contexto cultural chino. Los métodos de investigación abarcan diversas dimensiones, entre ellas, la revisión bibliográfica, el análisis diacrónico y sincrónico, el trabajo de campo y la observación directa.

En la parte dedicada a la investigación histórica, la tesis aplica el método de la “doble evidencia”, que consiste en poner en diálogo fuentes textuales detalladas con colecciones museísticas, comparando y contrastando materiales de distinto origen. Cuando se detectan discrepancias entre fuentes escritas o entre estas y los objetos, se realiza el análisis crítico correspondiente. El objetivo de este enfoque es superar las limitaciones de basarse únicamente en documentos o en evidencias materiales y reconstruir la trayectoria histórica del arte del esmalte chino desde una perspectiva global de la historia del arte, sentando así una base histórica y teórica sólida para el análisis de la práctica contemporánea.

En el análisis de la creación en el arte del esmalte contemporáneo, esta investigación recopila información a través de múltiples canales, incluidos archivos de obras, entrevistas con artistas, observación de exposiciones y recursos en línea, y construye una base de datos con más de 200 obras de 148 artistas en el ámbito cultural chino. En el análisis concreto, se combinan métodos iconográficos con perspectivas socioculturales para estudiar en profundidad casos representativos, con el objetivo de revelar la complejidad de las múltiples trayectorias experimentales y de las expresiones conceptuales del esmalte contemporáneo.

El estudio de los mecanismos de transmisión educativa comienza con una revisión histórica en la que se examina de manera sistemática el desarrollo de los cursos de esmalte en instituciones de educación superior. La investigación se basa en visitas de campo, encuestas y entrevistas en profundidad con docentes y estudiantes para estudiar el proceso de configuración disciplinar, así como las estructuras curriculares y los modelos de transmisión técnica.

En lo que respecta a los mecanismos de difusión expositiva, la tesis recopila datos mediante visitas directas a exposiciones, el análisis de catálogos y textos curatoriales, la revisión de materiales de prensa y entrevistas con comisarios y artistas participantes, complementados con la experiencia personal del investigador en su participación activa en exposiciones. Desde una perspectiva metodológica, se integran los enfoques de los estudios de la exposición y de la narración espacial para explorar cómo el esmalte contemporáneo manifiesta su carácter experimental en el ámbito expositivo y cómo, a través de dicho mecanismo, va construyendo progresivamente su propio marco discursivo.

I.7 Estructura

La presente tesis se organiza en ocho partes, con el objetivo de examinar de manera sistemática el arte del esmalte contemporáneo en el contexto cultural chino.

El capítulo I expone los antecedentes de la investigación, las preguntas y los objetivos, la metodología y el marco general, sentando así las bases teóricas y metodológicas para los análisis posteriores. El capítulo II ofrece una introducción exhaustiva a las categorías fundamentales del esmalte sobre metal, incluidas su definición, materiales y principales técnicas, con el fin de precisar los conceptos centrales del objeto de estudio. El capítulo III reconstruye la trayectoria histórica del esmalte desde sus orígenes hasta la actualidad, empleando la perspectiva de la historia del arte global en combinación con el “método de la doble evidencia”, que pone en diálogo fuentes documentales y objetos materiales. El capítulo IV propone un nuevo esquema de periodización histórica del esmalte chino y lo sitúa dentro del marco de la historia global del esmalte para analizar su proceso de desarrollo y las dinámicas de interacción e intercambio con las tradiciones internacionales. El capítulo V se centra en la creación contemporánea y, desde la perspectiva de las “trayectorias experimentales”, examina las múltiples vías de la práctica artística en el esmalte contemporáneo chino, teniendo en cuenta tanto su dimensión local como sus interacciones globales. El capítulo VI aborda los mecanismos educativos y analiza los orígenes y la formación de la enseñanza del esmalte en el sistema académico chino, así como la configuración curricular, los modelos pedagógicos y las problemáticas estructurales a las que se enfrenta en la actualidad. El capítulo VII estudia los mecanismos expositivos y analiza cómo el arte del esmalte contemporáneo ha desarrollado canales de difusión a través de exposiciones institucionales, iniciativas autogestionadas por artistas, exhibiciones comerciales y muestras internacionales, y cómo estos procesos han contribuido a la construcción de un discurso propio en el campo del arte contemporáneo. El capítulo VIII presenta las conclusiones generales, en las que se sintetizan las vías de formación y las características del desarrollo del esmalte contemporáneo en el ámbito cultural chino. Asimismo, examina la triple negociación identitaria que llevan a cabo los artistas en un contexto multicultural.

II. EL ESMALTE AL FUEGO SOBRE METAL: LA DEFINICIÓN, LOS MATERIALES Y LAS TÉCNICAS

II.1 La definición del esmalte

El término “esmalte”, tal como se entiende en el ámbito técnico-artístico, hace referencia a un material vítreo especializado que se puede fundir sobre metales mediante cocción a alta temperatura, formando una superficie decorativa, resistente y duradera.¹ Aunque en el discurso contemporáneo el término ha experimentado un desplazamiento semántico², en esta investigación se adopta su sentido histórico y técnico: el vidrio vitrificable fundido sobre metal.

1 Esmalte como material vítreo

En primer lugar, esmalte se refiere al material esencial del proceso: una sustancia vítrea compuesta principalmente de sílice (SiO_2), a la que se añaden fundentes como carbonato sódico (Na_2CO_3) o bórax ($\text{Na}_2\text{B}_4\text{O}_7 \cdot 10\text{H}_2\text{O}$) para reducir el punto de fusión. El carbonato de calcio (CaCO_3) actúa como estabilizador, aportando cuerpo e insolubilidad. La inclusión de óxidos metálicos confiere color, brillo y densidad al esmalte³. Al aplicarse sobre una base metálica y ser cocido a altas temperaturas, se vitrifica formando una capa colorida y resistente. Las normas técnicas sobre la temperatura de cocción varían según el contexto regional: mientras en Europa se establece un mínimo de $500\text{ }^\circ\text{C}$ ⁴, en la República Popular China el umbral estándar es de $600\text{ }^\circ\text{C}$ ⁵. En función de su apariencia tras la cocción, los esmaltes se clasifican en tres tipos principales: transparentes, opacos y ópalos, lo que permite una amplia gama de efectos visuales.

2. Esmalte como técnica artística

En segundo lugar, el término esmalte hace referencia al conjunto de técnicas asociadas a su aplicación. Se trata de un proceso técnico-artístico que comprende la preparación del soporte metálico, la aplicación precisa del esmalte y su cocción. A lo largo de la historia, estas prácticas han dado origen a una variedad de técnicas especializadas, como alveolado (*cloisonné*), campeado (*champlevé*), esmalte pintado, bajorrelieve (*basse-taille*), bulto redondo (*ronde-bosse*), vitral (*plique-à-jour*), entre otras técnicas más modernas, cada una con sus propios métodos de aplicación y características estéticas. Esta diversidad técnica permite una riqueza expresiva singular en las obras esmaltadas.

3. Esmalte como objeto artístico

Por último, esmalte designa también los objetos producidos mediante estas técnicas. Desde piezas de joyería hasta objetos decorativos y utilitarios, como placas, vasijas o relojes, los esmaltes se valoran tanto por su belleza como por su durabilidad. Además, esta acepción se utiliza para categorizar piezas históricas según su procedencia cultural o cronológica: esmalte bizantino, esmalte de Limoges, esmalte chino, esmalte japonés, entre otros. Cada tradición aporta un estilo y una herencia estética particulares al campo del arte del esmalte.

1 Erika Speel, *Dictionary of Enamelling: History and Techniques* (Ashgate Publishing Limited, 1997), 46

2 En contextos no especializados, el término “esmalte” se ha ampliado su significado para incluir recubrimientos decorativos brillantes, tales como el esmalte de uñas o los esmaltes sintéticos industriales.

3 Nùria López-Ribalta y Eva Pascual i Miró, *EL ESMALTE. Al fuego sobre metales* (Parramón, 2014), 22-23

4 Andreu Vilasís, *Esmaltar, la complicidad del fuego con el arte* (Ediciones AUSA, 2008), 13

5 Terminología de joyería de metales preciosos esmaltados, ICS (39.060)

II.2 Los materiales del esmalte

El esmalte al fuego es el resultado de una interacción técnicamente controlada entre un material vítreo y un soporte metálico, dos elementos de naturaleza física muy distintos. Sus diferencias en coeficientes de dilatación térmica y comportamiento frente al calor generan desafíos técnicos que deben ser cuidadosamente gestionados durante el proceso de cocción y enfriamiento. Esta sección se centra en los materiales que intervienen en este proceso: el esmalte propiamente dicho y los metales base.

1. El esmalte

Como se mencionó anteriormente, el esmalte, en tanto material, es una sustancia vítrea compuesta principalmente por dióxido de silicio (SiO_2), a la que se añaden óxidos metálicos que aportan color, brillo y densidad. Se trata de un material resistente a la intemperie, cuyo punto de fusión suele situarse entre 750 y 900 °C. Además de su clasificación habitual en esmaltes opacos, ópacos y transparentes según el grado de translucidez tras la cocción, el esmalte también se puede dividir según su formulación y aplicación en esmalte artístico o pictórico y esmalte industrial. Mientras que el primero se orienta hacia la expresión visual y estética, el segundo se utiliza ampliamente en sectores como la arquitectura o los electrodomésticos, donde se valora su resistencia y funcionalidad técnica.

2 El metal



El esmalte en diferentes formas
Foto de la autora

El metal constituye el soporte estructural del esmalte. Los primeros objetos esmaltados descubiertos por la arqueología fueron realizados sobre base de oro. Posteriormente, con la expansión de la cultura celta, se desarrollaron técnicas sobre bronce. En el ámbito bizantino se retornó al oro como soporte principal, hasta que en la Edad Media europea se generalizó el uso del cobre, por su menor costo y buena compatibilidad con el esmalte. En China, tanto el *cloisonné* como el esmalte pintado sobre metal utilizan comúnmente el cobre como base, mientras que en Japón es más frecuente el uso de la plata. En la joyería contemporánea se ha experimentado también con platino y titanio como soportes para el esmalte artístico. En el ámbito industrial, los metales base más habituales son el acero y el hierro.

En principio, todos los metales son susceptibles de ser esmaltados en tanto se les adecuen los esmaltes a las características del metal al que hayan de adherirse.⁶ El artista catalán Andreu Vilasís propuso una serie de criterios fundamentales para la selección de metales apropiados para esmaltar, entre los cuales destacan:

- *Una buena conductibilidad calorífica.*
- *Un grado de fusión superior al del esmalte que deban soportar.*
- *Maleabilidad necesaria para los trabajos preliminares.*
- *Poseer un brillo natural que dé luz a los esmaltes, muy apreciada para enriquecer y resaltar la viveza de color en los esmaltes transparentes.*

⁶ Andreu Vilasís, *Esmaltar, la complicidad del fuego con el arte* (Ediciones AUSA, 2008), 39

II.3 Las técnicas principales del esmalte

Este apartado ofrece una revisión sistemática de las técnicas tradicionales más representativas del esmalte al fuego sobre metal. A lo largo de la historia, estas técnicas han experimentado transformaciones constantes, desarrollando variantes técnicas y estéticas específicas según los contextos culturales y temporales en los que se practicaban. Aunque algunas se han perdido con el tiempo debido a la complejidad de sus procesos o a la escasez de materiales adecuados, la mayoría ha logrado conservarse hasta la actualidad, constituyendo una base esencial para la transmisión y reinención del arte del esmalte a nivel global. El análisis de estas técnicas fundamentales permite comprender cómo el arte del esmalte articula, en el plano técnico, la relación entre materia e imagen, tradición e innovación.

1. La técnica *champlevé* o campeado

El *champlevé* es una de las técnicas más antiguas registradas en la historia del esmalte. Consiste en rellenar las cavidades previamente excavadas en una base metálica con esmalte, generando una superficie contrastada donde el brillo del esmalte resalta sobre la estructura metálica. Esta técnica tuvo sus primeras manifestaciones en el mundo minoico-micénico desde el siglo XV a.C.⁷, aplicada en piezas de joyería repujada de oro, y reapareció posteriormente en los esmaltes celtas, adoptando la forma que comúnmente conocemos hoy en día: esmalte aplicado sobre metal excavado.

Para crear estas cavidades, los esmaltadores han empleado históricamente diversas técnicas metalúrgicas que pueden clasificarse en cuatro métodos principales: **la extracción física** de material, generalmente mediante grabado con buriles, fue la técnica más difundida durante la Edad Media, particularmente en la producción de objetos sagrados. En la actualidad, esta técnica se ha adaptado al ámbito industrial mediante el uso de máquinas de control numérico, que pueden reproducir con gran precisión las cavidades necesarias para aplicar el esmalte *champlevé* sobre soportes metálicos. **El repujado**, que se practica sobre láminas metálicas de alta ductilidad, se utilizó ampliamente en obras bizantinas, combinado con la técnica del *cloisonné*. En algunos estudios, esta modalidad se considera una técnica independiente, el denominado esmalte repujado (*repoussé enamelling*⁸), cuyas raíces también se remontan a la civilización minoico-micénica. Ensamblaje de estructuras caladas, que consiste en recortar motivos abiertos sobre láminas metálicas mediante corte calado y soldarlas posteriormente sobre una plancha base. **Rebaje químico**, basado en la corrosión del metal mediante baños de ácido nítrico o percloruro de hierro, ofrecía mayor precisión en ciertas aplicaciones decorativas. **Moldeo por fundición**, que implicaba la creación del soporte metálico con cavidades a partir de moldes, permitió obtener formas más complejas desde etapas tempranas. En la actualidad, la tecnología de impresión 3D ha ampliado significativamente las posibilidades de esta técnica, especialmente en el ámbito de la joyería contemporánea, permitiendo una preparación precisa y personalizada de los soportes metálicos para esmalte *champlevé*.



Esmalte *champlevé*
Imagen de la autora

⁷ Reynold Alleyne Higgins, *Greek and Roman Jewellery* (University of California Press, 1980), 24

⁸ David Buckton, "Enamelling on Gold-A historical perspective", *Gold Bulletin*, (1982), 101-109

2. La técnica *cloisonné* o alveolado

El *cloisonné*, una de las primeras técnicas de esmalte sobre metal desarrolladas en la historia, consiste en aplicar esmalte fundido en compartimentos delimitados por finas tiras metálicas dispuestas sobre una base metálica. Estos hilos, generalmente soldados de canto, configuran una red que define las áreas donde se deposita el esmalte. Las raíces de esta técnica se remontan a más de 4.000 años atrás, cuando los joyeros egipcios empleaban estructuras compartimentadas similares para engastar piedras preciosas o pastas vítreas mediante cementación en frío. Sin embargo, la aplicación más temprana documentada del esmalte *cloisonné* como tal data del siglo XIII a.C., en seis anillos hallados en Kouklia (Chipre). La técnica alcanzó un alto grado de sofisticación en el esmalte bizantino y, a partir de ahí, se difundió hacia Eurasia, desarrollándose posteriormente de manera singular en el *cloisonné* chino.



Esmalte *cloisonné*
Imagen de la autora

A lo largo de su historia, el *cloisonné* ha experimentado varias transformaciones significativas. Durante siglos, su práctica se caracterizó por la soldadura de hilo metálicas directamente sobre la base. En el arte moderno y contemporáneo, se han desarrollado métodos de que los hilos se fijen directamente en el esmalte fundido o semi-fundido, sin recurrir necesariamente a la soldadura. Esta técnica, conocida como “inmersión del hilo” (hilos hundidos⁹), se utiliza principalmente en superficies planas o piezas de pequeño formato. Su principal ventaja radica en la reducción del riesgo de contaminación del esmalte por residuos de la soldadura.

Bajo la categoría general del *cloisonné*, se han desarrollado diversas sub-técnicas regionales y estilísticas: En el ámbito europeo, destaca el *cloisonné-a-jour* o *cloisonné de plique¹⁰*, una técnica traslúcida cuya forma primitiva se observa en los mencionados anillos chipriotas, donde una fina placa de vidrio soportaba esmalte *cloisonné* aplicado en hilos de oro¹¹. Otra variante destacada es el esmalte filigrana, popular en Grecia y sus ciudades-estado desde el siglo VI a.C. En Rusia, hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX, se introdujo una variante distintiva que utilizaba hilos salomónicos o trenzados, en lugar de las tradicionales tiras metálicas planas, confiriendo a las piezas una textura decorativa más compleja. En Japón, se desarrollaron múltiples técnicas innovadoras, entre ellas el *Uchihari¹²*, que emplea hilos metálicos con variaciones intencionales de grosor dentro de una misma línea para efectos visuales dinámicos; y el *Musen Shippo¹³* o *cloisonné sin hilo*, donde los hilos se eliminan tras la aplicación del esmalte y antes de la cocción, dejando únicamente los contornos esmaltados, sin separaciones metálicas visibles.

9 El proceso comienza con la aplicación de una capa de esmalte sobre la base metálica, seguida de una cocción. Posteriormente, se adhieren finos hilos metálicos para formar compartimentos (alvéolos) sobre esta capa de esmalte. Finalmente, la pieza es sometida a una segunda cocción, durante la cual la base de esmalte es fundida nuevamente, permitiendo que los hilos metálicos se integren y se hundan en la base de esmalte.

10 Elizabeth Goring, “The Kourion Sceptre: Some Facts and Factoids”, *Bulletin of the Institute of Classical Studies. Supplement*, 1995,108; David Buckton, “Enamelling on Gold-A historical perspective”, 102

11 Erika Speel, *Dictionary of Enamelling: History and Techniques*. 29

12 Fredric T. Schneider, *The Art of Japanese Cloisonné Enamel: History, Techniques, and Artists, 1600 to the Present* (McFarland & Company, 2010), 129

13 Fredric T. Schneider, *The Art of Japanese Cloisonné Enamel: History, Techniques, and Artists, 1600 to the Present*, 146

3. La técnica *ronde-basse* o bulto redondo

El esmalte *ronde-bosse* se refiere a la técnica de aplicar esmalte sobre pequeñas figuras metálicas tridimensionales, ya sean de bulto redondo o en bajorrelieve, generalmente realizadas en oro o plata y esmaltadas, en muchos casos, en blanco. Aunque se cree que esta técnica fue formalmente desarrollada en Francia hacia finales del siglo XIV¹⁴, donde alcanzó gran sofisticación en encargos cortesanos franceses y borgoñones, existen indicios de prácticas similares ya en el mundo griego del siglo III a.C¹⁵. Sin embargo, muchas piezas principescas documentadas fueron posteriormente destruidas para recuperar el oro, aunque la técnica continuó vigente en la producción de joyas hasta los períodos barroco y rococó.

El proceso técnico suele implicar la aplicación cuidadosa de esmalte en pasta sobre las áreas deseadas de la figura, para después cocerla en un horno de alta temperatura. Previamente, la superficie del soporte metálico suele texturizarse para mejorar la adherencia del esmalte. Al fundirse, el esmalte se adhiere de forma permanente al metal, generando una superficie lisa, brillante y resistente. Algunos historiadores proponen que, en tiempos antiguos, cuando las técnicas de esmalte aún no estaban completamente desarrolladas, este tipo de piezas pudieron realizarse mediante una técnica alternativa denominada *dipped enamel*¹⁶, que consistía en calentar la figura e introducirla en vidrio fundido para lograr una cobertura uniforme.

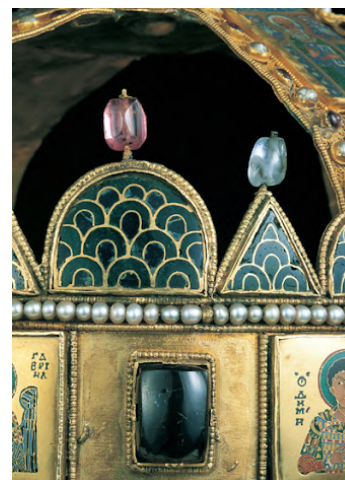


Esmalte *ronde-basse*
La joya del cisne de Dunstable
Ca. 1400
Fuente: Museo Británico

4. La técnica *plique-à-jour* o vitral

El *plique-à-jour*, que significa “aplicado en calado” en francés, es una técnica de esmaltado en la que el esmalte se aplica en células sin base dentro de una estructura metálica semejante a una fina red o enrejado, similar al cloisonné. Sin embargo, a diferencia de este, el *plique-à-jour* no utiliza ningún material de base en el producto terminado. Tras la aplicación del esmalte transparente u opalino, la pieza se cuece en horno, y una vez que el esmalte se ha fundido, se forma una “ventana” translúcida que permite el paso de la luz, generando un efecto visual comparable al de las vidrieras.

La realización de obras en *plique-à-jour* es un proceso laborioso y técnicamente exigente, con una elevada tasa de fallos. Los esmaltes se aplican cuidadosamente desde los bordes de las células, especialmente en aquellas de mayor tamaño, y suelen requerir múltiples cocciones para completar el llenado sin fracturas. En piezas de gran tamaño o con formas complejas, se recurre a un respaldo temporal, como una base metálica o lámina fina (pallón de plata o mica), que posteriormente se elimina mediante disolución ácida o extracción mecánica, dejando únicamente la red esmaltada suspendida. Esta técnica de “eliminación del soporte” se desarrolló ampliamente en el Japón moderno y contemporáneo (*Shotai jippo*¹⁷), cuyas obras se distinguen por combinar un gran volumen con una extrema delicadeza y transparencia.



Esmalte *plique-à-jour*
Corona de San Esteban
Siglo XI
Parlamento de Hungría
Fuente: <https://www.thebyzantinlegacy.com/hungary-crown>

14 Erika Speel, *Dictionary of Enamelling: History and Techniques*, 126

15 Reynold Alleyne Higgins, *Greek and Roman Jewellery*, 27

16 Reynold Alleyne Higgins, *Greek and Roman Jewellery*, 24

17 Fredric T. Schneider, *The Art of Japanese Cloisonné Enamel: History, Techniques, and Artists, 1600 to the Present*, 195

Aunque el uso sistemático de esta técnica se documenta a partir del siglo XV, existen ejemplos anteriores, como la Sacra Corona de Hungría, datada comúnmente hacia finales del siglo XII, que incorpora elementos de *plique-à-jour* en su estructura decorativa. La técnica alcanzó su máximo esplendor a finales del siglo XIX, durante los periodos del Art Nouveau y Art Déco, cuando fue ampliamente empleada en la creación de joyas delicadas y ornamentaciones luminosas. Artistas como René Lalique y Lluís Masriera contribuyeron decisivamente a su popularización, creando piezas que no solo destacan por su belleza estética, sino también por la complejidad técnica que exige su ejecución, consolidando así al *plique-à-jour* como una de las técnicas más refinadas dentro del arte del esmalte.

5. La técnica *basse-taille* o bajo relieve



Esmalte *basse-taille* en la cruz de Sant Joan de las Abadesses
Fuente: Museu d'Art Medieval de Vic

El *basse-taille*, o esmalte translúcido aplicado sobre bajo relieve, es una técnica que, aunque relacionada con el *champlevé*, se distingue por su mayor sutileza en el trabajo del relieve y el efecto lumínico logrado a través del esmalte transparente. Consiste en tallar o grabar un diseño en bajo relieve sobre una base metálica, generalmente de plata u oro, y aplicar posteriormente esmaltes transparentes que, al fundirse, permiten que la luz atraviese el color y revele el relieve subyacente. Las variaciones de profundidad en el grabado modifican la intensidad tonal del esmalte, generando matices y volúmenes visuales complejos.

El desarrollo de esta técnica fue posible gracias a los avances en el grabado sobre metal y a la introducción del esmalte transparente. Su primera manifestación documentada data del siglo XIII, en el cáliz de Nicolás IV realizado por el orfebre sienés Guccio di Mannaia hacia el año 1290.¹⁸



Esmalte *guilloché*
Imagen de Internet

El relieve en la base metálica se puede obtener mediante diferentes métodos: la talla manual con buriles, la corrosión química por ácidos, o bien el repujado y cincelado, que modelan el metal por desplazamiento. A mediados del siglo XVIII, los orfebres comenzaron a utilizar el torno de roseta (*rose engine lathe*) para grabar patrones geométricos complejos en la superficie metálica, combinándolos con esmalte transparente fundido y pulido, lo que dio origen a una nueva técnica conocida como *guilloché*¹⁹. Esta alcanzó su apogeo a finales del siglo XIX, siendo ampliamente empleada en las joyas de alta gama de la casa *Fabergé* en Rusia y en la relojería esmaltada suiza. Esta técnica gozó de gran popularidad en la Rusia de finales del siglo XIX, siendo ampliamente utilizada en las piezas de alta joyería y objetos decorativos producidos por el taller de orfebrería de Fabergé. Asimismo, encontró una aplicación destacada en la relojería esmaltada suiza, convirtiéndose en un referente de la fusión entre el lujo artesanal y la precisión decorativa. En la joyería contemporánea, el modelado del metal mediante fundición y el grabado por máquinas de control numérico se han convertido en procedimientos ampliamente empleados para la realización de *basse-taille*.

18 Elisabetta Cioni, *Scultura e smalto nell'oreficeria senese dei secoli XIII e XIV* (SPES, 1998), 8

19 Erika Speel, *Dictionary of Enamelling: History and Techniques*, 72

6. La técnica esmalte pintado

El esmalte pintado constituye una categoría amplia dentro de las técnicas del esmalte, en la que este se emancipa de las estructuras metálicas tradicionales propias de la orfebrería, desarrollándose como un medio pictórico autónomo. El proceso de creación se asemeja al de la pintura sobre lienzo: el esmalte actúa como medio cromático y la plancha de cobre hace las veces de soporte pictórico, permitiendo la creación de imágenes perdurables sometidas al fuego, cuya estabilidad cromática y brillo se mantienen inalterables con el paso del tiempo. El soporte, generalmente una plancha de cobre con ligera convexidad para equilibrar las tensiones entre el esmalte y el metal. Los esmaltes pueden aplicarse en estado húmedo o seco, utilizando pinceles o tamices. En ocasiones, para obtener efectos luminosos, se aplica un pallón de plata o de oro bajo esmaltes transparentes.

La técnica de esmalte pintado tiene sus raíces en los talleres de Limoges durante el Renacimiento, concretamente en el siglo XV²⁰. Pocos años después, hacia 1530, surgió una innovadora variante denominada *grisaille*²¹ (grisalla), que permitía representar delicados tonos monocromos de la piel humana utilizando un tipo de esmalte blanco semi-translúcido de Limoges. La grisalla se realiza sobre una base esmaltada en tonos oscuros, sobre la cual se aplican, capa por capa, figuras modeladas con esmalte blanco de Limoges. Este procedimiento genera una amplia gama de matices y un efecto de relieve sutil y atmosférico. El esmaltador contemporáneo Andreu Vilasís introdujo una innovación notable en esta técnica mediante el uso de esmaltes ópalo, ampliando así el repertorio expresivo de la grisalla y abriendo nuevas posibilidades estéticas en el esmalte pintado.²²

7. La técnica pintura sobre esmalte

La pintura sobre esmalte es una técnica derivada del esmalte pintado que consiste en aplicar pigmentos vitrificables, conocidos también como *overglaze pigments*²³, sobre una superficie metálica previamente recubierta y cocida con una capa de esmalte. Estos pigmentos, compuestos por óxidos metálicos finamente molidos mezclados con fundente, se adhieren suavemente a la base esmaltada mediante sucesivas cocciones a temperaturas que oscilan entre 700 y 850 °C. Gracias a su opacidad y a la riqueza de tonos que ofrecen, permiten obtener imágenes de gran nitidez y definición. En algunos casos, las piezas pueden recubrirse con una capa adicional de fundente transparente para conferirles un acabado brillante.

Esta técnica surgió en el siglo XVII, cuando el renombrado esmaltador Jean Petitot, en colaboración con un químico inglés, perfeccionó la formulación de los pigmentos vitrificables. Debido a su capacidad para representar detalles extremadamente finos, la pintura sobre esmalte se convirtió en un medio privilegiado para la creación de miniaturas, destacando las producciones de la Escuela de Limoges, ginebrino y inglés. Más adelante, esta técnica fue ampliamente adoptada en la decoración de porcelana.



Pintura sobre esmalte
Imagen de la autora

20 Erika Speel, *Dictionary of Enamelling: History and Techniques*, 90

21 Erika Speel, *Dictionary of Enamelling: History and Techniques*, 69

22 Núria López-Ribalta, "Técnicas de grisalla dentro del procedimiento pictórico del arte del esmalte al fuego sobre metales en el S. XX" (Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 1997).

23 Erika Speel, *Dictionary of Enamelling: History and Techniques*, 112

El proceso técnico implica varios pasos meticulosos. La base, por lo general una plancha de cobre, plata u oro, se cubre primero con esmalte opaco o translúcido y se cuece. A continuación, los pigmentos vitrificables deben mezclarse previamente con un medio adecuado, como aceite de parafina, aceites esenciales vegetales o agua, para obtener una consistencia adecuada de aplicación. Una vez preparados, se aplican en capas muy finas, empleando pinceles de altísima precisión. Al igual que en la pintura al óleo, los colores pueden mezclarse entre sí antes de la aplicación para obtener una gama cromática más rica y matizada. Cada capa se somete a una cocción individual, y el procedimiento se repite hasta lograr el efecto deseado.

II.4 Las técnicas modernas y nuevos materiales

Además de las técnicas tradicionales del esmaltado, las prácticas contemporáneas han ampliado notablemente las posibilidades expresivas, formales y funcionales del arte del esmalte. Estas innovaciones, fruto de la combinación entre métodos clásicos y desarrollos tecnológicos actuales, han permitido a los artistas explorar una gama más amplia de efectos visuales y aplicaciones conceptuales. A continuación, se presentan algunas de las técnicas y materiales modernos más relevantes en la creación contemporánea con esmalte.

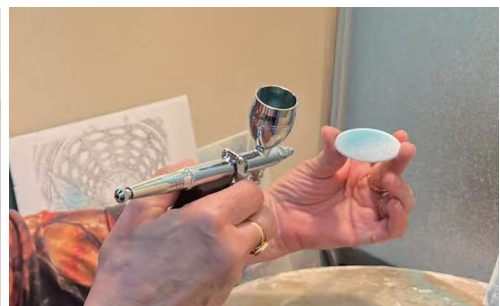
1. Las técnicas modernas

Esmaltado por tamizado en seco. Esta técnica consiste en espolvorear esmalte en polvo, sin disolver en medio líquido, directamente sobre la superficie metálica utilizando un tamiz fino. Posteriormente, la pieza se somete a una cocción a alta temperatura para vitrificar el esmalte. El método permite una cobertura homogénea y continua en superficies amplias, generando colores intensos y uniformes. Asimismo, mediante el uso de plantillas sobre el metal antes del tamizado, es posible reservar zonas específicas sin esmalte, creando así motivos negativos o efectos gráficos con alto contraste.

Esmaltado por pulverización. Esta técnica consiste en aplicar esmalte líquido, una mezcla de pigmentos vitrificables finamente molidos y agua con poco medio aglutinante, mediante una pistola pulverizadora sobre una superficie metálica previamente esmaltada. Tras la aplicación, la pieza se somete a una cocción en horno para vitrificar la capa depositada. El esmaltado por pulverización resulta especialmente adecuado para cubrir áreas extensas con rapidez y control, permitiendo obtener efectos de degradado cromático suave, transiciones tonales y acabados homogéneos difíciles de lograr mediante métodos tradicionales.



Esmaltado por tamizado en seco
Imagen de la autora



Esmaltado por pulverización
Imagen de la autora

Esmaltado por serigrafía. Esta técnica emplea una malla serigráfica para transferir pasta de esmalte, compuesta por pigmentos vitrificables y agua con aglutinante, sobre una superficie metálica ya esmaltada. Tras la aplicación, la pieza se somete a cocción para fijar y vitrificar el motivo impreso. El método permite reproducir con alta precisión patrones delicados y repetitivos. Además, mediante la superposición de varias capas de color impresas por separado, es posible construir imágenes complejas, con profundidad visual y riqueza cromática. Por su carácter técnico y reproducible, esta técnica resulta especialmente adecuada para la creación seriada de diseños idénticos, facilitando tanto la coherencia formal como la producción en pequeña escala.

Esmaltado con lápiz. Esta técnica experimental consiste en dibujar con lápiz de grafito convencional sobre una base de esmalte vitrificado de color claro y acabado satinado. El trazo es similar al de un boceto sobre papel. Una vez completado el dibujo, la pieza se somete a una cocción en horno, donde la alta temperatura sella el grafito bajo el esmalte y reactiva el brillo superficial, fijando de forma permanente la imagen.

La cocción sobrepasada.²⁴ Esta técnica consiste en someter la pieza esmaltada a una cocción a temperatura o duración superiores a las recomendadas, provocando una fusión profunda e incontrolada de las capas de esmalte. Generalmente se aplican múltiples capas de esmaltes de diferentes colores, durante la sobrecocción, estas capas interactúan de forma impredecible, generando mezclas, sedimentaciones y patrones aleatorios difíciles de replicar, incluso bajo condiciones similares.

2. Nuevas materiales

En la creación contemporánea con esmalte se han incorporado diversos materiales innovadores que amplían las posibilidades visuales y técnicas del medio. En cuanto al material vítreo, se emplean calcomanías vitrificables (*transfers*), lápices de esmalte de colores, acuarelas vitrificables, esmaltes luminiscentes y esmaltes nacarados (de efecto perlado). Además, el esmalte puede presentarse en formas no tradicionales como hilos, bolitas y patrones *millefiori*, generando nuevas texturas y efectos ornamentales.

En lo que respecta al soporte metálico, la aplicación del esmalte ya no se limita exclusivamente a materiales clásicos como el cobre, el oro o la plata. En el ámbito industrial, se utilizan con frecuencia el hierro y el acero, mientras que en la joyería contemporánea gana presencia el titanio por sus propiedades físicas y estéticas particulares.

La incorporación de técnicas modernas y nuevos materiales ha abierto nuevas posibilidades formales y técnicas para el arte del esmalte. Estas innovaciones no sólo amplían la capacidad expresiva de las obras, sino que también aumentan la flexibilidad y el potencial de aplicación del medio en contextos contemporáneos. Al combinar la precisión de las técnicas tradicionales con la diversidad de los materiales actuales, los artistas pueden explorar desde imágenes bidimensionales hasta complejas texturas matéricas, impulsando así la evolución continua del esmalte en entornos artísticos interdisciplinarios.

24 Andreu Vilasís, *Esmaltar, la complicidad del fuego con el arte*, 128

III. RECORRIDO HISTÓRICO GENERAL DEL ESMALTE AL FUEGO SOBRE METAL

Introducción

El esmalte, como medio que conjuga la artesanía con la expresión artística, ha trascendido desde sus orígenes las fronteras geográficas y culturales, convirtiéndose en un testimonio privilegiado de la circulación de saberes técnicos y de la transformación de las concepciones estéticas. El presente capítulo adopta una perspectiva de historia del arte global, fundamentada en el marco teórico de la globalización artística. En lugar de considerar el esmalte como una narración lineal de origen y difusión, se aborda desde la noción de “simultaneidad”, entendiéndose como el desarrollo paralelo en distintos centros culturales y su interacción en contextos religiosos, cortesanos y comerciales. La exposición se estructura en siete secciones: orígenes, Antigüedad, Edad Media, Renacimiento, Barroco y Rococó, modernidad y contemporaneidad. La estructura temporal presentada ilustra la evolución del esmalte a lo largo de las distintas etapas históricas, destacando los intercambios y resonancias entre regiones en periodos coincidentes. Este enfoque ofrece una visión integral y transcultural de su desarrollo, permitiendo una comprensión más profunda y coherente de los procesos históricos y culturales.

Es preciso señalar que los estudios existentes sobre la historia del esmalte son escasos y se han centrado mayoritariamente en periodos o regiones específicos, por lo que rara vez ofrecen una visión sistemática y transversal en el tiempo. La elaboración de este capítulo no se limita a una simple síntesis de obras previas, sino que adopta el enfoque de la “doble evidencia”. A partir de una extensa recopilación y contraste de fuentes documentales, complementada con el análisis de piezas materiales, se ha llevado a cabo un riguroso trabajo de verificación e integración. Este trabajo permite delinear tanto la trayectoria general del esmalte en el continente euroasiático como su difusión global en el ámbito del arte contemporáneo. Este recorrido global no constituye un punto de llegada, sino que ofrece un marco de referencia para comprender la lógica histórica de la formación del esmalte en China y abre un espacio de reflexión para los capítulos posteriores sobre la interacción cultural y la negociación identitaria en las prácticas experimentales contemporáneas.

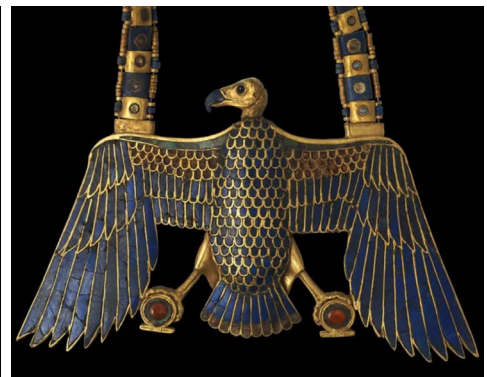
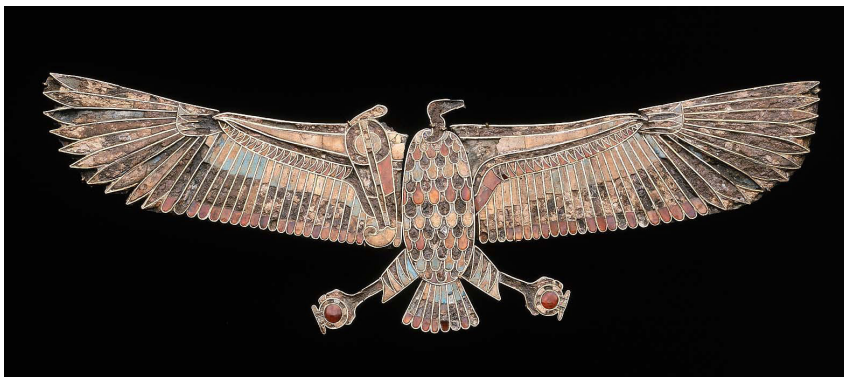
III.1 El origen del esmalte y proto-esmalte

En aquel momento, no se tiene certeza sobre si el esmalte se descubrió gradualmente en varios lugares de manera independiente o si se propagó desde uno o varios centros de artesanía avanzada. La evolución histórica del esmalte está estrechamente vinculada al dominio del fuego, la extracción y fundición de metales, así como a la fabricación y coloración del vidrio. Este conocimiento se aplicó con maestría en la orfebrería, destacando en Mesopotamia y Egipto con elaboradas técnicas decorativas, incluyendo la ornamentación con vidrios, concebido como alternativa a gemas¹, presenta incrustaciones que se originan en el contacto con metales.

En el contexto, los artesanos del antiguo Egipto y Mesopotamia contaban con una amplia variedad de materiales y técnicas a su disposición, lo que los ponía en una posición privilegiada para el desarrollo de la técnica del esmalte. La complejidad asociada a la

¹ David Frederick Grose, *The Toledo Museum of Art, Early Ancient Glass: Core-formed, Rod-formed, and Cast Vessels and Objects from the Late Bronze Age to the Early Roman Empire, 1600 B.C. to A.D. 50* (New York: Hudson Hills Press, 1989), 45

incrustación de vidrios en los intrincados detalles y alvéolos de ciertas obras de arte podría haber sido un factor que impulsó la adopción del esmalte en Egipto. Aldred sugiere que los egipcios desarrollaron un proceso temprano en la evolución del verdadero esmaltado, mediante el cual el vidrio se introducía en los cloisons en un estado semifundido. De acuerdo con las investigaciones realizadas, también se ha planteado la posibilidad de que el vidrio formado pueda inicialmente incrustarse en la base metálica y posteriormente fijarse mediante calentamiento. Estas propuestas han contado con el respaldo de estudios especializados en el Pectoral del Segundo período intermedio del Antiguo Egipto² y el Pectoral de la deidad Nekhbet³. Como resultado de este análisis, se ha determinado que las piezas egipcias deben ser clasificadas como "proto-esmalte", y por los hallazgos arqueológicos en Egipto no se han encontrado piezas de esmalte estándar hasta el Período Helenístico Tardío⁴.



Pectoral del Segundo período intermedio del Antiguo Egipto 1783–1550 a.C.
Museo de Bellas Artes de Boston

Pectoral de la diosa Nekhbet 1336–1327 a.C.
El Museo Egipcio de El Cairo

III.2 El esmalte en la Edad Antigua

Aunque los egipcios ya habían desarrollado la tecnología del proto-esmalte, muchos historiadores coinciden en que los primeros ejemplos de esmalte aparecieron en el legado cultural del mar Egeo en el siglo XV a.C.⁵ Algunas joyas encontradas en las tumbas de cámara de Micenas presentan ornamentos de esmalte azul en huecos perforados en la superficie del oro, formando el esmalte sobre base de metal repujado, una especie primitiva de *champlevé*. Estos huecos estaban regularmente rodeados por granulación, en parte para resaltar el color

Joyas de oro encontradas en las tumbas de cámara de Micenas ca. 1400 a.C.
Museo Arqueológico Nacional de Atenas
Fuente de la imagen: Reynold Alleyne Higgins, *Greek and Roman Jewellery*



² Peter Lacovara, "An Ancient Egyptian Royal Pectoral". *Journal of the Museum of Fine Arts* (1990), 18-29

³ Emily Teeter, "Enameling in Ancient Egypt?" *American Journal of Archaeology* 85 (1981), 319

⁴ Pavla Stöhrvá, *Enamel, Handicraft Art Technique and Modern Surface Treatment of Metals* (Brno: Technické Muzeum v Brně, 2018), 46.

⁵ Sobre esta cuestión coinciden, entre otros, David Buckton, Reynold Higgins, Erika Speel e Isabelle Biron.

y en parte para brindar protección adicional al esmalte.⁶ En este período, la aplicación del esmalte se limitaba únicamente a decoraciones parciales en joyería de oro, con predominancia de colores azul y verde.

Sin embargo, en tan solo doscientos años, la técnica del esmalte ha experimentado un avance significativo. Otros expertos sostienen que su aparición posterior en Chipre, en el siglo XIII a.C., representa los primeros ejemplos de esmalte estandarizado, y que en esta etapa experimentó un desarrollo notable. Durante la Edad del Bronce Tardío, la isla de Chipre vivió dos oleadas de asentamientos griegos, comenzando alrededor del 1400 a.C. Los griegos micénicos llegaron a Chipre y establecieron talleres, introduciendo nuevas ideas y técnicas que desempeñaron un papel crucial en el desarrollo artístico de la isla. En el yacimiento de Kouklia, en Chipre, se han encontrado seis anillos del siglo XIII a.C., considerados como algunos de los ejemplos más antiguos de esmalte *cloisonné (à jour)*. Además, en la necrópolis de Kourion se descubrió el Cetro Real, una pieza del siglo XI a.C., adornada con dos aves rapaces tridimensionales esmaltadas, colocadas en la parte superior de una esfera también esmaltada.⁷ Sin embargo, durante los siglos siguientes, no se volvieron a ver ejemplos de una técnica de esmalte *cloisonné* tan sofisticada ni de una aplicación tan extensa del esmalte.



Seis anillos de Kouklia
Siglo XIII a.C.
Museo de Chipre (Nicosia)

Cetro de Kourion
del Siglo XI a.C.
Museo de Chipre (Nicosia)

El uso del esmalte también se extendió a otras civilizaciones a lo largo de la costa mediterránea, destacando particularmente en la influencia fenicia. Originarios de la región del Levante en el Mediterráneo oriental, los fenicios alcanzaron prominencia desde principios del II milenio a.C. y establecieron una vasta red de comercio marítimo. Esta red no solo facilitó el intercambio de bienes, sino también de culturas, conocimientos y tecnologías entre civilizaciones antiguas como Grecia, Egipto y Mesopotamia. Para el siglo VIII a.C., las colonias fenicias ya se habían expandido al Mediterráneo occidental, introduciendo avanzadas técnicas de metalistería y orfebrería del antiguo Oriente Medio en la península ibérica. Un ejemplo notable de esta influencia se encuentra en el sur de la península ibérica, donde se han descubierto piezas como el collar del Tesoro del Carambolo⁸ del siglo VI a.C. en Sevilla y el Collar de la Gadir Fenicia del siglo V-IV a.C. en Cádiz. Estas joyas muestran rastros de esmalte *cloisonné*, demostrando una combinación única de técnicas locales y fenicias.

⁶ Reynold Alleyne Higgins, *Greek and Roman Jewellery* (Berkeley: University of California Press, 1980), 24

⁷ Elizabeth Goring, "The Kourion Sceptre: Some Facts and Factoids," *Bulletin of the Institute of Classical Studies. Supplement* 63 (1995), 103–110

⁸ María Luz de la Bandera Romero y Milagros Respaliza, "El tesoro de El Carambolo: técnica, simbología y poder," en *El Carambolo. 50 años de un tesoro* (Sevilla: Junta de Andalucía, 2010)



La expansión fenicia.
Imagen de José Alberto Bermúdez
Banco de imágenes y sonidos (INTEF)
CC BY-NC-SA.

El collar del tesoro del Carambolo
Siglo VIII-VI a.C.
Museo Arqueológico de Sevilla



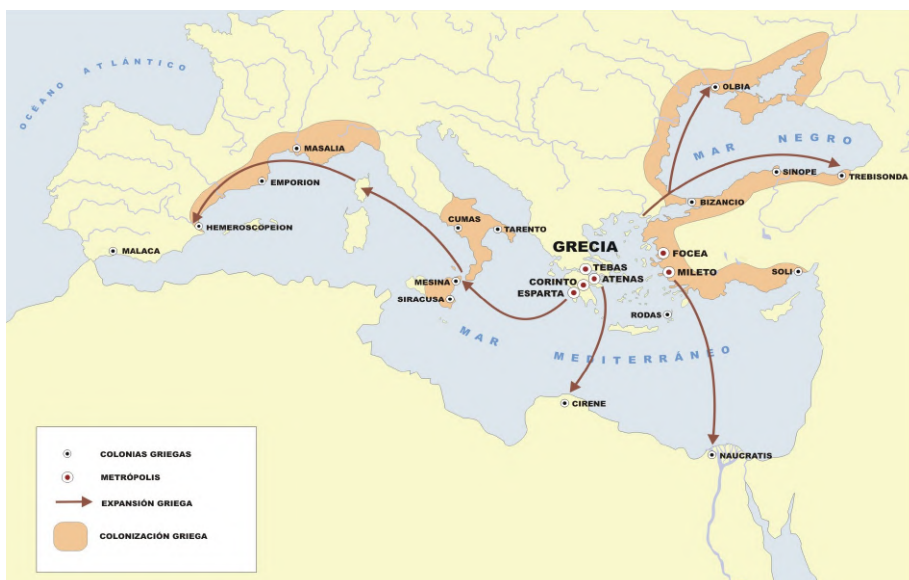
Cuando volvemos a enfocar nuestra atención en el mar Egeo, tras experimentar casi medio siglo de un periodo oscuro (1200 a. C.-750 a. C.), la civilización griega entró en el período Arcaico (750 a. C.-500 a. C.), durante el cual el intercambio cultural y comercial con otras civilizaciones se intensificó, alcanzando un nivel de prosperidad cultural sin precedentes. Los orfebres fenicios se establecieron en Grecia y fundaron talleres, introduciendo técnicas de orfebrería de las civilizaciones a lo largo de sus redes comerciales en la costa del Mediterráneo e incluso del Asia occidental. Estos talleres produjeron joyas de oro con elaborados procesos de fabricación y decoraciones lujosas. El Museo Metropolitano de Arte de Nueva York posee una pieza de la época arcaica griega - un colgante de oro y esmalte con la representación de la diosa de los animales.

Corchete de oro con nudo de Hércules
(Isla Creta)
Esmalte cloisonné
Siglo IV-III a.C.
Museo Británico

Colgante de la Diosa de los animales
Esmalte cloisonné
Siglo VII a.C.
Museo Metropolitano de Arte de
Nueva York

Luego, en el período clásico (500 a.C.-323 a.C.), los griegos se expandieron desde la península Ibérica hasta Olbia en el Mar Negro, continuando con la práctica de las técnicas de orfebrería en las ciudades-estado. El estilo de la joyería durante este período fue una continuación de los estilos previos. El esmalte se utilizaba únicamente para la decoración parcial de las joyas. Un ejemplo de ello son los espirales de bronce dorado excavados en Chipre, donde tanto los collares como las rosetas están parcialmente incrustados con esmalte. Ejemplos destacados de esmaltes de la época helenística incluyen el ornamento del corchete dorado en forma de nudo de Heracles, datado del siglo IV-III a.C., así como el brazalete dorado con nudo de Hércules del siglo IV-III a.C., ambos practican la técnica de esmalte *cloisonné*.





Expansión griega por el Mediterráneo.
Imagen de José Alberto Bermúdez,
Banco de imágenes y sonidos (INTEF),
CC BY-NC-SA

Pendientes de disco y colgante de gallo
esmaltado
Esmalte ronde-bosse
Siglo III a.C.
Museo Británico

Por otro lado, con la influencia de la cultura griega en diversos aspectos, los orfebres de la península itálica desarrollaron su propio estilo y técnica en la orfebrería. Entre sus hallazgos más destacados se encuentra un pendiente de oro y esmalte cloisonné estilo baule del siglo VI a.C. A partir de finales del siglo IV a.C., la civilización etrusca perduró hasta su asimilación por la sociedad romana, pero su legado cultural y artístico continuó dejando huella en la civilización romana. Durante el período helenístico, en antiguas ciudades etruscas como Chiusi, Falerii y Vulci se han descubierto joyas esmaltadas en la técnica de ronde-bosse, destacando los pendientes de disco y los colgantes tridimensionales en forma de gallo de oro, cubiertos de esmalte blanco. Otra obra maestra del esmalte que floreció en la península itálica durante el período helenístico es una diadema de oro adornada con flores esmaltadas, procedente de una tumba en Canosa, en el sur de Italia.



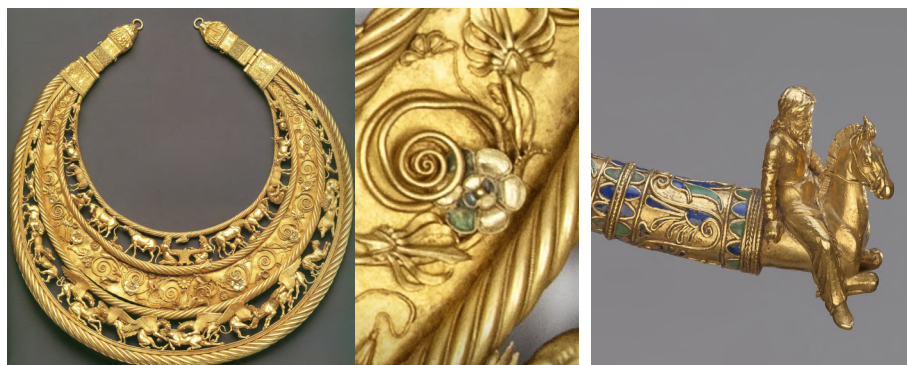
En la costa del mar Negro, los nómadas escitas se desplazaron desde Asia Central hacia las estepas pónicas entre los siglos VII y III a.C., y se establecieron allí. En la península de Crimea, como resultado de su estrecho contacto con las civilizaciones griega y persa, surgió uno de los talleres internacionales más destacados de la época, que actuó como un verdadero crisol de saberes técnicos y estilos artísticos, llevando la orfebrería a un nuevo nivel de excelencia. Un ejemplo destacado es el pectoral de Tovsta Mohyla, adornado con flores cubiertas de esmalte azul. Otro ejemplo es el torque de oro del siglo IV a.C. encontrado en Crimea, el cual presenta decoración de esmalte cloisonné en tonos verdes y azules. Elena Korolkova, directora del Departamento de

Pendiente estilo baule
Esmalte cloisonné
Siglo VI a.C.
Museo Metropolitano de Arte de Nueva York

Diadema de oro adornada con flores
esmaltadas
Siglo III a.C.
Museo Nazionale di Taranto, Italia

Arqueología de Europa del Este y Siberia en el Museo Hermitage, señala que muchos orfebres de la nobleza nómada podrían haber provenido de sociedades sedentarias.⁹

Pectoral dorado de Tovsta Mohyla
Siglo IV a.C.
Museo Nacional de Historia de
Ucrania
Vista general y detalle con esmalte



Torque de oro que termina en jinetes
escitas
Siglo IV a.C.
Museo Hermitage de San Petersburgo,
Rusia

Collares y pendientes similares hallados en la región de la costa del Mar Negro corroboran las influencias de la orfebrería de las civilizaciones mediterráneas. Especialmente notables son los brazaletes del Tesoro de Olbia, una ciudad griega en Escitia ubicada en la orilla del estuario del Bug Meridional en Ucrania. Un vestigio que prueba su hipótesis es brazaletes del tesoro de Olbia¹⁰, decorados con gemas y esmalte cloisonné, es una práctica que absorbió influencias orientales en la fabricación de joyas griegas tras la conquista del Este por Alejandro Magno.

Brazaletes del Tesoro de Olbia
Finales del siglo II a.C. al siglo I a.C.
El Museo Walters de Arte, Estados
Unidos



La orfebrería con esmalte de las civilizaciones del Mediterráneo y del Mar Negro muestran una notable similitud tanto en diseño como en técnica, lo que constituye una evidencia favorable de la interacción entre ellos. Además, este intercambio cultural facilitó la difusión del uso del esmalte, llevado por sucesores escitas como los sármatas, alanos y hunos hacia el interior de Eurasia, y por los celtas hacia el interior de Europa.

En Europa continental, los celtas, un grupo nómada originario de Europa Central, expandieron su presencia hasta el oeste del Mar Negro y la costa atlántica, abarcando vastas regiones de la Península Ibérica, la Galia francesa, el norte de Italia, Alemania, Bohemia y las Islas Británicas desde el siglo VI a.C. Los celtas, documentados en los primeros registros conocidos sobre esmalte, son mencionados por el sofista

Escudo de Battersea
350-50 a.C.
Museo Británico



9 Elena Korol'kova, conferencia titulada "El arte escita: estilo y metalurgia", presentada el 1 de abril de 2023 como parte del programa académico de la exposición especial *El arte de trabajar el oro: Intercambios culturales en la orfebrería de Eurasia antigua*.
10 Olbia se encuentra en la costa ucraniana del Mar Negro, al noroeste de la península de Crimea. Fue una ciudad griega de Escitia

griego Filostrato III en su obra "Icones" (Libro I, 28) circa 240 a.C. Describió arneses de caballo policromados, destacando la aplicación de esmalte sobre bronce.¹¹ A diferencia de la técnica de esmalte cloisonné utilizados por otras civilizaciones mencionadas, los celtas perfeccionaron la técnica de esmalte champlevé, aplicándola sobre metal excavado, preferentemente bronce y esmalte opaco de color rojo. A lo largo de su milenaria historia, dejaron vestigios de objetos esmaltados en armas, escudos, armaduras, envases y joyas. La distribución de estos hallazgos y los restos arqueológicos de los talleres¹² sugieren que los principales centros de producción se encontraban en Gran Bretaña y la Galia. Destacan hallazgos como la Trulla de Staffordshire Moorlands y el Escudo de Battersea.

Con la expansión territorial del Imperio Romano, se establecieron contactos con los galos en el sur de la Península Itálica. Los antiguos romanos aplicaron sus avanzadas técnicas de fabricación de vidrio a la elaboración de esmaltes, originando el estilo galo-romano de esmalte sobre bronce conocido como *millefiori*. Esta técnica consistía en fundir varillas de vidrio de distintos colores, cortadas en secciones transversales, y adherirlas sobre una base de metal mediante calentamiento, resultando en diseños complejos de motivos florales y tableros de ajedrez. Los esmaltes *millefiori* se han identificado en toda Europa, incluyendo regiones como Alemania, Polonia y Ucrania. Además, los romanos incorporaron técnicas de esmalte sobre vidrio. En el Museo Británico se conservan anillos con medalla de vidrio esmaltado halladas en Pompeya, que aplican esmalte *cloisonné* sobre una base de vidrio azul.

En el Valle del Nilo, aunque fueron los egipcios quienes primero desarrollaron el proto-esmalte, fueron los nubios quienes llevaron este proto-esmalte un paso más allá. Los reinos de Nubia se remontan aproximadamente al 2500 a.C. hasta 350 d.C. Su orfebrería fue fuertemente influenciada por la cultura del Antiguo Egipto, debido a conquistas mutuas e intercambios comerciales. Un brazalete de la Pirámide 8 de Gebel Barkal (250-100 a.C.) muestra la mezcla de técnicas *cloisonné* y *champlevé*, soldando tiras de oro sobre la base y rellenando las cavidades con esmalte. El Tesoro de la reina Amanishakheto, que gobernó en la década de 10 a.C., también destaca por su uso del esmalte y la influencia egipcia en diseño y motivos, pero con sus propias características.



Broche Millefiori (Galia, Francia)
Siglo II-III
Museo Metropolitano de Arte, Nueva York

Anillos con medalla de vidrio esmaltado
Siglo I
Museo Británico



Brazalete con Hathor
250-100 a.C.
Museo de Bellas Artes Boston

Brazalete del tesoro de la reina Amanishakheto
10-1 a.C.
Museo Egipcio de Berlín

- 11 John Mitchell Kemble, *Horae Ferales; Studies in the Archaeology of the Northern Nations* (London, 1863), 186: "Los bárbaros que habitan junto al océano aplican estos colores sobre el bronce calentado, donde se adhieren y endurecen como la piedra, conservando los diseños que se han hecho en ellos."
- 12 En el año 1968, un taller de fundición de metales y de esmaltería fue excavado en el Monte Beuvray, señalando que en los pueblos Eduens ya practicaban el esmalte milenios antes.

III.3 El esmalte en la Edad Media

III.3.1 El esmalte bizantino y georgiano en la Edad Media

Con la llegada del primer milenio, la decadencia del Imperio Romano de Occidente provocó que sus territorios europeos fueran divididos entre los godos y los francos germánicos, mientras que el Imperio Bizantino, situado al este, continuó creciendo y mantuvo un desarrollo estable en los ámbitos político, religioso y artístico. El arte bizantino, arraigado en la tradición griega, fusiona estilos orientales (como los de los sármatas, los escitas, los persas y los egipcios) y occidentales (como los celtas y los godos), dando lugar a un sistema visual único. Esta tradición artística heredó y sublimó el estilo de la orfebrería y la joyería de la antigua Grecia, con una fuerte influencia de las culturas etrusca y de Asia Menor, y alcanzó su máxima expresión en la orfebrería y el esmalte.



Medallón de Licinia Eudoxia
Siglo V
Biblioteca Nacional de Francia



Cadena con colgante y dos cruces
Principios del siglo VI
Museo de Arte de Cleveland

Las obras bizantinas suelen representar imágenes de Cristo, santos y figuras imperiales, y siempre muestran una obsesión por la luz. El esmalte, que utiliza colores puros e intensos, es ideal para otorgar brillo y permitir la ilustración de retratos iconográficos. Los esmaltes bizantinos se realizan principalmente con oro o plata fina dorada y se aplican en joyería y en objetos religiosos, como cubiertas de libros, copas sagradas, patenas e incluso coronas. Los esmaltes bizantinos alcanzaron su máxima expresión y perfección con la técnica del *cloisonné*. Las cavidades de la base de metal utilizadas para la técnica del cloisonné se creaban mediante grabado o repujado con punzón, lo que permitía obtener capas extremadamente finas de esmalte que son tan transparentes que, cuando la luz incide a través de ellas, se refleja en el oro que se encuentra debajo.

Los primeros registros históricos del esmalte bizantino se encuentran en la lista de objetos que el emperador Justiniano I (518-527) regaló al papa Hormisdas, así como en los obsequios que su sucesor hizo a la basílica de Santa Sofía¹³, lo que demuestra que el esmalte ya se utilizaba en el ámbito religioso y diplomático a principios del siglo VI. Aunque los objetos originales ya se han perdido, algunas piezas conservadas nos ofrecen una visión directa de la artesanía del esmalte en aquella época. Cabe destacar el medallón de Licinia Eudoxia (*Medallón de Licinia Eudoxia*) y un colgante de oro con una cadena y dos cruces, que muestran la forma y la función religiosa del arte iconográfico bizantino temprano.



Relicario de la Vera Cruz
Siglo IX
Museo Metropolitano de Arte de Nueva York

Sin embargo, entre los siglos VII y VIII, el imperio se vio sumido en una grave campaña de destrucción de iconos (iconoclasia), en la que se destruyeron numerosas obras de esmalte con imágenes religiosas bajo el pretexto de la idolatría¹⁴. Las primeras obras se perdieron casi por completo y el arte del esmalte entró en una época de declive. En 843, la emperatriz Teodora restableció oficialmente el culto a las imágenes, lo que supuso un giro político que no solo devolvió la legalidad a la producción de imágenes, sino que también marcó el inicio del apogeo del arte del esmalte bizantino.

Entre las obras bizantinas más representativas de este periodo de renacimiento se encuentran el Relicario de la Vera Cruz (Estauroteca Fieschi Morgan) y la Cruz de

¹³ Andreu Vilasís, *L'Art d'esaltar*, 15

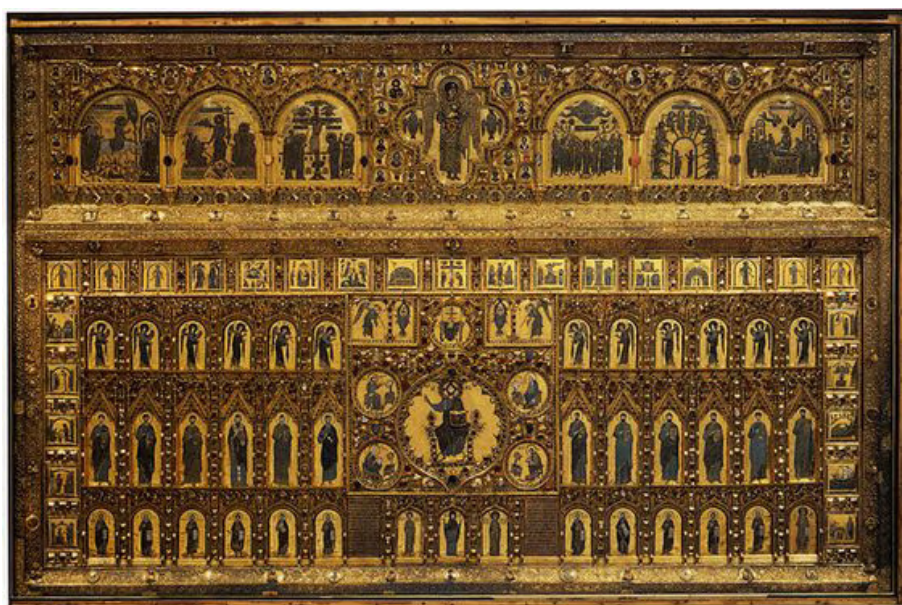
¹⁴ Marian Campbell, *An Introduction to Medieval Enamels* (MD: Stemmer House Publishers, 1983)

la Esperanza de Beresford, que utiliza oro y esmalte *cloisonné* para crear delicadas imágenes sagradas, lo que refleja un fuerte carácter litúrgico y la alta integración y estética institucionalizada del arte religioso y la metalistería bizantinos de los siglos IX y X.

Del siglo X al XII, el arte del esmalte bizantino alcanzó su máximo esplendor, con una producción abundante y una amplia difusión a través de las redes comerciales, ejerciendo una influencia duradera en el arte religioso y la orfebrería de Occidente. Sin embargo, esta tradición entró en declive a comienzos del siglo XIII, especialmente tras el saqueo de Constantinopla en 1204 por parte de los cruzados latinos. Durante este episodio, numerosas obras de esmalte fueron saqueadas, dismanteladas o dispersadas hacia Europa occidental, lo que ha dificultado su datación y atribución. Entre las piezas más destacadas que conservan esmaltes bizantinos se encuentran la Pala d'Oro de la basílica de San Marcos, en Venecia, la Corona de Monomacos y la Corona de San Esteban, en Hungría. Con la caída definitiva del Imperio, la producción de esmaltes se redujo drásticamente; muchas de las piezas que aún permanecían en Constantinopla fueron destruidas durante los conflictos o fundidas para reutilizar el oro.



Cruz de la esperanza de Beresford
800-900
Museo de Victoria y Alberto



Pala d'Oro
Siglo XII
Basílica de San Marcos, Venecia.
Vista general (dcha.) y detalle (sup.)



Corona de San Esteban
Siglo XI
Parlamento de Hungría

Corona de Monomachos
Siglo XI
Museo Nacional Húngaro en Budapest

Georgia, país vecino, también se vio profundamente involucrado en el florecimiento del esmalte, hasta el punto de que algunos estudiosos sostienen que fue precisamente la tradición georgiana del esmalte la que inspiró el auge del esmalte bizantino.¹⁵ El ejemplo más destacado del esmalte georgiano es el Tríptico de Khakhuli, una obra que incorpora más de 100 placas de esmalte cloisonné datadas entre los siglos VIII y XII. Actualmente se conserva en el Museo de Arte de Georgia, en Tiflis.



Tríptico de Khakhuli
Siglos VIII y XII
Museo de Arte de Georgia, Tiflis
Vista general (izq.) y detalle (sup.)



III.3.2 El esmalte europeo en la Edad Media

En el continente europeo, los pueblos godos heredaron y desarrollaron la tradición del esmalte, dejando numerosos vestigios en las regiones bajo su dominio, especialmente en forma de joyas y objetos religiosos realizados por visigodos y ostrogodos. Durante los siglos VIII y IX, con la sucesión del Reino Merovingio, el Imperio Carolingio, Estado borgoñón y los distintos regímenes italianos, Europa occidental comenzó a salir gradualmente de la inestabilidad y a reconstruir el orden político y religioso. En este contexto, el arte del esmalte experimentó un nuevo impulso, impulsado por la difusión del cristianismo y el establecimiento del sistema monárquico. A su vez, el esmalte bizantino sirvió de importante referente técnico y visual, convirtiéndose en una fuente de inspiración decisiva para los talleres europeos. Así, el esmalte se desarrolló en las cortes, los monasterios y entre las élites aristocráticas, consolidándose como un medio visual privilegiado para expresar el poder y la fe, cuyas formas y técnicas evolucionaron bajo la influencia de múltiples tradiciones culturales.



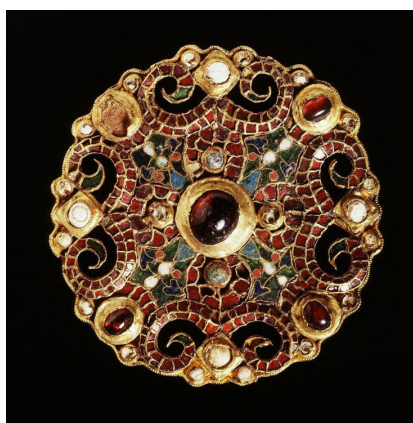
La jarra de Carlomagno
Siglo IX
Monasterio de Saint Maurice

Entre las obras más representativas del esmalte en la Europa medieval temprana destaca la Corona de Hierro, conservada en la catedral de Monza. Se trata de una reliquia compuesta elaborada entre los siglos IV y IX, bajo los dominios ostrogodo, lombardo y franco. Su estructura principal se atribuye a una corona del emperador Constantino, y sus placas de esmalte fueron modificándose sucesivamente, desde piezas hechas con esmalte potásico en la época de Teodorico hasta piezas de esmalte

15 Chalva Amiranachvili, *Los esmaltes de Georgia* (Barcelona: Polígrafa, 1976)

sódico en tiempos de Carlomagno. Como corona de coronación, encarna creencias religiosas y simboliza la centralidad del esmalte en la legitimación del poder monárquico.

Dos piezas del periodo carolingio muestran el uso del esmalte en contextos aristocráticos y religiosos. La fibula de Dorestad, fechada hacia el año 800, procede de un centro comercial del norte del Imperio carolingio y combina símbolos cristianos con motivos ornamentales germánicos. La jarra atribuida a Carlomagno, conservada en el monasterio de Saint-Maurice, data de principios del siglo IX y su origen es objeto de debate, ya que podría proceder de Bizancio o ser una producción carolingia con influencia oriental.¹⁶



La corona de hierro
Siglo IV-IX
La catedral de Monza, Italia

La fibula de Dorestad
Siglo IX
Rijksmuseum van Oudheden

Tras la disolución del Imperio carolingio, surgió el Sacro Imperio Romano Germánico, formado por el Reino Franco Oriental. Durante mucho tiempo mantuvo una relación de competencia e incluso enfrentamiento con el Imperio bizantino, aunque también hubo episodios de alianzas matrimoniales e intercambios culturales. En 972, la princesa bizantina Teofanía se casó con el emperador Otón II del Sacro Imperio Romano Germánico. La joven princesa, que llegó acompañada de su dote de magníficos trabajos de orfebrería, formó parte de una corte de artistas y orfebres, entre los cuales evidentemente se encontraban esmaltadores.¹⁷ Los tres cruces del Tesoro de la iglesia de Essen representan los primeros esfuerzos de los esmaltadores alemanes por imitar el arte bizantino. En esta misma línea, el Tesoro de Gisela (*Der Mainzer Schatzfund*), uno de los hallazgos más destacados de la dinastía salia, es otro ejemplo significativo de la continuidad de la tradición bizantina en el contexto germánico.



La Cruz de Otón y Matilde
(Primera Cruz de Matilde)
Siglo X
Catedral de Essen
Vista general y detalle con esmalte

Tesoro de Gisela
Siglo XI-XII
Kunstgewerbemuseum Berlin

16 Csanád Bálint, "A Note on the Research on the Ewer with Enamel Plaques of St. Maurice d'Agaune," *Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 57 (2006), 301–313

17 Andreu Vilasís, *L'Art d'esmaltar*,¹⁶

Además de estos testimonios materiales, la descripción más antigua del procedimiento del esmalte se atribuye a un monje benedictino alemán llamado Teófilo, quien vivió en el siglo X o XI en el monasterio alemán de Gelmershauser y dejó registrado su conocimiento en un libro titulado *Diversarum Artium Schedula*¹⁸.

La esmaltería alemana heredó las técnicas del esmalte bizantino, pero las adaptó rápidamente a sus propias condiciones materiales y productivas. Sustituyó el oro por metales más económicos, como el cobre, y reemplazó progresivamente la técnica del *cloisonné*, típica del mundo bizantino, por la del *champlevé*, más adecuada para los nuevos soportes y métodos de fabricación. Los talleres más importantes del siglo XII se encontraban a orillas del Rin, especialmente en Colonia. Desde aquí, el arte del esmalte se propagó a otras ciudades a lo largo del río Mosa, entre las que destacó Verdún, donde permanecieron dos de los esmaltadores más grandes y famosos de la época: Godefroid y Nicolás de Verdún¹⁹. Entre sus obras más destacadas se encuentran el Altar de Klosterneuburg, en la abadía de Klosterneuburg (Viena), y el relicario de los Tres Reyes Magos, en la catedral de Colonia.

Altar de Klosterneuburg
Siglo XII
La Stift Klosterneuburg, Viena



Relicario en forma de cúpula del
Tesoro de los Güelfos
Finales del siglo XII,
Kunstgewerbemuseum, Berlín.



Relicario de los Tres Reyes
Magos
Siglo XIII
Catedral de Colonia



Otra escuela destacada de esmalte en la época románica se desarrolló en Francia, concretamente en la ciudad de Conques hacia finales del siglo XI, casi en paralelo con la evolución de la esmaltería alemana. Allí surgió la producción de esmalte sobre cobre dorado, impulsada por el abad Begon III, un importante mecenas de las artes del metal y el esmalte. Entre sus obras más representativas se encuentran el altar portátil de Santa Fe y una escena de la crucifixión, ambos influenciados por el *cloisonné* bizantino. La obra más emblemática es el relicario de

18 Andreu Vilasís, *L'Art d'esaltar*,13

19 Andreu Vilasís, *L'Art d'esaltar*,17

Santa Fe, decorado con cinco medallones esmaltados, que se conserva actualmente en el Museo Metropolitano de Arte. La esmaltería de Conques también participó en la transición técnica de la época, sustituyendo progresivamente el *cloisonné* por la técnica del *champlevé*, que se adapta mejor a las nuevas condiciones de producción.

Con la rápida expansión del cristianismo en Europa, la demanda de objetos esmaltados con fines litúrgicos aumentó considerablemente. Tras la muerte del abad Begon III de la Abadía de Santa Fe de Conques, la producción de esmalte se fue trasladando progresivamente al nuevo centro — Limoges. El primer ejemplo conocido de esmalte *champlevé* producido en esta ciudad es el cofre de Bellac, fechado hacia 1130. La esmaltería lemosina perfeccionó esta técnica y experimentó una notable expansión, consolidando su prestigio en toda Europa. Su apogeo se dio en el siglo XIII, con una producción abundante y sostenida en el tiempo. A finales del siglo XIII y durante el XIV, el esmalte de Limoges se convirtió en una especialidad comercial, caracterizada por la fabricación en serie de objetos litúrgicos como báculos, cruces, arquetas, píxides y navetas. Actualmente, numerosos ejemplos de esta producción se conservan en importantes museos de Europa y América.

La tradición del esmalte *champlevé* desarrollada en Limoges se transmitió también a la Península Ibérica. Hacia mediados del siglo XII, esta técnica se introdujo en España y pronto alcanzó un notable desarrollo en la ciudad de Burgos. Más adelante, gracias al patrocinio de la reina Sancha I de León, se trajo a orfebres y esmaltadores de distintos talleres europeos, lo que permitió establecer una escuela local en la Abadía de Santo Domingo de Silos²⁰. En este centro monástico, el *champlevé* adquirió rasgos propios en el contexto hispánico, como puede apreciarse en la Urna de Santo Domingo, una de las obras más representativas de la esmaltería románica española.



La crucifixión
ca. 1100
Museo Metropolitano de Arte, Nueva York

Cofre de Bellac
1120-1130
Museo de Bellas Artes de Limoges

Urna de Santo Domingo
1165-1170
Museo de Burgos

Simultáneamente, la técnica del esmalte se extendió a otros reinos de la Península Ibérica, como Galicia, Navarra, Valencia y Cataluña. Entre los ejemplos más destacados se encuentra el Frontal de Aralar, un antependio procedente del santuario de San Miguel de Aralar, en Navarra. Aunque varias ciudades practicaron la esmaltería, fue en Cataluña donde esta técnica se consolidó con mayor fuerza, como lo demuestra el Missal de Sant Ruf, una obra emblemática del esmalte románico catalán.

²⁰ Joaquín Yarza Luaces, *De Limoges a Silos* (Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2001), 92



Frontal de Aralar
Siglo XII
Santuario de Sant Miquel de Aralar

Missal de Sant Ruf
Finals siglo XII
Catedral de Tortosa



Durante el periodo gótico, los avances en los materiales y en las técnicas de trabajo del metal favorecieron una profunda renovación del arte del esmalte. En este contexto surgieron nuevas modalidades, como el bajorrelieve, y se recuperaron técnicas que habían tenido un desarrollo limitado en épocas anteriores, como el *ronde-bosse* y el *plique-à-jour*, que volvieron a cobrar relevancia en este período.

El desarrollo del esmalte en bajorrelieve, conocido como *champlevé basse-taille* o esmalte translúcido en bajorrelieve, supuso una auténtica revolución técnica durante el periodo gótico. Esta innovación surgió en Siena en el siglo XIV, en un contexto marcado por varios factores convergentes: el perfeccionamiento del grabado metálico por parte de los metalistas, con un enfoque casi dibujístico y los avances en la fabricación de vidrios, que permitieron incorporar esmaltes transparentes y una paleta cromática mucho más rica. La técnica consistía en grabar o cincelar diseños complejos en bajorrelieve sobre una base de plata u oro, sobre la cual se aplicaban esmaltes de colores translúcidos. La variación en la profundidad del relieve generaba sutiles matices tonales y la superficie metálica reflejaba la luz a través del esmalte, intensificando el efecto visual.

Ejemplos medievales de esta técnica se documentan en Italia desde finales del siglo XIII.²¹ Uno de los más antiguos es el cáliz de Niccolò IV, realizado hacia 1290 por el orfebre sienés Guccio di Mannaia y actualmente conservado en el Museo del Tesoro de la basílica de San Francisco en Asís. Otro ejemplo notable es la Copa de Santa Inés, fechada a finales del siglo XIV, que se encuentra en la colección del Museo Británico y evidencia el alto grado de refinamiento alcanzado por esta técnica en el ámbito cortesano.

Posteriormente, con la incorporación del Reino de Nápoles a la Corona de Aragón, los conocimientos orfebres procedentes de Provenza, Siena y Nápoles llegaron a Cataluña, donde los talleres locales se integraron activamente en la producción de esmalte en bajorrelieve, hasta convertirse en el segundo centro más importante en



El calice di Niccolò IV
Siglo XIII
Guccio di Mannaia
Museo del Tesoro de la basílica de San Francisco en Asís
Vista general y detalle

21 Elisabetta Cioni, *Scultura e smalto nell'oreficeria senese dei secoli XIII e XIV* (Firenze: S.P.E.S., 1998), 8.

esta técnica después de Italia.²² Desde Cataluña, el esmalte transparente en bajorrelieve se difundió rápidamente hacia otros territorios de la Corona de Aragón, como Valencia y Mallorca. Este proceso de transmisión y adaptación dio lugar a obras notables, entre las que destacan el retablo de plata de la catedral de Girona, realizado por Pere Berneç, y el cáliz del conde de Mallorca, que hoy se conserva en el Museo del Louvre.



Retablos de plata
Siglo XIV
Catedral de Girona
Vista general y detalle
Fuente: sitio web de Patrimoni.
gencat.cat

Más tarde, esta técnica se extendió a otros talleres europeos, incluyendo Francia, y adquirió una notable proyección internacional. Con la invención del *basse-taille*, el esmalte dejó de limitarse estrictamente a las cavidades del *champlevé* o a los compartimentos del *cloisonné*; en su lugar, los colores comenzaron a fundirse directamente sobre superficies modeladas, lo que supuso un paso decisivo hacia una mayor libertad en la aplicación del esmalte. Aunque en ese momento el esmalte aún no se había emancipado completamente de la orfebrería, esta evolución técnica sentó las bases para el posterior desarrollo del esmalte pintado y su progresiva autonomía como medio artístico.

Durante la época gótica, mientras los centros tradicionales, como Limoges, entraban en declive, surgieron nuevos talleres que prosperaron al adoptar técnicas innovadoras. En este contexto, la técnica del *ronde-bosse*, que consiste en aplicar esmalte sobre pequeñas formas metálicas tridimensionales, ya sean en bajorrelieve o completamente exentas, reapareció en los círculos cortesanos, especialmente en los talleres de la corte borgoñona. Esta técnica tuvo una aparición muy breve en ciudades etruscas durante el periodo helenístico, cayó en el olvido y fue redescubierta y perfeccionada en el siglo XIV. Su recuperación en época gótica marcó el inicio de una nueva etapa que culminó con su plena expansión durante los



Entierro de Cristo
1390-1405
Museo Metropolitano de Arte,
Nueva York

Goldenes Rössl
1404
Museo del Louvre
Vista general y detalle

²² Núria López-Ribalta y Eva Pascual i Miró, *El esmalte: al fuego sobre metales* (Barcelona: Parramón, 2009), 14

periodos barroco y rococó, donde se utilizó ampliamente en la elaboración de joyas y objetos de lujo. Entre los ejemplos más conocidos se encuentra el Goldenes Rössl (Corcel Dorado), conservado en el Museo del Louvre. No obstante, se ha señalado que la placa del Entierro de Cristo podría ilustrar una fase temprana de transición hacia esta técnica, lo que ofrecería pistas sobre su evolución formal.

Otra técnica que resurgió brevemente durante el periodo gótico fue el *plique-à-jour*, en la que el esmalte translúcido se aplica entre finos tabiques sin soporte de fondo, de modo que permite el paso de la luz como en un vitral. Este procedimiento ya había aparecido en la época bizantina, concretamente en los elementos decorativos del borde superior de la Corona de San Esteban. Su segunda aparición documentada se produjo hacia 1400 en la Copa Mérode con tapa, realizada en plata dorada en Borgoña. Sin embargo, probablemente debido a la complejidad técnica, la fragilidad del esmalte resultante o la falta de una promoción sostenida, el *plique-à-jour* no logró consolidarse como una práctica extendida, dejando apenas un breve destello en la historia del esmalte. No fue hasta finales del siglo XIX cuando esta técnica volvió a cobrar protagonismo, especialmente durante el modernismo y el art déco.



Detalle de la Corona de San Esteban
Siglo XI
Parlamento de Hungría

Copa Mérode
Hacia 1400
Museo de Victoria y Alberto



Un caso excepcional dentro del panorama del esmalte en la Baja Edad Media se encuentra en la Península Ibérica, donde coexistieron dos tradiciones de esmaltería claramente diferenciadas. En los talleres del norte se producían objetos litúrgicos para las cortes e iglesias cristianas, siguiendo modelos estilísticos europeos. En contraste, en el sur, concretamente en la región de al-Ándalus, el esmalte se desarrolló bajo dominio musulmán entre los siglos VIII y XV. Las conquistas islámicas abarcaron amplias zonas de la cuenca mediterránea occidental y Oriente Medio, incluyendo numerosos territorios con antiguas tradiciones de producción de esmalte, como el sur de Hispania, donde esta técnica se practicaba desde la época fenicia.

Los esmaltes producidos en territorio andalusí presentan rasgos muy distintos a los del resto de Europa medieval. Si bien conservan ciertos ecos bizantinos, como el uso del *cloisonné*, su aplicación técnica y función responden a otras lógicas. Predomina el uso del cobre y los objetos esmaltados no son piezas litúrgicas, sino elementos utilitarios, como cascos, estribos y ornamentos de cinturones, lo que recuerda en cierto modo a la tradición celta. Los motivos decorativos responden claramente al repertorio estético islámico, con especial atención a la abstracción geométrica y vegetal.

Entre los ejemplos más representativos se encuentran la Celada Nazarí atribuida tradicionalmente a Boabdil el último rey nazarí de Granada, conservada en el Museo

Metropolitano de Arte de Nueva York, así como diversas bridas para caballo y ornamentos de cinturón procedentes del mismo contexto. También destacan dos estribos esmaltados, igualmente en la colección del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, que podrían considerarse, si se acepta la hipótesis de una transmisión del esmalte a China a través del mundo árabe, como un posible punto de partida de dicha introducción.



Celada Nazarí
Siglo XV-XVI
Museo Metropolitano de Arte,
Nueva York

Estribos
1492–1530
Museo Metropolitano de Arte,
Nueva York

III.4 Esmalte en el Renacimiento

III.4.1 Esmalte pintado en el Renacimiento

Gracias a la liberación de la humanidad del predominio religioso durante el Renacimiento, muchos esmaltadores se emanciparon del ámbito de la orfebrería y la joyería para dedicarse a perfeccionar sus técnicas de pintura. El inicio del esmalte pintado tuvo lugar en el norte de la península itálica, particularmente en ciudades como Florencia y Milán, donde se observaron dos técnicas distintivas. La primera consistía en agregar siluetas de figuras blancas a un diseño creado con esmaltes transparentes sobre una base de metal, lo que daba como resultado una especie de bajorrelieve. La segunda técnica consistía en cubrir todo el panel con esmalte opaco y luego pintar sobre él con oro.²³ Un ejemplo notable de esta práctica es la Pace di Rivolta d'Adda, custodiada en el Museo Poldi Pezzoli de Milán.

Los talleres de Venecia, por su parte, desarrollaron un estilo único. Los esmaltes venecianos, generados a finales del siglo XV o principios del XVI, adoptaron la forma de vasos y platos de cobre ornamentados con motivos pseudo-orientales inspirados en cerámica islámica y emblemas aplicados sobre una capa de fondo opaco.²⁴ A diferencia de otras formas de esmaltado, se ha conservado una cantidad significativa de esmalte veneciano de este periodo, lo que proporciona valiosos testimonios de la destreza artística y la influencia estilística de la época.

La técnica del esmalte pintado llegó rápidamente a Francia, donde experimentó un esplendor de dos siglos en el antiguo centro esmaltador de Limoges. El creciente intercambio cultural propició una mayor demanda de obras artísticas y los esmaltadores empezaron a utilizar el esmalte como procedimiento pictórico en la creación artística, inicialmente de temática religiosa, aunque posteriormente también



Pace di Rivolta d'Adda
Último cuarto del siglo XV
Museo Poldi Pezzoli di Milano

23 Erika Speel, *Painted Enamels: An Illustrated Survey 1500–1920* (Lund Humphries, 2008), 23

24 Erika Speel, *Painted Enamels: An Illustrated Survey 1500–1920*, 25

abordaron lo profano y lo mitológico.²⁵ Destacan las colecciones conservadas en el Museo del Louvre y en el Museo de Bellas Artes de Limoges. El Autoportrait de Jean Fouquet, creado en 1450 en Roma, supuso una nueva era para el esmalte pintado, especialmente gracias a la técnica camaieu d'or, que significa grisalla en oro. Otra obra representativa es el Tríptico del Maestro del Luis XII, conservado en el Museo Victoria y Alberto.



Tríptico del Maestro del Luis XII (Limoges)
1498-1514
Museo Victoria y Alberto

Autoportrait de Jean Fouquet
Jean Fouquet
1452-1455
Museo del Louvre



Hacia 1530 surgió una técnica derivada del esmalte pintado conocida como grisalla, que permitía modelar figuras en claro oscuro monocromático utilizando un esmalte blanco semi translúcido. Inicialmente, esta técnica se aplicaba principalmente al modelado del cuerpo de las figuras, pero con el tiempo los esmaltadores comenzaron



Retablo de la Sainte-Chapelle
Leonard Limosín
1552-1553
Museo del Louvre

Laocoon
Pierre Courteys
1580
Museo de Bellas Artes de Limoges



25 Núria López-Ribalta y Eva Pascual i Miró, *El esmalte: al fuego sobre metales*, 14

a crear obras completamente monocromáticas utilizando el característico “blanco de Limoges”. Entre los principales representantes de esta técnica destacan eminentes esmaltadores de Limoges como Léonard Limosin, las familias Pénicaud, Courteys, Reymond y Court, quienes utilizaron el esmalte como medio pictórico para desarrollar una expresión artística propia.²⁶

El destacado esmaltador Léonard Limosin realizó una gran cantidad de retratos de príncipes y cortesanos, y fue pionero en una innovación decisiva dentro del esmalte pintado: el desarrollo de la pintura vitrificable, aunque su gama era limitada. A diferencia de los esmaltes tradicionales utilizados en técnicas anteriores, esta nueva fórmula presentaba una composición diferente que permitía aplicar el pigmento de manera más precisa y controlada. Gracias a su textura más fina y a su capacidad de fijación mediante sucesivas cocciones, los esmaltadores podían lograr trazos extremadamente delicados y transiciones tonales sutiles, comparables a las de la pintura al óleo. Este avance técnico sentó las bases de la pintura sobre esmalte y marcó el auge de los esmaltes de miniatura en los siglos posteriores. El Museo del Louvre y el Museo de Bellas Artes de Limoges conservan las piezas más espectaculares de Léonard Limosin, entre las que se encuentran el retrato del conde de Montmorency y Venus y el Amor.



Plato La Serpiente De Bronce
Pierre Reymond
1556
Museo del Louvre



Vénus et l'Amour
Léonard Limosin
1555
Museo del Louvre

Portrait du connétable de
Montmorency
Léonard Limosin
1556
Museo del Louvre

III.4.2 El esmalte aplicado en orfebrería en el Renacimiento

A pesar de que durante el Renacimiento muchos esmaltadores lograron emanciparse del ámbito litúrgico para desarrollar la pintura sobre esmalte como una forma artística autónoma, este material siguió desempeñando un papel fundamental en la orfebrería moderna como recurso decorativo cromático. En este contexto, los orfebres integraron y combinaron técnicas como el *champlevé*, el *basse-taille* y el *ronde-bosse*, dando lugar a obras de gran complejidad visual. Un ejemplo emblemático de esta síntesis artística es el Salero de oro, realizado en 1543 para el rey Francisco I de Francia por el célebre orfebre Benvenuto Cellini. En esta pieza, la maestría técnica y la aplicación innovadora del esmalte contribuyeron a crear una obra excepcional, donde la riqueza cromática y el detalle ornamental alcanzan uno de sus puntos culminantes en el arte del Renacimiento. Cabe destacar que el propio Cellini fue también autor del *I trattati dell'oreficeria e della scultura*, un tratado que recoge de forma detallada múltiples disciplinas artesanales, entre ellas el esmalte. Esta obra constituye una

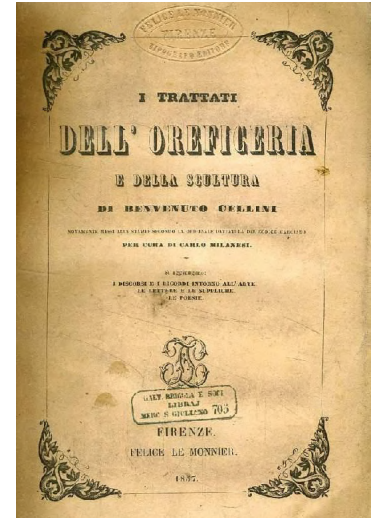
²⁶ Núria López-Ribalta y Eva Pascual i Miró, *El esmalte: al fuego sobre metales*, 15

fueron una fuente fundamental para el estudio de las técnicas, los conocimientos y las concepciones estéticas del Renacimiento, y resulta especialmente valiosa para comprender la formación y transmisión de la tradición artesanal italiana en el contexto del arte temprano moderno.

Salero de oro para el rey Francisco I
Benvenuto Cellini
1543
Kunsthistorisches Museum, Viena



I trattati dell'oreficeria e della scultura
Benvenuto Cellini
Felice Le Monnier, 1857



III.5 Esmalte en el Barroco y Rococó

III.5.1 Pintura sobre esmalte en el Barroco y Rococó

Tras el esplendor del esmalte pintado entre los siglos XV y XVII, la tradición de Limoges entró en decadencia durante el siglo XVII, caracterizada por una vulgarización progresiva y la producción de piezas esmaltadas de baja calidad destinadas al comercio. Sin embargo, la técnica de la pintura sobre esmalte experimentó un desarrollo significativo en Blois, ciudad conocida por su actividad en la orfebrería, la relojería y la joyería, situada en el valle del Loira. Allí, los orfebres hugonotes dominaban el oficio y convirtieron a Blois en un nuevo centro de excelencia para el esmalte. Entre ellos destaca el orfebre Jean Toutin (1578-1644), quien perfeccionó los óxidos metálicos que son la base de la pintura vidriada bajo la ayuda de su discípulo Grierlin²⁷, y revivió las técnicas de pintura sobre esmalte con la producción de cajas y relojes con motivos decorativos o flores pintadas sobre esmalte. Su hijo, Henri Toutin (1614-1683), desarrolló y perfeccionó este procedimiento.

Estuche en miniatura
Jean Toutin
1620
Museo de Victoria y Albert

Retrato de la Señora Venetia Digby
Henri Toutin
1637
Museo Walters de Art

Medallón relicario de oro esmaltado, Henri Toutin,
1637
Museo Británico



²⁷ Andreu Vilasís, *Monografies de l'art i la tècnica de l'esmal: La Miniatura* (Barcelona: C.I.D.A.E., 1989), 11

Más adelante, Jean Petitot (1607-1691), pintor francés nacido en Ginebra que había perfeccionó la técnica miniatura de esmalte con Toutin, se trasladó a Londres alrededor de 1635 y popularizó la pintura en miniatura sobre esmalte en el corte del rey carlos de Inglaterra. Petitot introdujo clavel, un pigmento de color carne que otorgaba a sus retratos una luminosidad excepcional.²⁸ Con la ayuda de Théodore de Mayerne (1573-1655), médico y químico ginebrino al servicio de la corte de Carlos, Jean Petitot desarrolló nuevos pigmentos vitrificables y perfeccionó las placas de cobre que soportaban la pasta de esmalte para pintar.²⁹ Tras el fallecimiento del rey de Inglaterra, Petitot se trasladó de nuevo al palacio del rey Luis XIV en París y realizó infinidad de retratos en miniatura.³⁰



Príncipe Carlos en su niñez (futuro Carlos II) (detalle)
Jean Petitot
1638
The Portland Collection
Fuente: Harley Foundation

Autorretrato (detalle)
Jean Petitot
s. f.
The Portland Collection
Fuente: Harley Foundation

A partir de los mediados del siglo XVII, Inglaterra experimentó un florecimiento de la pintura sobre esmalte, se vio favorecido por la llegada de pintores del esmalte viajaron extensamente para servir a diversos patrocinadores, y también gracias a su destacada experiencia en la pintura sobre porcelana, contribuyeron a que Londres se posicionara como otro destacado centro de esmaltería. Entre los esmaltadores británicos destacados se encuentran Peter Oliver y James Morriset.

Posteriormente, con el establecimiento de la fábrica en York House de Battersea, Londres se convirtió en un centro de producción de objetos esmaltados comerciales. Talleres en Bilston, Wednesbury, Liverpool y Birmingham también contribuyeron a la fabricación de objetos comerciales, como pequeñas cajas, estuches, ornamentos para muebles, esferas de reloj y botones. Los talleres y fábricas de esmalte en Inglaterra diversificaron su producción, generando una amplia gama de productos que abarcaban distintas categorías y que reflejaban la rica tradición artesanal de la época.

Si bien en Francia e Inglaterra hubo artistas líderes en esta especialidad, Ginebra fue el centro que dio un mayor número de artistas en este género. Ginebra, epicentro de la fe protestante, se convirtió desde mediados del siglo XVII en un importante refugio para esmaltadores hugonotes, quienes aprovecharon la próspera industria relojera local para impulsar el máximo esplendor de la pintura sobre esmalte. Gracias a su aportación, la ciudad-estado suiza se consolidó como el principal centro de producción de miniaturas esmaltadas de alta calidad en el siglo XVIII, especializándose en retratos naturalistas e idealizados, escenas narrativas en pequeño formato y motivos florales, todos ellos



Pequeña espada con empuñadura y monturas doradas y esmaltadas
James Morriset
1781 - 1782
Museo Victoria y Alberto

28 Museo Victoria y Alberto, "Huguenot enamellers," *Victoria and Albert Museum*, (consultado el 23 de julio de 2025), <https://www.vam.ac.uk/articles/huguenot-enamellers>

29 Hugh Redwald Trevor-Roper, *Europe's Physician: The Various Life of Sir Theodore de Mayerne* (New Haven: Yale University Press, 2006), 344

30 Andreu Vilasís, *Monografies de l'art i la tècnica de l'esmalt: La Miniatura*, 11

ejecutados con notable delicadeza y refinamiento³¹. Los retratos en miniatura sobre esmalte fueron particularmente populares, se utilizaban a menudo como joyas o decoración personal, lo que los convertía en objetos de gran aprecio y coleccionismo.

A lo largo de los siglos XVII y XIX, Ginebra no sólo destacó por la exportación de obras esmaltadas de gran prestigio, sino que también formó a numerosos esmaltadores talentosos que regresaron a sus países de origen o viajaron para trabajar en talleres de otros centros europeos. Entre ellos destacan las obras de taller de la familia Huaud y el renombrado Petitot, así como de sus sucesores, Jacques Thouron (1749 -1789) y Jean-François Soiron (1756-1813), establecieron talleres en París donde continuaron perfeccionando esta tradición.

Autorretrato
Jean Louis Petitot
1676
Nationalmuseum Suecia

Retrato de Friedrich Wilhelm
Jean-Pierre Huaud
1688
Museo Metropolitano de Arte de Nueva York

Retrato de Napoleón
Jean-François Soiron
1808
Colección Malmaison de la Emperatriz Josefina



III.5.2 Esmalte aplicado en orfebrería en el Barroco y Rococó

Mientras los esmaltadores perfeccionaron sus habilidades en la pintura sobre esmalte, los joyeros siguieron un camino paralelo, explorando nuevas formas de integrar el esmalte en el diseño de joyas. La ornamentación exuberante y profundamente tallada del estilo barroco, junto con las curvas dinámicas y asimétricas propias del rococó, convirtieron al esmalte en el complemento ideal para realzar el valor estético de la joyería de la época.

En este contexto, siguieron utilizándose diversas técnicas tradicionales, como el *champlevé* y el *basse-taille*, que aportaban riqueza cromática y efectos de transparencia a las piezas. Sin embargo, fue el *ronde-bosse* el que experimentó una evolución particularmente significativa: el esmalte se aplicaba sobre pequeños elementos metálicos esculpidos en volumen, figuras humanas, animales o elementos vegetales, generando adornos tridimensionales de gran refinamiento que se empleaban en broches, colgantes y sortijas.

Uno de los ejemplos más representativos de esta sofisticación técnica procede de los talleres sajones de Núremberg, en el sur de Alemania, donde el esmalte *ronde-bosse* alcanzó nuevas cotas creativas. Destaca especialmente la obra *Palacio del Gran Mongol*, realizada por el célebre orfebre Johann Melchior Dinglinger, en la que el esmalte se convierte en un recurso expresivo central. Asimismo, los talleres cortesanos de diversos reinos europeos emplearon ampliamente el esmalte en la producción de joyas, consolidándose como un medio esencial en la orfebrería del periodo.

31 Erika Speel, *Painted Enamels: An Illustrated Survey 1500–1920*, 63



Palacio del Gran Mongel
1701-1708
Johann Melchior Dinglinger
Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Cuando el esmalte se convirtió en una moda, la decoración con esmalte se aplicó a campos cada vez más amplios. Durante los siglos XVIII y XIX, el esmalte experimentó una vulgarización y se pierde perfección técnica para adaptarse a la gran demanda del mercado. Los talleres de esmalte produjeron una gran cantidad de elementos decorativos esmaltados, realizados con diversas técnicas, que se utilizaban de forma estandarizada para ornamentar muebles como cofres, cómodas y armarios. A menudo, los motivos pintados sobre esmalte representaban temas de género y mitología, siguiendo la moda de la época. Destaca especialmente el taller de Viena, que produjo muebles y objetos decorativos con esmalte, así como módulos decorativos esmaltados destinados a ser incorporados en muebles fabricados en distintos centros europeos.



Collar de caballero de la Orden del
Espíritu Santo
1825
Jean-Charles Cahier
Museo del Louvre

III.6 El esmalte del Art Nouveau y el Art Deco

Después de la Revolución Industrial, el esmaltado experimentó una transformación significativa al ampliarse a una escala más extensa. Se desarrolló el esmalte industrial sobre hierro, utilizado para revestimientos arquitectónicos, placas publicitarias y señalizaciones. Las técnicas emergentes, como la transferencia (calcomanía) y la serigrafía, posibilitaron la producción masiva de esmaltes pintados.

Las exposiciones internacionales desempeñaron un papel crucial en la creciente movilidad de los productos esmaltados, ya que facilitaron su comercialización transnacional y fomentaron un intercambio técnico y estilístico a escala global. Esmaltes procedentes de distintas regiones del mundo se presentaron al público europeo, lo que amplió considerablemente las posibilidades formales y los repertorios visuales del esmaltado.



Jarrón "Elefante"
diseñado por Émile Reiber (1826–1893)
Christofle, Francia
ca. 1878,
Musée Les Arts Décoratifs

Impulsados por la fascinación de las nuevas élites por el arte oriental y por el entusiasmo generalizado por los revivals artísticos, muchos grandes fabricantes se sumaron a este renovado interés por las artes del esmalte. En este contexto, la Manufactura Nacional de Porcelana de Sèvres desempeñó un papel activo en la recuperación de la técnica de la grisalla de Limoges, mientras que la firma francesa *Christofle*, influida por el gusto por las chinoiseries, desarrolló lujosos muebles y objetos decorativos esmaltados con referencias estilísticas orientales, integrando motivos exóticos en el vocabulario visual del diseño europeo.

Paralelamente, durante finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, el esmalte experimentó un resurgimiento sin precedentes en el ámbito de la joyería artística, especialmente de la mano de los movimientos Art Nouveau y Art Déco, que lo convirtieron en un medio clave para la expresión estética y simbólica de la época. El movimiento Art Nouveau, caracterizado por sus formas orgánicas, líneas sinuosas e inspiración en la naturaleza, encontró en el esmalte una herramienta ideal para plasmar sus ideales. Los esmaltes transparentes y opalinos, junto a la técnica *plique-à-jour* permitían representar motivos florales, insectos, figuras femeninas y paisajes oníricos con una sensibilidad diáfana. En contraste con el lirismo del Art Nouveau, el Art Déco adoptó un lenguaje más geométrico, estilizado y moderno, pero el esmalte siguió ocupando un lugar central. Se utilizaba tanto en joyas de alta costura como en objetos funcionales de lujo (relojes, pitilleras, polveras), especialmente en combinación con piedras preciosas.

Huevo de Pascua Imperial
1885-1917
Casa Fabergé
Museo Fabergé en San Petersburgo

Mujer Libélula
1899
René Lalique
Museo Calouste Gulbenkian, Lisboa

El joyero francés René Lalique fue uno de los renovadores más importantes en la aplicación del esmalte *plique-à-jour* a la joyería. Junto a él, el joyero catalán Lluís Masiera i Rosés. Otros centros activos fueron Londres, Nueva York y Moscú, donde esmaltadores y joyeros crearon obras integrando técnicas como *plique-à-jour*, *guilloché* y *champlevé*, que permitían conseguir efectos cromáticos delicados y transparencia. Destaca la famosa casa Fabergé rusa, llevó el esmalte a nuevas cotas de refinamiento mediante la creación de lujosos objetos decorativos como los huevos imperiales. Las marcas de alta joyería Cartier, Van Cleef & Arpels y Tiffany realizaron piezas exquisitas en las que el esmalte aportaba un lenguaje visual moderno y decorativo, a menudo inspirado en motivos egipcios, africanos o asiáticos.



III.7 El esmalte contemporáneo

El arte del esmalte experimentó una notable revitalización durante los movimientos del Art Nouveau y el Art Déco, que lo situaron en el ámbito de las artes aplicadas modernas. Al mismo tiempo, las corrientes y tendencias del arte contemporáneo, desde el expresionismo abstracto hasta el minimalismo, pasando por el arte conceptual y las prácticas interdisciplinarias, abrieron nuevos contextos para su desarrollo. Bajo el impulso conjunto del movimiento de resurgimiento de las artes aplicadas y de las ideas del arte contemporáneo, el esmalte ha ido superando sus límites tradicionales y ha dejado de ser un simple complemento de piezas de orfebrería o de lujo para afirmarse como un medio experimental autónomo. El movimiento del Studio Craft en Estados Unidos, las bienales *Art de L' Émail* de Limoges, las redes asociativas en el Reino Unido, los talleres internacionales de creación en Hungría, la doble trayectoria entre tradición y modernidad en Japón y la evolución rusa desde el periodo cortesano hasta la era soviética y la contemporaneidad trazan, en conjunto, un mapa policéntrico del esmalte actual. Con la intensificación de la globalización artística, los creadores de distintas regiones se han ido vinculando a través de exposiciones, programas educativos y redes de intercambio, conformando así un entramado transnacional de interacción.

III.7.1 El esmalte contemporáneo en Francia

En Francia, Limoges, como histórico centro del esmalte, vivió un nuevo auge a mediados del siglo XX. Tras la guerra, a medida que se difuminaban las fronteras entre la artesanía y el arte, los artistas locales comenzaron a experimentar a partir de las técnicas tradicionales. Entre las décadas de 1950 y 1970, Georges Magadoux y Christian Christel exploraron lenguajes cercanos al abstraccionismo y al expresionismo, transformando el esmalte pintado de una práctica figurativa a composiciones más libres. Al mismo tiempo, los talleres locales y las escuelas de artes aplicadas continuaban desempeñando funciones docentes y productivas, ofreciendo así una base sólida a las nuevas generaciones de creadores.

La Bienal Internacional *Art de L' Émail* de Limoges se convirtió en una plataforma decisiva para la renovación contemporánea. La muestra no solo presentó los logros experimentales de los artistas franceses, sino que también atrajo a creadores de toda Europa e incluso de otros continentes, lo que consolidó a Limoges como centro internacional de creación y diálogo. Sin embargo, debido a cambios financieros e institucionales, la bienal dejó de celebrarse en la década de 1990, aunque de forma ocasional se organizaron exposiciones de menor escala, y el esmalte contemporáneo local entró gradualmente en declive. No fue hasta 2022 cuando Limoges volvió a estar en el punto de mira con la exposición *Impertinente: La Rencontre Email & Metal*, que volvió a reunir a artistas del esmalte de distintas partes del mundo. De este modo, la ciudad recuperó su antiguo esplendor en el panorama internacional y reafirmó su papel como foco cultural y artístico de primer orden.



Georges Magadoux (Francia)
Jarrón con águilas, 1980
Cobre, esmalte
41 x 25 x 25 cm
Museo de Bellas Artes de Limoges



Christophe Mirande (Francia)
Serie Constelación familiar, 2021
Cobre, esmalte
57 x 40 cm

III. 7.2 El esmalte contemporáneo en Estados Unidos



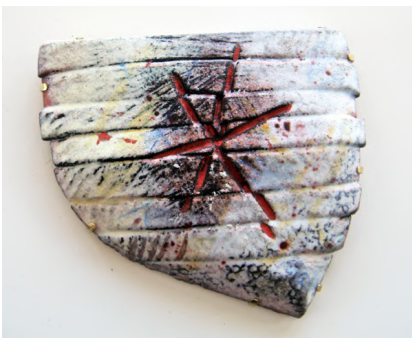
Kenneth Bates (Estados Unidos)
Untitled (Water Study), 1965
Cobre, esmalte
30 x 30 cm

Fuente: <https://www.enamelarts.org/water-study-2/>



Jade Snow Wong (Estados Unidos)
Shallow Bowl (Abstract Design), 2005
Cobre, esmalte
3,2 x 24,4 cm

Fuente: <https://www.enamelarts.org/plate-12/>



Jamie Bennett (Estados Unidos)
Among Etcetera 10, 2013
Cobre, esmalte, oro
7,30 x 7,30 cm
Foto: artista

A mediados del siglo XX, este país se convirtió en uno de los centros más importantes para el desarrollo del esmalte contemporáneo. Tras la Segunda Guerra Mundial, con el auge del movimiento Studio Craft, el esmalte dejó de considerarse un simple complemento de la orfebrería o la industria decorativa para afirmarse como un medio de expresión autónomo. En 1951, Kenneth F. Bates, profesor de la Cleveland School of Art, publicó *Enameling: Principles and Practice*, una sistematización de técnicas y métodos de enseñanza que le valió el reconocimiento como “padre del esmalte contemporáneo norteamericano”. Por su parte, artistas europeos emigrados como Karl Drerup y Edward Winter introdujeron en el país la tradición de Limoges, el modernismo vienés y ciertos lenguajes expresionistas, ampliando el horizonte creativo local.

En el ámbito de la creación, los recipientes electroformados en cobre de June Schwarcz exploraban la dimensión escultórica del esmalte mediante pliegues irregulares y colores intensos, mientras que la obra mural de gran formato *The Way Home*, realizada por Fred Uhl Ball en Sacramento, demostró el potencial del esmalte en diálogo con la arquitectura. Estos ejemplos marcaron el paso del esmalte del ámbito de las pequeñas piezas de joyería u objetos a la esfera de la escultura y el arte público.

En el contexto multicultural, la artista chino-estadounidense Jade Snow Wong (1915-2006) ocupa un lugar singular. Activa en San Francisco, trabajó la cerámica y el esmalte cloisonné, y sus piezas revelan una fuerte influencia de la estética de la porcelana Song, con formas sobrias y una búsqueda de serenidad y armonía cromática. A través de su autobiografía, *Fifth Chinese Daughter*, y de sus exposiciones en museos, introdujo una sensibilidad oriental en el movimiento artesanal estadounidense, aportando además una perspectiva de género y de experiencia como inmigrante al campo del esmalte.

En la época contemporánea, Jamie Bennett (1948-) se ha consolidado como uno de los esmalistas más activos e innovadores del país. Centrado principalmente en la joyería, se distingue por el uso de colores vivos y capas minuciosas de esmalte para representar motivos naturales y composiciones abstractas. Paralelamente, ha desempeñado una larga labor docente en la Universidad Estatal de Nueva York en New Paltz, donde ha formado a varias generaciones de jóvenes artistas. Su trayectoria refleja la vía de la creación y la enseñanza simultáneas, que han mantenido el esmalte en constante renovación dentro del lenguaje contemporáneo.

La construcción institucional ha desempeñado igualmente un papel fundamental. La creación de The Enamelist Society en la década de 1970 y, posteriormente, del Center for Enamel Art, ofreció un marco de exposiciones, formación y comunidad que favoreció el desarrollo nacional e internacional. De este modo, Estados Unidos consolidó un ecosistema relativamente completo para el esmalte contemporáneo, otorgando a esta técnica un lugar renovado en la escena artística global.

III. 7.3 El esmalte contemporáneo en Reino Unido

En este país, el desarrollo del esmalte prolongó el legado del movimiento Arts and Crafts de finales del siglo XIX. Alexander Fisher (1864-1936) es considerado el pionero del esmalte moderno británico. Se formó en South Kensington y durante más de dos décadas impartió clases en el City and Guilds Technical College de Londres, donde formó a numerosos estudiantes y situó el esmalte en el corazón del diseño de orfebrería y platería.

La verdadera transformación contemporánea se produjo en la segunda mitad del siglo XX. En 1984, la Goldsmiths' Fair de Londres ofreció una plataforma a la nueva generación de joyeros y orfebres, y poco después se fundó la Society of British Enamellers (SOBE, que en 1986 pasó a llamarse BSOE). La asociación no solo organizó exposiciones, sino que también impulsó encuentros internacionales como la primera Conferencia Internacional de Esmalte, celebrada en 1991 en el Wadham College de Oxford, lo que otorgó al Reino Unido una notable visibilidad en el ámbito global del esmalte.

En el ámbito artístico, el esmalte contemporáneo británico se ha desarrollado a lo largo de dos vertientes principales: Orientación artesanal: centrada en la perfección técnica y la continuidad de la tradición decorativa. Artistas como Jane Short, Phil Barnes, Ruth Ball y Alexandra Raphael destacan por el dominio del cloisonné, los refinados esmaltes pintados y el tratamiento minucioso de las superficies, consolidando la reputación británica en la excelencia artesanal. Orientación experimental: basada en una sólida maestría técnica, explora la dimensión conceptual y transmedial del esmalte. Figuras como Elizabeth Turrell y su hija Jessica Turrell son especialmente relevantes. Madre e hija han estado estrechamente vinculadas a la educación y la investigación: Elizabeth impulsó proyectos internacionales e innovaciones pedagógicas en la *University of the West of England* (Bristol), mientras que Jessica ha desarrollado un lenguaje personal a través del grabado, las texturas y una aproximación pictórica al esmalte. Su trabajo demuestra que la experimentación no supone un abandono de la artesanía, sino un avance sustentado en un profundo dominio técnico.

Estas dos trayectorias conviven en el Reino Unido: por un lado, la preservación de la precisión artesanal, y por otro, la apertura a la experimentación y a la enseñanza. Así, el esmalte contemporáneo británico proyecta en la escena internacional una identidad híbrida, que combina tradición y vanguardia.

III. 7.3 El esmalte contemporáneo en Rusia

El arte del esmalte en Rusia se remonta a la Edad Media y fue introducido a través de Bizancio, desarrollándose con gran sofisticación en los talleres de la Rus de Kiev y, posteriormente, en la corte moscovita. Durante los siglos XVII y XVIII, el cloisonné y el esmalte pintado adquirieron un carácter suntuario, vinculado tanto a objetos litúrgicos de la Iglesia ortodoxa como a piezas de uso cortesano. En el siglo XIX, la casa Fabergé llevó el esmalte a su máxima expresión al incorporarlo en joyas, objetos de lujo y en los célebres huevos imperiales, que siguen siendo referentes mundiales en la actualidad.



Alexandra Raphael (Reino Unido)
The honest bowl, 2025
Oro, esmalte
S/m

Fuente: Revista *L'Esmalt* 146



Jessica Turrell (Reino Unido)
Field, s.f.
Cobre, esmalte

Fuente: sitio web de la artista <https://www.jessicaturrell.co.uk/portfolio-2/field>

Tras la Revolución de 1917, el arte del esmalte sufrió una transformación radical: las necesidades del nuevo Estado soviético orientaron su producción hacia fines propagandísticos, educativos e industriales, relegando su función suntuaria. No obstante, en centros como Rostov y Mstiora se mantuvo la tradición del esmalte pintado, que se adaptó a la estética socialista.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, especialmente desde la década de 1970, se produjo un resurgimiento de la práctica artística del esmalte. Ciudades como Kírov y Moscú impulsaron la investigación y la enseñanza, y los artistas rusos comenzaron a participar activamente en simposios y exposiciones internacionales. Este proceso se reforzó tras la caída de la Unión Soviética, momento en que el esmalte ganó en libertad expresiva e irrumpió en la escena del arte contemporáneo.

En la actualidad, Rusia cuenta con una red activa de creadores y con iniciativas expositivas que consolidan la presencia del esmalte en la cultura visual contemporánea. Desde los fastos de la corte zarista hasta la pluralidad de la contemporaneidad, pasando por la rigidez del sistema soviético, el esmalte ruso ocupa un lugar singular en la cartografía global del esmalte artístico.

III. 7.4 El esmalte contemporáneo en Japón

El esmalte llegó a Japón hacia el siglo XVII y pronto dio lugar al desarrollo del shippo, una técnica con una identidad estética muy marcada y un alto grado de complejidad técnica. Entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, la producción destinada a la exportación inauguró una «edad de oro»: las obras maestras de Namikawa Yasuyuki, Namikawa Sōsuke y la firma Ando Cloisonné consolidaron la reputación internacional del esmalte japonés. Tras la Segunda Guerra Mundial, el shippo se restableció con rapidez y, en 1957, fue reconocido oficialmente como «Bien Cultural Inmaterial». Paralelamente, desde la segunda mitad del siglo XX, la Exposición de la Sociedad Japonesa de Artistas de Shippo se celebra cada año con un formato alterno —un año nacional y otro internacional—, ofreciendo a los creadores japoneses y extranjeros una plataforma estable de intercambio y asegurando la visibilidad social y global del esmalte.

En la actualidad, el esmalte contemporáneo japonés tiene rasgos muy definidos: las obras conservan la sencillez y la delicadeza características de la estética japonesa, pero se distinguen claramente del esmalte tradicional. Esta diferencia se manifiesta en la fusión de materiales, técnicas y estética moderna. Los artistas han superado los esquemas decorativos y cromáticos convencionales del shippo, integrando materiales contemporáneos y lenguajes propios del arte actual, lo que les permite generar un vocabulario visual más moderno e internacional. De este modo, el esmalte japonés contemporáneo es, al mismo tiempo, una continuidad y una relectura de la tradición, así como una respuesta activa al contexto del arte contemporáneo, ocupando una posición cultural singular en la red global del esmalte.



Yukihiro Haruta (Japón)
Rebellion, 2019
Cobre, esmalte y platan
36.2 × 27 × 26 cm
Fuente: sitio web Tsinghua University



Aya Iwata (Japón)
Kumonoie (Casa en las Nubes), 2022
Urnas, plata, esmalte, cuarzo
S/m
Foto: artista

El desarrollo del esmalte contemporáneo trasciende los países mencionados anteriormente y se manifiesta en una configuración descentralizada y plural en múltiples regiones del mundo. En distintos contextos culturales, los artistas han impulsado la transformación de este medio mediante sistemas educativos, plataformas expositivas y prácticas experimentales.

En este proceso, Kecskemét de Hungría ha desempeñado un papel destacado gracias al Simposio Internacional de Esmalte, que se celebra de manera ininterrumpida desde la década de 1970 y se ha convertido en un importante punto de encuentro entre artistas de Oriente y Occidente, así como en un sólido soporte para la experimentación intercultural. España, por su parte, ha desarrollado una trayectoria singular, desde la labor creativa y docente de Miquel Soldevila a comienzos del siglo XX hasta Andreu Vilasís, quien combinó la creación de vanguardia con la enseñanza y llevó a cabo innovadoras prácticas en la técnica de la grisalla, pasando por la aportación de artistas como Consol Mascareña, que introducen nuevas perspectivas generacionales y de género.

En la actualidad, el esmalte contemporáneo ha dejado de depender de un único centro para configurar una red global de creación y experimentación, gracias a la cual este antiguo arte sigue renovándose dentro del contexto del arte contemporáneo.



Andreu Vilasís
Intersecciones, 1964
Cobre, esmalte, pallón
24 x 16 cm
Foto: artista

Conclusión del recorrido histórico del esmalte

A lo largo de más de un milenio, el arte del esmalte nunca se desarrolló de forma aislada, sino que siempre formó parte de una red de interacciones transregionales y transculturales. Sus técnicas se difundieron a través de sistemas religiosos, cortes, migraciones de artesanos, intercambios comerciales e incluso conquistas bélicas, y en cada lugar dieron lugar a manifestaciones con rasgos locales. Esta simultaneidad de múltiples centros en paralelo y en mutua resonancia constituye uno de los rasgos más distintivos de la historia del esmalte. Al mismo tiempo, su evolución presenta un marcado carácter cíclico: diversas técnicas, como el *champlevé*, la *grisalla* o el *plique-à-jour*, atravesaron repetidamente fases de esplendor, declive y renovación. Incluso cuando algunas prácticas parecieron interrumpirse en determinados periodos, solían reconstruirse y reaplicarse conforme a nuevas demandas sociales y cambiantes sensibilidades estéticas. Esta dinámica no lineal revela la resiliencia y la capacidad de regeneración del esmalte.

En el ámbito funcional, el esmalte ha sido desde sus inicios un medio simbólico de poder, identidad y distinción. Desde reliquias de naturaleza religiosa hasta objetos cortesanos, y desde retratos nobiliarios hasta joyas de alta gama, su valor central ha residido siempre en su función como objeto de representación. Con la transformación de las estructuras sociales y de las concepciones culturales, el esmalte fue perdiendo progresivamente su carácter exclusivo ligado a la religión y a la monarquía, expandiéndose hacia la colección privada, la conmemoración íntima y la ornamentación corporal, convirtiéndose en un vehículo de afectos y de afirmación identitaria. En el

contexto actual, el esmalte se ha liberado de las restricciones históricas impuestas por los sistemas simbólicos tradicionales y ha sido reactivado por los artistas como un material de creación transmedial y conceptual, capaz de servir como medio para transmitir narrativas personales, críticas sociales y procesos de negociación cultural. De este modo, sus fronteras estéticas se han ido ampliando y su lenguaje visual se ha extendido hacia un horizonte más abierto dentro del arte contemporáneo.

Cabe señalar que el arte del esmalte ha estado siempre en tensión entre la “artesanía” y el “arte”. En muchos periodos se clasificó dentro de las artes decorativas, lo que le dificultaba el acceso al sistema de las llamadas “bellas artes”. Sin embargo, en momentos clave de la historia del arte, como el Renacimiento o el Art Nouveau, volvió a revalorizarse como medio artístico autónomo. Esta tensión ha abierto a los artistas contemporáneos un espacio de experimentación y transformación.

Precisamente, es esta simultaneidad transcultural, su capacidad cíclica de reconstrucción, la diversidad de sus funciones y la tensión dinámica entre artesanía y arte lo que ha configurado un perfil complejo y singular del esmalte en la historia del arte global. Este recorrido histórico ofrece una referencia fundamental para comprender la lógica de formación del esmalte en China y establece un sólido trasfondo para la reflexión sobre la interacción cultural y la negociación identitaria en las prácticas experimentales contemporáneas. En el contexto chino actual, los artistas recurren a este legado histórico, lo que les permite abrir nuevas trayectorias experimentales en la intersección entre globalización y localización.

IV. REVISIÓN HISTÓRICA DEL ESMALTE EN EL ÁMBITO CULTURAL CHINO

Introducción

Este capítulo continúa la revisión del esmalte a nivel mundial y se centra en su desarrollo en el contexto cultural chino. A pesar de que el esmalte chino goza de gran prestigio internacional y ha dejado un rico patrimonio material, los estudios académicos sobre su evolución histórica son, en muchos aspectos, insuficientes y fragmentarios. Esta contradicción entre la magnificencia de los objetos conservados y la escasez de análisis estructurales no es exclusiva de China, sino que refleja una situación común en el ámbito global de los estudios sobre el esmalte. Debido a la doble condición del esmalte como arte y como técnica, su investigación se ha realizado de manera fragmentaria, centrada en la clasificación de piezas o en aspectos técnicos aislados, sin lograr integrarse plenamente en una perspectiva histórica global e interrelacionada. Precisamente aquí radica el punto de partida de este capítulo.

Sobre esta base, el capítulo adopta una perspectiva global en historia del arte y de la globalización artística con el objetivo de reconstruir la lógica histórica del esmalte en China y poner de relieve sus interacciones con la historia del arte mundial. De este modo, se proporciona una referencia temporal y espacial para comprender la lógica generativa y la práctica local del esmalte artístico experimental contemporáneo. La narrativa tradicional basada en la sucesión dinástica resulta insuficiente para ofrecer una visión global directa, por lo que este capítulo propone una forma alternativa de periodización: mediante la combinación de fuentes históricas y el análisis de objetos, se establecen como hitos las transformaciones decisivas en el desarrollo del esmalte, como la introducción e integración de nuevas técnicas, los cambios en los métodos de producción y en los destinatarios, así como las modificaciones en sus funciones sociales. Esta metodología para estructurar los periodos no solo se alinea de manera más precisa con la visión global de la historia del arte, sino que también representa una contribución innovadora en el ámbito metodológico de la presente investigación.

De acuerdo con lo anterior, el desarrollo histórico del esmalte en China puede dividirse en cuatro etapas: la primera, desde el siglo XIV hasta finales del siglo XVII, corresponde a un período de desarrollo aislado; la segunda, desde comienzos del siglo XVIII hasta la segunda mitad del siglo XIX, a una etapa de interacción y interpretación intercultural entre China y Occidente; la tercera, desde finales del siglo XIX hasta el año 2000, a una fase de exportación unilateral en la era modern; y la cuarta, desde el año 2000 hasta la actualidad, a un período de desarrollo dual de lo clásico y lo contemporáneo. En el análisis detallado, cada etapa se abordará desde múltiples perspectivas, incluyendo el trasfondo cultural y social, los métodos de producción, los motivos ornamentales, los protagonistas de la práctica, las funciones asignadas y las transformaciones de cada fase. Este enfoque exhaustivo tiene como objetivo revelar de la manera más completa posible los diversos factores que influyeron en la evolución del esmalte chino y destacar las características singulares que este manifestó en cada época.

Cabe señalar de antemano que, en este trabajo, la traducción de los topónimos sigue el criterio siguiente: cuando aparecen en contextos históricos o en fuentes antiguas, se mantienen las formas habituales de la época, como “Pekín” y “Cantón”; mientras que, al referirse a los nombres actuales de las ciudades, se emplea la transcripción oficial en pinyin, “Beijing”, “Guangzhou (ciudad)” y “Guangdong (provincia)”.

IV.1 ¿De dónde viene el esmalte chino?

A diferencia del claro recorrido de expansión del esmalte bizantino hacia Europa en la época medieval, la trayectoria de su transmisión hacia Oriente carece de evidencias materiales y registros documentales que permitan reconstruir sus etapas clave. Por esta razón, el origen del esmalte en China sigue siendo un tema de debate sin un consenso definitivo en la comunidad académica. Aunque China ya había alcanzado un alto nivel técnico en la producción de metales y vidrio, condiciones necesarias para el desarrollo del esmalte, tanto investigadores chinos como occidentales coinciden en que el arte del esmalte fue introducido desde el exterior. En cuanto a su procedencia específica, las opiniones difieren: Los primeros estudiosos chinos sostenían en su mayoría que el esmalte se originó en el mundo árabe, basándose principalmente en referencias textuales sobre los intercambios culturales de la Ruta de la Seda y las invasiones del Imperio mongol. En cambio, las investigaciones más recientes tienden a situar su procedencia, de forma más general, en la región de Oriente Medio. Por su parte, numerosos investigadores occidentales defienden que el esmalte llegó a China desde Bizancio, en razón de su reconocida preeminencia técnica y de su influencia en la evolución del esmalte en Europa y otras regiones de la época.

No obstante, si esta cuestión se sitúa en el contexto global del desarrollo del esmalte, surgen dudas sobre la validez de ambas hipótesis. Por un lado, si bien Bizancio representó una cima técnica en la historia del esmalte, las divergencias formales, decorativas, materiales y tecnológicas entre las piezas bizantinas y los primeros esmaltes chinos dificultan establecer una línea evolutiva directa entre ambas tradiciones. Por otro lado, se considera generalmente en el ámbito académico que, antes de la Edad Media, el mundo árabe no desarrolló una tradición independiente y sostenida de producción de esmalte. Las pocas piezas esmaltadas asociadas a la Edad Media proceden en su mayoría de regiones conquistadas por los califatos, como el Cáucaso, el Al Ándalus o el Magreb. Estas obras suelen ser de pequeño formato o presentar aplicaciones parciales de esmalte, y difieren considerablemente del esmalte chino tradicional en cuanto a técnica y estética.

Por consiguiente, tanto la hipótesis de una transmisión desde el mundo árabe como la que postula un origen bizantino deben ser reevaluadas desde una perspectiva crítica. Este panorama evidencia las limitaciones actuales a la hora de reconstruir el origen del esmalte chino y subraya la necesidad de adoptar una perspectiva más amplia y transregional para comprender su aparición. Sin embargo, dado que esta tesis no se centra en un estudio exhaustivo sobre el origen del esmalte en China, no se pretende aquí enumerar todas las hipótesis existentes ni valorar las pruebas asociadas. En su lugar, se presentarán brevemente los documentos y objetos históricos relevantes como referencia, sin adoptar una postura concluyente al respecto.

IV.1.1 Los primeros ejemplos de esmalte chino en el período temprano

Antes de examinar el desarrollo del esmalte en China, es importante señalar que los objetos esmaltados probablemente llegaron al país a través del comercio mucho antes de que se transmitiera la técnica. Durante el primer período de esplendor del esmalte en la Edad Media, China y Occidente ya habían establecido vínculos comerciales a través de la Ruta de la Seda. Es posible que ciertos productos derivados del esmalte, como objetos decorativos o religiosos, fueran introducidos en China a través de las redes comerciales que conectaban el

continente euroasiático, sentando así una base material y visual para su posterior desarrollo técnico.

Un ejemplo revelador son las tumbas tibetanas excavadas en la villa de Reshui, en la provincia de Qinghai, entre los siglos VI y VIII. En ellas se hallaron placas de oro decoradas con materiales similares al esmalte. Xu Xinguo y Cui Zhaonian han señalado que estas piezas presentan un estilo claramente atribuible a los sogdianos^{1,2}. En la colección del Museo de Bellas Artes Hakutsuru, en Kobe (Japón), se conservan también placas esmaltadas de características similares.

Otro ejemplo conocido, pero también el más controvertido, es el espejo esmaltado conservado en la tesorería Shoso-in de Nara (Japón). Hoy en día se acepta de manera general que el espejo se produjo en el Lejano Oriente en el siglo VII o XII, y su origen sigue siendo motivo de debate. Este espejo ha sido mencionado en la mayoría de los libros y artículos que abordan la historia del arte del esmalte chino, lo que sugiere la posibilidad de que los artículos esmaltados ya hubieran llegado a China durante la dinastía Tang (618-907 d. C.) y se difundieran posteriormente hasta Japón. No obstante, debido a la ausencia de vestigios similares y a la falta de registros documentales, un número creciente de expertos cuestiona esta interpretación.

En contraste con este caso ampliamente citado, se halla una base de figura budista esmaltada que se ha atribuido al esmalte chino de la dinastía Tang del Museo Arqueológico de la Ciudad de Kioto (Japón), documentada por Umehara y mencionada por Sir Harry Garner en sus investigaciones. A diferencia del espejo de Nara, esta pieza ha recibido poca atención por parte de los especialistas chinos.

En lo que respecta a los primeros registros literarios sobre objetos esmaltados en China, los académicos chinos suelen remitir con mayor frecuencia a la *Miscelánea Fuxuan*³ de Gu Wenjian, escrita durante la dinastía Song del Sur (1127-1279 d. C.). En ella se describen:

“Obtener una vasija hecha de bronce⁴ como base y cubierta con cuero. Tiene una forma de gu⁵ con aristas. La vasija está decorada con pinturas de figuras extranjeras extrañas, pero parece de vidrio, es muy exquisita y habilidosa, no sé qué es. Dicen que esto es un objeto del país de Kuaibin, pero debería ser verificado por personas de gran conocimiento.”⁶



Placas de oro ornamentadas decoradas con esmalte
Dinastía Tang (618-907 d.C.)
Instituto de Reliquias Culturales y Arqueología de Qinghai



Espejo dorado del esmalte con doce pétalos de lotus
Siglo VII o siglo XII
Tesorería Shoso-in de Nara, Japón

1. Boda Yang, ed., *Complete Collection of Chinese Gold, Silver, Glass and Enamel Ware* (中国金银玻璃珐琅器全集), V. VI., Enamels (Hebei Fine Arts Publishing House, 2002), 1
2. Sogdiana existió entre el siglo VI a.C. y el XI d.C., en los territorios de la actual Tayikistán y Uzbekistán. Desde el siglo IV, los sogdianos controlaron el comercio en la Ruta de la Seda y, entre los siglos V y VIII, casi monopolizaron el intercambio internacional de seda por vía terrestre.
3. *Fuxuan Zalu* (《负喧杂录》), registrado en el libro *Shuo Ru* (《说郛》), edición de *Hanfenlou* (涵芬楼) organizado por Zhang Zongxiang.
4. Aquí la traducción como “bronce” sigue la versión empleada por Sir Harry Garner en *Chinese and Japanese Cloisonné Enamels*, 42.
5. Gu (觚) es un tipo de vasija ritual chino antiguo que prevaleció en las dinastías Shang y Zhou (1600-256 a.C.). Se usaba para beber licor o para ofrecer libaciones rituales. Un *gu* es una vasija que tiene una forma alta y delgada, con la parte de abajo un poco abierta, luego se estrecha en una sección delgada en el medio y después se ensancha nuevamente hacia arriba en una abertura parecida a una trompeta, que es más ancha que la base.
6. Texto original en chino: “予得一瓶，以铜为胚胎，傅之以革，外为觚棱，彩绘外国人之奇形诡状，却似琉璃，极其工巧，不知为何物。”

Durante la dinastía Song (960-1279 d. C.), este tipo de objeto aún no tenía una denominación específica, aunque su descripción guarda un notable parecido con el esmalte aplicado sobre metal. El texto atribuye su procedencia al país de Kuaibin, situado en *Xiyu*⁷, y las “figuras extranjeras” que lo decoran refuerzan la hipótesis de que se trataba de una pieza importada, más que de una producción local.

Debido al limitado conocimiento sobre las técnicas de esmalte desarrolladas fuera de China en los primeros periodos, así como a las restricciones tecnológicas que condicionaron los estudios arqueológicos anteriores, es probable que algunos objetos con rasgos distintos de los estándares formales del esmalte chino posterior hayan sido clasificados erróneamente como vidrio, incrustaciones de piedras preciosas u otras técnicas decorativas. En consecuencia, resulta esencial integrar los avances actuales con nuevos hallazgos arqueológicos y revisar de manera exhaustiva las reliquias y fuentes ya conocidas, a fin de identificar con mayor precisión posibles objetos esmaltados antiguos que hasta ahora han pasado inadvertidos o han sido interpretados de forma limitada.

IV.1.2 El Gegu Yaolun y el plato de Innsbruck: entre *facts* y *factoids*

Durante mi investigación sobre el origen del esmalte en general, me encontré con un artículo de la Dra. Elizabeth Goring titulado *The Kourion Sceptre: Some Facts and Factoids*, centrado en el centro micénico. En este trabajo, Goring utiliza el término “factoids”⁸ para aclarar las especulaciones o conjeturas sobre el cetro de Kourion repetidas que los académicos repiten con frecuencia y que terminan siendo aceptadas como hechos irrefutables. Aquí, también me gustaría aplicar sus términos “hechos y deshechos” para analizar las dos pruebas sobre el origen del esmalte chino, supuestamente introducido por los árabes durante la dinastía Yuan, que se repiten con tanta frecuencia que han llegado a ser aceptadas como hechos.

El libro *Gegu Yaolun*⁹, como la fuente documental más importante y ha sido referenciada en prácticamente todos los estudios y monografías que tratan sobre el origen del arte del esmalte chino. Fue editado por el coleccionista e investigador llamado Cao Zhao¹⁰ en 1388. El erudito Wang Zuo reeditó el libro de Cao Zhao y publicó el *Xinzeng Gegu Yaolun*¹¹ en el año 1459.

*"Dashiyao"*¹²:

“El cuerpo de la pieza está hecho de bronce, se utiliza yao¹³ y los diseños están

7. En las crónicas chinas se utilizaba el término *Xiyu* (西域, Regiones Occidentales) para designar los territorios situados al oeste de la Puerta de Jade, y con mayor frecuencia, Asia Central.
8. Norman Mailer acuñó el cautivador término “factoids” en la introducción de su obra *Marilyn*. Mailer define estos como “meras especulaciones o conjeturas que, al ser repetidas tantas veces, son tomadas como hechos irrefutables”. Goring indica que su formación no es de ninguna manera malintencionada: “la repetición de hipótesis no probadas se facilita por una actitud que es tan indispensable en la investigación como ambivalente: una cierta confianza implícita en los resultados de las investigaciones de otros académicos.”
9. Gegu Yaolun (《格古要论》), uno de los compendios más antiguos sobre obras de arte y antigüedades chinas. En el último capítulo describió un tipo de artefacto titulado “Dashi Yao”, posteriormente identificado como esmalte.
10. Cao Zhao, coleccionista e investigador, vivió en el final de la dinastía Yuan (1279-1368 d.C) y el principio de la dinastía Ming (1368-1644 d.C)
11. Xinzeng Gegu Yaolun (《新增格古要论》), nuevo suplementado de Gegu Yaolun (《格古要论》).
12. Dashi Yao (大食窑) se refiere a los artefactos producidos a temperatura alta en horno del imperio árabe. Dashi (大食), el antiguo nombre chino (desde la dinastía Tang) para el Imperio árabe, especialmente el Califato abasí (750-1259). Yao (窑), kiln o horno. En China, es común usar el término “Yao” después de un nombre para referirse a los artefactos producidos en hornos específicos famosos.
13. El término “yao” (药), es diferente al yao (窑) de Dashi Yao (大食窑), se refiere al material del esmalte en chino, *youyao* (釉药).
14. Folang (佛朗) también se llama Fulang (拂郎) o Fulin (拂霖), el antiguo nombre chino para el Imperio bizantino desde la dinastía Tang.

hechos en colores con fuego, se asemeja al trabajo de incrustación de Folang¹⁴. Se aplica con frecuencia en quemadores de incienso, jarrones, cajas con tapa, bebederos y similares, pero sólo son adecuados para su uso en las habitaciones interiores de las damas, ya que son demasiado llamativos para los eruditos-caballeros utilizados en sus estudios con gustos elegantes. También llamado Guiguo Yao¹⁵. ”

– La edición de Cao Zhao

“Actualmente, algunos nativos de la provincia de Yunnan que residen en la capital¹⁶ elaboran cuencos para licor, comúnmente conocidos como incrustaciones de Guiguo (Arabia). Estos fabricados por Neifu¹⁷ son exquisitos y encantadores”.

– La incorporación de Wang Zuo¹⁸

En la primera edición se menciona brevemente el método de producción y su posible origen, pero aún no es posible determinar si ya se dominaban las técnicas y se había comenzado la producción local. La edición de Wang Zuo, por su parte, añade información sobre la fabricación local, incluida la producción en la casa imperial, lo que constituye una prueba sólida de que la tecnología ya se había consolidado en China en ese momento. Sin embargo, en numerosos artículos y libros sobre el esmalte chino, se ha confundido la información de ambas ediciones, lo cual resulta inadecuado, dado que hay una diferencia de 71 años entre ellas.

Asumir que las descripciones proporcionadas por ambos autores son representaciones objetivas de los esmaltes de su tiempo. Sin embargo, en cuanto a un mismo pasaje de los registros literarios, dejando de lado las peculiaridades semánticas causadas por la traducción, los académicos chinos y occidentales ofrecen interpretaciones muy distintas en los términos clave: *¿qué es Dashi Yao?* y *¿qué es Folang Qian?*, y entonces ofrecen inferencias ligeramente diferentes sobre la ubicación exacta y las rutas específicas de esta transmisión.

El Sr. Yang Boda¹⁹, una autoridad en el estudio del esmalte chino, señaló que el *Dashi Yao* mencionado en el Gegu Yaolun se refiere al esmalte cloisonné introducido por los árabes, mientras que el *Folang Qian* se refiere a la técnica del esmalte champlevé, traída desde Europa, ambos durante las invasiones mongolas.²⁰ Esta interpretación ha sido citada por numerosos académicos que investigan el origen del esmalte chino, entre los

15. Guiguo Yao (鬼国窑) significa artículos producidos a temperatura alta en horno del país de los demonios. Guiguo (鬼国) significa el país de los demonios, fue un apodo para los árabes en la antigua China. Yao (窑), kiln o horno. En China, es común usar el término "Yao" después de un nombre para referirse a las artículos de cerámica o porcelana producidos en hornos, especialmente los más famosos.
16. La capital se refiere a Beijing. La dinastía Ming se fundó en el año 1368 y estableció la capital del imperio en Nanjing, en el año 1421 la capital se trasladó a Beijing.
17. Neifu (内府), denota la casa imperial y sus numerosas agencias de servicios ubicadas dentro de ella. Aquí se especula que se refiere al Yuyong jian (御用监), el Directorio de los Servicios Domésticos Imperiales, una agencia responsable de fabricar todo tipo de bienes para uso imperial.
18. Fue traducido basándose en el texto original chino y la traducción al inglés publicada en el libro *Chinese Connoisseurship: The Ko Ku Yao Lu, The Essential Criteria of Antiquities*, una traducción realizada y editada por Sir Percival David.
19. Yang Boda (diciembre de 1927 - 21 de mayo de 2021) fue un destacado experto en autenticación de reliquias culturales de China, historiador del arte. Desempeñó su carrera como investigador en el Museo del Palacio Imperial, dedicándose al estudio de la historia del arte occidental y chino, así como a la museología. Yang fue responsable de la dirección y compilación de varias series completas sobre la historia del arte y las artesanías tradicionales chinas.
20. Boda Yang, Colección completa de artículos chinos de oro, plata, vidrio y esmalte, vol. 5, 3

que destaca la obra *Atlas del Esmalte del Palacio Imperial*, publicada por el Museo del Palacio de Beijing en 2011.

Por otro lado, académicos occidentales como Garner²¹, al citar a Bushell²², sostienen que tanto el *Folang Qian* como el *Dashi Yao* se refieren al esmalte cloisonné. Bushell argumentó que los chinos primero conocieron los esmaltes de *Folang* y posteriormente los de *Dashi*, lo que sugiere una diferencia de aproximadamente un siglo en sus fechas de introducción. Garner va aún más lejos y sugiere que, si la hipótesis de Bushell es correcta, el *Folang Qian* probablemente llegó a China por la ruta terrestre, mientras que el *Dashi Yao* lo hizo por vía marítima. Además, sugiere que la técnica del esmalte champlevé podría haber sido introducida por tierra desde Europa.²³ Esta interpretación ha sido ampliamente citada por académicos occidentales en investigaciones posteriores. Como se desprende de la tabla, existe un consenso generalizado sobre la introducción del esmalte en China durante el siglo XIV, tanto entre los académicos chinos como entre los occidentales. No obstante, aún persisten discrepancias significativas en lo concerniente al origen y las rutas de transmisión, así como en los pormenores de la técnica empleada.

		Periodo	Técnica	Origen	Ruta	Método
<i>Fo-lang Qian</i>	Eruditos chinos	Yuan dinastía (1271-1368)	<i>Champlevé</i>	<i>Europa</i>	Terrestre	Invasión Mongola
	Eruditos occidentales	Siglo XIV-XV	<i>Cloisonné</i>	<i>Bizantino</i>	Terrestre	Invasión Mongola
<i>Da-shi Yao</i>	Eruditos chinos	Yuan dinastía (1271-1368)	Cloisonné	<i>Árabe</i>	<i>Terrestre</i>	<i>Invasión Mongola</i>
	Eruditos occidentales	Siglo XIV-XV	Cloisonné	<i>Bizantino-Árabe</i>	<i>Marítima</i>	<i>Ruta marítima de la seda</i>

Comparación entre las propuestas dominantes en Oriente y Occidente

Se acepta ampliamente que el esmalte se introdujo en China durante el siglo XIV, tanto entre los académicos chinos como entre los occidentales. Sin embargo, aún existen discrepancias significativas en cuanto al origen y las rutas de transmisión, así como en los detalles de la técnica empleada.

En primer lugar, es necesario precisar a qué tipo de esmalte se refiere el término *Fo-lang Qian*. Si tenemos en cuenta que *Folang* se refiere efectivamente al Imperio Bizantino y que el esmalte cloisonné era la técnica más destacada de dicha civilización, se puede inferir razonablemente que *Folang Qian* alude a esta técnica. Sin embargo, si sólo se refiere al esmalte champlevé, los académicos chinos suelen atribuir su origen europeo, lo cual es acertado. No obstante, esta atribución crea una contradicción con el principio de denominación basado en el origen geográfico de *Folang Qian*. Si aceptamos que *Folang Qian* designa el esmalte bizantino, el término debería referirse específicamente al cloisonné y no al champlevé. Por lo tanto, tras un análisis más detallado, parece más plausible que el término *Folang Qian* en las fuentes chinas se refiera al esmalte cloisonné de origen bizantino. Cabe destacar que, según los hallazgos arqueológicos disponibles, en China, no se ha identificado ningún objeto de esmalte bizantino ni piezas con características comparables, tampoco registros de producción local de esmalte sobre oro. La mención al *fo-lang qian* aparece únicamente

21. Sir Harry Garner, *Chinese and Japanese Cloisonné Enamels* (Londres: Faber & Faber Ltd, 1970)

22. Stephen Wootton Bushell (1844-1908) fue un médico inglés y orientalista aficionado que escribió *Chinese Art*.

23. Sir Harry Garner, *Chinese and Japanese Cloisonné Enamels*, 32.

en relación comparativa con el *Dashi Yao*. Pero se podría deducir que el *Folang Qian* llegaron antes que *Dashi Yao*.

En segundo lugar, en cuanto al término *Dashi Yao*, existe consenso en que se refiere al esmalte cloisonné sobre base de cobre, pero su origen es objeto de debate. Los académicos chinos, basándose en el hecho de que Da-shi designa históricamente al mundo árabe, sostienen que la técnica proviene de esa región. En cambio, los estudiosos occidentales la atribuyen a Bizancio en el contexto técnico. Desde una perspectiva geohistórica, ambas posturas podrían coincidir parcialmente. El Imperio árabe, surgido en el siglo VII, conquistó amplias zonas de Oriente Medio, el norte de África y el sur de la península ibérica, incluyendo muchas provincias que anteriormente pertenecían al Imperio bizantino. Durante el periodo medieval, el Imperio árabe se consolidó como un centro de comercio y cultura, integrando saberes y técnicas de los territorios conquistados, incluida la orfebrería. La mayoría de los estudios occidentales coinciden en que el mundo árabe no desarrolló una tradición propia del esmalte en esa época, sino que recurrió a artesanos locales de las regiones ocupadas, quienes adaptaron técnicas heredadas al gusto y uso del Imperio.

Al rastrear los objetos esmaltados del período del Imperio Árabe, encontramos que las pruebas materiales disponibles son relativamente escasas y existen pocos ejemplos concretos que puedan servir de referencia directa. Entre ellos, un vestigio que se menciona con mayor frecuencia para apoyar la especulación previa es un célebre plato de estilo islámico y cristiano en esmalte *champlevé-cloisonné* sobre cobre que representa la ascensión de Alejandro, de la primera mitad del siglo XII. También se conoce comúnmente como el plato de Innsbruck.

Durante muchos años, el plato de Innsbruck se consideró un destacado ejemplo de la técnica del esmalte islámico, y su importancia para el estudio del esmalte chino radica en el hecho de que las técnicas de esmalte adoptadas son muy similares a las de los primeros esmaltes de *cloisonné* chinos que conocemos.²⁴ Técnicamente, el cloisonné chino es muy similar al del plato: ambos utilizan hilos de bronce soldados sobre una base de cobre y esmaltes similares, pero los motivos decorativos y el tratamiento de los detalles difieren notablemente.²⁵ Sin embargo, aunque las inscripciones en escritura árabe indicaron claramente su pertenencia al mundo islámico, fueron realizadas por un artesano que no dominaba el árabe.²⁶ Tras investigaciones exhaustivas realizadas por estudiosos posteriores, se ha determinado preliminarmente que este plato no fue fabricado por artesanos islámicos, pero aún existe controversia sobre su origen. Según la investigación de Scott Redford, la técnica del esmalte muestra diferencias sutiles con respecto a la tradición y las características culturales del esmalte bizantino. El plato probablemente se produjo en Georgia,²⁷ una región familiarizada con



El plato de Innsbruck
Siglo XII
Ø 27 cm
Museo Estatal del Tirol

24. Sir Harry Garner, *Chinese and Japanese Cloisonné Enamels*, 23-24.

25. Sir Harry Garner, *Chinese and Japanese Cloisonné Enamels*, 35.

26. Lutz Richter-Bernburg, "Zu den Inschriften der Alexanderschale des Artuqidemirs Rukn ad-Daula Da'ud b. Sökmen (Sobre las inscripciones de la copa de Alejandro del emir artuquí Rukn ad-Daula Da'ud b. Sökmen)," en *Die Artuqiden-Schale im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck: Mittelalterliche Emaillkunst zwischen Orient und Occident*, (Editio Maris, 1995), 39-44.

27. Scott Redford, "How Islamic Is It? The Innsbruck Plate and Its Setting", *Muqarnas* 7 (1990): 119-135.

los prototipos de esmaltería bizantina que, de manera periódica, se encontraba dentro o en los márgenes de los imperios islámicos. Sin embargo, según la investigación dirigida por Thomas Steppan, de la Universidad de Innsbruck, es posible que el plato artúquida fuera un regalo de la corte bizantina a un gobernante extranjero.²⁸

IV.1.3 Las posibles rutas de la introducción

Finalmente, cabe destacar que la introducción de los objetos esmaltados no coincide necesariamente con la transmisión de la técnica. Ambos procesos pudieron seguir vías diferentes, ya fuera mediante el comercio, el intercambio cultural o la migración de artesanos, de forma voluntaria o forzada, tanto por rutas terrestres como marítimas.

En lo que respecta a las rutas y los métodos de introducción del esmalte en China, las posturas de los académicos chinos y occidentales difieren. Los investigadores chinos suelen proponer la hipótesis de que el *Folang Qian* y el *Dashi Yao*, tanto esmalte *cloisonné* o *champlevé* fueron introducidos durante las invasiones mongolas mediante la captura de artesanos. El Imperio mongol emprendió tres expediciones importantes que abarcaron gran parte de Asia y Europa del Este antes de establecer la dinastía Yuan (1279-1368). Los mongoles conquistaron zonas importantes de la historia, como gran parte de las tierras que formaban parte del antiguo califato islámico (conocidas como zona árabe, persa y bizantina), así como la Rus de Kiev, Georgia, Hungría, etc. En 1219, el ejército mongol comenzó a invadir la zona árabe, destruyendo Bagdad en 1258 y capturando Damasco en 1260. En el *Decreto del Imperio Yuan*²⁹ se afirma que los artesanos locales fueron destinados a servir en el ejército y que muchos de ellos llegaron a las zonas del interior de China, donde posteriormente se seleccionaron hábiles artesanos para servir en la corte. Los estudiosos especulan que entre ellos podrían haberse incluido esmaltadores.³⁰



Mapa de las expediciones del ejército mongol en el siglo XIII. Fuente: Museo de Arte del Condado de Los Ángeles

28. Thomas Steppan, “The Artukid Bowl: Courtly Art in the Middle Byzantine Period and Its Relation to the Islamic East” en *Perceptions of Byzantium and Its Neighbors (843–1261)*, (Metropolitan Museum of Art, 2000), 84–101.

29. El Decreto del Imperio Yuan (《元典章》), cuyo nombre original es Gran decreto del sagrado imperio de la dinastía Yuan (《大元圣政国朝典章》), es un compendio oficial de documentos del gobierno de la dinastía Yuan. Este texto, compilado por funcionarios imperiales, reúne alrededor de 90 años de decretos imperiales, leyes, reglamentos y sentencias judiciales. Abarca desde el sexto año del reinado del emperador Taizong (1234) hasta el segundo año del reinado de Yingzong (1322). Los temas tratados incluyen política, economía, asuntos militares, derecho, y una recopilación de casos judiciales en diferentes regiones.

30. Boda Yang, Colección completa de artículos chinos de oro, plata, vidrio y esmalte, vol. 5, Prefacio

Esta argumentación se ve respaldada por los relatos del misionero franciscano Rubruquis, más conocido en español como Willem Van Ruysbroeck o Guillaume de Rubrouck (1210/20-1293/95), enviado por el rey Luis IX de Francia en misión a Mongolia. En sus memorias, Rubrouck describe a un parisino llamado Guillaume Boucher (1240-1254), un orfebre y artesano francés que fue capturado por las fuerzas mongolas durante las invasiones, y que vivió y trabajó en Karakorum, la capital del Imperio mongol. Entre sus creaciones más destacadas para la corte mongola, se menciona una sofisticada instalación conocida como el Árbol de Plata³¹. Sin embargo, aunque Garner menciona en su obra los registros de Boucher sirviendo en la corte mongola, especula que él, como *orfebre*, probablemente no dominaba la técnica del esmalte *cloisonné* sobre base de cobre.³² Es evidente que Garner malinterpretó el término orfebre como un tipo de artesano que únicamente trabajaba con oro o plata. Además, no tuvo en cuenta que Boucher, como un orfebre cristiano de París, podría haber tenido acceso a una gran cantidad de objetos religiosos esmaltados en cobre, muy comunes en el siglo XIII, por lo que no solo podría haber estado familiarizado con la técnica, sino también dominarla. De igual manera, en las memorias de Rubrouck se documenta la presencia de numerosos artesanos europeos que vivían y trabajaban en China durante la dinastía Yuan, entre los cuales se incluyen orfebres alemanes. Sin embargo, hasta el momento, no hay pruebas concluyentes que demuestren su vinculación directa con esta técnica.

Por otra parte, no se puede descartar la posibilidad de que el *Dashi Yao* llegara a China por vía marítima. En el contexto de las rutas comerciales marítimas de la seda, pudieron llegar al país artesanos extranjeros especializados en orfebrería y esmalte. Estos artesanos podrían haber procedido de talleres europeos, bizantinos o de amplias regiones bajo el control del Imperio árabe.

Dada la escasez de fuentes documentales antiguas y el carácter especulativo de los primeros estudios sobre el origen del esmalte chino, la colección del Museo del Palacio de Beijing, compuesta por más de 6000 piezas esmaltadas, constituye una base sólida para investigaciones tipológicas comparadas y análisis de materiales. Esta colección permite identificar posibles ejemplos tempranos del esmalte en China y, mediante su comparación con el componente de materiales procedentes de otras tradiciones culturales, esclarecer las vías de transmisión y el origen técnico del esmalte chino.

Basándose principalmente en la evolución de las formas, las decoraciones y las técnicas, a menudo a través de comparaciones con otros materiales como la cerámica, el bronce y la laca, los expertos del museo han identificado seis piezas de la dinastía Yuan. Sin embargo, será necesario un análisis en profundidad: estas colecciones no contienen registros fiables de la época de producción ni marcadores de la era china, por lo que muchos expertos han puesto objeciones a la datación.

Con el desarrollo de las técnicas de análisis físico y químico no destructivo, los investigadores tienen la capacidad de examinar la composición de los materiales del esmalte chino, lo que permite identificar diferencias y similitudes significativas entre el esmalte en China y en Occidente, tanto en la selección de materiales como en los métodos de fabricación y los detalles decorativos. Estos datos preliminares no solo ofrecen indicios confiables

31. William Woodville Rockhill, ed. y trans. *The Journey of William of Rubruck to the Eastern Parts of the World, 1253-1255*. (Londres: Hakluyt Society, 1900). Leonardo Olschki, *Guillaume Boucher: A French Artist at the Court of the Khans*. (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1946).

32. Sir Harry Garner, *Chinese and Japanese Cloisonné Enamels*, 34.

para investigar el origen de la técnica del esmalte china, sino que también establecen los fundamentos para futuras investigaciones interdisciplinarias. Al mismo tiempo, el análisis comparativo entre el esmalte chino antiguo y las tradiciones del esmalte bizantino, europeo o árabe contribuye a comprender mejor el posicionamiento del esmalte chino dentro de la historia global del arte del esmalte.

Hasta ahora, el estudio sobre el origen del esmalte chino sigue requiriendo el apoyo de más descubrimientos en fuentes históricas y excavaciones arqueológicas, así como un análisis exhaustivo con tecnologías científicas. El desarrollo histórico no siempre es lineal. Algunas regiones pudieron haber desarrollado determinadas formas de arte o técnicas antes que otras, pero luego se desvanecieron, incluso antes de que sus áreas vecinas pudieran continuar con ese legado.³³ A lo largo de la historia, el desarrollo del esmalte no se dio de forma autónoma dentro de cada pueblo o entidad geopolítica, sino que siempre estuvo marcado por los intercambios técnicos y culturales entre distintas regiones. Aunque había importantes centros de producción de esmaltes en Oriente Medio y Europa, las técnicas y los materiales se movían con gran fluidez entre las regiones debido a la guerra, el comercio y los intercambios políticos y culturales. Además, la forma y apariencia de los objetos solía cambiar según la influencia cultural de los destinatarios. Actualmente, solo hemos alcanzado una comprensión preliminar de los múltiples aspectos del desarrollo y la difusión de estas técnicas. Por lo tanto, será necesario profundizar en futuras investigaciones para arrojar más luz sobre estos procesos.

IV.2 Período de desarrollo aislado del esmalte antiguo (siglo XIV - finales del XVII)

Aunque todavía no se ha podido determinar con certeza cuándo y cómo la técnica del esmalte se integró en la cultura china, es innegable que, desde su llegada, se fusionó rápidamente con las tradiciones artísticas del país, dando lugar a una forma única de arte y técnica de procesamiento. Este estilo de esmalte distintivo, característico de China, experimentó un desarrollo continuo desde su introducción hasta mediados de la dinastía Qing, abarcando tres dinastías y varios siglos. Aunque este arte tuvo altibajos, en términos generales mantuvo una trayectoria de desarrollo lineal e independiente. Durante este periodo, la técnica del esmalte chino evolucionó casi sin interacción ni contacto significativo con otras regiones del mundo. La técnica predominante, el cloisonné, se perfeccionó con el tiempo, aumentando la complejidad de las decoraciones y de las formas de los objetos. La producción se concentró principalmente en los talleres imperiales y su uso quedó restringido a la realeza y la élite. Por tanto, este capítulo abordará el periodo comprendido entre el siglo XIV hasta finales del siglo XVII como una etapa unificada en la historia del arte del esmalte tradicional chino, debido a su singularidad y continuidad.

IV.2.1 Trasfondo cultural y social

La palabra China hace referencia a los distintos estados y dinastías que se han sucedido a lo largo de su historia. Desde la antigüedad, ha sido un país multiétnico cuyo territorio ha experimentado continuas transformaciones. Durante los siglos XIV y XVII, el ámbito cultural chino experimentó dos cambios de régimen y tres dinastías imperiales, gobernadas por tres grupos étnicos chinos muy distintos. En la primera etapa del dominio mongol, el

33. Scott Redford, "How Islamic Is It? The Innsbruck Plate and Its Setting", 132.

Imperio mantuvo la cultura propia de los nómadas de las estepas y estableció vínculos con países europeos y asiáticos principalmente mediante conquistas militares. No fue hasta 1271 cuando se fundó oficialmente el Gran Imperio Yuan, que instauró un orden político y cultural dual basado en la coexistencia de las tradiciones mongolas y *han*³⁴. Durante su apogeo, el Imperio Mongol unificó vastos territorios que se extendían desde Asia Oriental hasta Asia Central, Asia Occidental y Europa del Este. Fue la primera y única vez en la historia en que toda la Ruta de la Seda estuvo bajo el control de un solo poder imperial, lo que aceleró notablemente los intercambios culturales, técnicos y comerciales entre Oriente y Occidente. La dinastía Ming fue la última dinastía gobernada por la etnia mayoritaria, la han entre los años 1368 y 1644. Implementó la cultura confuciana y la política moderada de establecer relaciones diplomáticas e intercambios económicos, sobre todo con los países asiáticos durante los viajes del tesoro de la dinastía Ming³⁵ y con países europeos durante la era de los Descubrimientos. La última dinastía imperial Qing fue gobernada por la etnia manchú³⁶, estuvo en vigor desde 1644 hasta 1912. Al igual que la Yuan, los gobernantes de la dinastía Qing adoptaron un sistema político y cultural dual basado en la coexistencia de estructuras manchúes y *han*. Aunque, en términos generales, mantuvieron una política de control sobre las relaciones exteriores, durante el siglo XVIII, época de mayor esplendor del imperio, favorecieron ciertas formas de apertura, como el establecimiento de relaciones diplomáticas, los intercambios con misiones religiosas y el comercio marítimo regulado.

Por un lado, aunque las tres dinastías presentaban diferencias marcadas en términos de cultura social, política y contexto externo, todas formaban parte del gran trasfondo del sistema feudal chino. Además, tanto la cultura mongola de la dinastía Yuan como la cultura manchú de la dinastía Qing fueron asimiladas gradualmente por la cultura Han, que a su vez absorbió significativamente las influencias de estas dos etnias. El arte del esmalte, como forma de expresión artística al servicio de las clases gobernantes, se preservó y transmitió tanto en su técnica como en su estética, reflejando su singularidad contenida. Por otro lado, aunque las tres dinastías difieren considerablemente en política exterior y contexto geopolítico, a lo largo de los siglos se observa un contacto y un intercambio cada vez más frecuentes entre la cultura china y el resto del mundo. Sin embargo, durante este período, parece que esta brillante forma de arte cortesano se desarrolló de manera bastante autónoma, sin registrar interacciones significativas ni conexiones notables con otras regiones del mundo, ni en cuanto a técnicas ni en relación con los artículos producidos.

IV.2.2 Producción y características de técnicas

El primer registro inequívoco de la producción del esmalte en China aparece en la reedición del *Gegu Yaolun* de Wang Zuo, publicado en 1459. En esta obra, Wang indicó que "Actualmente, algunos habitantes de la provincia de Yunnan que residen en la capital elaboran cuencos para licor, comúnmente conocidos como incrustaciones de *Guiguo* (Arabia). Los fabricados por *Neifu* son exquisitos y encantadores. El término *Neifu* no tiene una definición unificada en el ámbito académico, pero se considera comúnmente que el *neifu* se refiere al "gran palacio",

34. La etnia han son un grupo étnico de Asia oriental originario de China. Constituyen el grupo étnico más grande del mundo y representan aproximadamente el 20 % de la población mundial y 92 % de la población de la República Popular China.

35. Conocidas como "Los viajes al Océano Índico", fueron una serie de expediciones navales liderados por el almirante Zheng He entre 1405 y 1433, expandiendo la influencia china a través del comercio, la diplomacia y la demostración del poderío marítimo, alcanzando territorios del sudeste asiático, el sur de Asia, la península arábiga y la costa oriental de África.

36. La etnia manchú forma la rama más grande de los pueblos tunguses, es una minoría étnica en China originario del Manchuria, practicó la cultura de pueblos cazadores-pescadores y criadores.

haciendo alusión de manera general a la corte imperial³⁷. En la dinastía Ming, el esmalte se producía en la fábrica llamada *Yuyongjian* (御用监)³⁸, responsable de confeccionar bienes para uso imperial. En la dinastía Qing, se producía principalmente en el departamento similar llamado *Zaobanchu* (造办处)³⁹.

Desde la dinastía Yuan hasta el periodo del emperador Kangxi en la dinastía Qing, el arte del esmalte en China se centró principalmente en la técnica del cloisonné sobre base de cobre, mientras que el esmalte champlevé sobre cobre desempeñó un papel secundario. A lo largo de las sucesivas dinastías, los artesanos del esmalte han perfeccionado el esmalte, tanto en los materiales como en los procesos técnicos. Estas mejoras incluyen avances en la fabricación de las bases metálicas, la optimización de las fórmulas del esmalte y la ampliación de la paleta cromática, además de una refinación en la técnica del cloisonné propiamente dicha. Investigadores chinos y extranjeros han realizado exhaustivos análisis científicos sobre una gran cantidad de piezas de esmalte chino existentes, examinando todos estos aspectos con gran detalle y precisión.

En cuanto a los materiales metálicos, durante las dinastías Yuan y Ming, los cuerpos y los hilos del esmalte *cloisonné* chino se fabricaban principalmente con una aleación de cobre, concretamente latón. Los cuerpos se fundían en su mayoría, aunque en ocasiones excepcionales se utilizaban barras de metal que se martilleaban y luego se soldaban entre sí. Los hilos se obtenían martillando el metal hasta convertirlo en láminas finas, que luego se cortaban en tiras estrechas. En la dinastía Ming, particularmente en el siglo XVI, era habitual encontrar hilos dobles en el esmalte *cloisonné*.⁴⁰ Durante la dinastía Qing, se comenzó a utilizar cobre puro en lugar de aleaciones para las bases metálicas y los hilos. Estos hilos se fabricaban laminándolos o estirándolos a través de una matriz⁴¹, lo que permitía conseguir una mayor uniformidad y precisión. Al mismo tiempo, las bases metálicas comenzaron a fabricarse mediante técnicas de cincelado y repujado, lo que posibilitó la creación de objetos de mayor tamaño y con una gama más amplia de formas.

En cuanto a los materiales de esmalte, en la dinastía Yuan, aunque la paleta cromática fue muy limitada, la superficie del esmalte es muy suave y tiene un brillo cristalino que jamás había visto en piezas esmaltadas de otras épocas. Li Jiufang del Museo del Palacio de Beijing, indicó que en los artículos de esmalte de la dinastía Yuan se podría haber utilizado esmalte importado y fabricado bajo la asistencia de los esmaltadores árabes⁴². Biron, del Centro de Investigación y Restauración de los Museos de Francia (C2RMF) también señaló

37. En la antigüedad, el Neifu se entendía como el almacén de la familia imperial, una institución encargada de gestionar bienes, dinero y recursos. Algunas fuentes literarias mencionan que Neifu hacía referencia a un cargo oficial encargado de supervisar las contribuciones y tributos del imperio. Otros estudiosos han equiparado el Neifu con la Oficina de Asuntos Internos (内务府), especialmente en el contexto de las dinastías Yuan y Ming, asimilando a la Oficina de Asuntos Internos de la dinastía Qing. Sin embargo, esta interpretación se considera inexacta, ya que las funciones de estas instituciones diferían a lo largo de los distintos periodos históricos.

38. Dirección de Accesorios Imperiales, es una de las veinticuatro oficinas administradas por eunucos, era responsable principalmente de la fabricación de objetos imperiales, así como de la producción de libros y álbumes de ilustraciones para el Pabellón Wuying.

39. La Oficina de Manufactura Imperial, fue una institución especializada en la producción de artículos destinados al uso exclusivo de la familia real durante la dinastía Qing. Fue establecida en el reinado del emperador Kangxi y operó hasta 1924. Esta oficina estaba bajo la administración de ministros del Departamento de Asuntos Internos designados directamente por el emperador. A lo largo de su existencia, llegó a contar con más de sesenta talleres especializados, cada uno dedicado a la creación de diferentes tipos de productos reales.

40. Sir Harry Garner, *Chinese and Japanese Cloisonné Enamels*, 34; Béatrice Quette, ed., *Cloisonné: Chinese Enamels from the Yuan, Ming, and Qing Dynasties* (Nueva York: Bard Graduate Center, 2011), 11.

41. Béatrice Quette, ed., *Cloisonné: Chinese Enamels from the Yuan, Ming, and Qing Dynasties*, 11

42. Li Jiufang, "Los esmaltes sobre metal tabicados chinos y su origen", en *Palace Museum Journal*, (1994), 27.

ciertas correspondencias en la composición del esmalte entre los primeros esmaltes cloisonné chinos y los de origen bizantino.⁴³ En los siglos siguientes, los artesanos chinos de esmalte lograron la autosuficiencia en la producción de la materia prima y ampliaron la paleta de colores del esmalte, incluyendo tonalidades como el púrpura, el verde, y unos esmaltes transparentes.

IV.2.3 Motivos, temas y objetos

Inspirado en los patrones decorativos tradicionales de la porcelana, el bronce y la laca de cada dinastía, el esmalte cloisonné adoptó una gran variedad de motivos similares, incluyendo representaciones de plantas, animales y bestiarios, patrones geométricos estilizados y diseños cargados de significados auspiciosos. Estos motivos no fueron estáticos, sino que evolucionaron con el tiempo, reflejando las preferencias estéticas de cada emperador y los cambios culturales asociados a cada dinastía. En las dinastías Yuan y Ming predominaban motivos vegetales con connotaciones auspiciosas. A partir de mediados del periodo Ming comenzaron a incorporarse elementos animales y bestiarios, hacia finales de la misma dinastía, escenas figurativas y paisajes. Durante la dinastía Qing, además de continuar utilizando los repertorios anteriores, se desarrollaron esquemas ornamentales más variados y complejos. Se introdujeron textos caligráficos como parte del diseño decorativo y se adoptaron formas compositivas propias de la pintura tradicional china. Esta integración convirtió progresivamente al esmalte *cloisonné* en un soporte capaz de reproducir estructuras visuales similares a las de la pintura, ampliando así su potencial expresivo y estético. Entre los motivos decorativos que permiten observar con claridad esta evolución estilística destaca el de los lotos entrelazados (缠枝莲纹), presentes tanto en las dinastías Yuan y Ming como en la Qing. Sin embargo, su tratamiento formal varía notablemente: en la época Yuan y Ming, las flores tienden a ser más plenas, con pétalos gruesos y redondeados que transmiten una sensación de abundancia y solidez, mientras que en la dinastía Qing adquieren una forma más fina y delicada, con pétalos estilizados que enfatizan la elegancia y el refinamiento.⁴⁴

En cuanto a los tipos de objetos, durante las dinastías Yuan y Ming el esmalte *cloisonné* se aplicó sobre todo a piezas decorativas y utilitarias, como botellas, frascos, quemadores de incienso, cajas, bebederos y otros recipientes de uso ritual o doméstico. Estas formas estaban vinculadas al sistema tradicional de objetos chinos y funcionaban también como símbolos de estatus y refinamiento. En la dinastía Qing, especialmente desde el reinado de Kangxi, la gama de objetos esmaltados se amplió notablemente. A los modelos convencionales se añadieron utensilios budistas, mobiliario (biombos, sillas, cajas refrigeradas, etc.), objetos figurativos complejos y elementos decorativos palaciegos. Las piezas mostraban una elaboración más refinada y una mayor ambición en tamaño, dando lugar a formas cada vez más complejas e irregulares.



Incensario cloisonné con roleos de loto y asas de elefante
Dinastía Yuan
13,9 cm alt.
Museo del Palacio de Beijing



Jarrón *Meiping* con motivo de lotos entrelazados
Principio de la Ming dinastía
21cm alt.
Museo del Palacio de Beijing



Caja refrigerada esmaltado con motivo de loto
Reinado de Qianlong (1735-1796)
72,5 x 92 x 41,8 cm
Museo del Palacio de Beijing

43. Isabelle Biron, C2RMF Report (Paris: Centre de recherche et de restauration des musées de France, 1997), citado en "A Technical Study of Early Chinese Enamels", en el apéndice de Béatrice Quette, *Cloisonné: Chinese Enamels from the Yuan, Ming, and Qing Dynasties* (Nueva York: Bard Graduate Center, 2011), 311-316

44. Museo del Palacio de Beijing, *Atlas del Esmalte del Palacio Imperial* (《故宫珐琅图典》) (Beijing: Museo del Palacio de Beijing, 2011), 26, 92.



Vasija *Hu zun* decorada con motivos de loto entrelazados en esmalte cloisonné (marca de Jingtai)
Reconstruido en el siglo XVII
Museo del Palacio Nacional de Taipei

Esta pieza fue compuesta a partir de fragmentos antiguos para imitar los esmaltes de Jingtai. Las variaciones tonales del esmalte evidencian que sus partes se produjeron en épocas distintas, y los restos de esmalte cloisonné en el interior sugieren que el cuerpo pudo pertenecer originalmente a un cuenco o palangana, más tarde incorporado a la estructura actual.



Luduan esmaltado cloisonné
Final de la Ming dinastía
36,5 cm alt.
Museo del Palacio de Beijing

En paralelo a esta diversificación formal y funcional, cabe destacar la presencia de un conjunto de piezas esmaltadas que remiten al periodo Jingtai, cuya denominación plantea cuestiones relevantes sobre su cronología, atribución y significado hasta hoy. Los esmaltes de cloisonné con marcas que se conservan en el Museo de Palacio en Beijing sólo se encuentran en Xuande (r. 1426-1435), Jingtai (r. 1450-1456), Jiajing (r. 1522-1566), Wanli (r. 1573-1620) de la dinastía Ming y Kangxi (r. 1662-1722), Qianlong (r. 1735-1796), Jiaqing (r. 1796-1820), Tongzhi (r. 1861-1875) de la dinastía Qing, ocho eras, y una gran cantidad de esmalte cloisonné de la dinastía Ming no están identificados. Se descubrió una gran cantidad de piezas de la era Jingtai entre las piezas con marcas. Sin embargo, durante el reinado de este emperador, que duró solo ocho años, hubo problemas internos y externos, inestabilidad política, así como un declive en la cultura y el arte. Es poco probable que se produjera una cantidad tan grande de esmaltes de alta calidad durante este período. Tras analizar las piezas con marcas de la era Jingtai, tanto los expertos en museos occidentales como los de los dos museos del Palacio en Beijing y Taipei han llegado a un consenso: la mayoría de las piezas fueron modificadas a partir de esmaltes de otras eras. Estas modificaciones se realizaron durante la era de Jingtai utilizando objetos de eras anteriores, o son falsificaciones de eras posteriores.

IV.2.4 Funciones

En la edición original de Cao Zhao, los objetos esmaltados no fueron muy aceptados por los caballeros, quienes creían que sólo eran aptos para su uso en las habitaciones interiores de las damas. Sin embargo, hasta el momento no se han encontrado otras fuentes documentales que respalden esta opinión. Aunque esta percepción pueda haber sido cierta en algún momento, como sugiere el propio Cao Zhao, es importante destacar que esta actitud experimentó un cambio significativo una vez que la técnica del esmalte captó la atención de los emperadores y echaron sus raíces en las cortes.

En el contexto de la China antigua, se solía denominar *zhongqi* (重器) a objetos fundamentales, como los bronce rituales o el sello imperial, estrechamente vinculados al poder del Estado y al culto ancestral. Aunque los objetos de esmalte no pertenecen estrictamente a esta categoría, sus características técnicas y simbólicas les confieren progresivamente una tendencia hacia el *zhongqi*. En primer lugar, la fabricación de esmaltes exigía una técnica extremadamente compleja y el uso de materias primas muy valiosas⁴⁵, por lo que su producción era mucho más limitada en comparación con otras artesanías de la misma época. Como forma artística de lujo reservada a la nobleza, su producción quedó prácticamente restringida a los talleres cortesanos, con escasas referencias en el ámbito civil. En determinados periodos de la dinastía Qing, los esmaltes llegaron a ser objetos simbólicos exclusivos de la familia imperial y del aparato estatal, marcadores directos de estatus y autoridad. Aunque su desarrollo dependió de los vaivenes dinásticos y de las preferencias de los emperadores, la monopolización cortesana reforzó en conjunto la unidad técnica y estética, elevando la producción esmaltada a un grado de perfección notable. De este modo, los esmaltes imperiales pueden entenderse como objetos con carácter de *zhongqi*, símbolos materiales esenciales de la legitimidad imperial y del orden jerárquico.

45. Por un lado, las materiales de esmalte no eran fácilmente accesibles como mercancías de circulación común, y por otro lado, el cobre, utilizado como material para la acuñación de monedas, estaba sujeto a estrictas restricciones en su uso por parte de la población en general.

IV.2.5 La primera integración

Aunque no está totalmente esclarecido si la técnica de esmalte introducida inicialmente en China fue el *cloisonné*, el *champlevé* o ambas a la vez, lo cierto es que el *cloisonné* constituyó la forma más común en aquel momento. Tras su llegada a China, “los chinos parecen haber adoptado una técnica sin ninguno de los detalles asociados y haber desarrollado un estilo puramente chino que es muy superior, tanto estéticamente como en muchos aspectos técnicos, al de los originales”.⁴⁶ Más allá del *cloisonné* y del uso extendido de los esmaltes azules, condicionado por las limitaciones técnicas de la época, resulta difícil rastrear las manifestaciones anteriores a la introducción del esmalte pintado. El estilo originario fue casi completamente desestimado, y las técnicas se fusionaron con la cultura y la estética locales, dando lugar a una categoría singular dentro de las artes decorativas chinas.

En resumen, desde la introducción del esmalte hasta finales del siglo XVII, el arte del esmalte en China experimentó un desarrollo lineal y ordenado durante varios siglos. Aunque surgieron innovaciones estéticas y avances técnicos, no se produjo ninguna transformación revolucionaria comparable al Renacimiento europeo. Los artesanos al servicio de la corte imperial se centraron en la perfección técnica y en la creciente complejidad formal de las piezas, sin llegar a desarrollar una conciencia creativa independiente ni a conseguir logros significativos en el ámbito pictórico. Así se configuró en el imaginario colectivo la imagen perdurable del esmalte chino.

Cabe destacar que esta etapa coincidió con la era de los grandes descubrimientos geográficos y un intenso intercambio intercultural a nivel mundial, mientras que China mantuvo un entorno político y económico relativamente aislado, con escaso contacto con el extranjero, durante la mayor parte de este período. Además, en este periodo surgieron continuamente nuevas técnicas en el arte del esmalte en Europa, pero la producción de esmalte chino permaneció prácticamente “encerrada” en el sistema cortesano, lo que limitó aún más las posibilidades de interacción externa. Esta doble dinámica de monopolio cortesano y clausura interna definió el modelo particular de desarrollo del esmalte chino en su primer proceso de interiorización.

IV.3 Período de interacción intercultural del esmalte tempranomoderno (inicios del XVIII - finales del XIX)

Tras varios siglos de continuidad y acumulación, el arte del esmalte en China experimentó en el siglo XVIII una transformación decisiva. La técnica del esmalte pintado apareció por primera vez en la corte imperial de la dinastía Qing. Bajo el alto aprecio de los emperadores Kangxi, Yongzheng y Qianlong, esta técnica se consolidó hasta alcanzar su madurez. Esta innovación no solo representó un avance técnico, sino que también marcó una nueva etapa en los intercambios artísticos entre China y Occidente: tanto en el ámbito experimental de la corte como en las redes locales de producción y comercio, el esmalte se convirtió en un puente entre ambas tradiciones, generando múltiples niveles de interacción y mutua influencia.

46. Sir Harry Garner, *Esmaltes cloisonné chinos y japoneses*, 35

IV.3.1 Trasfondo cultural y social

Durante el período entre mediados del siglo XVII y finales del XVIII, en los reinados de Kangxi (reinado 1662-1722), Yongzheng (reinado 1722-1735) y Qianlong (reinado 1735-1796), el Imperio Qing experimentó una estabilidad política y prosperidad económica, una etapa que posteriormente sería reconocida por la posteridad como la Era de esplendor Kang-Qian. En el contexto de la política de integración entre manchús y han, el poder manchú promovió la asimilación de diversos recursos culturales, generando una atmósfera cortesana altamente centralizada, pero al mismo tiempo, abierta y receptiva. Los tres emperadores eran plenamente conscientes del valor político del arte como instrumento de poder y legitimidad. En particular, Kangxi y Qianlong mostraron una marcada curiosidad e interés por las ciencias y las artes occidentales. Kangxi no solo cultivó personalmente el estudio de los saberes europeos, sino que también instó a sus príncipes a aprender sistemáticamente las ciencias occidentales, lo que proporcionó condiciones favorables a los misioneros jesuitas al servicio de la corte. Estos individuos no sólo desempeñaron un papel como mediadores religiosos y culturales, sino que también se erigieron como canales primordiales para la introducción de conocimientos científicos y artísticos foráneos.

En el contexto cultural de la época, la técnica del esmalte pintado fue introducida desde Europa en la corte Qing, donde pronto captó la atención del emperador Kangxi. A finales del siglo XVII, las embajadas de los Países Bajos y de Francia arribaron a Pekín con ofrendas, entre las cuales las piezas de pintura sobre esmalte despertaron un vivo interés en el emperador. Posteriormente, Kangxi recurrió en varias ocasiones a los misioneros que servían en la corte para solicitar tanto objetos esmaltados como artesanos especializados, con el fin de profundizar en el conocimiento de esta técnica. Asimismo, cuando se enviaba a los misioneros de regreso a Europa, una de las tareas que se les encomendaba era la de reclutar maestros del esmalte pintado. De manera simultánea, se instruyó a los misioneros especializados en la pintura occidental a participar de manera directa en los experimentos y en el desarrollo de esta técnica en la corte, lo que evidencia su continuo interés por el esmalte pintado.

Paralelamente, el puerto meridional de Cantón desempeñó un papel de suma importancia en la historia de los intercambios entre China y el mundo exterior en esta época. Desde el período de los Tres Reinos (siglo III), este puerto ha desempeñado un papel significativo, siendo designado como el único puerto autorizado para el comercio exterior durante las dinastías Ming y Qing. Esta designación atrajo a un gran número de navíos europeos de ultramar, convirtiéndolo en la principal puerta de entrada a productos exóticos, así como en un importante medio para la difusión de la ciencia y la cultura occidentales en China. En 1684, con el levantamiento de la prohibición marítima, el comercio sino-europeo experimentó un crecimiento exponencial, lo que convirtió a Cantón en un nodo de vital importancia en la red global del comercio marítimo. En este contexto histórico, la técnica del esmalte pintado fue introducida en Cantón, marcando el inicio de su desarrollo local.

En lo que respecta al momento y las vías concretas de introducción del esmalte pintado en Cantón, persiste aún un debate académico. El reconocido estudioso francés Soulie de Morant sostuvo que esta técnica fue introducida por los misioneros en 1683 y que, entre 1685 y 1719, se produjeron piezas de esmalte pintado para la compañía francesa *Compagnie de Chine*. Sin embargo, la investigación realizada en la documentación histórica china no ha logrado recabar pruebas concluyentes que corroboren esta afirmación. Por consiguiente,

persiste la incertidumbre respecto a la localización de los primeros logros en la producción de esmalte pintado en China, específicamente si estos tuvieron lugar en la corte imperial de Pekín o en el contexto local de Cantón.

Es relevante destacar que, si bien en el siglo XVIII la técnica del esmalte pintado, con su característico virtuosismo técnico y su opulenta iconografía, obtuvo la aprobación de los emperadores Qing, ello no implicó la erradicación de otras prácticas tradicionales. El esmalte *cloisonné* experimentó un período de auge y prosperidad durante el reinado de Qianlong, alcanzando un nuevo esplendor. Este período se caracterizó por una diversificación de las tipologías, un aumento en las dimensiones de las piezas y una ejecución técnica cada vez más refinada. Estos cambios reflejan la vitalidad productiva persistente y las elevadas exigencias estéticas de la corte. Paralelamente, en el reinado de Qianlong, de manera casi fortuita, el esmalte baja talla fue introducido en China y se desarrolló principalmente en Cantón. Si bien no alcanzó la notoriedad del *cloisonné* ni del esmalte pintado, constituyó con el tiempo una categoría singular dentro del repertorio del esmalte chino. No obstante, ya en la primera mitad del siglo XIX, con el progresivo debilitamiento de la dinastía Qing y el aumento de las presiones financieras, la demanda cortesana de objetos suntuarios disminuyó, lo que provocó una merma tanto en la escala de producción como en la calidad de los esmaltes imperiales.

IV.3.2 Producción y características técnicas

Siguiendo las rutas de su introducción y difusión, la técnica de pintura sobre esmalte se consolidó principalmente en Pekín y Cantón, aunque también llegó a practicarse en lugares como Yangzhou y Jingdezhen, configurando así un panorama de producción diversificado en el ámbito regional.

Debido a la falta de respuesta de Europa a las solicitudes durante los primeros años, Kangxi decidió llevar a cabo sus propios ensayos en el Zaobanchu, la fábrica de la corte imperial, basándose en la técnica existente del esmalte *cloisonné* y el esmalte de la porcelana. Además, organizó a los artesanos para que exploraran de manera autónoma los métodos de cocción. Durante el período comprendido entre los años 1716 y 1718, el gobernador de Guangdong, Yang Lin, recomendó a los destacados artesanos de Cantón, Pan Chun y Yang Shizhang, que se trasladaran a la capital con el fin de participar en los experimentos programados. Como es sabido, ellos aportaron la experiencia local ya acumulada en la práctica de la pintura sobre esmalte, así como materias primas y piezas esmaltadas importadas o de producción propia. En 1719, el misionero francés Jean Baptiste Gravier (1690-1762) llegó a Pekín. Este individuo poseía conocimientos en la técnica de la pintura sobre esmalte, cuya contribución concreta es descrita de manera divergente en las fuentes chinas y europeas. Asimismo, se considera que el misionero italiano Giuseppe Castiglione (1688-1766) participó en estos trabajos, colaborando en el diseño, instruyendo a su discípulo Lin Chaokai en la práctica de la pintura sobre esmalte e incluso involucrándose directamente en la producción. Con la incorporación de los artesanos de Cantón y de los misioneros europeos, junto



Elefante esmaltado simbólico de la paz
Reinado de Qianlong (1735-1796)
170 x 100 x 55 cm
Museo del Palacio de Beijing



Jarrón Meiping de esmalte pintado con imagen de inmortales
Principio de la Qing dinastía
21 cm alt.
Museo del Palacio de Beijing
Obra experimental temprana de esmalte pintado en la corte imperial

con la introducción de materias primas, hornos y otros sistemas complementarios, la corte imperial consiguió, hacia finales del reinado de Kangxi, establecer un sistema propio de producción de esmalte pintado con características distintivas.

En Cantón, con el propósito de satisfacer la creciente demanda internacional, se establecieron distrito de las *Trece Factorías*, junto con numerosos talleres artesanales orientados a la exportación, entre los cuales se encontraban talleres especializados en la producción de esmalte. Los objetos de pintura sobre esmalte fabricados en Guangdong estaban destinados principalmente a tres mercados: la corte imperial, el consumo interno y la exportación al extranjero. Si bien estos tres tipos de productos exhibían diferencias notables en términos de formas, estilos y calidad, también presentaban intersecciones, conformando un sistema productivo de múltiples niveles. Entre ellas, los esmaltes pintados fabricados en Cantón para la corte reflejaban tanto una estricta imitación de los modelos palaciegos como una marcada impronta local. Su lenguaje decorativo tendía a ser más recargado, con motivos florales y roleos densos y animados, delineados con contornos negros, y con la frecuente incorporación de figuras y paisajes de inspiración occidental, lo que producía un efecto visual que combinaba un marco sinizado con un aire exótico.⁴⁷ Por otro lado, los esmaltes pintados destinados a Europa, Oriente Medio y el Sudeste Asiático desarrollaron motivos ornamentales y tipologías adaptadas a cada contexto, lo que favoreció la amplia difusión del esmalte chino en el mercado artístico global del siglo XVIII.

Canton factories
Pintura sobre vidrio invertida
Anónima, ca. 1805.
Fuente: Wikimedia Commons

Taller de esmalte
Pintura recreado a partir de una
pintura de exportación del siglo
XIX de la colección del Museo
Marítimo de Hong Kong



Además de la fábrica imperial de Pekín y de los talleres locales de Cantón, en el conjunto de “esmaltes chinos” conservados en la corte apareció de manera inesperada un centro de producción singular: Europa. Recientemente, Wang He, del Museo del Palacio de Beijing, y Shih Ching-fei, de la Universidad Nacional de Taiwán, han demostrado, mediante un riguroso análisis de archivos y objetos, que una serie de esmaltes pintados durante el período Qianlong habían sido incorrectamente atribuidos a la producción de Cantón.⁴⁷ Estas obras parecen haber sido realizadas en Francia por artesanos europeos del esmalte, pasando los modelos enviados por el puerto aduanero de Cantón por orden imperial. El edicto de Qianlong establecía de manera inequívoca: “No se desea el esmalte de (estilo) *guang falang* (esmalte de Cantón), sino el esmalte (con estilo) *yang falang* (esmalte occidental)”, con la finalidad de reproducir las piezas ejemplares de las épocas Kangxi y Yongzheng y reafirmar así un estilo cortesano tradicional. Sin embargo, durante el proceso de ejecución, los funcionarios de la aduana de Cantón interpretó erróneamente la voluntad imperial, entendiendo que el “*yang falang*”

47. Wang He, “An Investigation of Painted Enamels with Qianlong Reign Marks Made in the West,” *Palace Museum Journal*, 219 (2020): 19–30; Liu Hanwen, Wang He, Duan Peiquan, Gao Han, Zhang Rong, and Qu Liang, “The Qianlong Emperor’s Order: Scientific Analysis Helps Find French Painted Enamel among Palace Museum Collections,” *Heritage Science* 10 (2022), 132; Shi Ching-Fei y Wang Chong-Ci. “Imperial ‘Yang falang’ of the Qianlong period manufactured by the Guangdong Maritime Customs (乾隆朝粵海關成做之“洋瑤瑯”).” *Taida Journal of Art History*, 56 (2024), 1–66.

debía ser producido directamente por artesanos europeos. De este modo, se estableció una red transregional de carácter artesanal Pekín-Cantón-Europa, en la cual los modelos enviados desde el Palacio Imperial fueron transmitidos a través de la aduana cantonesa, siendo posteriormente ejecutados en talleres europeos y reintroducidos en Cantón antes de su ingreso en la corte. Este proceso se confirma mediante la evidencia de ciertos objetos, tales como una tetera de pintura sobre esmalte que ostenta una decoración de crisantemos en su base y lleva la firma “Coteau”. Se atribuye con gran probabilidad al célebre esmaltador francés Joseph Coteau (1740-1801).

En el mismo grupo de objetos de esmalte enviados a Francia para su producción, los especialistas de ambos Museos del Palacio de Beijing y de Taipéi han podido constatar, a través de la confrontación entre objetos y documentos, la existencia de varias piezas realizadas en oro, recubiertas con esmalte transparente y trabajadas en relieve. Estas obras llevan en el soporte de oro el punzón del Gremio de Orfebres de París, lo que confirma con claridad su procedencia. La intención original del emperador Qianlong fue la de ordenar la reproducción de los patrones de esmaltes pintados sobre oro de la época Kangxi, con el fin de obtener nuevas parejas. Sin embargo, durante el proceso de producción, ya sea debido a una traducción errónea de las instrucciones en Cantón o a una interpretación diferente por parte de los artesanos europeos, las piezas fueron finalmente producidas en Francia como esmalte transparente de baja talla sobre oro. Este “accidente afortunado” incorporó de manera inesperada una categoría técnica inédita en la colección imperial, constituyendo el punto de partida para el desarrollo posterior del esmalte transparente de baja talla en la corte Qing⁴⁸. No obstante, no es posible determinar si Cantón había logrado dominar la técnica del esmalte transparente en baja talla en el momento de este episodio.

IV.3.3 Motivos, temas y objetos

En el sistema colectivo del esmalte pintado de la corte Qing, los motivos de flores y roles siempre ocuparon una posición central, siendo especialmente representativos los complejos diseños de flores sobre fondo amarillo, que prolongaban la tradición ornamental de las artesanías de las dinastías Ming y Qing. Paralelamente, emergieron obras que exhiben un estilo occidental distintivo: en el estilo pictórico incorporó técnicas como el claroscuro, la composición espacial y los paneles sobre fondo floral característicos del arte occidental; en lo que respecta a los temas tratados, incorporaron modelos europeos combinados con narrativas chinas, como la transformación de la imagen de la “Virgen con el Niño” en el motivo del “madre e hijo” chino, o las escenas de costumbres europeas. En lo que respecta a las formas, se inspiraron tanto en las tipologías tradicionales de cerámica, metal o laca como en modelos foráneos, lo que dio lugar a numerosas obras híbridas: algunas presentaban formas occidentales decoradas con motivos chinos, mientras que otras mantenían formas tradicionales en las que se incorporan elementos occidentales. Además, la práctica del esmalte pintado no se limitó únicamente



Tetera de esmalte pintado sobre cobre con diseño de crisantemo y un pequeño "coteau" característico
Reinado de Qianlong (1735-1796)
Museo del Palacio de Beijing



Cuenco de oro y esmalte transparente en relieve con marca imperial Kangxi
(Posible fabricó en Francia)
Reinado de Qianlong (1735-1796)
ø 11,8 cm, 4,8 cm alt.
Museo Nacional del Palacio, Taipéi



Jarrón de cuello largo con esmalte transparente verde en baja talla sobre plata
Dinastía Qing
22,5 cm alt.
Museo Nacional del Palacio, Taipéi

48. Guo Fuxiang, “An Investigation of the History of Canton Bass-Taille Enamels in the Qing Dynasty,” en *Sparkle and Charm: Canton Enamels of the Qing Dynasty Essays*, (2023), 175–202

a la base metal, sino que también se expandió al porcelana, vidrio y a la loza de Yixing, conformando así un estilo global y transversal en cuanto a materiales, que denotaba una marcada apertura y un espíritu experimental.

Tarro con tapa de esmalte pintado decorada con motivos de lazo y flores
Reinado de Qianlong (1735-1796)
35 cm alt.
Museo del Palacio de Beijing

Teterilla con asa esmaltada pintada con imagen paisajística y de flores y pájaros en paneles
Reinado de Qianlong (1735-1796)
37 cm alt.
Museo del Palacio de Beijing

Jarrón estilo begonia esmaltado pintado con paisaje occidental en paneles sobre fondo tallado
Reinado de Qianlong (1735-1796)
50,5 cm alt.
Museo del Palacio de Beijing

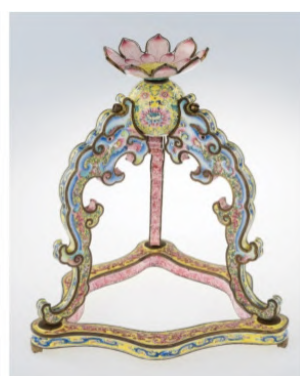


Durante los siglos XVIII y XIX, las exportaciones de esmalte pintado de Cantón evidenciaron una notable capacidad de adaptación cultural según los distintos destinos.⁴⁹ Los mercados más importantes incluyeron el Sudeste Asiático, Europa, América del Norte y el mundo islámico de Oriente Medio. En el Sudeste Asiático, las piezas más destacadas fueron los esmaltes de fondo amarillo, decorados con motivos florales y símbolos budistas; las tipologías se centraron en utensilios cotidianos para el betel, recipientes y objetos rituales budistas. En lo que respecta a las regiones islámicas, las formas más características fueron las jarras y los aspersores de agua, inspirados en la tradición de la orfebrería metálica local. Estas piezas se distinguían por sus elaboradas decoraciones florales, que combinaban frecuentemente el azul oscuro y el dorado, y a veces incluían inscripciones en árabe, reflejando de manera clara la estética islámica.

Caja y bandeja para betel esmaltada pintada con motivos florales
Finales del siglo XVIII y principios del XIX
Exporta para India

Candelabro esmaltado pintado con tres dragones y lotos
Siglo XVIII-XIX
Posible para la exportación a Sudeste Asiático

Jarra con motivos florales
Siglo XVIII-XIX
Exporta para Oriente Medio
Art Museum, The Chinese University of Hong Kong



Europa y América del Norte constituyeron el destino más relevante de los esmaltes de Cantón, tanto en variedad como en volumen. Durante la primera mitad del siglo XVIII, las piezas eran ornamentadas con blasones familiares, ramilletes de flores de estilo occidental, escenas de jardines o paisajes, con composiciones claras y frescas que denotaban un elevado nivel técnico. Los artículos más habituales incluían juegos de té y café, vajillas, utensilios de mesa, lámparas de araña y apliques de pared, así como tabaqueras, marcos de espejo y paneles esmaltados, todos ellos perfectamente adaptados a las costumbres europeas y la sociabilidad

49. Xu, Xiaodong. "Investigation of Exported Canton Enamelled Copper Wares of Qing Dynasty (清代外销广东金属胎画珐琅)" *Journal of the National Museum of China*, n° 8 (2019), vol. 193: 110-122

en torno a la mesa. Hacia finales del siglo XVIII y a lo largo del XIX, con la ampliación de los grupos consumidores, las decoraciones exhibieron un mayor grado de opulencia, los colores se tornaron más estridentes y la pintura adquirió un carácter progresivamente más tosco.



Placa con una representación
en esmaltes pintados: figuras
en un pabellón
1760-1780
Museo Nacional de Ámsterdam

Cofre de esmalte pintado
1730-1760
Museo Metropolitano de Arte
de Nueva York

En conjunto, los esmaltes pintados de Cantón para la exportación exhiben una notable capacidad de adaptación en cuanto a motivos, temas y tipologías. Esta capacidad no solo satisfizo las preferencias culturales y necesidades cotidianas de diversas regiones, sino que también evidenció la fusión orgánica de elementos chinos y occidentales en el marco de los intercambios transculturales. Esta orientación híbrida otorgó a los esmaltes de Cantón una posición singular en el mercado artístico global de los siglos XVIII y XIX.

La técnica de esmalte transparente de baja talla desarrollada en Cantón se clasifica en dos categorías principales: decoración parcial y cobertura total. El primero se manifiesta con mayor frecuencia en piezas de base de oro o plata, donde los motivos florales se aplican de manera localizada como adornos, destacando la delicadeza de los detalles. El segundo se realiza principalmente sobre bases de plata o cobre, con aplicaciones completas de esmalte transparente azul oscuro y, en ocasiones, verde, frecuentemente combinado con pallón de oro o plata acuñada con motivos de plantas para intensificar la riqueza visual y el brillo. La producción se centra principalmente en objetos tanto cotidianos como ornamentales, tales como jarrones y cuencos, así como en piezas de joyería. Es pertinente destacar la presencia de una tipología única, representada por los relojes de mesa esmaltados. En estos, el esmalte transparente de baja talla se integra con mecanismos de relojería occidentales, lo que constituye un destacado ejemplo de innovación artesanal híbrida entre China y Occidente.



Placa con damas e inscripción
atribuida a Pan Chun
Primera mitad del siglo XVIII
75,5 x 45 x 3,5 cm
Museo de Shenzhen

La técnica de esmalte transparente de baja talla desarrollada en Cantón se clasifica en dos categorías principales: decoración parcial y cobertura total. El primero se manifiesta con mayor frecuencia en piezas de base de oro o plata, donde los motivos florales se aplican de manera localizada como adornos, destacando la delicadeza de los detalles. El segundo se



Jarrón con motivo lazo en esmalte transparente con pallón de plata y oro
Mediados de la dinastía Qing
22,8 cm alt.
Museo del Palacio de Beijing



Buda de oro Chörten
(estupas budistas tibetanas)
Reinado de Qianlong (1735-1796)
231 cm alt.
Museo del Palacio de Beijing

Personajes del Antiguo Testamento
Siglo XVIII
Museo Metropolitano de Arte de Nueva York

realiza principalmente sobre bases de plata o cobre, con aplicaciones completas de esmalte transparente azul oscuro y, en ocasiones, verde, frecuentemente combinado con pallón de oro o plata acuñada con motivos de plantas para intensificar la riqueza visual y el brillo. La producción se centra principalmente en objetos tanto cotidianos como ornamentales, tales como jarrones y cuencos, así como en piezas de joyería. Es pertinente destacar la presencia de una tipología única, representada por los relojes de mesa esmaltados. En estos, el esmalte transparente de baja talla se integra con mecanismos de relojería occidentales, lo que constituye un destacado ejemplo de innovación artesanal híbrida entre China y Occidente.

En este periodo, la técnica del *cloisonné* también experimentó un gran desarrollo, especialmente durante el reinado de Qianlong, cuando el grado de refinamiento técnico y la envergadura de las piezas alcanzaron un nivel sin precedentes. Al mismo tiempo, los temas se ampliaron significativamente y su aplicación en el ámbito religioso fue una de las características más representativas. A diferencia de lo ocurrido en Europa, donde el esmalte ya se había consolidado en el ámbito religioso desde la Edad Media, en China no se registran usos claros del *cloisonné* en objetos litúrgicos hasta la dinastía Qing. Esta etapa coincidió con un momento crucial en el desarrollo del budismo dentro del Imperio. Entonces surgieron numerosos objetos rituales de *cloisonné* relacionados con la práctica budista, que iban desde pequeños conjuntos devocionales, como el *wugong* (cinco ofrendas), hasta grandes estructuras como las doce estupas de *cloisonné* del Pabellón Jinxiu, en los jardines imperiales de Qianlong, o las piezas conservadas en el Pabellón Baoxiang. Desde mediados del siglo XVII, los emperadores Qing habían establecido estrechos vínculos políticos y espirituales con los altos lamas y los monasterios tibetanos, ejerciendo así una profunda influencia sobre las organizaciones religiosas y la configuración territorial del Tíbet. En este contexto, la corte también produjo objetos con formas y estilos decorativos de carácter tibetano, algunos de los cuales fueron otorgados como dones imperiales a las autoridades religiosas del Tíbet. Más allá del budismo, el contacto con los misioneros europeos y el intercambio cultural dieron lugar, en la época Qing, a la creación de esmaltes con funciones litúrgicas cristianas. Esta diversidad religiosa convirtió al *cloisonné* en un vehículo singular de conexión entre poder, fe y expresión simbólica, con múltiples significados en el contexto imperial. Más allá del budismo, el contacto con los misioneros europeos y el intercambio cultural dieron lugar, en la época Qing, a la creación de esmaltes con funciones litúrgicas cristianas. Esta diversidad religiosa convirtió al *cloisonné* en un vehículo singular de conexión entre poder, fe y expresión simbólica, con múltiples significados en el contexto imperial.



IV.3.4 Funciones

Durante los siglos XVIII y XIX, en China, el esmalte desempeñaba dos funciones primordiales. En primer lugar, en el contexto cortesano, el esmalte pintado se convirtió en un símbolo de la autoridad imperial y de la legitimidad política, siendo utilizado tanto en objetos rituales como en la ornamentación palaciega. De este modo, no solo prolongó la tradición del esmalte como emblema material del poder imperial, sino que también, mediante la asimilación de técnicas y temas pictóricos occidentales, reflejó el carácter inclusivo y ecléctico de la estética de la corte Qing. En segundo lugar, con el progresivo desarrollo de Cantón como eje del comercio exterior chino, el arte del esmalte se incorporó al mercado global y se transformó en un producto artístico de exportación. En este proceso, demostró una notable capacidad de adaptación y ajuste transcultural, lo que le otorgó un destacado papel en los intercambios artísticos mundiales de los siglos XVIII y XIX.

IV.3.5 La segunda integración

Durante los primeros cuatrocientos años tras la llegada del esmalte a China, su desarrollo siguió, en general, una trayectoria lineal y progresiva, sin experimentar transformaciones revolucionarias comparables al Renacimiento europeo. Sin embargo, la introducción del esmalte pintado en el siglo XVIII marcó el inicio de una nueva etapa para el arte del esmalte chino, que experimentó cambios significativos en las técnicas, los materiales, los motivos y las tipologías. A diferencia del *cloisonné*, que en su fase inicial había puesto el acento en la destreza técnica dejando de lado el estilo original, el esmalte pintado, ya fuera destinado al servicio de la corte imperial o a la exportación al mercado europeo, incorporó en cierta medida influencias estilísticas occidentales en sus motivos y temas decorativos.

En el plano iconográfico, los paisajes y las figuras humanas comenzaron a proliferar, destacando especialmente la aparición de la “madre e hijo” china, inspirada en el motivo cristiano de la Virgen con el Niño⁵⁰, así como la representación de personajes tomados de la pintura de género europea. En cuanto a la técnica pictórica, los artesanos chinos adoptaron recursos procedentes de la pintura occidental, como el claroscuro y nuevos enfoques compositivos. En cuanto a las tipologías, además de inspirarse en la cerámica, los metales y la laca de tradición china, se recurrió directamente a modelos de objetos extranjeros, lo que dio lugar a numerosas piezas híbridas sino-occidentales⁵¹. Estas innovaciones también repercutieron en el *cloisonné*, provocando ajustes en su lenguaje ornamental.

Este fenómeno reflejaba las preferencias estéticas de los emperadores Qing y las demandas del mercado internacional. A un nivel más profundo, fue consecuencia de la creciente fluidez de las comunicaciones globales, la relativa apertura de los gobernantes de la época de esplendor de la dinastía Qing hacia la cultura occidental y la fascinación cada vez mayor de los europeos por el arte y la cultura orientales. Así, en el proceso de interiorización tras la segunda introducción, el arte del esmalte en China no solo interactuó intensamente con los lenguajes artísticos occidentales, sino que también desplegó un carácter singular de traducción transcultural.

50. Fan Jhan-Ling, *The Study of “Mother and Child” Motif on Painted Enamels at the Ch’ing Court in the Reign of Qianlong*, (Tesis de máster, 2015)

51. Shih Ching-Fei, *Luminancia radiante: el esmalte pintado de la corte imperial Qing*, (Taipei: Museo Nacional del Palacio, 2012), 124-148

Durante este periodo, China no solo prolongó la espléndida tradición del *cloisonné*, sino que también inauguró la era brillante del esmalte pintado, llevando a ambos campos a un nivel sin precedentes. Sin embargo, este arte, que había alcanzado su máximo apogeo, terminó por decaer con el declive del poder cortesano.

IV.4 Período de exportación y dispersión del esmalte moderno (segunda mitad del XIX - finales del XX)

Desde la segunda mitad del siglo XIX, la posición de China en el sistema mundial experimentó una profunda transformación. El esmalte dejó de ser un símbolo del poder imperial y un objeto exclusivo de la corte para redefinirse como mercancía. En el contexto de la globalización y de los cambios sociopolíticos internos, se incorporó de manera pasiva al mercado y inauguró una etapa histórica caracterizada por la gran escala de su exportación. Para responder a los gustos estéticos y a las demandas de consumo occidentales, las artesanías tradicionales se adaptaron ampliamente, lo que dio lugar a un paisaje singular que, al mismo tiempo, prolongaba la tradición artesanal china y satisfacía la demanda del mercado global.

IV.4.1 Trasfondo cultural y social de esta época

Desde mediados del siglo XIX, con la creciente corrupción del gobierno Qing y tras las dos Guerras del Opio (1840-1842; 1856-1860), las guerras continuas agravaron la decadencia del arte del esmalte. En este contexto, numerosas piezas esmaltadas de las colecciones imperial fueron vendidas clandestinamente, o bien saqueadas en 1860 durante el incendio del Antiguo Palacio de Verano a manos de las tropas británicas y francesas, y nuevamente en 1900 durante la invasión de Beijing por la *Alianza de las Ocho Naciones* (Alemania, Japón, Rusia, Reino Unido, Francia, Estados Unidos, Italia y Austria-Hungría). Estas obras de gran valor han sido posteriormente comercializadas en el mercado occidental y actualmente se exhiben en museos de gran relevancia, como el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, el British Museum de Londres y el Palacio de Fontainebleau en Francia, así como en colecciones de otros museos y privadas.

Interior del Musée Chinois del
Château de Fontainebleau
Fotografía: Sortir à Paris

Jarra con tapa de esmalte
cloisonné, chino
1426-1435
62 cm alt.
The British Museum



En medio de las crisis internas y externas, la corte Qing se vio incapaz de sostener los elevados gastos de *Zaobanchu*, la fábrica interna, destinados a la producción exclusiva para la familia imperial, lo que resultó en el despido de un gran número de artesanos. Si bien el esmalte experimentó una pérdida gradual del respaldo institucional por parte de la corte, la artesanía se transformó gracias al capital del mercado, lo que resultó en una nueva etapa de prosperidad. Por un lado, las colecciones imperiales de esmalte que fueron saqueadas o

vendidas durante los conflictos bélicos suscitaron un gran interés en Occidente, y por otro, mediante su presencia constante y sus repetidos premios en las Exposiciones Universales y ferias internacionales entre 1862 y 1915, el arte del esmalte chino atrajo la atención internacional y desencadenó una ola de gusto por lo chino (*chinoiserie*) en Occidente. Desde la segunda mitad del siglo XIX, diversos países europeos empezaron a adquirir grandes cantidades de esmaltes provenientes de China. Por ejemplo, en 1863 Francia inauguró un Pabellón de China en Fontainebleau, en el que se exhibieron numerosas piezas de *cloisonné* provenientes del Palacio de Verano de Beijing. Este auge coincidió con el renacimiento del esmalte en Europa, lo cual fue capitalizado por empresas como Christofle. En 1866, se contrató al diseñador Émile Reiber, quien orientó sus creaciones hacia estilos de inspiración china y japonesa. Como resultado de este cambio de enfoque, se produjo en gran escala una amplia gama de objetos decorativos de interior de estilo oriental, que alcanzaron una notable popularidad entre la élite francesa. Cabe señalar que, durante las Exposiciones Universales de París de 1867 y 1878, el esmalte cloisonné chinos experimentaron un notable aumento en su popularidad entre la élite francesa. Este éxito motivó a numerosas empresas y talleres a emular sus diseños, aunque no lograron satisfacer plenamente la demanda del mercado. De este modo, el esmalte tradicional chino dejó de ser un arte exclusivo de la corte imperial: los artesanos que fueron despedidos fueron absorbidos por talleres privados y comenzaron a producir obras destinadas a satisfacer la imaginación exótica de las élites occidentales.

Los talleres y fábricas de esmalte chino lograron mantenerse a pesar de la inestabilidad de finales de la dinastía Qing y de la República temprana. Tras la caída de la monarquía en 1912, la fundación de la República de China y la primera guerra civil (1927–1937), la industria continuó funcionando en medio de los conflictos, y gracias al mercado de exportación configuró un tipo artístico particular que generó importantes ingresos en divisas. Sin embargo, con el estallido en 1937 de la guerra sino-japonesa, que constituyó el principal frente oriental de la Segunda Guerra Mundial hasta 1945, la producción se redujo drásticamente y los mercados internacionales quedaron paralizados por la contienda. Como resultado, la industria del esmalte sufrió un golpe devastador: la producción y la calidad descendieron bruscamente. Aun así, la tradición no llegó a desaparecer por completo, sino que se mantuvo de manera fragmentaria durante la segunda guerra civil (1945–1949), hasta la fundación de la República Popular China.

Por otra parte, desde 1931, con la invasión japonesa del norte y del este de China, la seguridad del patrimonio cultural se convirtió en una cuestión apremiante. En 1933, el gobierno de la República de China organizó una operación masiva de traslado de los tesoros nacionales del Museo del Palacio de Beijing. Estos tesoros fueron enviados primero a Nankín y posteriormente ocultados en Sichuán con el fin de protegerlos de los ataques japoneses. Tras la rendición de Japón en 1945, las colecciones fueron devueltas a Nankín (Nanjing). Sin embargo, durante la posterior Guerra Civil China, el gobierno nacionalista sufrió sucesivas derrotas y trasladó algunos de los objetos de mayor valor a Taiwán, donde finalmente se fundó el Museo Nacional del Palacio en Taipéi. Esta reubicación no solo permitió la conservación de una parte fundamental del patrimonio artístico chino, sino que también aseguró que la región de Taiwan heredara materialmente la tradición del esmalte chino, configurando una influencia cultural duradera en su desarrollo posterior.

Tras la fundación de la República Popular de China en 1949, el país inició la recuperación de la economía nacional y la reconstrucción de algunas artesanías tradicionales. En 1950, la Compañía de Artesanías Especiales fundó en Beijing y encomendó al Departamento de

Arquitectura y Oficio de la *Tsinghua University* la organización del Grupo de Rescate de Artes y Oficios para diseñar nuevos modelos de esmalte cloisonné y mejorar sus motivos decorativos. Lin Huiyin, Gao Zhuang, Mo Zongjiang y Li Zongjin, entre otros artistas, llevaron a cabo investigaciones en los talleres y en la línea de producción, y diseñaron una serie de nuevas piezas de esmalte cloisonné, como lámparas, juegos de fumadores y platos con la paloma de la paz. En el mes de mayo, la Compañía de Artesanías Especiales de Beijing y el Departamento de Arquitectura y Oficio de *Tsinghua University* establecieron de manera conjunta la Fábrica Estatal Experimental de Artes Especiales, con el propósito de fomentar la renovación del diseño y la práctica productiva del *cloisonné*.

Productos de esmalte cloisonné
con nuevo diseño
Década de 1950
Museo de Esmalte, Fábrica de
Esmalte de Beijing



En ese momento, el sector de la artesanía china se encontraba en pleno proceso de cooperativización, y los talleres de *cloisonné* de Beijing, tanto grandes como pequeños, fueron incorporándose gradualmente a un marco más institucionalizado. En 1952, bajo la dirección del gobierno, 147 artesanos fundaron la Primera Cooperativa de Esmalte de Beijing. A través de sucesivas ampliaciones, la cooperativa ha integrado a numerosos talleres existentes, incluyendo a maestros experimentados que habían iniciado su labor durante los últimos años de la dinastía Qing y los primeros años de la República de China. La cooperativa inició la producción para la Compañía de Exportación de Beijing, enfocándose principalmente en pedidos destinados a la Unión Soviética. En 1954 y 1956 se crearon la Segunda y la Tercera Cooperativa de Esmalte de Beijing, y en 1958 las tres entidades se fusionaron para constituir la Fábrica de Cloisonné de Beijing, conocida popularmente como la “Fábrica del Norte”. Con una plantilla que llegó a alcanzar los 1800 trabajadores, se convirtió en el mayor centro de producción de esmalte *cloisonné* del país y asumió la mayor parte de las tareas de exportación.

Paralelamente, los 42 talleres privados que aún no se habían incorporado a las cooperativas se fusionaron en 1956 para constituir la Fábrica de Esmalte Público-Privada de Beijing. Al año siguiente, esta se integró con la mencionada Fábrica Experimental de Artes Especiales, adoptando oficialmente el nombre de Fábrica Estatal de Esmalte de Beijing, conocida popularmente como la “Fábrica del Sur”. Su plantilla experimentó un notable crecimiento, pasando de poco más de doscientos trabajadores en sus inicios a superar el millar en pocos años. De este modo, la industria del esmalte en Beijing estableció una estructura de doble vía entre la “Fábrica del Norte” y la “Fábrica del Sur”: el primero, centrado en la continuidad de los estilos palaciegos tradicionales; el segundo, orientado hacia la renovación del diseño y la innovación en los motivos decorativos. Ambos se dedicaron a la producción a gran escala destinada a la exportación.

Por otro lado, en 1958, dieciocho maestros de esmalte de Cantón fundaron la Cooperativa de Artesanías Especiales, con la que se reanudó la producción local de esmalte. Posteriormente, la entidad fue nacionalizada y pasó a denominarse Fábrica de Esmalte de Huaxian. La empresa

fabrica en gran escala y destina una parte significativa de su producción a la exportación, logrando una inserción gradual en los mercados internacionales y se consolidó como una base fundamental para la recuperación y el desarrollo del esmalte en el sur de China.

Durante la década de 1960, la Fábrica de Cloisonné de Beijing (conocida como “Fábrica del Norte”) experimentó una profunda reestructuración. De los 1800 trabajadores que empleaba inicialmente, solo 300 maestros continuaron dedicados a la producción de esmalte, mientras que el resto fue redistribuido a once oficios artísticos, como el bordado o la talla. Como resultado de lo anterior, la fábrica pasó a transformarse en la Fábrica Municipal de Artes y Oficios de Beijing, que abarcaba un total de doce ramas artesanales. Paralelamente, la Fábrica de Esmalte de Beijing (“Fábrica del Sur”) absorbió a parte de los trabajadores procedentes de “Fábrica del Norte” y amplió progresivamente su escala de producción. Durante el período de la Revolución Cultural (1966-1976), ambos centros experimentaron el impacto de la situación política y económica del país, sin embargo, la producción básica y la transmisión de las técnicas lograron mantenerse. En 1976, con la reapertura de los canales de comercio exterior, el esmalte chino experimentó un renacimiento en su prestigio en los mercados internacionales, convirtiéndose en una de las artesanías más destacadas en la obtención de divisas.

Tras la implementación de políticas de *Reforma y Apertura* (a partir de 1978), la “Fábrica del Norte”, que había sido transformado en la Fábrica Municipal de Artes y Oficios de Beijing, fue subsecuentemente dividido en seis fábricas especializadas de artesanía en 1984. La sección dedicada al esmalte se reorganizó como la Fábrica Huayi de Cloisonné de Beijing, que llegó a contar con cerca de un millar de empleados. Con el desarrollo de sucursales y puntos de producción externos, el número total de empleados se incrementó a aproximadamente 5.000. De manera paralela, la “Fábrica del Sur” amplió su producción mediante un sistema de colaboración externa y participó activamente en la exportación destinada a la obtención de divisas. Inicialmente, los productos de cloisonné se comercializaban hacia Europa y América mediante Hong Kong y Singapur como plataformas de reexportación. Posteriormente, se logró acceder de forma directa a mercados como Estados Unidos, Francia, Alemania, Italia o Corea del Sur, consolidando gradualmente un canal de ventas internacionalizado.

A finales del siglo XX, la implementación de la Economía de mercado en China y la disminución de la demanda internacional, en conjunto con el progreso técnico de los talleres de producción subcontratada, resultaron en que las fábricas estatales de esmalte perdieran competitividad. En este contexto, varios maestros de artes y oficios se desvincularon del sistema estatal y fundaron sus propios estudios, en busca de formas más flexibles de creación y desarrollo. La “Fábrica del Norte” entró paulatinamente en un período de declive, mientras que la “Fábrica del Sur” logró mantenerse, aunque en 2002 fue sometido a un proceso de reconversión que lo transformó en un espacio dedicado principalmente a la demostración y transmisión de las técnicas tradicionales del esmalte, además de asumir encargos puntuales de organismos estatales. En términos de perspectiva, la coexistencia de la “Fábrica del Norte” y la “Fábrica del Sur” en Beijing durante la segunda mitad del siglo XX resultó en la recuperación y prosperidad de la industria del esmalte cloisonné en la República Popular China. Este desarrollo se produjo como resultado de la importancia estratégica que adquirió el producto como uno de los principales artículos de exportación y fuente de divisas, lo que contribuyó significativamente al crecimiento económico del país.

IV.4.2 Producción y características técnicas

De acuerdo con las investigaciones realizadas por expertos chinos y occidentales, la producción de esmaltes durante el período comprendido entre el final de la dinastía Qing y la época republicana puede clasificarse en tres categorías principales:

En primera categoría, se encuentran los talleres que cuentan con el respaldo del gobierno. Cabe señalar la modificación experimentada por el *Zaobanchu*, la fábrica imperial en la factoría *Tien Li* de la Casa Imperial, orientada en dicho período hacia la rentabilidad, así como la posterior Beijing Industrial Institute, organizada bajo el modelo de “administración comercial bajo la gestión oficial”. Estas instituciones abastecían al palacio con piezas de esmalte, y también participaron activamente en la producción de esmaltes destinados a la exportación, lo que refleja la transición de un sistema cortesano hacia una gestión más orientada al mercado.

En segundo lugar, se encuentra la categoría de los talleres promovidos o asistidos por misiones religiosas europeas. Maurice Jametel, en su obra *Émailleurs pékinois*, menciona en varias ocasiones a *Te Cheng* y *Teh Hsin-cheng*, talleres que prosperaron gracias al apoyo del misionero francés Alphonse Favier y que produjeron grandes cantidades de objetos esmaltados de uso cotidiano y litúrgico católico. Muchos de estos objetos católicos se conservan actualmente en importantes museos catedralicios de Europa. Otro caso digno de mención fue el del orfanato de *Tushanwan* (L'Orphelinat de T'ou-sè-wè), fundado por la misión católica en el distrito de Xujiahui en Shanghai, cuyo taller de artes aplicadas fabricaba a numerosos objetos más sencillos para la exportación.

En tercer lugar, se encuentra con el grupo más numeroso, que lo constituyen los talleres artesanales privados. Estos se encontraban ampliamente distribuidos y presentaban diversas especializaciones, como la renombrada taller *Pao Hua-leo*, dedicada al esmalte sobre plata. Asimismo, cabe señalar la relevancia de los talleres *Lao Tien-li* y *Yang Tien-li*, fundados tras la disolución de la fábrica *Tien Li* por artesanos que optaron por establecer sus propios negocios. Cabe señalar que la movilidad de los artesanos entre talleres era muy elevada, y que numerosos talleres poco conocidos producían esmaltes como subcontratistas para casas comerciales y compañía comercial extranjeras; las piezas solían llevar la marca del comerciante en lugar de la del taller. En muchos casos, estas fábricas incluso imitaban antigüedad y las obras de talleres reconocidos.

Durante la segunda mitad del siglo XX, la industria del esmalte en China experimentó una transformación estructural significativa. Por una parte, en lo que respecta a la organización, el sector experimentó una transformación significativa, pasando de estar compuesto por pequeños talleres dispersos a integrarse progresivamente en grandes fábricas de carácter estatal o colectivo, con Beijing como principal centro de producción. En dicho lugar se consolidó un sistema en el que coexistían la “Fábrica del Norte” y la “Fábrica del Sur”, apoyados por una red de puntos de producción auxiliares en las localidades circundantes. Este modelo de gestión institucionalizada sentó las bases para una producción a gran escala y un suministro estable. Por otra, los procesos productivos incorporaron gradualmente maquinaria, de modo que las operaciones tradicionalmente manuales recibieron asistencia mecánica, como el



Aguamanil episcopal de cloisonné con dragón
Final del siglo XIX
29 cm alt.
Colección particular de Zheng Yiwei



Fotografía histórica del trabajo en el Departamento de orfebrería del Orfanato-Taller de Tushanwan



Orfanato-Taller de Tushanwan
Plato decorativo con borde plegado,
ca. 1910.
Ø 33 cm
Colección particular de Zhou Chunbing

prensado de cuerpos metálicos, el pulido de superficies y el dorado. La implementación de la mecanización ha propiciado una mejora en la eficiencia y en la tasa de éxito, al adaptar la producción a las exigencias de cantidad y uniformidad de los pedidos de exportación. Además, la capacidad productiva se amplió notablemente, con un número de trabajadores que llegó a alcanzar varios miles, incluso decenas de miles. El cloisonné se erigió como la técnica principal, complementada con una producción más limitada de esmalte pintado, en el contexto de un modelo de línea de montaje estandarizada y con una división del trabajo claramente definida. Finalmente, a medida que los procesos se normalizaron y la escala de producción se expandió, se observó una mejora en la estabilidad de la calidad de las piezas esmaltadas. Sin embargo, al mismo tiempo se produjo una reducción en la diferenciación artesanal y en la dimensión artística individual. En consecuencia, las características productivas de este período reflejan, por un lado, las ventajas de la cuantificación y la industrialización, y por otro, la tensión entre la producción masiva y la innovación artística.

IV.4.3 Motivos, temas y objetos

A finales de la dinastía Qing, con la tácita aprobación de la corte, se inició la producción y utilización de esmaltes en el ámbito civil. Muchos artesanos provenientes de la fábrica imperio dominaban la elaboración de piezas de estilo cortesano, y, dado la alta demanda generada por los objetos imperiales en los mercados nacionales e internacionales, las imitaciones de estilo cortesano se posicionaron como la categoría más solicitada. Paralelamente, con el propósito de satisfacer requerimientos particulares del mercado internacional, ciertos talleres se dedicaron a la producción de obras con formas y motivos únicos por encargo, tales como objetos litúrgicos católicos y regalos esmaltados, realizados en 1908 para los oficiales de la Gran Flota Blanca estadounidense. En la década de 1920, con el aumento de la competencia entre fábricas, muchos talleres redujeron los precios y la calidad de sus productos para ganar cuota de mercado. Como resultado, el esmalte perdió la fineza característica del arte cortesano y se convirtió en un objeto de uso común.

En la segunda mitad del siglo XX, el arte del esmalte en China adoptó nuevas orientaciones en cuanto a motivos, temas y tipologías. El mercado internacional de exportación ejerció una influencia significativa en la orientación creativa del diseño. Un número considerable de piezas destinadas a los consumidores europeos y estadounidenses consistían en pequeños objetos decorativos o utilitarios. Estos objetos resaltaban la especificidad china y reflejaban la imaginación occidental sobre lo oriental. En lo que respecta a la ornamentación, los motivos tradicionales de buen augurio continuaron siendo predominantes, aunque en el contexto de la producción industrial se simplificaron y estandarizaron. La combinación cromática mantuvo la vivacidad y el fuerte contraste característicos, pero con una mayor atención a la regularidad y la uniformidad para adaptarse a la producción a gran escala. Paralelamente, en algunos diseños renovados del cloisonné se incorporaron elementos culturales y de signo histórico, como las pinturas murales de Dunhuang o la paloma de la paz, que otorgaron nuevos significados simbólicos a la técnica tradicional. Por otro lado, el esmalte también se vinculó a actividades culturales y sociales en el ámbito interno. Se produjeron piezas conmemorativas para celebrar eventos nacionales significativos, como los recuerdos de los *Juegos Asiáticos de Beijing* (1990) y los trofeos del Premios de *Golden Rooster & Hundred Flowers Film Festival*. Simultáneamente, las obras de



Jarrones y plato de cloisonné para la Gran Flota Blanca estadounidense
1908
Colección particular



Recuerdos de los Juegos Asiáticos de Beijing, 1990
Museo de Esmalte, Fábrica de Esmalte de Beijing

cloisonné de mayor envergadura continuaron desempeñando la función de “regalo de Estado” y de instrumento de intercambio cultural, exhibiendo un refinamiento superior y rasgos claramente definidos de la época.

IV.4.4 Funciones



Trofeo del Premios de Golden Rooster & Hundred Flowers Film Festival
1987
Fotografía histórica

En la presente época, la función del arte del esmalte se manifestó principalmente en el ámbito económico, el esmalte, como categoría más representativa, ha sido una de las artesanías fundamentales dentro del sistema de comercio exterior. A pesar de la inestabilidad social que se produjo en los últimos años de la dinastía Qing y durante la época republicana, el esmalte encontró en la exportación su principal vía de comercialización. Tras la fundación de la República Popular China, con la reconstrucción del sistema de artes decorativas y la orientación de las políticas de obtención de divisas por exportación, el esmalte entró en una fase de producción estandarizada a gran escala, convirtiéndose en una de las industrias pilares del comercio exterior.

En segundo lugar, en el ámbito político y diplomático, ciertas piezas de alto nivel continuaron desempeñando la función de regalos de Estado, utilizadas en intercambios y regalo oficiales, prolongando así el papel del esmalte como emblema de la imagen nacional y símbolo cultural. Paralelamente, la exportación a gran escala de productos comunes contribuyó a dar a conocer el esmalte chino en un espectro internacional más amplio, aunque con frecuencia reforzó una visión estereotipada de esta tradición artesanal debido a la producción repetitiva y estandarizada.

En lo que respecta al plano social y cultural, el esmalte se incorporó gradualmente en la vida cotidiana de la población china, convirtiéndose en un atractivo turístico y en un símbolo conmemorativo de grandes acontecimientos sociales. De este modo, el esmalte dejó de ser un lujo reservado a la corte imperial para transformarse en un símbolo cultural y decorativo de carácter popular, desempeñando un papel de puente entre tradición y contemporaneidad, así como entre el arte y la sociedad.

IV.4.5 La transformación

A lo largo de este siglo de transformaciones, el destino del esmalte ha experimentado fluctuaciones entre diversos sectores, incluyendo la corte imperial, la exportación, la interrupción bélica, el comercio exterior y, finalmente, el mercado interno. Los cambios experimentados pueden ser resumidos en tres niveles. En primer lugar, se produjo una transición de una artesanía de élite a una artesanía popular, la cual dejó de servir exclusivamente a la realeza para orientarse a la demanda de los mercados internacionales y nacionales. En segundo lugar, se produjo la evolución de la pieza artesanal única a la producción industrial en serie, con un modelo productivo que avanzó hacia la cooperativización, la estatalización y la mecanización. Y, en tercer lugar, se transformó un símbolo de poder en un recurso económico, pues el esmalte no solo mantuvo su función como regalo de Estado y emblema nacional, sino que también se convirtió en un producto clave para la obtención de divisas. Estas transformaciones no solo modificaron profundamente la materialidad y la estética del esmalte, sino que también redefinieron su posición dentro de la sociedad y la cultura.

En términos generales, el arte del esmalte en China durante este período se caracterizó por una orientación predominante hacia la exportación. Mientras que en otras regiones del mundo el esmalte artístico experimentaba una etapa de liberación sin precedentes y de exploración en múltiples direcciones, en China su producción se limitó al sistema fabril, concebido principalmente como un recurso económico al servicio de un mercado exterior estandarizado y homogéneo. Este modelo, si bien aseguró un lugar destacado dentro del comercio exterior nacional, privó al esmalte chino de la oportunidad histórica de desarrollarse en sintonía con las transformaciones y experimentaciones que caracterizaron al arte de su tiempo.

IV.5 Período de desarrollo dual del esmalte actual (2000 - presente)

Desde comienzos del siglo XXI, el arte del esmalte en China ha mostrado una dinámica de desarrollo “en doble vía”: por un lado, el esmalte tradicional contemporáneo, centrado en la transmisión artesanal y la protección patrimonial; y, por otro, el esmalte contemporáneo de carácter experimental, orientado a la exploración interdisciplinar y a la expresión conceptual. Dado que el cuerpo principal de esta tesis se dedica a analizar de manera sistemática las prácticas del esmalte contemporáneo experimental, este apartado se concentra únicamente en la trayectoria del esmalte tradicional contemporáneo, y examina su continuidad y transformación en el marco de la protección institucionalizada, la revitalización artesanal y el consumo de mercado. De este modo, se establece un trasfondo histórico necesario para comprender las posteriores trayectorias experimentales.

IV.5.1 Tránsito cultural y social

A finales del siglo XX, el desarrollo del esmalte tradicional en China continental parece representar una nueva fase en la historia. Las transformaciones institucionales y los cambios del mercado marcaron el inicio de este nuevo acto: en la década de 1990, con la profundización de la reforma económica y la contracción de la demanda externa, las grandes fábricas estatales de esmalte perdieron su posición monopolística. Los procesos de producción, anteriormente mantenidos en estricta confidencialidad, comenzaron a divulgarse debido al auge de la subcontratación y la producción colaborativa, lo que resultó en el desplazamiento de las técnicas convencionales desde un sistema altamente centralizado hacia talleres privados y fábricas más distribuidas. Con el declive de las grandes plantas, numerosos trabajadores se incorporaron al mercado laboral social, lo que permitió que la producción del esmalte tradicional sobreviva dentro de estructuras de menor escala. Esta inflexión, que simultáneamente resonaba con el legado del pasado y anunciaba una nueva era, allanó el camino hacia el esmalte contemporáneo.

Con la entrada en el nuevo siglo, el esmalte tradicional chino experimentó una reconversión en su posición dentro del nuevo marco económico y cultural. Aunque ya no desempeñaba el papel principal de generar divisas para el país, comenzó a ser incorporado progresivamente en la categoría de “patrimonio cultural”, convirtiéndose en un medio clave para la proyección cultural y la construcción de la imagen nacional. El Estado promulgó una serie de políticas de apoyo, consolidando las técnicas tradicionales del esmalte como objeto prioritario de protección del patrimonio cultural inmaterial y de los programas de revitalización cultural. Este proceso se manifestó en una doble dimensión: por un lado, hacia el interior, se fortaleció la confianza cultural y el sentido de identidad de la ciudadanía; por otro, hacia el exterior,



Jarrón de cloisonné para APEC, 2014
21 x 21 x 43 cm
Fuente: exposición Integrity and Innovation, 2022



Zun de los Cinco Anillos Olímpicos de Invierno, 2021
31 x 21 x 43 cm
Fuente: exposición Integrity and Innovation, 2022

mediante la frecuente presencia de obras de esmalte en calidad de “regalo de Estado” en eventos internacionales de gran envergadura, así como a través de exposiciones oficiales que abarcaron tanto el esmalte contemporáneo como el tradicional, reforzando su estatus como símbolo cultural de China.

En este contexto, los maestros de artes y oficios que anteriormente habían estado vinculados al sistema de fábricas estatales, comenzaron a independizarse y a fundar sus propios talleres, dedicados a la creación y promoción de piezas de esmalte tradicional de alta gama. Paralelamente, algunas fábricas privadas y talleres del esmalte, que habían adquirido experiencia en la producción subcontratada y se distinguían por su pericia técnica y la calidad de sus productos, lograron consolidarse en la competencia del mercado. Ambos sectores han experimentado un desarrollo independiente, estableciendo al mismo tiempo vínculos de cooperación. En colaboración, han asumido encargos oficiales del Estado y producido piezas tradicionales de esmalte destinadas al mercado artístico. Este proceso ha revitalizado la antigua artesanía, en el contexto de una creciente mercantilización. Con la expansión del mercado del arte, las obras de esmalte tradicional alcanzaron precios elevados en subastas, reforzando así tanto su valor cultural como su valor económico. Simultáneamente, ciertos institutos de formación profesional implementaron programas relacionados con las artes aplicadas, incorporando las técnicas tradicionales del esmalte a la enseñanza sistemática y a la formación de nuevos talentos. Esta acción implicó un respaldo institucional hacia su preservación y transmisión.

IV.5.2 Producción y características técnicas

Con la entrada en el siglo XXI, la producción de esmalte tradicional en China se ha concentrado en varias regiones clave, que no solo mantienen la configuración histórica, sino que también adquieren rasgos propios en el nuevo contexto socioeconómico. En primer lugar, es importante destacar que Beijing y sus alrededores continúan siendo el núcleo de la producción del esmalte cloisonné sobre cobre. Es preciso señalar que existen dos distritos autónomos que destacan por su relevancia en este ámbito: el distrito autónomo hui de Dachang y el condado de Xianghe en la ciudad de Langfang, al este, así como el condado de Laishui en la ciudad de Baoding, al norte. En la actualidad, el distrito autónomo de Dachang conserva más de diez fábricas dedicadas a la producción de esmalte, entre las que se incluye una fábrica especializada en la elaboración de la material de esmalte y talleres de producción de bases de cobre. Esta cadena de producción, en su conjunto, refleja la concentración y la sistematicidad sostenida de esta región en el ámbito del esmalte tradicional.

En el sur de China, la región de Huadu en Guangzhou ha mantenido la tradición artesanal del esmalte. Los maestros y artesanos que anteriormente trabajaban en la Fábrica Estatal de Esmalte del condado de Huadu continuaron dedicándose a esta producción tras la reestructuración de la empresa, de modo que la zona se consolidó progresivamente como un centro productivo especializado principalmente en el esmalte cloisonné sobre cobre y en el esmalte pintado. Paralelamente, en la provincia de Yunnan, se fue configurando una modalidad característica de esmalte cloisonné sobre base de plata, concentrada especialmente en los condados de Yongsheng (ciudad de Lijiang) y Heqing (ciudad de Dali). Esta modalidad se fundamenta en la tradición de orfebrería en plata de las minorías étnicas locales.

En lo que respecta a los métodos de producción, en el siglo XXI la artesanía tradicional del esmalte en China ha experimentado una transición de la colectivización hacia la dispersión. Por un lado, con la decadencia de las grandes fábricas estatales de esmalte, el panorama productivo experimentó un cambio significativo, pasando de un sistema altamente centralizado y de gestión unificada a un modelo fragmentado en el que predominan las fábricas privadas y los talleres familiares. Esta modalidad de organización productiva a pequeña escala aproximó la actividad artesanal a la lógica del mercado, dotándola de una mayor flexibilidad que en el pasado. Por otro lado, si bien en el proceso de producción se han integrado dispositivos de semimecanización para optimizar la eficiencia y la calidad de los productos, la base de este proceso sigue siendo la división del trabajo y la organización por etapas. La elaboración del esmalte sigue dependiendo de una especialización estricta entre los operarios: desde la fabricación del soporte metálico hasta el cloisonné, la aplicación del esmalte y la cocción, cada fase se articula de manera interdependiente. En términos generales, la estructura productiva no presenta diferencias significativas en comparación con la etapa anterior de industrialización en las fábricas.

IV.5.3 Talleres y artistas representativos

La creación y difusión del esmalte tradicional chino han estado estrechamente vinculadas a las políticas estatales de revitalización de las artes y oficios. Desde la implementación en 1979 del sistema de selección de “Maestros de Artes y Oficios de China”, el departamento del Consejo de Estado encargado de la protección de las artesanías tradicionales confiere este título a aquellos profesionales que han consagrado su vida a la creación y han realizado contribuciones sobresalientes. En el siglo XXI, bajo la orientación de estas políticas, se ha configurado un sistema de evaluación multinivel, en el que las distinciones nacionales se complementan con las de rango provincial y municipal. En este contexto, se ha reconocido la contribución de numerosos artistas que han desempeñado un papel crucial en el desarrollo del arte de esmalte tradicional. Estos profesionales han sido distinguidos con el título de “maestros”, lo que les confiere un destacado liderazgo en la producción contemporánea de esmalte tradicional. A partir de la continuidad de las técnicas y de los criterios estéticos heredados, Estos “maestros” han elevado la minuciosidad y la complejidad del esmalte a nuevos niveles: desde piezas de gran formato concebidas como objetos de exhibición hasta delicadas esferas de reloj realizadas bajo microscopio. Sus creaciones evidencian un nivel técnico y artístico sin precedentes, al tiempo que exploran características distintivas dentro del contexto de la tradición del esmalte.

1. Maestros Nacionales de Arte y Oficios del esmalte tradicional

En el ámbito de la creación contemporánea del esmalte tradicional chino, el grupo de los Maestros Nacionales de Artes y Oficios ocupa, indudablemente, una posición central. Desde la primera selección en 1979, más de una decena de artistas del esmalte han recibido este reconocimiento. Ordenados según su nacimiento, figuran: Jin Shiquan (galardonado en 1979), Qian Meihua (2006), Liu Yongsen (2018), Mi Zhenxiong (1993), Zhang Tonglu (1988), Huo Tiehui (2006), Dai Jialin (1997), Zhang Xiangdong (2006), Zhong Liansheng (2006), Li Jing (2022) y Xiong Songtao (2022). Cabe señalar que todos estos Maestros Nacionales de Artes y Oficios especializados en esmalte proceden de la región de Beijing. En la actualidad, los maestros que aún están activos son Dai Jialin, Huo Tiejun, Zhong Liansheng, Liu Yongsen, Li Jing y Xiong Songtao.

La mayoría de estos maestros nacionales se incorporaron a la producción del esmalte clásica en la segunda mitad del siglo XX. Los maestros como Jin Shiquan, Zhang Tonglu, Huo Tiejun y Liu Yongsen provienen de la renombrada “Fábrica del Norte”, que ha experimentado significativas reformas institucionales. Por otro lado, Qian Meihua, Dai Jialin, Mi Zhenxiong, Zhong Liansheng y Li Jing están asociados a la “Fábrica del Sur”, actualmente conocida como la Fábrica de Esmalte de Beijing. Entre ellos, Zhong Liansheng y Li Jing continúan prestando sus servicios en la empresa, asumiendo dentro del sistema institucional la tarea de preservar e innovar en las técnicas tradicionales. Excepto Jin Shiquan y Qian Meihua que fallecidos más pronto, con la decadencia de la industria del esmalte en la década de 1990 muchos de estos maestros optaron por continuar su labor creativa de manera independiente, permitiendo que el esmalte tradicional se prolongara en trayectorias más individualizadas y ligadas al mercado de arte local. Paralelamente, han surgido figuras de una nueva generación, como Xiong Songtao, proveniente de un taller familiar fuera del sistema estatal, quien ha desarrollado un camino propio centrado en el esmalte cloisonné sobre base de plata, ofreciendo así otra posibilidad de continuidad e innovación para el esmalte tradicional en la actualidad. Sin embargo, en términos generales, estos Maestros Nacionales de Artes y Oficios han sido reconocidos precisamente por sus contribuciones destacadas a la preservación y promoción del esmalte tradicional. Sus prácticas creativas, tanto dentro como fuera del sistema institucional, se han orientado siempre hacia la salvaguarda de la tradición y, sobre esta base, han llevado la minuciosidad y la complejidad técnica del esmalte a su máxima expresión, convirtiéndose así en los defensores más fieles del esmalte tradicional contemporáneo.

Fotografía del Maestro Nacional Zhong Liansheng y sus obras



Fotografía del Maestro Nacional Liu Yongsen y sus obras



Es pertinente mencionar que, en la práctica contemporánea, la mayoría de los Maestros Nacionales de Artes y Oficios ya no participan directamente en las fases manuales de la producción, sino que su intervención se da principalmente como responsables del diseño general y de la supervisión. Su función se centra en la formulación de la propuesta creativa, en el control de la ejecución del diseño y en la garantía de la calidad final de las obras, asegurando así la coherencia entre el nivel artístico y los estándares técnicos. En este proceso, algunos maestros cuentan con sus propios equipos de producción, mientras que otras colaboran con fábricas o talleres de esmalte en la periferia, dotados de gran experiencia y alta especialización técnica.

2. Maestros provincial y municipales del esmalte tradicional

En el contexto del sistema de los denominados “Gran Maestros” a nivel nacional, se observa que los maestros de artes y oficios reconocidos en los ámbitos provincial y municipal constituyen una fuerza igualmente relevante en el desarrollo del esmalte tradicional contemporáneo. Ellos no solo han logrado prolongar las venerables tradiciones artesanales de sus respectivas regiones, sino que, mediante la constante práctica creativa y la meticulosa

exploración técnica, han configurado trayectorias de notable diversidad. En la región de Beijing, sobresalen figuras como Li Xinmin, Yi Fucheng, Ma Fuliang, Fu Zhihua, Shen Wenguang, Ding Xiaofei, etc, quienes han dedicado décadas a la producción de cloisonné, preservando y desarrollando el sistema artesanal heredado de la capital.

En la zona de Guangdong, el maestro de artes y oficios de nivel superior de la provincia, Yang Zhifeng, constituye un caso paradigmático. Ingresó en la Fábrica de Esmalte de Huadu en 1975 y, tras varias estancias de perfeccionamiento en Beijing, combinó el esmalte cloisonné aprendido con la tradición local del esmalte pintado, dando lugar a lo que denominó “Esmalte Zhongcai”. En el año 2003, fundó su propio taller con el propósito de proseguir con esta línea de creación. Su hijo, Yang Chengshen, obtenido el título del maestro de artes y oficios de nivel intermedio en Guangdong, se ha dedicado en los últimos años al estudio y la creación del esmalte transparente con pallón de oro y plata, una técnica característica de la región de Guangzhou, lo que constituye una transmisión generacional de carácter familiar y local.



Fotografía del Maestro Yang Zhifeng trabajando

Fotografía del Maestro Tang Jian'an trabajando

En Yunnan, por su parte, el esmalte cloisonné sobre base de plata exhibe un aspecto distintivo. Aunque se sostiene comúnmente la idea de que la técnica se originó con la llegada del esmalte a China durante el período de la dinastía Yuan, los testimonios materiales conservados son limitados. Si bien durante el período de la dinastía Qing se documentó la presencia de artesanos de origen yunnanés en la Oficina Imperial de Manufacturas, la técnica en cuestión no alcanzó una visibilidad significativa en el contexto cortesano. En la actualidad, el esmalte cloisonné sobre plata de Yongsheng (de ciudad Lijiang) ha adquirido una relevancia notable, con representantes de renombre como Tan Zhiping, Tang Jian'an y Guo Pengru, quienes han sido distinguidos como maestros de artes y oficios en la provincia de Yunnan. Esta tradición también mantiene viva en Heqing (de la ciudad Dali), donde la producción de juegos de teteras domina el panorama, evidenciando la fusión de la orfebrería local en plata con la técnica esmalte.

3. Creadores en general del esmalte tradicional

Fuera del grupo de maestros de artes y oficios reconocidos dentro del sistema oficial de evaluación, la creación contemporánea del esmalte tradicional se sustenta también en un conjunto más amplio de creadores. Muchos de ellos se han dedicado a esta práctica motivados por su interés en la cultura y técnicas, o por necesidad profesional. Una parte considerable son profesores universitarios que, en el marco de la docencia y la investigación, han continuado y explorado la creación con el esmalte. Entre ellos figuran Wang Xiaoxin (*Tsinghua University*), Guo Xin (*Shanghai University*), Fu Yonghe (*Beijing Institute of Fashion Technology*), Chen Min (*Beijing Union University*), Li Yinglong (*Guangzhou Academy of Fine Arts*), Wang

Jing (*Yunnan Arts University*) and Jiang Lin (*Suzhou Art & Design Technology Institute*), quienes han desarrollado distintas formas de práctica en sus respectivas actividades docentes y creativas. A ello se suma la producción de los estudiantes de artes aplicadas, que constituye igualmente un componente importante de este ámbito.

Ding Xiaofei
Esplendor de la Nación, 2021
Cobre, esmalte
30 x 50 x 20 cm
Fuente: exposición Integrity and Innovation, 2022

Jiang Lin
Flores en profusión, 2021
Plata, esmalte
Aprox. 35 cm
Imagen cortesía de la artista

Guo Xin
Entre las nubes, 2019
Cobre, esmalte
21 x 21 x 39 cm
Fuente: exposición Integrity and Innovation, 2022



Es pertinente mencionar que, en la mayoría de los casos, las obras de este grupo son realizadas directamente por los propios artistas. Simultáneamente, algunos profesionales han iniciado la integración de métodos de expresión experimental y contemporánea a las técnicas tradicionales, generando una convergencia entre lo clásico y lo moderno dentro del ámbito académico y educativo.

IV.5.4 Las funciones del esmalte en esta época

En el ámbito de la creación contemporánea del esmalte tradicional, se ha producido una notable diversificación en sus funciones. En el ámbito político, las piezas de esmalte se manifiestan con regularidad como obsequios de carácter nacional o como objetos conmemorativos de significativa importancia, convirtiéndose en un medio tangible de representación estatal y de los discursos políticos. En segundo lugar, en el marco cultural, el esmalte tradicional ha sido investido con la condición de “patrimonio cultural”, de modo que su producción encarna cada vez más la transmisión de saberes artesanales y la actualización de la memoria cultural. En tercer lugar, en la dimensión artística y estética, los Maestros de Artes y Oficios y creadores artísticos han llevado la minuciosidad y la complejidad de la técnica a un nivel extremo, lo que ha permitido que estas obras trasciendan la categoría de simples artesanías para convertirse en piezas con un alto valor artístico y contemplativo. En el ámbito del mercado y el consumo, el esmalte tradicional participa en dos circuitos: por un lado, los circuitos de la colección y las subastas de alto nivel, y por otro, la producción de recuerdos turísticos y artículos de diseño cultural. De este modo, se evidencia una nueva vitalidad en la articulación entre valor económico y valor cultural.

IV.5.5 La diversidad

En términos generales, el esmalte contemporáneo en China en el siglo XXI puede dividirse en tres ámbitos de desarrollo paralelos. El primero, de mayor envergadura y con un sistema más consolidado, está constituido por la creación tradicional de esmalte, protagonizada principalmente por los Maestros de Artes y Oficios y por los talleres y fábricas asociados. Este sector mantiene la continuidad de las técnicas tradicionales, llevando la minuciosidad y la complejidad de la artesanía a niveles extremos, sigue siendo la principal fuerza motriz del discurso dominante en el arte del esmalte contemporáneo en China.

El segundo ámbito se centra en las prácticas aplicadas, orientadas al diseño decorativo y de productos. La empresa Enamel Shi, con sede en Shanghái, ha establecido un mercado para productos esmaltados de carácter ornamental, respaldada por su tradición familiar en la fabricación de productos de cobre y latón. Estos productos abarcan desde fachadas arquitectónicas hasta muebles y cuadros decorativos, y han participado en grandes proyectos de instalaciones de esmalte. Simultáneamente, numerosas fábricas y talleres tradicionales, en un contexto de creciente competencia en el mercado y de adaptación a las preferencias de los consumidores jóvenes, han experimentado con innovaciones en formas y tipologías. Un ejemplo notable es una fábrica ubicada en el distrito autónomo hui de Dachang, que se distingue por su destreza en la confección de base de cobre de formas irregulares. Esta fábrica no solo lleva a cabo encargos del Maestro Nacional Liu Yongsen y obsequios oficiales del Estado, sino que también se dedica a la producción en gran escala de utensilios rituales budistas de alta demanda. Adicionalmente, la fábrica acepta proyectos de encargo personalizados de artistas y diseñadores tanto nacionales como internacionales. Entre sus obras más notables se encuentra la serie de *Felt Chair* del diseñador australiano Marc Newson, realizada en dicha fábrica.

El tercer ámbito, que constituye el objeto central de esta investigación, es la creación experimental del esmalte contemporáneo en China. A diferencia de la artesanía tradicional y del diseño aplicado, este campo se caracteriza por la exploración intermedia, la expresión conceptual y la diversidad de sus trayectorias, abriendo así nuevas direcciones para la inserción y el desarrollo del esmalte en el marco del arte contemporáneo. En los siguientes tres capítulos, se aborda este ámbito de manera exhaustiva y sistemática, mediante un análisis riguroso de las trayectorias experimentales de creación, la transmisión a través de la educación y la consolidación de la sistemática mediante las exposiciones.

Conclusiones de la revisión histórica del esmalte chino

La historia del arte tradicional generalmente se considera como un proceso histórico continuo, con diferentes manifestaciones que se suceden gradualmente, sirviendo como condiciones y resultados para un desarrollo más amplio... Pero la verdadera historia a menudo está llena de lagunas y rupturas, especialmente en países como China.⁵²

El origen de la primera introducción del esmalte en China sigue siendo un terreno plagado de “factoides” y preguntas sin respuesta, lo que subraya la necesidad de realizar investigaciones más profundas. Con todo, es posible delinear cuatro etapas fundamentales en su trayectoria histórica. En el siglo XIV, la llegada inicial del esmalte aportó materiales y técnicas, pero no logró mantener su estilo. El cloisonné se integró de manera orgánica en la tradición cultural y estética china, convirtiéndose en un objeto suntuario y de deleite dentro de la corte imperial. En el siglo XVIII, la incorporación del esmalte pintado no solo trajo consigo nuevas técnicas y materiales, sino también ciertos elementos estilísticos occidentales. Entonces surgieron variantes híbridas que, si bien estaban concebidas principalmente para el ámbito cortesano, empezaron a orientarse también hacia la exportación. Entre finales del siglo XIX



Marc Newson
Cloisonné Yellow Chair
2019
Cobre, esmalte
66,5 x 102,1 x 94,6 cm
Gagosian Gallery

52. Wu Hong, *It's all about Experimen: Collected Works on Contemporary Chinese Art*, Vol. I (2022), 442

y el siglo XX, el esmalte se desvinculó de la corte y se transformó en una mercancía de exportación. La expansión de su producción, acompañada de una disminución de la calidad, marcó el inicio de su vulgarización. Desde comienzos del siglo XXI, el renacimiento del esmalte ha seguido dos vías: por un lado, el esmalte tradicional ha alcanzado un virtuosismo técnico y estético sin precedentes; por otro lado, la incorporación de conceptos y técnicas del esmalte contemporáneo ha abierto nuevas posibilidades y permite a los artistas emplearlo como medio de expresión en el marco del arte actual. En la actualidad, el esmalte hunde sus raíces más profundamente en la cultura, se expande hacia fuera y aspira a consolidarse como una rama del arte contemporáneo.

**V. NUEVA NARRATIVA:
LAS TRAYECTORIAS EXPERIMENTALES
DEL ESMALTE CONTEMPORÁNEO EN EL
ÁMBITO CULTURAL CHINO**

Introducción

En los dos capítulos anteriores, desde una doble perspectiva global y china, hemos establecido el trasfondo para el desarrollo del arte del esmalte contemporáneo: por un lado, el largo proceso de circulación y transformación transcultural del esmalte a lo largo de los siglos y, por otro, su integración en distintos periodos con la rica tradición cultural y estética de China, de la que surgieron estilos y obras de esmalte únicos y esplendorosos. A partir de este capítulo, la tesis se centrará en las prácticas contemporáneas del esmalte en el ámbito cultural chino con el fin de responder a la pregunta fundamental: ¿qué fisonomía presenta el esmalte contemporáneo en dicho ámbito?

Al abordar esta cuestión fundamental, la tesis introduce el concepto analítico de “trayectorias experimentales”, inspirado en la noción de “experimentalidad” formulada por Wu Hung en relación con el arte contemporáneo chino. En su artículo *A Case of Being “Contemporary”: Conditions, Spheres, and Narratives of Contemporary Chinese Art*, Wu Hung señala que, desde la década de 1980, el arte y la teoría occidental de distintos periodos fueron presentados de manera concentrada en China, lo que llevó a que los jóvenes artistas reinterpretaran, en el marco cultural chino, estilos y conceptos que en Occidente habían evolucionado durante casi un siglo, impulsando así el “giro contemporáneo” del arte chino. Considero que esta lógica es igualmente aplicable a la génesis del esmalte contemporáneo en el ámbito cultural chino: como concepto y medio que llevaba más de medio siglo de desarrollo en Occidente, el esmalte contemporáneo despertó la vitalidad creativa de una nueva generación de artistas en el ámbito cultural chino al ser introducido de forma concentrada a comienzos del siglo XXI. Estos no solo reubicaron las trayectorias experimentales existentes en el contexto cultural chino, sino que también generaron nuevas formas de expresión. En este sentido, la “experimentalidad” “no consiste en volver al contexto histórico original de esos estilos o teorías, sino en el hecho de que fueron trasplantados a un tiempo y un lugar distintos”, y por ello se convierte en la principal perspectiva analítica de esta investigación.

Sobre esta base, el capítulo se estructura en dos partes. La primera aborda el análisis de casos en torno a cinco “trayectorias experimentales”: materialidad, pictorialidad, figuratividad, espacialidad y narratividad, con el propósito de mostrar cómo los artistas, a través de la exploración constante de materiales, formas y conceptos, han expandido las fronteras del esmalte artístico. La segunda parte, en continuidad con dichas trayectorias, examina de manera concisa ciertas creaciones que muestran con mayor claridad las características culturales locales.

Finalmente, para garantizar la transparencia y el rigor de la investigación, se elaboran los siguientes criterios de selección de las obras, las vías de obtención de información y los métodos de interpretación. En cuanto a la selección, el estudio se centra en obras cuyo medio principal es el esmalte, realizadas después del año 2000 y creadas por artistas del ámbito cultural chino que manifiestan una clara contemporaneidad y carácter experimental, y que también evidencian un dominio sólido de los materiales y técnicas del esmalte. En cuanto a las fuentes, la investigación se basa principalmente en exposiciones y plataformas artísticas, complementadas con tesis académicas, páginas web de artistas, materiales compartidos en

1. Wu Hung, “A Case of Being “Contemporary”: Conditions, Spheres, and Narratives of Contemporary Chinese Art”, *Antinomies of art and culture : modernity, postmodernity, contemporaneity*, editado por Terry Smith, Okwui Enwezor y Nancy Condee. Duke University Press, 2004, 290-306.

redes sociales y recomendaciones de docentes y creadores del propio campo. Para interpretar las obras, se parte principalmente de las declaraciones de los propios artistas, de entrevistas en medios y de los encuentros directos. En los casos excepcionales en los que la información es limitada y no ha sido posible realizar entrevistas personales, se recurre a las trayectorias y a las temáticas constantes de cada creador para elaborar una interpretación complementaria.

V.1 Trayectorias experimentales de la práctica del esmalte contemporánea

El término “trayectoria experimental” procede originalmente de los ámbitos de la ciencia y la educación, donde se utiliza para describir los procesos y direcciones de exploración que surgen durante un ensayo o aprendizaje. Trasladado al análisis artístico, alude a los itinerarios no normativos que los artistas despliegan en sus prácticas experimentales. A diferencia de categorías fijas como estilo o escuela, la noción de trayectoria hace hincapié en la apertura y la dimensión procesal, y destaca la exploración múltiple y la generación no lineal que caracterizan a la creación experimental. En el estudio de la complejidad² del arte del esmalte experimental contemporáneo en el ámbito cultural chino, la introducción de este concepto permite revelar cómo los artistas amplían el potencial expresivo del medio en distintas dimensiones y ofrece un marco para ordenar e interpretar prácticas diversas. Basándose en ello, este apartado agrupa dichas creaciones en cinco direcciones principales: primero, los experimentos sobre la materialidad y la dimensión técnica; segundo, la exploración de la pictorialidad; tercero, las prácticas de figuración; cuarto, el diálogo con el entorno, y quinto, las prácticas narrativas que vehiculan la memoria, las emociones y los significados culturales.

V.1.1 Experimentación con la materialidad del esmalte

En la práctica del esmalte artístico contemporáneo en el ámbito cultural chino, la exploración de la materialidad del medio constituye una de las trayectorias experimentales más representativas. A diferencia de la concepción tradicional del esmalte como un recubrimiento cromático o decorativo sobre metal estable y controlable, muchos artistas contemporáneos se adentran en el estudio de sus propiedades físicas y químicas, y transforman las reacciones ópticas, las texturas imprevisibles y su interacción con el soporte en un lenguaje creativo capaz de articular imágenes e ideas. Esta investigación no se limita a optimizar el rendimiento técnico, sino que la materialidad deja de ser una condición pasiva de producción para convertirse en un recurso abierto y activable que participa activamente en el proceso creativo contemporáneo.

En general, estas exploraciones pueden agruparse en tres enfoques que coexisten y se entrecruzan: El primero es la expansión de las técnicas y propiedades existentes mediante la mezcla y estratificación de esmaltes, el ajuste preciso de texturas y la incorporación de nuevos materiales y soportes compuestos, lo que amplía los límites expresivos dentro del marco técnico. El segundo es la contradicción o cuestionamiento de la estética y las convenciones artesanales a través de estrategias como “anti-decoración”, “anti-color” o “anti-brillo”, en las que se conservan e incluso se acentúan huellas de oxidación metálica, grietas o superficies rugosas que se consideran defectos, y en las que se desafía la fragilidad del esmalte para

2. La complejidad del arte del esmalte contemporáneo proviene, por una parte, de la diversificación de materiales y técnicas, así como de la expansión transfronteriza de imágenes y conceptos, y, por otra, de su propio trasfondo en el ámbito cultural chino, donde apenas comenzó a desarrollarse a partir de 2000 y donde aún se encuentra en una fase exploratoria, sin haber consolidado un sistema estilístico estable ni un relato autorizado.

convertirlo en elemento estructural y de soporte. El tercero es un intento de la subversión, que rompe con el paradigma técnico tradicional e introduce procedimientos no convencionales o intermediales en el sistema expresivo del esmalte contemporáneo.

1. La expansión de la materialidad

La llamada “expansión de la materialidad” se refiere a aquellas prácticas en las que los artistas, partiendo del sistema técnico y de las propiedades materiales ya existentes, amplían el potencial expresivo del esmalte mediante ajustes técnicos y combinaciones de materiales. Este tipo de exploraciones no pretende subvertir el paradigma artesanal tradicional, sino que, mediante una extensión interna, impulsa el desplazamiento de sus límites en términos de color, textura, escala y campos de aplicación.

1). La expansión de la material de esmalte

En 2003, Lu Yen-Hwa fundó su propio taller en Taipei y, desde entonces, ha desarrollado de forma continuada una línea de experimentación con esmalte centrada en las reacciones del material, consolidando progresivamente una trayectoria capaz de llevar una única técnica hacia múltiples posibilidades expresivas. En su trabajo se aprecia la influencia del espíritu experimental de la artista chino-estadounidense Jade Snow Wong (1922-2006), aunque Lu lo lleva más allá en la diversificación técnica y en la afirmación de una estética propia.

Partiendo de la técnica del tamizado en seco, ha articulado un repertorio visual basado en variaciones físicas y químicas derivadas de la superposición cromática y la generación de texturas. En la aplicación y fusión a alta temperatura de esmaltes de distintos colores, las transiciones cromáticas se producen de forma natural, con gradaciones que recuerdan a aguadas acquareladas. Un mismo esmalte, sometido a distintas temperaturas y tiempos de cocción en múltiples horneadas, revela sutiles transformaciones de tono y textura (Figura 1a). Las incisiones realizadas antes de la cocción originan trazos lineales definidos que, tras el horneado, se integran en la superficie vidriada como huellas gráficas (Figura 1b). La variación en la morfología del esmalte, en polvo, gránulos o fragmentos, produce microestructuras diversas al fundirse (Figura 1c). En la cocción de esmaltes con distintos puntos de fusión, los de mayor temperatura permanecen estables, mientras que los de menor temperatura fluyen y se sedimentan, generando efectos de puntos de manchas irregulares. O bien crear efectos texturales similares mediante el material de separación del esmalte (Figura 1d), y el control preciso del grado de cocción permite, por ejemplo, fijar una superficie porosa de aspecto espumoso, semejante a la espuma de las olas en el caso del esmalte blanco subcocido (Figura 1f).



Fig.1a

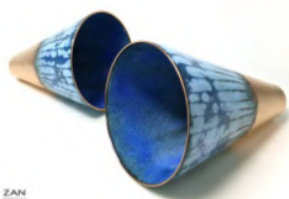


Fig.1b



Fig.1c

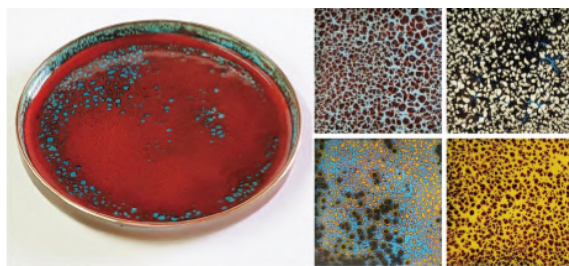


Fig.1d



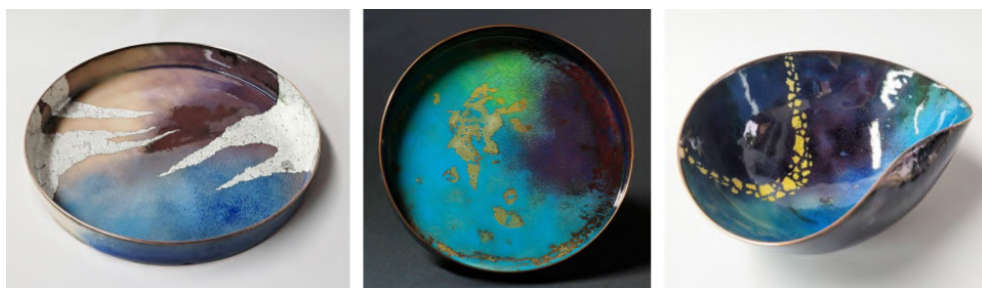
Fig.1f

En paralelo a estos experimentos técnicos, su orientación estética se aparta de la ornamentación minuciosa y recargada del esmalte tradicional para resaltar, mediante formas sencillas y elegantes y gamas cromáticas ricas y cambiantes, la belleza intrínseca del material y su brillo vítreo. Esta elección se traduce en una obra contenida, pero intensa, en la que la experimentación técnica y la presencia formal alcanzan un equilibrio coherente. Al mismo tiempo, Lu Yen-Hwa se dedica a la difusión y enseñanza del esmalte, transformando su experiencia acumulada en reacciones de esmalte y tratamientos superficiales en conocimientos compartidos y ofreciendo así a las nuevas generaciones de creadores contemporáneos en esmalte recursos metodológicos e inspiración conceptual.

Lu Yen-Hwa
Lluvia de primavera #4, 2019
Cobre, esmalte, pallón de plata
16,5 x 16,5 x 2 cm

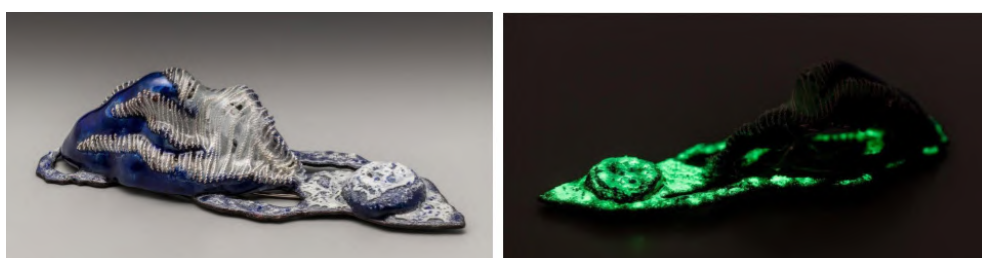
Impresiones de Jiuzhaigou #5, 2019
Cobre, esmalte
14 x 14 x 2 cm

Memoria Esbozada 1-3, 2020
Cobre, esmalte, pallón de oro
17,5 x 12,5 x 6,5 cm
Fuente: sitio web Spot Gallery
<https://www.yinggo.com.tw>



Los experimentos con esmaltes también se observan en la prueba realizada por Lee Rui-Lin en 2022, al incorporar polvo luminiscente en el esmalte. Aprovechó que el punto de fusión del polvo luminiscente es más alto que el del esmalte, y después de la cocción, solo quede adherido a la superficie con un acabado mate y rugoso. Con esta base, Lee realizó múltiples experimentos utilizando las técnicas de relleno en húmedo y espolvoreado en seco. Al ajustar la proporción de polvo luminiscente, el espesor de la capa y el tiempo de cocción, consiguió resolver problemas técnicos como la baja adherencia o el desprendimiento en una segunda cocción y transformar la formación de tramas irregulares en un lenguaje formal controlable. Además, desarrolló componentes de esmalte luminiscente que podían conformarse de manera independiente y cocerse posteriormente junto a otras piezas. Obras como *Humilde* (2022) y *Apoyo II* (2022) presentan un doble efecto visual con luz y en la oscuridad, lo que demuestra el potencial de este nuevo material para ampliar las posibilidades cromáticas, lumínicas y estructurales del esmalte contemporáneo.

Lee Rui-Lin
Apoyo II, 2020
Cobre, esmalte, hilo de plata,
polvo luminiscente
15,5 x 17 x 12 cm
Fuente: tesis de máster de la artista



En los últimos años, algunos fabricantes han comenzado a desarrollar esmaltes fotoluminiscentes y es previsible que, en un futuro próximo, aparezcan más obras que utilicen este material. La investigación de Lee ofrece un ejemplo relevante de cómo la experimentación artística puede abrir nuevas posibilidades en el desarrollo de nuevos materiales.

2). La expansión de la base de metales

La exploración de los soportes metálicos se basa en las diferencias de las reacciones físicas y químicas que presentan los distintos metales durante la cocción. Los artistas contemporáneos han superado las limitaciones de los tradicionales soportes de cobre, plata y oro incorporando al proceso creativo materiales no convencionales como el acero inoxidable, el titanio o la roca volcánica. Por ejemplo, la práctica de Wang Xiaojia y Lu Yi se ha centrado en la experimentación con soportes de titanio, aprovechando sus propiedades de resistencia a altas temperaturas y a la corrosión, combinadas con la cocción del esmalte, para explorar la interacción entre color, brillo y resistencia estructural. Su investigación podría haber estado influida por el artista francés Jean Marc Waszack.



Wang Xiaojia, Jean Marc Waszack
Los colores de Notre Dame, 2017
Titanio, esmalte
16 x 9 x 2,2 cm
Fuente: exposición *Integrity and Innovation*, 2022

Lu Yi
Flor de seda, 2017
Titanio, plata, esmalte, hilo de seda
14 x 14 x 2 cm
Imagen cortesía de la artista

En las técnicas convencionales de esmalte, el soporte metálico ha desempeñado primordialmente la función de sostén estructural: su rigidez y estabilidad aseguraban la adherencia y la protección necesarias durante el proceso de cocción del esmalte. Sin embargo, en las prácticas experimentales contemporáneas, algunos artistas han expandido los límites de este material, utilizando hilos metálicos flexibles o mallas como base estructural. El tejido, el entrecruzado y la superposición de estos filamentos dan lugar a estructuras ligeras y translúcidas que se desvían de la imagen tradicional del esmalte como un cuerpo denso y pesado. Estas estructuras producen una sensación visual de transparencia, flotación e incluso de respiración espacial. En lo que respecta al aspecto expresivo, estas obras se aproximan más a los lenguajes de apertura, fluidez e incertidumbre característicos del arte contemporáneo. Cabe señalar que el aspecto más relevante de esta operación radica en la modificación de la relación funcional entre el esmalte y el metal en el proceso de creación. Lo que anteriormente era un hilo blando y fácilmente deformable, adquiere estabilidad y firmeza gracias a la adherencia de la capa fundida. De esta manera, se produce un cambio notable, ya que pasa de ser un mero soporte a convertirse en un elemento que co-construye la forma junto con el esmalte. Esta “inversión de roles” no solo amplía las posibilidades del metal en el arte del esmalte, sino que también abre un campo fértil para repensar las relaciones entre materiales en clave contemporánea.

La serie *Hilos de Emoción*, creada por Huang Ling-Chen en 2016, traduce las sutiles oscilaciones de la emoción en formas visibles mediante la combinación del amarre de hilos

metálicos y el esmalte. Inspirada en piezas de costura y en la apariencia de los hilos de coser, la obra recurre al entrecruzado y la superposición de hilos de cobre para generar una estructura con espacialidad y transparencia. En este proceso, los hilos metálicos, originalmente blandos, adquieren capacidad de modelado y, tras la cocción del esmalte, alcanzan estabilidad y fijación. Formalmente, las formas ovaladas e irregulares evocan ovillos enredados, mientras que la tensión producida por la adherencia del esmalte entre los hilos simboliza la pugna entre lo sensible y lo racional. Una vez despojada de su soporte concreto, la emoción se materializa a través de la interacción entre metal y esmalte, manifestándose en gestos de torsión y deformación. La obra rompe con la función limitada del hilo metálico como simple elemento de unión o soporte, además, establece una relación complementaria con la solidez resultante de la fusión del esmalte gracias a su flexibilidad y fragilidad.

Huang Ling-Chen
Hilos de Emoción, 2016
Cobre, esmalte, latón
9 x 8 x 3 cm (broche)
44 x 17 x 6 cm (collar)
Fuente: tesis de máster de la artista



En la colección *El bosque no solo tiene árboles* (2020), Yeh Hsiu-Wei continúa explorando su enfoque de trabajo, caracterizado por la creación de estructuras tridimensionales tejidas con hilos metálicos. Mediante la transformación de la flexibilidad y plasticidad del cobre en un lenguaje escultórico, la artista logra plasmar imágenes de la naturaleza de manera notable. La riqueza del bosque, lejos de residir únicamente en los árboles, se extiende a las aves que lo habitan, los nidos y el ciclo vital que acogen. La diversidad cromática de los hilos metálicos y de las capas de esmalte representa las múltiples unidades del ecosistema, las cuales, al entrelazarse, conforman un todo dinámico. De esta manera, Yeh traduce su percepción sensible de la naturaleza en un lenguaje material, otorgando a los hilos metálicos un valor metafórico y una dimensión vital.

Yeh Hsiu-Wei
El bosque no solo tiene árboles, 2020
Hilo de cobre, esmalte, plata
Dimensiones variables
Fuente: exposición *Season in Nature*, 2020



A diferencia del tejido manual con hilos metálicos, la malla, como material industrializado, ofrece distintas mesh y una gran plasticidad, ampliando de forma directa las posibilidades en la creación con esmalte. El artista ya no necesita elaborar desde cero, sino que puede generar las formas deseadas de manera rápida y eficiente mediante cortes, pliegues o dobleces. Durante el proceso de cocción, los vacíos de la malla pueden conservarse, produciendo una sensación de ligereza y transparencia; o bien pueden rellenarse gradualmente a través de

sucesivas capas de esmalte y recocidos, transformándose en volúmenes sólidos y compactos. La serie *Manifestaciones de los seres* (2003) de Lu Yen-Hwa ejemplifica la primera estrategia. La artista emplea una meticulosa combinación de intersticios de malla con esmaltes semitranslúcidos, logrando así una oscilación entre lo diáfano y lo sólido en la forma. La obra, sostenida por una base vítrea, transmite una impresión de flotación ambigua, evocando la diversidad y el flujo de la vida en comunidad.



Lu Yen-Hwa
Manifestaciones de los seres, 2003
 Malla de cobre, esmalte, vitrio
 6 x 6 x 10 cm (cada unidad)
 Fuente: sitio web Spot Gallery
<https://www.yinggo.com.tw>

Yuan Yi-Han
Rock Study, 2022
 Malla de cobre, esmalte
 Dimensiones variables
 (Aprox. 6.9 x 6.4 x 6.6 cm)
 Imagen cortesía de la artista

Por otro lado, la serie *Rock Study* (2022) de Yuan Yihan pone de relieve la imitación de la materialidad natural. Partiendo de una estructura interna de malla, la artista recubre y rellena repetidamente con esmaltes en tonos negro y blanco, hasta ocultar por completo la trama metálica y consolidar un volumen pleno. La superficie, dotada de una textura rugosa producido por el esmalte crudo, se asemeja visual y táctilmente a la apariencia real de la piedra, lo que provoca en el espectador una conexión con la memoria y la materialidad de los objetos cotidianos.

3). La expansión de las técnicas asociadas

En el marco de los experimentos sobre la materialidad del esmalte, algunos artistas han orientado su práctica hacia la ampliación de los procesos técnicos, además de explorar el soporte metálico. Mediante la reinvención o variación de métodos tradicionales, el esmalte adquiere nuevas posibilidades visuales y táctiles.

Un ejemplo significativo es el de Lee Rui-Lin, que desarrolló una técnica propia dentro del cloisonné. En lugar de fijar los hilos metálicos mediante soldadura o decantación, perfora previamente la superficie del soporte metálico con una serie de diminutos orificios a través de los cuales introduce finos hilos de plata o cobre. Deja un ligero espacio entre el hilo y el soporte para rellenar con esmalte; tras la cocción, el hilo queda incrustado en la capa de esmalte y forma sobre la superficie un relieve tridimensional semejante a un bordado. Este método de “incrustación de hilos” no solo rompe con la vía tradicional, sino que también confiere al esmalte una mayor densidad táctil y espacial, ya que transforma la función del hilo, que pasa de ser un simple separador cromático bidimensional a una textura de relieve perceptible. Su obra *Añoranza* (2022) aplica precisamente esta técnica al traducir al lenguaje del esmalte la imagen de la ventana de cristal con flores de manzano del antiguo hogar familiar. Los hilos incrustados se entrelazan formando la textura geométrica regular del vidrio, cuyas delicadas ondulaciones, al resaltar los tonos suaves del esmalte, desprenden un resplandor cálido que evoca en la artista los momentos compartidos con sus abuelos.

Lee Rui-Lin
Añoranza, 2022
Cobre, esmalte, hilo de plata
18,5 x 14 x 3 cm
Fuente: tesis de máster de la artista



2. La reversiones de la materialidad del esmalte

Desde sus inicios, el arte contemporáneo ha estado estrechamente ligado a un espíritu de rebeldía, desde el rechazo de los medios, temas y estilos tradicionales hasta la subversiva reconstrucción de lenguajes y órdenes establecidos. La práctica artística se ha definido por su diversidad y su carácter experimental en un proceso de constante renovación. Marcado por la creciente presencia de artistas de artesanía en el campo del arte contemporáneo, la noción de artesanía ha dejado de entenderse como un “hacer sin pensamiento” para convertirse en una vía eficaz de expresión conceptual y de reflexión crítica sobre la realidad social. En este contexto, el esmalte contemporáneo no es solo una adaptación modernizada de la tradición, sino un subtema del propio arte contemporáneo. Retoma y amplía las estrategias “en reverso”: rompe deliberadamente con las expectativas establecidas en torno al color, la superficie y el procedimiento del esmalte y convierte la incertidumbre del proceso en un recurso expresivo, de modo que la “producción visible” sustituye a la “perfección superficial”.

A partir de estas premisas, este apartado se centra en las principales corrientes experimentales del esmalte contemporáneo: la anticoloración, la negación del brillo, la alteración de los procedimientos, la desornamentación y la desfuncionalización. El análisis de estas dimensiones “en reverso” busca mostrar cómo las propiedades materiales y los procesos de elaboración se traducen en motores estructurales de la expresión contemporánea.

1). Anti-color

La estrategia de “la anticoloración” supone una inversión deliberada de la expectativa tradicional del esmalte artístico, que históricamente se ha orientado hacia la búsqueda de colores considerados clásicos por su viveza, pureza y alta saturación. Muchos artistas optan por gamas apagadas, tonalidades grises o incluso por la ausencia de color. Esta transformación no solo cuestiona el valor histórico del esmalte como sinónimo de suntuosidad, sino que convierte el color en un recurso crítico que resalta la materialidad del medio y abre un espacio de resonancia más afín a la sensibilidad estética contemporánea.

En la trayectoria experimental de “la anticoloración” dentro del arte contemporáneo del esmalte, el uso del blanco opaco se ha convertido casi en un consenso. El blanco es un color acromático, de claridad máxima y oscuridad nula; no pertenece a ningún extremo del espectro cromático y, debido a su máxima luminosidad, suele entenderse como un símbolo de “no color”. Desde esta idea de ausencia cromática, el blanco puede interpretarse como un vacío o un espacio en blanco, es decir, como una suspensión de la forma y el contenido. Al mismo tiempo, debido a su capacidad para reflejar la luz, transmite sensaciones de pureza, calma e incluso sacralidad. De este modo, puede inducir en el espectador una experiencia de

quietud visual y de contemplación, a la vez que genera en el espacio expositivo una fuerte “presencia”.

En el plano conceptual, para los artistas, el blanco simboliza el inicio y lo infinito; implica despojar la obra de narración y ornamento para devolverla a lo más esencial: la materia y la forma. En el plano perceptivo, el blanco se asocia psicológicamente con la pureza y el equilibrio, y ofrece un campo de experiencia abierto tanto al espacio como al cuerpo del espectador, que puede realizar proyecciones subjetivas sobre lo que se percibe como “no color”. Así, en las prácticas del “anti-color” en el esmalte contemporáneo, los artistas recurren a la simplicidad extrema y a la dimensión simbólica del blanco para explorar nuevas relaciones entre materia, espacio y percepción.

La artista Ou Junyou trabaja constantemente con esmalte blanco opaco como medio central en su obra de esmalte artístico. A través de la elección de este material “incoloro”, explora cómo el trabajo manual y las experiencias derivadas de él pueden convertirse en posibles vías para que el individuo alcance un estado de liminalidad o de comunitas. En su serie Platos, estas piezas cuadradas de esmalte blanco parecen aludir a los platos esmaltados industriales producidos en masa, aunque su forma y textura transmiten sutiles huellas de lo hecho a mano. En algunas obras, en el centro del plato se perciben motivos florales en relieve, cuya presencia, apenas insinuada mediante leves volúmenes en la superficie blanca, prolonga la cualidad minimalista y serena del conjunto y sugiere una discreta referencia a lo artesanal. Otro grupo de obras conserva en parte de la capa blanca de esmalte unas marcas que recuerdan a “manchas” o huellas de suciedad. No se trata de suciedad real, sino de residuos intencionados del proceso técnico y de la acción del fuego que yuxtaponen lo “puro” y lo “impuro” y resaltan la visibilidad del proceso de producción dentro del marco de la blancura minimalista.



La obra de la artista Jing Xu, titulada *The Gift* (2023), también se centra en el uso del esmalte opaco blanco, una elección cromática que refleja su respuesta frente a la experiencia vital. La obra fue concebida con el propósito de rendir homenaje a la memoria de su padre fallecido. El color blanco adquiere una connotación simbólica asociada al duelo, la memoria y la ritualidad. Este fenómeno no se reduce simplemente a una cuestión cromática, sino que se erige como una metáfora de la detención de la vida y la suspensión del tiempo. Simultáneamente, el blanco se vincula con el concepto de “regalo y cuidado”, al cual la artista hace referencia de manera recurrente. Para ella, la acción de crear es un gesto de dar y de acoger; en

Ou Jiun-You
Platos, desde 2012
Cobre, esmalte
Dimensiones variables
Mtda de platos reales
Fuente: sitio web de la artista
www.oujiunyou.com

este sentido, la radical simplicidad del blanco convierte la obra en un “recipiente” puro, abierto tanto al depósito de la emoción como a la proyección subjetiva del espectador. Asimismo, el blanco se asocia con su búsqueda de simplificación y autenticidad en el proceso creativo. Una forma de ajuste espiritual que resuena con lo que el blanco simboliza: silencio, contención y vacío. En su obra, el blanco no es únicamente una elección visual, sino que también se erige como un lenguaje conceptual que articula la memoria y la emoción personales, así como una reflexión filosófica sobre el material, la forma y la existencia.

Xu Jing
The Gift: Last Shadow, 2013
Cobre, esmalte, vidrio, acero, seda
Aprox. 20 x 28 x 6 cm

The Gift: Caress, 2013
Cobre, esmalte, cuentas, hilo
Aprox. 30 x 9 x 5 cm

The Gift: I made it for you, 2013
Acero, esmalte, hilos, gasa, cuentas
Aprox. 22 x 9 x 4 cm
Imagen cortesía de la artista



La serie *Fragments de la presencia, instantes de la ausencia* (2024) de Shi Ruining combina hierro negro y esmalte blanco para crear una percepción situada entre lo tangible y lo ilusorio. La estructura calada de metal funciona como armazón, mientras que los delicados fragmentos de esmalte blanco parecen suspendidos con ligereza sobre ella. Con la proyección de la luz, la luminosidad y ligereza del blanco contrastan con el marco oscuro del hierro y las sombras irregulares proyectadas por los fragmentos dialogan con los vacíos de la estructura metálica, generando una continua transformación entre lo real y lo virtual. Así, la obra establece una relación intertextual entre blanco y negro, lleno y vacío, y convierte al blanco en mediador entre materia y espacio, forma y sombra. A través de la expansión de la luz, invita al espectador a experimentar la fluidez y el sentido poético del blanco en el espacio.

Shi Ruining
Fragments de la presencia,
instantes de la ausencia, 2024
Hierro, esmalte
Dimensiones variable
(Broches aprox. 13 x 8 x 1,5 cm)
Imagen cortesía de la artista



En la trayectoria del “anticolor” dentro del arte del esmalte contemporáneo, el blanco emerge como una elección central también por el potencial expresivo inherente a su elevada sensibilidad físico-química. El esmalte opaco blanco muestra una propensión significativa a las alteraciones cromáticas bajo diversas condiciones de cocción. En condiciones de baja oxigenación y llama suave, la reducción de los iones de cobre provoca una transición cromática del blanco al rosa o rojo intenso. En presencia de una llama intensa, la oxidación y la penetración del óxido de cobre en la capa de esmalte generan tonalidades verdosas

o azuladas. Además, bajo la acción del carbono absorbido, puede experimentar variaciones de color desde grises claros hasta oscuros, llegando incluso a un negro con brillo metálico. En el ámbito de la práctica tradicional, dichas alteraciones eran consideradas “defectos” que debían ser evitados mediante un control preciso del fuego, la temperatura y el tiempo de cocción. Sin embargo, en el contexto contemporáneo, los artistas optan por conservar, e incluso provocar intencionadamente, dichas huellas del “fuego” y del “metal”, convirtiéndolas en signos visuales y lenguajes conceptuales dentro de la obra.

En la serie *La cavidad de la piel* (2006), Chen Yi parte de las arrugas surgidas de forma accidental durante el proceso de forjado, tomando la “capacidad de crecimiento” de la plancha metálica, en la tensión entre extensión y compresión, como núcleo de su exploración formal. Gradualmente, desplaza su atención de las formas simétricas y precisas características de la tradición hacia las reacciones y huellas del material en el proceso de conformado. El aspecto externo se muestra contenido y envolvente, mientras que la cavidad interna muestra ondulaciones orgánicas y estratos de pliegues.

En esta serie, el esmalte asume un papel de “epidermis”, dejando de ser un adorno añadido para integrarse en la construcción visual y narrativa de la forma. La superficie externa se recubre con un esmalte opaco blanco, aplicado mediante cocción directa con soplete. Este esmalte se modula a través de procesos de reducción, oxidación y otras variaciones de cocción, con el fin de producir matices naturales, moteados y gamas de grises, que contrastan con la textura metálica interior. El esmalte no solo estabiliza y refuerza la forma exterior, sino que también registra las huellas históricas del tratamiento térmico, dotando a la obra de una sensación de organismo vivo, con su propio proceso de generación y respiración.

La obra *Honor for Single Child* (2018), de Qu Mengnan, aborda la representación simbólica del calabacín como un emblema de buena fortuna, asociado a la prosperidad y la abundancia, particularmente en el contexto de la maternidad. No obstante, en varias piezas de esta serie, la artista opta por cubrir el cuerpo únicamente con esmalte blanco y, simultáneamente, dejar visibles las manchas verdosas producidas por over-firing durante la cocción. Estas huellas, que en el contexto de la tradición artesanal habrían sido consideradas “defectos”, se transforman en elementos visuales centrales de la obra. El color blanco de base puede interpretarse como un signo de pureza y continuidad de la vida, mientras que la sutil infiltración del verde aparece como la revelación de un problema latente: los múltiples conflictos sociales derivados de la política del hijo único. Mediante el uso intencional de la capacidad de mutación cromática del esmalte opaco blanco, Qu Mengnan transforma la reacción del material en un vehículo metafórico de reflexión social. En su praxis, las huellas del proceso dejan de ser consideradas “imperfecciones” a eliminar para transformarse en significados simbólicos y conceptuales.

En el ámbito del arte del esmalte contemporáneo, el negro se ha convertido, al igual que el blanco, en un elemento recurrente para muchos artistas. El negro, como color acromático de oscuridad máxima y claridad nula, no pertenece al espectro cromático. Sin embargo, debido a su extrema oscuridad, se ha considerado como



Chen Yi
La cavidad de la piel II, 2006
Cobre, esmalte
18 x 17 x 11 cm
Fuente: tesis de máster del artista

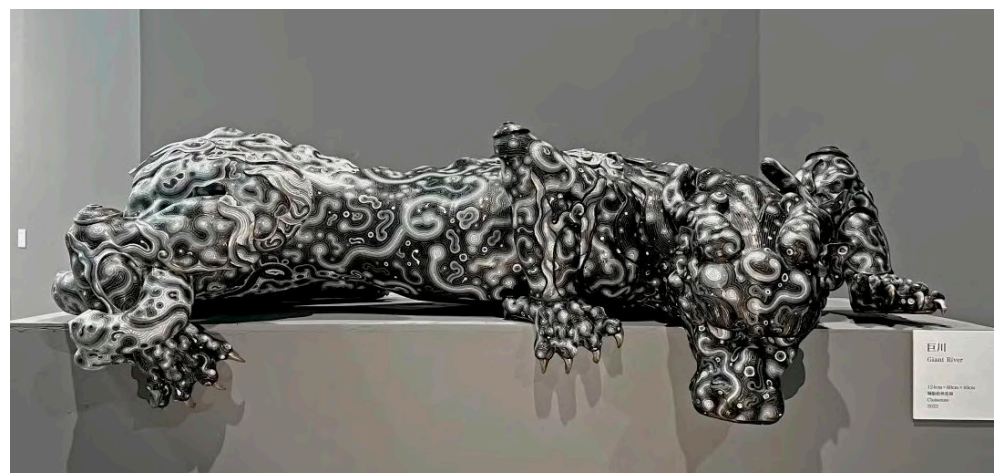


Qu Mengnan
Honor For Single Child, 2018
Cobre, esmalte
Aprox. 14 x 7,5 x 8 cm
Fuente: sitio web de la artista
www.mengnanqu.com

la absorción de todos los colores. Frecuentemente, se asocia con el vacío, el abismo y la incertidumbre, aunque también con connotaciones culturales significativas, misterio e incluso poder. Para el espectador, el negro suele generar una atmósfera de gravedad e introspección, dotando a la obra de mayor tensión psicológica y de una fuerte presencia. Para el artista, por otro lado, representa tanto una elección formal de corte minimalista como una herramienta conceptual: le permite desprenderse de lenguajes decorativos o narrativos y volver a una presentación directa de la materia, la textura y la existencia misma. Su característica “impenetrabilidad” lo convierte en un medio idóneo para abordar temas como la opresión, el trauma, la identidad o la muerte.

Sin embargo, en la cultura china, el negro está íntimamente vinculado a la noción de la tinta (墨). A diferencia de las asociaciones negativas más habituales en Occidente, la tinta no se presenta como un negro absoluto, sino como un sistema visual lleno de matices, capaz de desplegar una riqueza de ritmos y sutilezas en la variación de lo denso y lo tenue, lo húmedo y lo seco. Por lo tanto, el color negro no debe ser considerado únicamente como un símbolo de vacío o represión, sino que también representa un trasfondo estético y literario ligado a la profundidad y la serenidad. En la tradición visual china, la tinta se presenta con regularidad en combinación con el blanco, generando un contraste complementario que resalta el sentido de vacío y plenitud, de presencia y ausencia. Esta relación de intertextualidad con el propio imaginario del blanco establece un diálogo visual significativo.

Giant River (2022), de Chen Qi, es una monumental obra de esmalte cloisonné sobre cobre concebida en forma de “bestia guardiana del agua”. La pieza prolonga el lenguaje del “agujeros de insecto” que el artista ha desarrollado a lo largo de los años: un motivo originado en huellas naturales que, en su proceso creativo, se ha ido fusionando con motivos de dragones, nubes y olas tradicionales, incorporando también ideas relacionadas con los cinco elementos y el *qi*. De este modo, el motivo se transforma en un sistema simbólico capaz de contar historias y expresar emociones. En *Giant River*, la imaginería del negro ocupa un lugar central. La superficie de la obra se organiza a través de una constante transformación entre negro y blanco: en la parte frontal predomina el fondo negro con motivos blancos, mientras que en la posterior se invierte la relación y se convierte en fondo blanco con motivos negros. Esta inversión del fondo y la figura no solo genera una fuerte tensión visual, sino que también alude a la mutua conversión del *yin* y el *yang*, así como a la idea del flujo temporal y del cambio eterno. Así, el negro no aparece como un símbolo aislado de pesadez, sino como un elemento que, en contraste y diálogo con el blanco, se convierte en una profunda metáfora de la existencia, el tiempo y el orden natural.



Chen Qi
Giant River, 2022
Cobre, esmalte
124 x 60 x 40 cm
Fuente: sitio web de Central
Academy of Fine Arts
[https://i.cafa.edu.cn/chenqi/ch/
chex/?ei=2023001](https://i.cafa.edu.cn/chenqi/ch/chex/?ei=2023001)

La obra de Yuan Yihan se distingue por el uso predominante de gamas grises, lo que evidencia una exploración clara del anti-color. En las obras pertenecientes a la serie *The Past Perfect* (2021), la artista emplea una técnica de decal transfer similar al calco cerámico. En primer lugar, procesa la imagen mediante la desaturación, la inversión cromática y el aumento del contraste. Posteriormente, la imprime con un cartucho de alta concentración de hierro sobre papel transfer y la aplica sobre la base de esmalte. Tras la cocción, la imagen adquiere un efecto de manchas difusas, generando una textura visual borrosa y fragmentada que cuestiona deliberadamente la nitidez y la viveza cromática propias del esmalte tradicional. Sobre esta base, su investigación se extiende hacia la exploración del anti-brillo. Yuan frecuenta el uso de la técnica de sugar coating, que da lugar a superficies rugosas y mates de carácter natural, en contraposición al acabado liso y brillante característico del esmalte convencional. Este tránsito del anti-color al anti-brillo se manifiesta de manera prominente en sus obras, dando lugar a un lenguaje identificable por la presencia de manchas difusas que evocan pequeñas manchas difusas, convirtiéndose en un rasgo distintivo de su estilo dentro del esmalte contemporáneo. En obras posteriores como *Vern & Evie* (2022) y *Be-longing* (2023) esta trayectoria experimental, que transita del anti-color al anti-brillo, se prolonga y conforma un rasgo lingüístico altamente reconocible en la práctica de Yuan Yihan dentro del esmalte contemporáneo.



Yuan Yihan
The past perfect-Harmony Button
#01, 2021
Cobre, esmalte, acero, cinta de grogrén
Aprox. 8 x 9,5 x 2 cm

The past perfect-Hiraeth, 2021
Cobre, esmalte, acero, cinta de grogrén, tela
Aprox. 8,5 x 9 x 0,8 cm

The past perfect-Oblivion, 2021
Cobre, esmalte, acero, cinta de grogrén
Aprox. 8,5 x 9 x 0,8 cm
Imagen cortesía de la artista

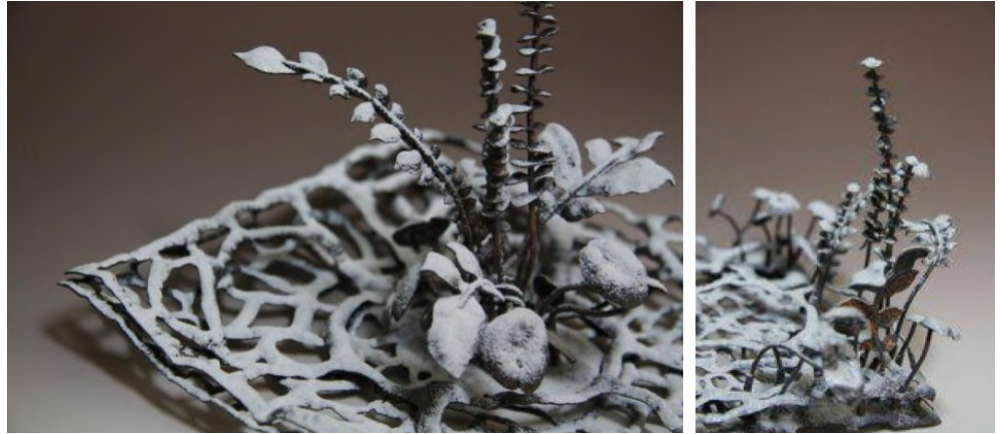
2). Anti-liso y anti-brillo

En el contexto tradicional del arte del esmalte, el liso y brillo siempre ha sido una de sus cualidades esenciales. Ya fuera concebido en sus inicios como sustituto de las piedras preciosas, empleado como recurso de coloración para el metal o valorado por su función decorativa, el brillo constituía un criterio fundamental para apreciar el esmalte. Incluso en las prácticas tradicionales de China o Japón, tras el meticuloso pulido destinado a garantizar la planitud de la superficie, era imprescindible una fase final de abrillantado para devolverle su luminosidad y tersura. Así, el brillo no solo indicaba un acabado refinado, sino que también era un indicador decisivo del grado de perfección de la obra.

Sin embargo, en la creación del esmalte contemporáneo, los artistas han cuestionado deliberadamente este referente estético tradicional. Aparecen con frecuencia superficies mates, rugosas e incluso granuladas, que sustituyen el acabado liso y brillo característico. Este efecto de oposición al “liso” y “brillante” puede surgir, por un lado, de la representación de ciertos referentes naturales, lo que amplía el vocabulario expresivo del esmalte en el plano de la materialidad (como en la simulación de la textura de la nieve con esmalte blanco fusido en sugar coating), por otro lado, de la operación inversa sobre la noción misma de “superficie liso” en el ámbito técnico, lo que subvierte la lógica tradicional de la apariencia del esmalte y rompe la dependencia estética de su superficialidad. De este modo, el esmalte abre nuevas dimensiones visuales y táctiles, convirtiéndose en un lenguaje expresivo experimental.

La obra *Remind Something* (2013) de Wu Ching-Chih demuestra cómo, a partir de la representación de un motivo natural, se supera la cualidad tradicional del esmalte, caracterizada por su acabado liso y brillante. Tomando la nieve como tema, el artista modela las ondulaciones del cobre mediante las técnicas de repujado y cincelado, y recurre a una cocción sugar coating para generar efectos de recubrimiento y acumulación. La superficie, granulada e irregular, adquiere una atmósfera fría y serena que transmite con veracidad la fugacidad, levedad y congelación de la nieve. En este caso, el efecto contrario al liso y brillante no responde a una oposición deliberada a la tradición, sino a la necesidad de recrear un fenómeno natural. A través de este proceso, el esmalte logra acceder a una expresión de texturas más complejas y, con ello, abre un nuevo horizonte en el plano de su materialidad.

Wu Ching-Chih
Remind something, 2013
 Cobre, esmalte
 15 x 15 x 10 cm
 Fuente: sitio web del artista
<https://wuchingchih.weebly.com/sculpture.html>



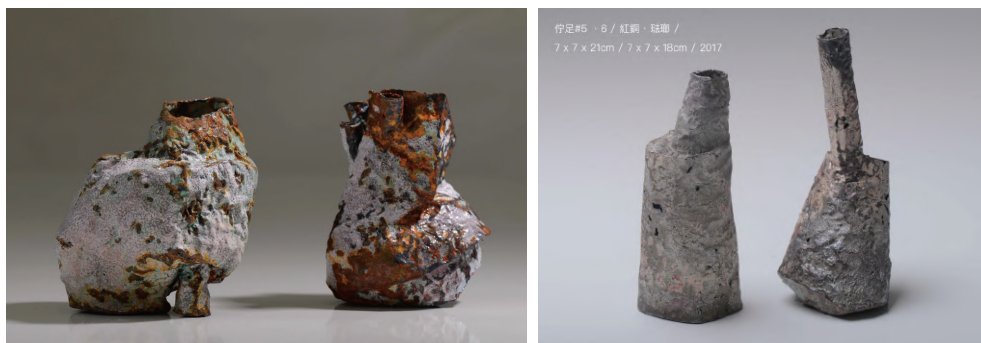
En 2001, Zhao Dan-Chi creó *Dragee*, una de las primeras exploraciones en torno a la experimentación con la textura superficial del esmalte. La obra tiene las proporciones sobrias de un frasco geométrico, pero introduce tensión con una ligera torsión de la forma. En el tratamiento del esmalte, la artista evita deliberadamente las múltiples capas de aplicación y el acabado uniforme de la tradición, optando por una capa esmaltado relativamente libre e irregular que genera una superficie granulada y de textura desigual. Así, las piezas, dentro de una gama cromática sobria, muestra un aspecto visual no estandarizado que subraya la materialidad del esmalte más que su cualidad tradicional de liso y brillo.

Zhao Dan-Chi
Dragee, 2001
 Cobre, esmalte
 19 x 8 x 8 cm (cada pieza)
 Fuente: *500 Enamel Objects*



En esta misma línea, Wang I-Ting emplea de manera recurrente esmalte opaco blanco o monocromo, en busca de un estado superficial “desprovisto de liso y brillo”, marcado por la huella del tiempo y por una fuerte sensación de textura. En series como *Memoria sensorial* (2017) y *Coexistencia* (2018), simula la superficie de los minerales, recreando en el esmalte

un aspecto similar al de la erosión natural de las rocas, con capas rugosas, granulosas e incluso con una apariencia casi pulverizada. Esta experimentación es aún más evidente en la serie *Stay* (2017) : sobre un soporte de cobre, aplica esmalte blanco opaco y deja a la vista las huellas de óxido y corrosión del metal, que se entrelazan con la aspereza del cuerpo metálico. El esmalte blanco crudo deja de ser un revestimiento decorativo o embellecedor para convertirse en un material que, junto con el metal, construye las “huellas del tiempo”. La superficie de sus obras suele ser mate, con manchas e incluso fisuras, como si insinuara un estado vital desgastado y erosionado por el paso del tiempo.



Wang I-Ting
Stay 1,2, 2017
Cobre, esmalte
7x7x21cm / 7x7x18cm

Stay 5,6, 2017
Cobre, esmalte
7x7x21cm / 7x7x18cm
Fuente: exposición *Blaze*, 2018

3). Anti-procedimiento

En la tradición del esmalte, la consecución de una pieza “perfecta” radica en la meticulosa coordinación y el exhaustivo control de cada etapa del proceso. La cocción, en este sentido, se concibe como una operación altamente normada: la temperatura y el tiempo deben ser controlados con precisión, y el entorno de cocción mantenerse bajo estricta supervisión, para asegurar que la capa de esmalte se funda de manera uniforme sobre el metal sin producir alteraciones cromáticas o deformaciones. En contraste, las prácticas experimentales contemporáneas optan deliberadamente por apartarse de este paradigma y convierten la cocción en un campo de contingencia. La subcocción y la sobrecocción, las repeticiones sucesivas o la introducción de agentes químicos constituyen operaciones “irregulares” que transforman lo que anteriormente se consideraba un “accidente” en una estrategia creativa. De este modo, el procedimiento de cocción deja de ser una garantía de estabilidad para convertirse en un mecanismo generativo de incertidumbre, donde el tiempo y el fuego adquieren un papel activo. Estas manifestaciones aparentemente incontroladas o caóticas son el resultado de una acumulación de experimentos meticulosos, a partir de los cuales los artistas desarrollan un nuevo lenguaje de creación que da lugar a resultados únicos e irrepetibles.

En las obras analizadas en apartados previos, varios ejemplos surgen precisamente de trayectorias de anti-procedimiento. Lo común entre ellos es que resultados que podrían considerarse fallos de cocción, como alteración, manchas irregulares o superficies granuladas, no fueron corregidos ni disimulados, sino conscientemente preservados por los artistas y convertidos en un recurso visual y narrativo.

Por ejemplo, como se mencionó anteriormente, en *Honor for Single Child* (2018) de Qu Mengnan, las manchas verdosas se confeccionan a partir de un over-firing; si bien era factible eliminarlas mediante la aplicación de un recubrimiento adicional a la temperatura y tiempo de cocción apropiada, la artista decidió preservarlas como un elemento narrativo significativo. Las experiencias de Wang I-An y Wang I-Ting profundizan en la dimensión metodológica del “subcocido”. En sus obras, la textura granulada de la superficie es el resultado de la

fusión incompleta del esmalte, condición que no fue corregida, sino subrayada como lenguaje matérico. En particular, en las series *Perplejo I-VI* y *Filler Baby I-VII*, Wang I-An aplicó el esmalte en capas sucesivas de tamizado en seco, de modo que el efecto cromático final no proviene de la fusión de los esmaltes, sino de la mezcla óptica que realiza el propio espectador al percibir las partículas de color.

En esta trayectoria experimental, Chen Yi emprendió una extensa serie de ensayos con cocción directa con soplete, investigando de manera meticulosa y sistemática las variables del proceso. Chen Yi presentó un conjunto sistemático de experimentos realizados mediante la cocción directa de esmalte blanco opaco con soplete en las 16 piezas de su serie *Ombligo* (2008). La elección del esmalte blanco opaco no respondía a un interés específico por su color, sino a su alta sensibilidad a los cambios de temperatura y atmósfera, lo que facilitaba la observación de los efectos en condiciones de control de variables. Su trayectoria experimental se puede resumir en tres líneas: En primer lugar, ajustó el grosor de la capa de esmalte, la intensidad de la llama y el modo de calentamiento para analizar el efecto de la oxidación, la reducción y la captura de carbono sobre el color y la textura. En segundo lugar, pulverizó durante la cocción soluciones químicas como sal y agua salada, polvo de soda y solución de soda, o ácidos para generar texturas puntuales, corrosiones y granulados fruto de reacciones instantáneas. En tercer lugar, la incorporación de polvo de óxido de hierro o estropajo de acero antes o después de la aplicación del esmalte, combinada con múltiples capas y cocciones, para obtener efectos de incrustación y revelado en varios niveles. Como resultado de su labor, el “anti-procedimiento” dejó de ser considerado una desviación fortuita para convertirse en una metodología susceptible de ser investigada y aprovechada.

Chen Yi
Ombligo #01
Cobre, esmalte, estropajo de acero
8 x 12 x 12 cm
Cubierta de estropajo de acero sobre esmalte blanco opaco y, a continuación, aplicar una capa de fundente

Ombligo #03
Cobre, esmalte
7 x 12 x 12 cm
Cocción inicial con llama suave hasta obtener un acabado tipo “glaseado” y posterior con llama fuerte sobre esmalte uniforme y más grueso

Ombligo #04
Cobre, esmalte
7 x 11 x 11 cm
Durante la cocción, espolvorear una pequeña cantidad de sal fina



A diferencia del enfoque de Chen Yi, quien adoptó el esmalte opaco blanco como punto de partida para examinar diversas condiciones externas en su reacción con el esmalte, Lu Yen-Hwa concibe la oxidación del cobre como un recurso expresivo en sí mismo y desarrolla su experimentación en torno a los procesos de generación y eliminación de dicha oxidación. Mediante la regulación del momento y la forma en que la oxidación aparece o se retira, la estratificación y el espesor de las capas de esmalte, así como el ritmo de las sucesivas cocciones, se incorporan las huellas de oxidación en la manifestación o atenuación dentro de la superficie vidriada, transformando la interfaz entre metal y esmalte en un campo de producción de texturas susceptible de ser controlado. Lu amplía esta línea experimental, superando el uso exclusivo del blanco opaco, hacia un sistema cromático más complejo que integra diversos matices, grados de transparencia y opacidad. En este contexto, la interacción entre oxidación y esmalte da lugar a una amplia gama de efectos, que incluyen huellas abstractas e irregulares, superficies moteadas con texturas similares a la piel del bambú y transiciones difuminadas que se producen de manera natural en la frontera entre el cobre y el esmalte. Estas marcas, tradicionalmente consideradas “defectos”, ya no se corrigen ni eliminan, sino que se preservan deliberadamente, convirtiéndose en parte constitutiva de la narrativa y el sentido de la obra, subvirtiendo así la norma establecida de mantener superficies homogéneas y pulidas.



Lu Yen-Hwa
Sinfonía de rombo #4, 2018
Cobre, esmalte
19 x 19 x 2 cm

Blown Snow, s.f.
Cobre, esmalte
S/m

Fuente: zan design, facebook

4). Desornamentación

En el contexto tradicional, el arte del esmalte se encuentra íntimamente ligado al concepto de “ornamentación”, cuyo valor se expresaba a través de la organización meticulosa de motivos, la simetría de las composiciones y el refinado acabado de las superficies. Estas características han contribuido a que, históricamente, el esmalte se haya clasificado dentro de las “artes decorativas”, sirviendo principalmente para la función ornamental del objeto. En contraste, la práctica experimental contemporánea se ha distanciado en gran medida de esta orientación única, configurando una actitud de “desornamentación”. Como estrategia fundamental, la desornamentación exalta al esmalte, liberándolo de su condición subordinada como mero adorno artesanal y situándolo en el marco plural del arte contemporáneo.

Es preciso señalar que la “desornamentación” no debe ser equiparada con la “anti-imagen”. En el ámbito de la creación contemporánea con esmalte, la utilización de imágenes e incluso de figuras concretas sigue siendo un recurso de vital importancia. La diferencia fundamental radica en que estas imágenes ya no persiguen simplemente un propósito decorativo, sino que se erigen como portadoras de conceptos, narrativas o evidencias experimentales. En resumen, la cuestión no radica en la utilización de imágenes, sino en su capacidad para trascender su función meramente ornamental y convertirse en parte integral de la estructura reflexiva del arte contemporáneo.

En el proceso de “desornamentación”, los artistas abandonan la búsqueda de complejidad en los motivos, la saturación o la complacencia visual, orientando su práctica hacia la experimentación con la materialidad del esmalte, la exploración de los procedimientos técnicos y la articulación de significados conceptuales. Como se ha mencionado anteriormente en los apartados sobre “anti-coloración”, “anti-liso y anti-brillo” y “anti-procedimiento”, estos pueden entenderse como diferentes manifestaciones de la desornamentación. En este proceso, la imagen y la figura se reubican, dejando de ser meramente un recurso retórico de superficie para entrelazarse con la materialidad, la temporalidad y la dimensión conceptual. De esta manera, se impulsa el tránsito del esmalte desde la “ornamentalidad artesanal” hacia la conceptualidad y materialidad contemporáneas.

La desornamentación también es una respuesta a la necesidad de los artistas de replantear la identidad del arte del esmalte. Esta postura se vincula con el giro teórico en el ámbito de la artesanía contemporánea, que plantea el paso “de lo ornamental a lo material”, es decir, desde la estética superficial del motivo hacia una atención centrada en los materiales, los procesos técnicos y sus contextos sociales. En consecuencia, la desornamentación trasciende una mera orientación estética o una estrategia técnica, erigiéndose como una forma de crítica

cultural y de negociación identitaria. Este enfoque libera al esmalte de su estatus de “artesanía secundaria” y lo incorpora al marco discursivo del arte contemporáneo. Por consiguiente, la ausencia de ornamentación se erige como uno de los criterios primordiales para determinar la contemporaneidad de una obra. Los casos y análisis seleccionados en esta investigación se ajustan rigurosamente a este principio.

5). Desfuncionalización

En el contexto tradicional, durante gran parte de la historia, el arte del esmalte ha estado estrechamente vinculado a la funcionalidad de los objetos en los que se aplicaba. Las joyas destacaban su carácter portátil y, simultáneamente, simbolizaban poder y riqueza; los objetos litúrgicos servían para la realización de rituales y prácticas religiosas; mientras que cuencos, platos y jarrones reflejaban la función ornamental del esmalte en los utensilios de uso cotidiano. El valor artesanal del esmalte se afirmaba precisamente a través de estos objetos “útiles” y de sus funciones sociales, que se veían realizadas por el componente ornamental del material, capaz de incrementar su valor estético y simbólico.

Sin embargo, en la práctica experimental contemporánea, esta “funcionalidad” ha sido conscientemente atenuada o incluso anulada. La mayoría de las obras en esmalte se presentan como creaciones artísticas sin una finalidad práctica concreta, más cercanas a la pintura o la escultura contemporánea. En este contexto, la posición del esmalte en la joyería contemporánea adquiere una relevancia particular. Si bien muchas piezas adoptan la forma de objetos portables, la “portabilidad” ya no constituye su objetivo central. La joyería contemporánea se concibe más bien como “escultura llevable” o como “objeto conceptual sobre el cuerpo”, cuyo sentido trasciende la mera ornamentación y el uso. En el ámbito de la joyería contemporánea, el esmalte se erige como un elemento de relevancia, constituyendo un terreno fértil para la experimentación tanto en el ámbito material como en el conceptual.

Es importante destacar que la mayor parte del arte del esmalte contemporáneo se materializa en forma de joyería, lo que está directamente relacionado con su propio linaje de transmisión. La mayoría de los artistas entraron en contacto con el esmalte a través del ámbito de la orfebrería y la joyería, lo que convirtió a la joya en la principal vía de acceso al medio. Sin embargo, en el contexto del arte contemporáneo, estas piezas trascienden la función utilitaria, utilizando la joyería como medio para explorar las posibilidades del material, articular discursos conceptuales y redefinir la relación entre el cuerpo y el objeto.

En este sentido, la “desfuncionalización” no se limita a desligar las obras de esmalte de la utilidad de los objetos portables o de uso cotidiano; se constituye como una estrategia crítica que desplaza al esmalte de la categoría de “artesanía funcional” hacia la condición de “objeto conceptual”. En este contexto, los soportes tradicionales, como las joyas o los recipientes, se transforman en plataformas experimentales. La funcionalidad deja de ser el criterio de valor y se convierte en un referente desarticulado. El arte del esmalte contemporáneo se presenta como una disciplina con gran potencial para expandir su campo de acción más allá de su función ornamental y utilitaria, situándose como un medio artístico autónomo en diálogo con las prácticas conceptuales contemporáneas.

3. La subversión de la materialidad del esmalte

Si se considera que la “expansión” implica una extensión de las técnicas y propiedades existentes, otorgando al esmalte nuevas dimensiones expresivas; y que la “inversión” supone la reversión de las lógicas estéticas tradicionales, transformando defectos y desviaciones en recursos del lenguaje artístico; entonces, la “subversión” se refiere a un desafío y a una reconfiguración radical de las propiedades materiales del esmalte. Estas prácticas exceden la comprensión convencional de este medio, generando mutaciones sin precedentes en ámbitos físicos, químicos e incluso conceptuales. Algunas de estas propuestas se encuentran aún en fase exploratoria, mientras que otras han generado debates tanto entre la comunidad académica como entre los propios practicantes. No obstante, es precisamente esta actitud subversiva la que revela el potencial del arte experimental del esmalte contemporáneo para traspasar límites y reescribir la identidad del medio.

La serie *En sintonía* (2022) de Wei Yun está compuesta por 26 piezas de esmalte, cada una de las cuales fue realizada a través de imágenes generadas por la vibración de ondas sonoras y posteriormente fijadas sobre superficies metálicas mediante la técnica del esmalte. En esta obra, la artista se aparta de la lógica tradicional del esmalte, centrada en la pintura manual y la aplicación del esmalte, y cede parcialmente el control creativo al sonido, que se convierte en el verdadero “generador de imágenes”. Este cambio no solo altera la forma tradicional de aplicar el esmalte, sino que también redefine las fronteras del medio.

Desde una perspectiva visual, las superficies de las piezas exhiben tramas celulares, ramificaciones que evocan relámpagos, ondulaciones acuáticas o huellas que recuerdan a tallos en expansión. Estos patrones no se originan a partir de gestos manuales, sino que están determinados por fenómenos físicos de ondas estacionarias. Tal como se indica en la declaración de Wei Yun, se hace referencia al reconocido experimento realizado por el físico alemán del siglo XVIII, Ernst Chladni, quien demostró que el sonido, a distintas frecuencias, es capaz de generar figuras ordenadas y fascinantes. La traslación de este experimento científico al ámbito artístico sitúa la obra en un espacio intermedio entre lo aleatorio y lo regular: los motivos parecen incontrolables, pero están enraizados en una necesidad física acústica.

En el ámbito sensorial, *En sintonía* genera una experiencia transensorial: la percepción auditiva se transforma en una representación visual y el sonido se materializa como una figura concreta. Ante estas superficies de color y textura, el espectador puede experimentar un eco afectivo donde lo visual activa resonancias auditivas y emocionales. Tal como señala la autora, este entrecruzamiento de sentidos puede evocar el llamado “efecto Proust”: la irrupción repentina de recuerdos desencadenada por un estímulo, en este caso sonoro, que provoca la superposición del pasado con el presente, generando una vibración en común entre la memoria y la experiencia actual. En este sentido, la obra trasciende su función meramente visual, actuando como un catalizador de la memoria y el tiempo. Demuestra la capacidad del esmalte para transformarse en un medio que fija lo efímero y traduce lo invisible en presencia tangible.

En el contexto contemporáneo, *En sintonía* representa una transformación radical en la identidad del esmalte como medio. La obra no puede ser considerada únicamente como una extensión técnica o una inversión de la lógica ornamental, sino más bien como una reescritura del propio acto de creación. Al introducir el sonido en el proceso de aplicación, la artista desplaza la pregunta “¿quién crea?” hacia un territorio compartido entre la vibración natural, la oscilación temporal y la fijación del fuego. El esmalte, por tanto, deja de ser un campo

estrictamente manual para convertirse en un espacio de co-creación entre materia, energía y proceso. Las 26 piezas exhiben una funcionalidad colectiva, conformando una serie de secciones espectrales. Estos fragmentos registran la interacción entre frecuencias sonoras, materia y energía, y en su agrupación, producen también una resonancia colectiva, una cadencia rítmica que trasciende lo individual.

Wei Yun
En sintonía, 2022
Cobre, esmalte
Dimensiones variables
Aprox. 15 x 15 cm
Imagen cortesía de la artista

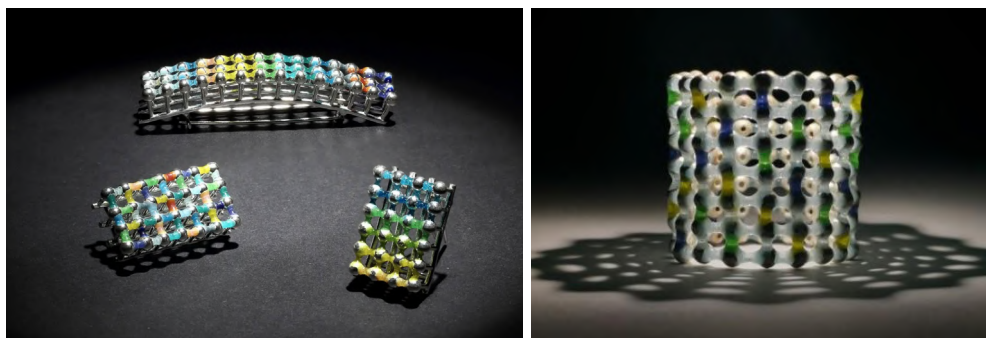


En el contexto de los experimentos de carácter subversivo sobre la materialidad del esmalte, es digno de mención el estudio de Li Yinglong, llevado a cabo en la *Birmingham City University* en 2023.³ Su proyecto parte del plique-à-jour tradicional, y a través de la serie *Mind the Gap (MTG)*, propone un planteamiento que reescribe de raíz la lógica del esmalte. En contraste con el método convencional de relleno de celdillas en estructuras metálicas, este enfoque trata el esmalte como un “material estructural” con la capacidad de establecer conexiones entre unidades metálicas. Se generan “puentes de esmalte” entre estas unidades, lo que permite que el esmalte asuma funciones de unión y soporte estructural.

La naturaleza subversiva de esta trayectoria experimental se manifiesta principalmente en varios aspectos: En lo que respecta a las propiedades del material, el esmalte deja de ser una material decorativa de recubrimiento para convertirse en un adhesivo estructural, un medio activo de estructura, conexión y formación, lo que desafía su papel históricamente subordinado a la superficie del objeto. En el plano del mecanismo técnico, incorpora fabricación digital (andamiaje preciso) y corrosión química (retirada de soportes), reescribiendo los límites de la relación entre el soporte metálico y el esmalte y haciendo posible puentes de esmalte autoportantes sin capas de fondo. En el ámbito del lenguaje artístico visual, la porosidad y el juego de luz y sombra ya no están sujetos a rejillas preestablecidas. En su lugar, surgen a través de procesos generativos de fusión, contracción y contingencia, configurando una estética porosa en tensión entre lo “ordenado” y lo “no ordenado”.

Es importante destacar que el valor de esta investigación radica principalmente en la metodología y el enfoque empleados, más que en la complejidad formal de las piezas finales. Las obras se caracterizan por su sobriedad deliberada, actuando como prototipos de prueba de concepto para medir parámetros, ajustar el proceso y comprobar la viabilidad. Se propone una ruta de estudio del esmalte contemporáneo reutilizable y escalable, y se ofrece una nueva perspectiva del esmalte desde la estructura.

3. Li Yinglong, *Expanding the Boundaries of Traditional Enamel Plique-à-Jour through Hybrid Craft Practice* (Tesis doctoral, 2023).



Li Yinglong
Mind the Gap, 2023
Plata, esmalte
Dimensiones variables
Fuente: tesis doctoral del artista

El “esmalte sin base” de Liang Zi-Qi ofrece una vía experimental radicalmente distinta. El proceso de aplicación del esmalte no requiere de ningún tipo de respaldo ni de una celosía metálica para sostener la capa de esmalte. El esmalte se extiende en forma de óxido de aluminio (Al_2O_3), formando un lecho de polvo sobre el que se esparce y modela el esmalte en polvo. Posteriormente, el recipiente es introducida en el horno para que, a alta temperatura, se funde y quede modelado. Una vez se ha enfriado, se extrae el esmalte ya formado del lecho. Dado que el óxido de aluminio posee un alto punto de fusión, inercia química y carácter no humectante, actúa durante la cocción como un soporte temporal removible: sostiene sin adherirse, lo que permite obtener componentes de esmalte autoportantes, sin respaldo metálico. La implementación de este “moldeo en lecho de polvo” representa una innovación significativa en el ámbito técnico, desafiando la creencia convencional de que el esmalte debe adherirse al metal. Este desarrollo permite la integración del esmalte en la estructura del material, convirtiéndolo en un elemento estructural autoportante.

Las consecuencias visuales y de lenguaje son igualmente claras: configuraciones de láminas delgadas, trazos y estratos superpuestos generan, en los procesos físicos de fusión, fluencia y contracción, superficies porosas, semitransparentes y con bordes primarios; la luz y la sombra ya no proceden de una rejilla metálica prediseñada, sino del propio proceso generativo de la materia.

No obstante, en torno a esta práctica existe una controversia objetiva en el sector: las obras completamente carentes de soporte metálico excederían la definición esencial del esmalte: “el esmalte, por definición, ha de cocerse sobre metal”, y se aproximarían más al ámbito del vidrio artístico. Sin embargo, a la luz de sus series en las que mantiene parcialmente el soporte metálico, la combinación y el diálogo entre piezas con y sin soporte dentro de un mismo sistema de trabajo no solo conservan el vínculo con la definición tradicional del esmalte, sino que abren un doble umbral material y estructural. En lo que respecta al método experimental y al enfoque del medio, la vía de “lecho de óxido de aluminio-formación sin soporte” es, sin duda, sustantivamente innovadora y reveladora.



Liang Zi-Qi
Azul del barranco en flor, 2018
Plata, esmalte
Dimensiones variables

Between, 2021
Cobre, esmalte, plata
S/m

Lucky stone, 2022
Plata, esmalte
Dimensiones variables
Fuente: tesis de máster de la artista

V1.2 Experimentaciones con la pictorialidad del esmalte

Durante el Renacimiento, los esmaltadores europeos evolucionaron más allá de las restricciones de la orfebrería y la función meramente decorativa, desarrollando la técnica autónoma del esmalte pintado. Este avance, que derivó en la grisalla y, posteriormente, en la más compleja pintura sobre esmalte, consolidó la viabilidad del esmalte como medio pictórico. Esta tradición llegó a China a finales del siglo XVII, pero permaneció durante largo tiempo restringida a la decoración superficial de objetos, sin evolucionar hacia una práctica pictórica independiente. No fue sino hasta la reciente revitalización del esmalte en el contexto del arte contemporáneo que se abrió verdaderamente la vía de explorarlo como procedimiento pictórico.

En el contexto de las prácticas contemporáneas del esmalte experimental en China, el potencial pictórico emerge como una de las trayectorias experimentales más prominentes y reconocibles. Cuando los artistas conceptualizan el esmalte como un procedimiento pictórico, este trasciende su función tradicional de ornamento o elemento accesorio para convertirse en un medio capaz de sostener la experimentación visual y la expresión artística. La superficie metálica funciona como un auténtico “lienzo” en el que el artista explora la superposición de capas de color, los efectos de veladuras, las corrientes del esmalte fundido y el control de las texturas, al tiempo que acoge la imprevisibilidad inherente al proceso de cocción, otorgando al esmalte una dimensión expresiva cercana a la pintura.

En este contexto, las prácticas pictóricas del esmalte experimental contemporáneo en China exhiben múltiples trayectorias que coexisten de manera paralela: desde la miniatura, que prolonga la tradición del esmalte pintado, hasta la expresión figurativa y las exploraciones gestuales o expresivas de carácter más libre. Estas rutas, a pesar de sus diferencias, convergen en un mismo núcleo: consolidan al esmalte como un procedimiento pictórico autónomo y un lenguaje visual experimental, capaz de integrarse plenamente en el diálogo plural del arte contemporáneo.

1. Pictorialidad de precisión

En el ámbito del esmalte pintado en miniatura contemporáneo en el ámbito cultural chino, Nie Jinghui se erige como una de los artistas más destacados y representativos. Ha desempeñado un papel central en la *Enamel Alliance* y ha sido alumna de la renombrada maestra británica de miniatura esmaltada Gillie Hoyte Byrom. Basándose en la tradición europea de la miniatura, ha desarrollado un estilo caracterizado por su delicadeza y meticulosidad. Ha dedicado gran parte de su trayectoria profesional a la enseñanza y difusión de la técnica de la miniatura esmaltada en China continental. Su enfoque creativo se caracteriza por una doble vertiente: por un lado, lleva a cabo retratos y obras conmemorativas por encargo; por otro, desarrolla creaciones personales en las que la miniatura esmaltada se convierte en un lenguaje experimental cargado de narrativa emocional e imaginación.

En una vertiente más imaginativa, su obra titulada *El retrato de la emperatriz Bao* con su traje de corte representa a su gata doméstica, vestida con la indumentaria ceremonial de las emperatrices de la dinastía Qing. Esta obra se caracteriza por su enfoque imaginativo y lúdico, aportando un matiz distintivo al retrato tradicional. Previamente a la creación, la artista llevó a cabo una exhaustiva investigación sobre los trajes de la corte imperial y, sobre una superficie esmaltada de apenas unos centímetros, aplicó delicados degradados y sutiles puntillismos para

reproducir con precisión los dragones, los motivos auspiciosos y los detalles de la corona, logrando una sensación de solemnidad y riqueza en escala microscópica. Al transformar una relación cotidiana de intimidad en una imagen cargada de ritualidad y humor, la obra invierte de manera irónica la denominada “relación de poder” entre la artista y su mascota, a la vez que descontextualiza los símbolos de autoridad imperial para convertirlos en un vehículo de emoción personal y de narrativa contemporánea.



Ni Jinghui
El retrato de la emperatriz Bao,
2021
Cobre, esmalte
4,8 x 5,9 cm
Imagen cortesía de la artista

La obra *The Buried Bee* (2021), de Nie Jinghui, aborda la memoria infantil como tema central y entrelaza realidad y ficción en una arqueología de los recuerdos. La obra parte de un episodio de la infancia, en el que se enterró una abeja muerta en una caja de cerillas y se fantaseó con desenterrar su esqueleto en el futuro (algo que no sucedió, dado que las abejas carecen de él). Años después, la artista recurrió a la miniatura de esmalte como procedimiento pictórico para “excavar”, en una imagen a microescala, aquella idea sepultada por el tiempo. Su metodología no se centra en la reproducción directa de un espécimen natural, sino en la construcción meticulosa de un orden visual y una ilusión táctil que emulan la apariencia de un espécimen. Este proceso implica la aplicación precisa de trazos, la estratificación cromática, la aplicación de veladuras y una cocción a ritmo contenido, con el objetivo de lograr una representación verosímil de la imagen. De este modo, la cualidad pictórica del esmalte se transforma, dejando de limitarse a la mimesis para convertirse en la recomposición de fragmentos de memoria y la recontextualización de lo visible y lo invisible.



Ni Jinghui
The Buried Bee, 2021
Cobre, esmalte
1,8 x 1,3 cm
Imagen cortesía de la artista

Lv Yifeng, discípulo de Nie Jinghui, se desempeña como ilustrador de fauna marina y modelista aficionado de paleontología. Ha sabido transformar sus observaciones científicas y su pasión por la naturaleza en prácticas artísticas de esmalte miniatura, creando así obras que combinan precisión científica y poesía visual. Su serie representativa *Cortes de la Naturaleza* se inspira en la diversidad de los organismos marinos y terrestres, incorporando moluscos, caracoles, amonites y erizos de mar en reproducciones meticulosamente detalladas en superficies de esmalte mínimas. A través de estas obras, la artista capta texturas, colores y estructuras microscópicas, generando una ilusión óptica de “secciones naturales”.

Lv Yifeng
Cortes de la Naturaleza, 2024
Cobre, esmalte
Dimensiones variables
Fuente: exposición *All Things in Silent Mystery*, 2024



El artista acostumbra a colocar estas piezas en entornos que evocan colecciones de laboratorio o de campo, entre grava, ramas secas y fósiles, construyendo un microcosmos inmersivo de la naturaleza. Su extensa trayectoria refleja una profunda convergencia entre el ámbito científico y el terreno artístico: mediante la meticulosa ejecución de la pintura realista en esmalte, honra la tradición del esmalte miniature, al tiempo que confiere a sus obras una narrativa contemporánea que funciona como un archivo natural en miniatura, reflejando una mirada sensible hacia la historia natural y la escala de la vida.

Al igual que Lv Yifeng, otra artista que adopta la observación de la naturaleza como método es Qi Shuyi. Representa motivos de naturaleza muerta (bodegones) con esmalte en miniatura: flores, aves, insectos, conchas, huevos y calaveras. Esta tradición de imágenes en miniatura se difundió ampliamente en Europa entre los siglos XVIII y XIX. A través de la selección y disposición de los objetos, así como de la representación de texturas y brillos, se creaban composiciones cargadas de alusiones y simbolismo, como las vanitas y la lógica del gabinete de curiosidades. Dentro de esta práctica, resultan especialmente representativas las joyas con un solo ojo, llamadas lover's eyes, en las que, a escala diminuta y con pinceladas muy finas, la mirada transmite intimidad, memoria e incluso duelo.

En la serie *¿Qué hay dentro del vientre del pez?* (2024) de Qi, la mirada se desplaza desde la reproducción de la superficie hacia la revelación del interior: un cuerpo metálico con forma de pez que puede abrirse y en cuya cavidad abdominal se insertan escenas de naturaleza muerta esmaltadas en miniatura, nidos con huevos, conchas, flores, gemas e incluso calaveras, ordenadas y yuxtapuestas en un espacio exiguuo. Por un lado, la obra remite a la tradición simbólica de la naturaleza muerta o vanitas, y por otro, mediante las estrategias de desplazamiento, interiorización y miniaturización, crea un espacio teatral de carácter surrealista en el que vida, memoria y deseo se reescriben bajo la metáfora del “vientre-contenedor” del pez. De este modo, Qi Shuyi afirma el esmalte en miniatura como un medio compuesto, a la vez procedimiento pictórico y dispositivo conceptual, ya que no se limita a copiar la forma externa, sino que convierte la pregunta “¿qué hay dentro?” en un enunciado visual y en una narrativa contemporánea.

Qi Shuyi
¿Qué hay dentro del vientre del pez?, 2024
Cobre, esmalte, plata
Aprox. 8 x 2 x 1 cm
Fuente: @shuyi_qi, Rednot



2. Pictorialidad expandida

El esmalte de miniatura se distingue por su representación meticulosa, que resalta la reproducción exacta del objeto y el dominio minucioso del trazo. Esto refleja la integración de la miniatura tradicional con la exploración contemporánea experimental. Sin embargo, el esmalte experimental contemporáneo no se limita a la mera reproducción detallada; se ha desarrollado otra vía creativa que concibe el esmalte como un procedimiento pictórico, capturando el aliento de la vida cotidiana mediante un lenguaje más libre y expresivo, y transformando el esmalte en un medio para la expresión personal y la individualización.

La serie *Retratos sin rostro*, obras de la artista Zheng Sijue, se centra en pequeñas bustos esmaltados sobre cobre, con un tamaño aproximado de 2 centímetros. Formada en historia del arte, su interés creativo se orienta en la captación instantánea de gestos y estados de las personas en la vida cotidiana, desviándose de la reproducción de rasgos faciales con precisión, característica del retrato tradicional. En lo que respecta a la técnica empleada, se ha prescindido de la meticulosa pintura al fuego característica del esmalte miniatura, optándose por una paleta de colores y líneas simplificadas para resaltar peinados, vestimentas o posturas. De este modo, aun sin mostrar el rostro, el espectador puede percibir la personalidad y el carácter del retratado.



Zheng Sijue
Retratos sin rostro, desde 2023
Cobre, esmalte
Aprox. 1,8 x 2 cm
Imagen cortesía de la artista

Es de suma importancia señalar que la trayectoria creativa de Zheng Sijue puede ser interpretada como una reinterpretación “desclasada” de la tradición histórica del esmalte miniatura. A lo largo de la historia, tanto los pequeñas pinturas de carácter secular como los retratos esmaltados de la época rococó europea han estado mayoritariamente al servicio de la realeza o de las élites sociales, desempeñando funciones conmemorativas y de representación de estatus; incluso en la actualidad, los encargos de esmalte miniatura de alta gama continúan replicando esta lógica elitista. Por otro lado, Zheng Sijue ha modificado el enfoque de sus retratos, enfocándose en individuos comunes del entorno cotidiano. En consecuencia, ha sustituido la minuciosa descripción palaciega por siluetas de busto simplificadas y bloques de color de naturaleza liviana. Este tratamiento cotidiano y desclasado no solo disuelve los estereotipos identitarios inherentes al retrato esmaltado tradicional, sino que también devuelve la creación experimental contemporánea en esmalte a un estado genuino de observación de la vida.

La serie *Almas* de Hung Pei-Chi, iniciada en 2005, distinguido significativamente de la práctica común entre otros artistas contemporáneos de retratos en esmalte, sus obras no se basan en comitentes específicos, sino que proyectan la imaginación y las emociones de la artista a través de rostros humanos. Estos rostros carentes de identidad definida funcionan como autorretratos espirituales, dotados de un estilo personal marcadamente expresivo y de gran intensidad.

Hung Pei-Ch
Souls, s.f.
Cobre, esmalte, plata
3,8 x 3,8 cm
Fuente: sitio web BMFJ Studio
<https://www.bmfj.com/souls>



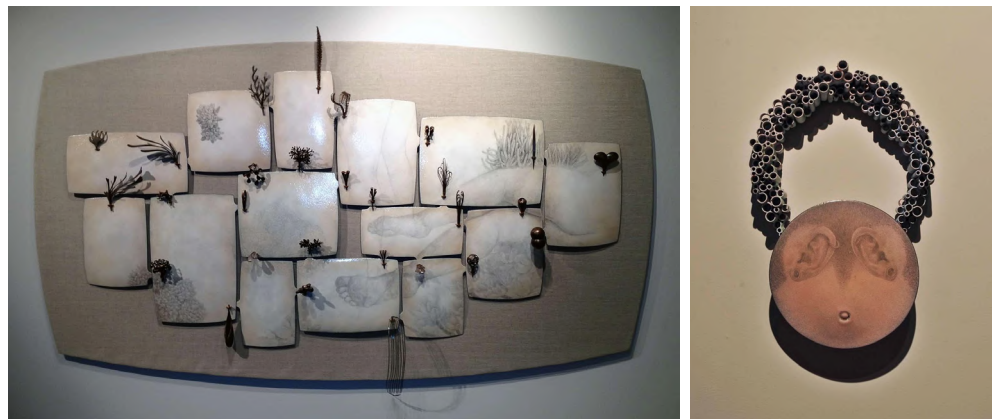
En el ámbito técnico, Hung emplea una paleta cromática reducida y explora las texturas del esmalte sobrecocido, permitiendo que el flujo del color, las burbujas y las grietas accidentales modelen rostros impregnados de emoción. Sus formas parecen “crecer” de manera orgánica a partir del propio material, exhibiendo una vitalidad primigenia y rasgos cercanos al expresionismo. A diferencia de los retratos esmaltados tradicionales, basados en la minuciosa mimesis y la función conmemorativa, estos “rostros del alma” abandonan la lógica representativa para convertirse en registros visuales de las emociones y del inconsciente de la artista. Mediante este diálogo espontáneo con el material, Hung transforma el flujo psicológico individual en símbolos visuales con resonancia universal, ampliando así la dimensión expresiva del esmalte experimental contemporáneo como portador de emociones e inspiración.

En las obras esmaltadas de Nick Dong, el grafito, material ampliamente utilizado en la práctica tradicional del dibujo, se erige como la principal herramienta pictórica, mientras que el esmalte se convierte en el lienzo del “dibujo”. Sobre un base esmaltado previamente cocido en color liso, Dong utiliza un lápiz para delinear la composición, permitiendo que el polvo de grafito se deposite en las microhendiduras de la superficie matizada. Tras una cocción a aproximadamente 800 °C, estos trazos de dibujo quedan definitivamente fundidos con la capa de esmalte, de modo que unas huellas que en papel serían fácilmente borrables adquieren en este medio una permanencia que trasciende el propio soporte gráfico.

Nick Dong
Unconscious Diary October, 2012
Cobre, esmalte, grafito
158 x 86 cm

Nirvana, 2013
Cobre, esmalte, grafito, oro
24 x 35,5 x 5 cm

Fuente: sitio web del artista
<https://www.studiodong.com/frozen-by-fire>



En las imágenes de sus obras se perciben delicados rastros de grafito que, bajo la cobertura de esmaltes blancos o en tonos claros, aparecen en sutiles gradaciones de grises: semejan imágenes dibujadas a mano, pero con una profundidad semitransparente generada por la refracción del esmalte. El artista concibe este experimento como una herramienta para “registrar la experiencia del viaje creativo”: flores, cuerpos, rostros, paisajes y escenas fragmentadas de memoria quedan fijados en placas esmaltadas, como si fueran diarios de dibujo petrificados.



Esta trayectoria experimental evidencia el potencial pictórico inherente al esmalte. Se subvierte la función tradicional del dibujo como mero boceto preparatorio, las líneas y trazos dejan de ser registros procesuales para convertirse en la forma final de la obra. Al mismo tiempo, la fragilidad del grafito contrasta con la solidez del esmalte, mostrando tanto la fugacidad del instante como su inscripción en una materialidad imperecedera. De este modo, Nick Dong transforma el dibujo en una forma artística destinada a perdurar, donde el propio proceso creativo se convierte en objeto de contemplación y memoria.

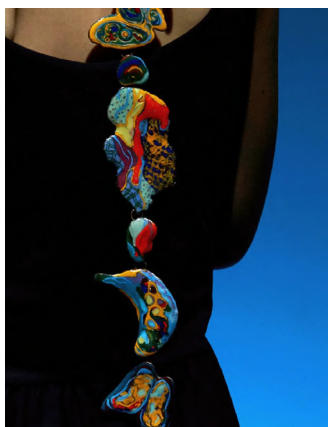
Nick Dong
Meaning Outside Meaning, 2013
Cobre, esmalte, grafito, oro, imán
427 x 122 x 6 cm
Fuente: sitio web del artista
<https://www.studiodong.com/frozen-by-fire>



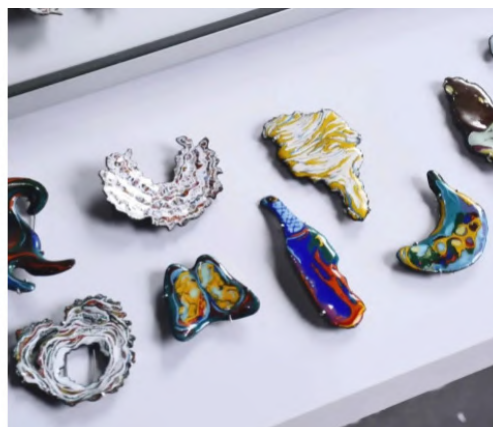
Nick Dong
Because Horizon, 2013
Cobre, acero inoxidable,
esmalte, grafito
147 x 97 x 23 cm

Nick Dong
Budding, 2013
Cobre, esmalte, grafito, oro
168 x 64 x 23 cm
Fuente: sitio web del artista
<https://www.studiodong.com/frozen-by-fire>

La serie *Dark* (2023), de Zhang Yiwen, se inspira en la pintura de Edvard Munch y se articula en torno a la “multifacialidad” de los hechos. La autora destila las penurias de la clase obrera de finales del siglo XIX, alimentación, enfermedad y trabajo, en signos fragmentarios y establece dos líneas en diálogo: dark/light. Subraya que “en lo oscuro hay color y en lo claro hay sombras”, releando con una subjetividad afectiva la condición real presente en la obra de Munch. En el plano del lenguaje y de la materia, trata el esmalte como lienzo y pigmentos: combina esmaltes transparentes, opacos y esmalte vitrificable con técnicas de grabado, superpone capas, veladuras y degradados para generar estratos con apariencia oleosa. Deja deliberadamente una organización de pinceladas “desordenada” y “discontinua”, y permite que el flujo del esmalte, las burbujas y las finas fisuras entren en la composición para crear texturas palpables y múltiples efectos visuales, y liberar una “vitalidad salvaje”. Su estrategia se basa en la apropiación parcial y el reensamblaje para dialogar metodológicamente con el canon: conserva la tensión emocional y la reacción subjetiva del expresionismo, pero recurre a altas gamas cromáticas para interpretar realidades “poco satisfactorias” e inserta elementos de “fractura/fisura” en imágenes “bellas”, quebrando el mero agrado decorativo.

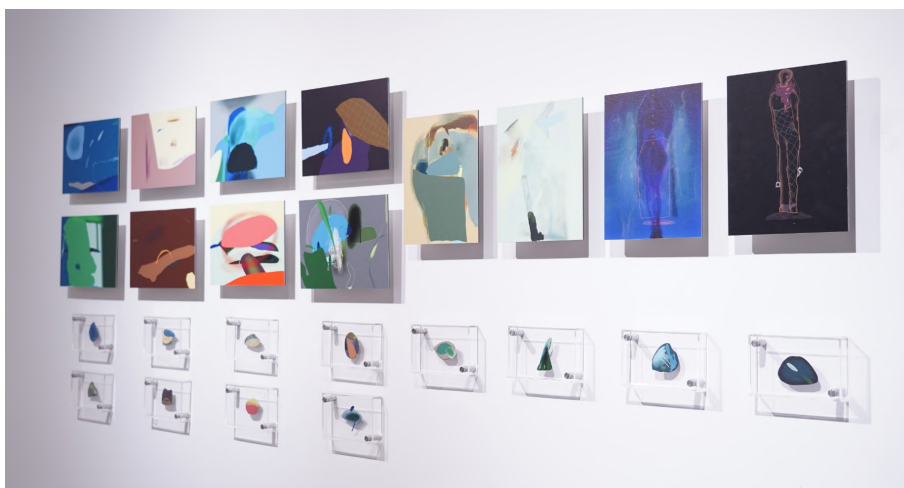


Zhang Yiwen
Dark, 2023
Cobre, esmalte
Dimensiones variables
Imagen cortesía de la artista



Viaje desconocido (2020), de Xu Chenxi, está compuesto por doce piezas de esmalte, cada una de las cuales corresponde a una pintura abstracta de mayor formato, creando una estructura narrativa dual entre imagen y objeto. Las obras surgen de la percepción y reconstrucción de fragmentos espaciales, paisajes terrestres, del alma y del cuerpo, que la artista transforma en composiciones visuales. Xu, que trabaja en disciplinas como la pintura, el esmalte y el arte performativo, centra su práctica en la relación entre color, ritmo, intuición y la formación de formas, rechazando un centro narrativo fijo en favor de una experiencia visual abierta y no lineal. En esta serie, traslada el lenguaje pictórico al medio del esmalte y utiliza veladuras, superposiciones y texturas accidentales para construir campos visuales estratificados. Cada pieza no solo es una construcción formal, sino también una condensación emocional y una manifestación material del proceso generativo del color. Funcionan como umbrales hacia un estado de “formación”, y conducen al espectador a una percepción cercana a la meditación.

Xu Chenxi
Viaje desconocido, 2020
Cobre, esmalte
Dimensiones variables
Fuente: exposición Integrity and Innovation, 2022

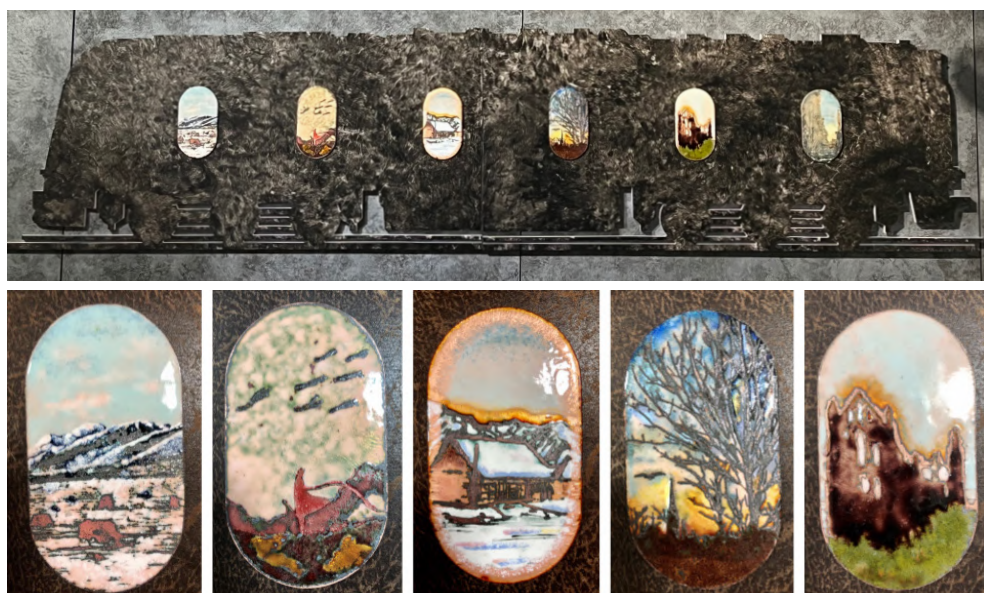


La serie *El secreto de las formas* (2024) de Wang Yuan toma como punto de partida las estructuras morfológicas de las plantas y explora la relación entre la forma vegetal y las combinaciones cromáticas mediante la fluidez controlada del esmalte industrial sobre planchas de hierro esmaltado. En lugar de recurrir a una representación figurativa tradicional, el artista superpone múltiples capas de esmalte, de modo que el flujo, la decoloración y los efectos difuminados del material generan formas con una cualidad orgánica. Al mismo tiempo, conserva la dimensión impredecible del esmalte sometido a alta temperatura, lo que genera una tensión visual entre lo figurativo y lo abstracto y destaca la dimensión pictórica y el carácter experimental de la materia.



Wang Yuan
El secreto de las formas 2024
Acero, esmalte
Aprox. 10 x 20 x 2 cm (cada pieza)
Imagen cortesía de la artista

Tren en marcha (2021), una obra realizada colectivamente por varios artistas, retoma el recurso de la pintura tradicional china en el que la “ventana” funciona como marco para incorporar el paisaje exterior a la composición. De este modo, el tren en movimiento se convierte en un largo rollo dinámico, mientras que la mirada a través de las ventanas congela instantáneamente los paisajes del trayecto, transformándolos en fragmentos susceptibles de ser preservados en la memoria. En cuanto a la técnica, los artistas emplearon un procedimiento cercano al grabado para crear la base de cobre en champlevé, sobre la que aplicaron esmaltes de distintos colores, dejando a propósito zonas de metal expuesto. Durante la cocción, las líneas de cobre en relieve se oscurecen por oxidación y funcionan como trazos negros que delinear la imagen. Al mismo tiempo, la alteración cromática bajo el esmalte, junto con los efectos de veladura y difusión, generan una rica gama de texturas y atmósferas cromáticas que confieren al esmalte una marcada cualidad pictórica.



Wei Yun, Su Jia, Wang Yuan, Nie Jinghui, Zheng Chun
Tren en marcha, 2021
Cobre, esmalte
Aprox. 14 x 6 cm (cada pieza)
Imagen cortesía de la Enamel Alliance

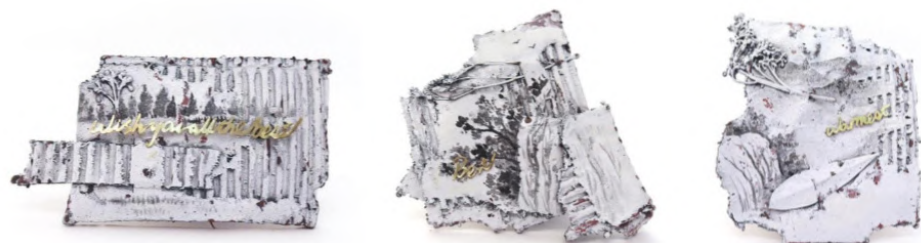
Esta creación experimental no solo amplía el vocabulario visual del esmalte, sino que también sostiene directamente la dimensión narrativa de la obra. Los paisajes enmarcados por las ventanas muestran, a través de distintos tonos y texturas, la frialdad de la nieve, el resplandor del crepúsculo, la amplitud de la estepa o el vuelo de las aves; cada imagen condensa un recuerdo individualizado del viaje. Al ser una creación colectiva, la obra en su conjunto se configura como un “diario visual” yuxtapuesto: en un mismo trayecto, diferentes artistas entrelazan la experiencia compartida con sus propias miradas personales mediante el lenguaje pictórico del esmalte.

En *Paisaje en el viaje* (2022), *Un fragmento de paisaje* (2022) y *Amarre* (2022), Wu Ching-Chih lleva su experimentación con la combinación de esmalte blanco y texturas metálicas hacia una expresión de marcado carácter pictórico, generando la sensación de un apunte realizado al azar durante un viaje, como si se hubiera recogido un trozo de cartón corrugado para plasmar en él impresiones del paisaje. Para ello, utiliza planchas metálicas irregulares recubiertas de esmalte blanco opaco, dejando expuestas zonas con huellas de óxido y quemaduras que evocan la aspereza de un cartón envejecido por el paso del tiempo. Los delineados y veladuras en negro y gris evocan la resonancia de la tinta en la pintura tradicional china y quedan fijados de manera permanente bajo la superficie vidriada. Amplias zonas en blanco entablan un diálogo con las áreas de color y tinta. En algunas piezas, incorpora hojas y ramas metálicas en relieve, así como inscripciones doradas incrustadas, como si fueran objetos o anotaciones adheridos al “lienzo”, lo que intensifica la inmediatez del apunte y la huella manual. Esta trilogía fusiona la estética de la tinta y el vacío propios del paisaje tradicional con la experimentación con materiales como el metal y el esmalte, y abre un nuevo lenguaje pictórico entre la sensibilidad oriental y la expresión contemporánea.

Wu Chin-Chih
Paisaje en el viaje, 2022
Cobre, latón, esmalte
S/m

Un fragmento de paisaje, 2022
Cobre, latón, esmalte
S/m

Amarre, 2022
Cobre, latón, esmalte
S/m
Fuente: sitio web del artista
<https://wuchingchih.weebly.com/profilio.html>



V.1.3 Experimentación con la figuratividad del esmalte

En la trayectoria experimental del arte del esmalte contemporáneo, la figuración no solo se refiere a la técnica de reproducción fiel, sino que también se entiende como una forma de construir significado a través de formas reconocibles: figuras humanas y corporales, objetos, elementos naturales y paisajes. Su núcleo de atención se centra en cómo se produce e interpreta la imagen. Los artistas, mediante operaciones de selección y omisión, condensación, metonimia, apropiación y reescritura simbólica, hacen que la forma trascienda la mera función representativa y adquiera una orientación estética o cultural. Como trayectoria experimental centrada en la imagen, la figuración puede ofrecer un marco de lectura estética en términos de forma, estilo, composición y organización de la mirada, y al mismo tiempo sustentar expresiones emocionales de «prestar el sentimiento al objeto», e incluso expandirse hacia funciones narrativas y simbólicas. Su espectro expresivo se extiende desde lo rigurosamente figurativo hasta lo altamente sintético o semis abstracto, pero no depende de una lógica evolutiva lineal, sino que se genera en contextos diversos.

1. Del cuerpo al objeto

En el ámbito de la creación artística contemporánea, el cuerpo se concibe como una interfaz central de percepción, acción y expresión. Este espacio trasciende su función como mero receptor o soporte de la obra, ya que se erige como el escenario donde se gesta la experiencia del visitante. A través del movimiento, el tacto, el uso o el acto de portar, se establece un circuito sensorial dinámico entre el cuerpo y el objeto, generando una conexión única y significativa con la obra de arte. Tal como señaló Maurice Merleau-Ponty, “el cuerpo es el medio general que nos permite poseer el mundo”⁴; la percepción, la acción y la emoción se despliegan desde esta existencia concreta hacia el exterior. Cuando el artista coloca su obra sobre este “interface corporal”, el objeto deja de ser un mero instrumento funcional y se convierte en un mediador capaz de activar, reflejar o incluso reconfigurar la percepción y el pensamiento.

En consecuencia, en múltiples prácticas contemporáneas, se ha optado por atenuar deliberadamente la funcionalidad del objeto. El teórico de la artesanía Glenn Adamson ha definido este fenómeno como “pensar más allá de la utilidad”: la obra, mediante el entrelazamiento de materia, técnica y experiencia corporal, invita al espectador a pensar con ella en lugar de simplemente usarla. En el ámbito de la joyería, esta tendencia se manifiesta de manera particularmente notable. En la práctica artística contemporánea, la joyería se concibe como un punto de confluencia entre el cuerpo humano, la sociedad y el objeto, destacando cómo el acto de portar y la percepción de la escala trasladan el objeto al primer plano de la expresión conceptual.

Como se ha mencionado anteriormente, las propiedades compuestas del esmalte amplifican precisamente la trayectoria experimental de “De cuerpo al objeto”. La combinación de metal y esmalte confiere a la obra una apariencia sólida, térmica y brillante, mientras que los rastros de fusión, craquelado o flujo aportan una dimensión dinámica y procesual a su materialidad. A partir de este punto, los artistas emprenden exploraciones diversas, en las que el cuerpo se convierte en el escenario de la experiencia, mientras que el objeto esmaltado actúa como un punto de convergencia visible de percepción y pensamiento. La interacción entre ambos revela la vitalidad de la materia y expande los límites expresivos del esmalte contemporáneo, constituyendo la lógica central que guía esta trayectoria experimental.

1). Cuerpo como el punto de partida

En la práctica creativa del esmalte artístico experimental contemporáneo, la exploración que parte de la percepción corporal se ha convertido en una de las rutas experimentales más importantes. Los artistas, mediante la expansión de los órganos corporales, los gestos y las experiencias sensoriales, buscan romper con la lógica funcional y decorativa del esmalte tradicional y explorar la transformación del esmalte desde una “superficie decorativa” hasta una “existencia conceptual”, impulsando así esta técnica hacia el ámbito del objeto expandido y la instalación.

En la exploración del esmalte artístico experimental contemporáneo, que toma el cuerpo como punto de partida, las obras del artista chino-australiano Ah Xian (Liu Jixian) constituyen un caso pionero temprano. Formado en la década de los ochenta y activo en la escena del arte

4. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, trad. Jean Cabanes (Barcelona: Península, 1993), 162

contemporáneo chino a comienzos de los noventa, ha mantenido el desnudo humano como tema constante y es ampliamente reconocido por sus esculturas figurativas. Su obra se caracteriza por apropiarse y reinterpretar motivos, técnicas y materiales de la tradición cultural china, como el bronce, el jade, la laca y el cloisonné, y situarlos en un nuevo marco conceptual contemporáneo en colaboración con artesanos y talleres de China, al tiempo que desarrolla investigaciones experimentales y de carácter conceptual.



Ah Xian
(Izq. sup.) Human human -
cloisonné bust 3, 2001
45.0 x 42.5 x 25.5 cm
The Art Gallery of South Australia

(Izq. inf.) Human human -
cloisonné bust 5, 2001
45.0 x 42.5 x 25.5 cm
The Art Gallery of South Australia

(Dcha.) Human human - lotus,
cloisonné figure 1, 2000
158 x 55,5 x 32 cm
Queensland Art Gallery
Fuente: [Fuente: sitio web de subastas Invaluable](http://www.invaluable.com)



Entre 2000 y 2001 realizó en la *Fábrica de Cloisonné de Jingdong* (Hebei) la serie *Human Human- Cloisonné*, que incluye la escultura femenina de tamaño real con motivo de lotus y varios bustos. Estas obras se basan en moldes tomados del cuerpo humano, sobre los que se crean estructuras de cobre cubiertas con intrincados patrones de cloisonné. Tras múltiples procesos de aplicación de esmalte, horneado, pulido y dorado, los motivos florales y decorativos se extienden a lo largo de las curvas del cuerpo desnudo, generando una sensación de ornamentación extraña. Al mismo tiempo, esta serie traslada por primera vez la técnica del cloisonné, tradicionalmente limitada a jarrones, vasijas y pequeñas piezas de joyería, al ámbito de la escultura humana a tamaño real, logrando una doble innovación: en la escala material y en el contexto funcional y narrativo.

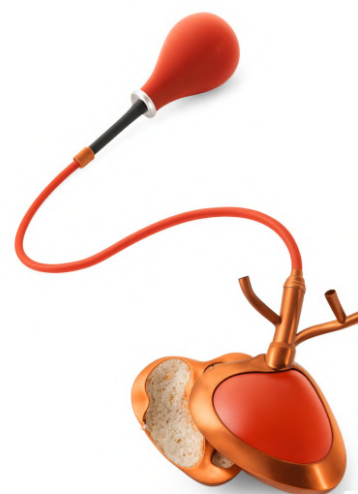
En estas esculturas, el cuerpo funciona como soporte físico del experimento artístico y como símbolo de identidad cultural en el contexto contemporáneo. Cada busto logra un equilibrio entre la individualidad del sujeto y la identidad colectiva de la cultura china. Al fusionar la técnica ancestral del cloisonné con la imagen del cuerpo humano, Ah Xian efectúa un cambio semiótico de icónico a simbólico en el estatus de los bustos como retratos: de una similitud icónica con el modelo al modo simbólico de ser chino, tal y como lo codifica y sintetiza la tradición de los motivos decorativos chinos. Este enfoque, centrado en el cuerpo, no solo inauguró una vía fundamental para el esmalte experimental contemporáneo, sino que también sentó las bases para posteriores

prácticas basadas en la percepción corporal y en la exploración interdisciplinaria de los materiales.⁵ Ah Xian libera el arte de esmalte tradicional de sus funciones imitativa y utilitaria, y la convierte en un medio para la experimentación conceptual y material dentro del arte contemporáneo.

En 2006, Wang An-Chi creó *Trying Hard to Live*, una obra en la que el corazón es el elemento central. Mediante la combinación de cobre y esmalte, junto con la incorporación de tubos elásticos y una perilla manual de respiración, la pieza adopta una forma que oscila entre dispositivo médico y órgano biológico. El corazón está seccionado y su interior muestra una textura granulosa y blanquecina que alude a la fragilidad de la vida y al esfuerzo por sobrevivir, y también evoca el estado del cuerpo sometido a intervención médica.

Desde la perspectiva experimental, esta obra constituye un intento precursor basado en el cuerpo. El esmalte cumple principalmente una función de simulación superficial y expresión táctil, sin llegar a convertirse todavía en un medio estructural ni en el eje de la experimentación instalativa. No obstante, mediante la combinación de materiales y el tratamiento objetual, introduce de forma preliminar el tema corporal en la narrativa del esmalte contemporáneo. Este tipo de ensayo anticipa las exploraciones posteriores, que estarán más centradas en el comportamiento del material, la extensión sensorial y la interacción espacial, y que consolidarán una auténtica trayectoria experimental desde el cuerpo.

La serie *Trace Archive* (2025) de Ding Qiyang adopta el acné como vocabulario visual y traduce las marcas íntimas del cuerpo en un “archivo del tiempo” legible públicamente. Mediante metáforas y recontextualizaciones, el artista desmedicaliza la noción de “imperfección” y la resignifica como experiencia del tiempo, la resiliencia y el crecimiento. En un collar, la correspondencia entre el acné y las fases lunares se articula mediante un disco de plata que alude a la luna y pequeños puntos esmaltados que evocan las manchas del ciclo de llenos y vacíos, haciendo visible la periodicidad de los cambios corporales. El broche establece una intertextualidad



Wang An-Chi
Trying Hard to Live, 2006
Cobre, esmalte, latón, tubo de goma
6,5 x 8 x 60 cm
Fuente: 500 Enamel Objects



Ding Qiyang
Trace archive, 2025
Cobre, esmalte, plata
Collar aprox. ø 30 cm
Broche aprox. 12 x 7 x 5 cm
Imagen cortesía de la artista

5. Stefano Catalani, “From Iconic to Symbolic: Ah Xian’s Semiotic Interface. Between China and the West,” *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, (marzo de 2005), 76–86

La colección de Thousands of Hands and Objects (desde 2021) de Qu Mengnan, creada tras la pandemia de la COVID-19, se inspira en la imagen budista de Guanyin con “mil manos y mil ojos”, y articula una exploración sobre la relación entre el cuerpo, los objetos y la memoria sensorial. En estas obras, la artista utiliza las manos como extensión del cuerpo y como portadoras de percepción, y las combina con objetos cotidianos, como un micrófono, una regadera, un patín o un hot dog, para recrear una escena que evoca a la figura de Guanyin con “mil manos portando objetos sagrados”. Estos objetos adquieren un valor simbólico que trasciende su función utilitaria y actúan como talismanes de consuelo psicológico y como depositarios de huellas de la vida cotidiana.



Según la propia artista, el distanciamiento físico impuesto durante la pandemia la llevó a reconsiderar la importancia del tacto y la relación emocional con los objetos. Al integrar gestos de mudra⁶, como el Gyan mudra o el Shuni mudra, con objetos ordinarios, la obra responde al deseo del cuerpo de recuperar seguridad y memoria, y a la intención de dotar a los objetos de un carácter ritual. Así, la práctica trasciende la simple manipulación material para convertirse en una reflexión sobre los vínculos entre el mundo físico y el simbólico.

130

En el marco del esmalte artístico experimental, la propuesta de Miles manos y objetos no se centra en una ejecución técnica compleja, sino que se sitúa en una lógica de intervención conceptual y de objeto expandido, abriendo nuevas posibilidades narrativas para el esmalte como medio contemporáneo. El valor central de esta propuesta radica en la manera en que el cuerpo, a través del gesto manual, se convierte en el punto de partida de la percepción y la emoción, mientras que los objetos resignificados configuran una red sensorial que conecta la experiencia individual, la memoria social y la dimensión espiritual. Este caso demuestra que la vía experimental basada en el cuerpo no solo amplía el lenguaje material, sino que también activa una reflexión sobre la interrelación entre la experiencia vital, la cultura material y la espiritualidad.

Wei Yun creó *Sinestesia* (2024), una obra que toma como eje visual los órganos sensoriales humanos (ojos y oídos) y que, mediante la interacción y alteración de esmalte blanco y malla metálica, genera una estructura visual en la que coexisten lo biológico y lo reticular. En la entrevista, la artista señaló que desde hace tiempo le interesa la extensión e interacción de la percepción corporal en el entorno contemporáneo, y que busca “hacer que los sentidos desarrollen tentáculos” para situar la experiencia individual dentro de una red de información y de un ecosistema en constante flujo.



Wei Yun
Synesthesia 2024
 Malla de cobre, esmalte
 Aprox. 80 x 40 x 5 cm
 Fuente: exposición *All Things in Silent Mystery*

En el proceso técnico, la malla de cobre se ablanda mediante recocido y se moldea con plantillas para dar forma tridimensional a los rasgos faciales. A continuación, se sintetizan con soplete capas de esmalte blanco de 60-80 mesh, conservando de manera intencionada las partículas, grietas y escurrimientos que se generan durante la cocción. La superficie resultante adquiere una suavidad y una “carnosidad” semejantes a las de la piel. En este proceso, el esmalte deja de ser solo un material de coloración sobre metal para convertirse en un medio que sostiene la forma y genera texturas, mientras que la malla metálica se proyecta en el espacio como una red de nervios o vasos sanguíneos, difuminando los límites entre la obra y el entorno.

Este itinerario experimental parte del cuerpo y se aleja deliberadamente de la búsqueda tradicional del brillo y el decorativismo del esmalte, transformando la contingencia técnica en lenguaje visual. Al mismo tiempo, mediante la fragmentación de los órganos sensoriales y la prolongación radicular de la malla, la artista establece múltiples conexiones entre “cuerpo-espacio-entorno”, desarrollando una práctica de instalación y de objeto expandido que responde a las reflexiones del arte contemporáneo sobre la percepción, la sinestesia y la condición vital.

2). Objetos aplicados al cuerpo

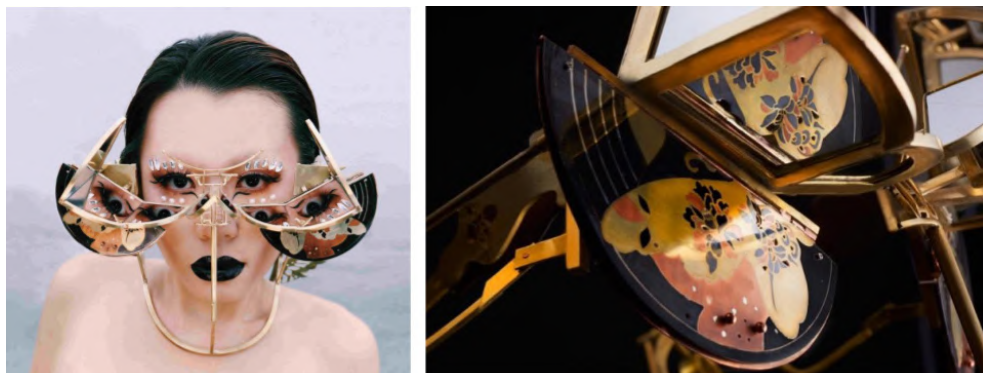
En la creación contemporánea del esmalte experimental, los “objetos aplicados al cuerpo” constituyen una vía de producción de gran envergadura y notable actividad, cuya manifestación principal se concentra en el ámbito de la joyería contemporánea. Este fenómeno guarda una estrecha relación con los usos históricos del esmalte, sus características materiales y la naturaleza mediática de la joyería contemporánea.

Desde una perspectiva histórica, el esmalte ha sido utilizado de manera continua en objetos decorativos, joyas y piezas de carácter religioso y cortesano, dejando huellas significativas en la historia de la joyería occidental. Esto abarca desde el Barroco y el Rococó, con sus estilos ornamentales suntuosos y complejos, hasta el Art Nouveau, cuando se produjo un renacimiento del esmalte en joyería. Estas tradiciones no solo consolidaron la vinculación natural del esmalte con objetos portables y de escala íntima, sino que también proporcionaron el trasfondo cultural y la lógica formal para su continuidad en la creación joyera posterior. Paralelamente, la joyería contemporánea ha experimentado una notable evolución, alejándose de su función tradicional y decorativa para adoptar una expresión más conceptual, centrada en el cuerpo, la identidad y las relaciones sociales, convirtiéndose en un arte portátil. En este cambio de paradigma, el esmalte ha experimentado una notable transición, evolucionando desde la artesanía tradicional hacia el arte contemporáneo. Esta transformación lo ha convertido en un medio idóneo para expresar conceptos, narrativas y explorar nuevas formas de experimentación material. La práctica del esmalte depende en gran medida de la metalistería y del equipamiento técnico para la cocción. Por ello, los talleres de joyería y los programas de enseñanza en orfebrería y joyería se han convertido en los principales espacios donde el esmalte puede perpetuarse y renovarse.

Cabe señalar que, si bien la producción en el campo de la joyería contemporánea representa una parte considerable del esmalte experimental actual, la mayoría de las joyas de esmalte contemporáneo pueden ser exhibidas y apreciadas de manera independiente, sin requerir la incorporación física del cuerpo para su existencia. En otras palabras, estas obras pueden ser apreciadas y analizadas como piezas artísticas independientes, incluso al margen del acto de portar. Por lo tanto, estas obras se abordarán en los apartados temáticos posteriores. En este apartado, nos centraremos en aquellas obras que no podrían considerarse completas sin su vínculo inseparable con el cuerpo humano. La dimensión experimental de estas obras radica precisamente en la insustituibilidad del cuerpo como soporte.

La obra titulada *Mirage*, creada por You Chia-Yu en 2021, parte de la noción de la “mirada” y se centra en la idea de que, al observar, la percepción no se limita al objeto en sí, sino que también abarca la relación entre este y el propio sujeto. La pieza busca romper el marco único de la realidad y generar una experiencia visual que traspase el umbral entre lo real y lo irreal. La obra está compuesta por una gran estructura portátil que cubre el rostro, realizada

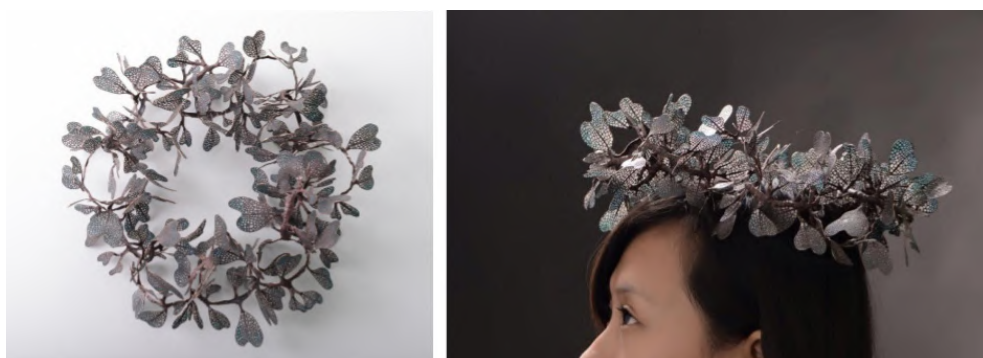
con espejos, metal y esmalte, cuya forma oscila entre una máscara, un abanico y una lente prismática. La artista recurre a la técnica tradicional de incrustación, insertando patrones ficticios en la superficie del vidrio y empleando el reflejo especular para provocar ilusiones ópticas y crear una sensación de múltiples espacios “dentro” y “fuera” del espejo. Durante su uso e interacción, la mirada del espectador se fragmenta, reconfigura y refleja, alternando lo real y lo ilusorio y revelando las complejas relaciones entre el sujeto y el entorno, al tiempo que se establece un diálogo de contraste y reflexión con uno mismo.



You Chia-Yu
Mirage, 2020
Latón, espejo, cobre y esmalte
S/m
Fuente: tesis de máster de la artista

El sentido de la obra depende de la perspectiva dinámica y de la relación espacial que se genera al llevarla puesta. Al cubrir el rostro, el efecto visual se transforma continuamente con los movimientos y la dirección de la mirada, constituyendo así la experiencia completa de la pieza. En cambio, cuando se exhibe de manera estática y separada del cuerpo, su efecto e intención difícilmente se materializan en plenitud. Al buscar un equilibrio entre la complejidad de la realidad y la simplificación propia de la joyería, You Chia-Yu convierte la percepción corporal en un experimento conceptual y visual de múltiples capas, ampliando los límites sensoriales del arte contemporáneo en esmalte.

Las dos obras de Wu Jingzhi, *___, hace que uno se canse* (2012) y *El amor es ciego* (2013), exploran igualmente la “dependencia del cuerpo” en la creación de esmalte contemporáneo, donde el sentido y la integridad de la experiencia dependen de la relación inmediata con quien las porta.



Wu Chin-Chih
___, hace que uno se canse, 2012
Cobre, esmalte
Aprox. ø 20 cm
Fuente: sitio web del artista
<https://wuchingchih.weebly.com/profilio.html>

En *___, hace que uno se canse*, el artista construye una corona a partir de hojas de esmalte plique-à-jour unidas de forma repetitiva. Los tonos azul claro y verde de las hojas evocan una textura natural y transmiten una sensación de ligereza y delicadeza. Sin embargo, cuando la estructura se coloca sobre la cabeza, el peso acumulado del metal y el esmalte genera una presión física en la persona que la lleva. El título de la obra deja intencionadamente un espacio en blanco para que el espectador, desde su propia experiencia, complete la fuente concreta de ese “cansancio”, estableciendo así un vínculo entre la sensación física del uso y

la metáfora psicológica: la apariencia exterior, aparentemente brillante, suele ir acompañada de cargas y desgastes invisibles.

El amor es ciego lleva aún más lejos la cualidad escultórica del objeto portátil. El artista amplía, duplica y enrosca una estructura anular hasta transformarla en un entramado tridimensional que envuelve el rostro. En él, hojas de esmalte con forma de corazón simbolizan el amor. Al llevar la pieza, estas estructuras semejantes a ramas se cruzan frente a los ojos; aunque el esmalte plique-à-jour deja pasar la luz, no permite ver a través de él, por lo que bloquea y perturba la visión. De este modo, en el plano de la percepción corporal se genera una experiencia de “ceguera” que fusiona el obstáculo visual con la metáfora del amor, insinuando que incluso en la niebla emocional pueden germinar la vida y la esperanza.

Wu Chin-Chih
El amor es ciego, 2013
Cobre, esmalte
Aprox. 35 x 30 x 30 cm
Fuente: sitio web del artista
<https://wuchingchih.weebly.com/profilio.html>



Ambas obras plantean el uso como condición previa para la generación de significado: el peso de la corona sólo puede experimentarse mediante la percepción corporal y la obstrucción visual sólo se revela al portarla. El cuerpo no es sólo una plataforma de exhibición, sino el agente que activa su simbolismo y desencadena la interpretación del espectador. Al integrar la técnica tradicional del esmalte calado en complejas estructuras, Wu Ching-Chih establece una interacción dinámica entre “objeto portátil” y “cuerpo”, cerrando el ciclo de forma y sentido durante el acto de uso.

3). Objeto actuado por el cuerpo

En la sección anterior, la existencia de la obra depende del uso o de la interacción inmediata con el cuerpo, mientras que, en la trayectoria de objeto actuado por el cuerpo, el núcleo de atención se desplaza hacia la influencia formal que el cuerpo ejerce sobre el objeto, así como hacia la manera en que dicha influencia se registra, se fija y se transforma en un significado dentro del contexto artístico. Este tipo de creación concibe el objeto como un “estrato sedimentado” de la experiencia corporal. Puede tratarse de productos estandarizados de fabricación industrial, con estructuras y funciones altamente uniformes. Sin embargo, a través del contacto y uso prolongados con el cuerpo, el objeto va absorbiendo y revelando las huellas producidas por los gestos, hábitos y posturas del individuo, ya sea en forma de deformaciones físicas, desgastes superficiales o relaciones de adaptación únicas entre cuerpo y objeto. Estos cambios no solo registran la presencia del usuario, sino que también ponen de manifiesto las huellas creadas conjuntamente por el cuerpo y el objeto en un espacio y un tiempo compartidos. Mediante la solidificación y la recreación superficial que permite

el esmalte, los artistas transforman estas huellas en estructuras materiales de conservación prolongada, estableciendo así una sugerente relación en la interfaz entre “cuerpo” y “objeto”.

Chu Shu-Wan creó en 2008 *Right Hand*, uno de los primeros casos conocidos en el ámbito cultural chino en los que se combina la técnica del tejido metálico con la del esmalte. La obra reproduce la forma de un guante a partir de finos hilos de cobre tejidos, sobre cuya base se aplicó y cocinó esmalte en repetidas ocasiones, de modo que una estructura originalmente blanda, similar a un tejido, adquirió solidez y una forma estable. El guante conserva colgada una etiqueta similar a la de los productos en venta, lo que remite a los guantes industriales producidos en masa para uso laboral. Sin embargo, este tipo de guantes industriales normalmente no distingue entre la mano derecha y la izquierda, y solo a través del acto de ponérselo, es decir, mediante el uso corporal, adquiere direccionalidad y huellas individualizadas. En este sentido, *Right Hand* no solo muestra la transformación formal que se produce al ponérselo, sino que también la fija de manera permanente con el esmalte: el guante de hilo de cobre tejido adopta la forma de la mano derecha, mientras que la ausencia de la mano física genera una imagen vacía, una “presencia ausente”. Esta forma conserva las huellas de la acción corporal y, gracias al efecto de solidificación del esmalte, las transforma en un signo material duradero que registra cómo el cuerpo otorga identidad específica a un objeto estandarizado y, a la vez, encapsula en él la imagen y la memoria de la presencia corporal.

Otra obra en la que el objeto actúa como portador de huellas corporales es la *Trainers*, de la artista Zhang Yiwen, que muestra, a través del esmalte, las transformaciones formales y las huellas individualizadas que se generan en unas zapatillas durante su uso. Partiendo de un calzado deportivo común en la vida cotidiana, la obra se centra en la textura homogénea y ordenada impuesta por la producción industrial a gran escala: el tejido regular de la parte superior, la uniformidad de los patrones y la estandarización de la forma. Con el uso diario, este orden inicial se ve progresivamente alterado por los movimientos, hábitos y posturas del cuerpo: la superficie del zapato se pliega, se marca y se desgasta en zonas concretas, generando una impronta formal única. En esta serie, Zhang Yiwen simula y fija mediante esmalte esta “doble textura”: conserva la estructura ordenada del calzado producido en serie, pero al mismo tiempo muestra las huellas singulares derivadas del uso personal. Estas texturas se plasman en la forma y el relieve superficial de doce collares esmaltados, de modo que cada pieza funciona como un “retrato” de una etapa concreta de la vida de la persona propietaria del zapato, un lugar donde la uniformidad de la producción industrial y la especificidad de



Chu Shu-Wan
Right Hand, 2008
Hilo de cobre, esmalte, papel, plástico
25 x 9 x 5 cm
Fuente: 500 Enamel Objects



Zhang Yiwen
Trainer, 2023
Cobre, esmalte, cordones, anilla de plata
Dimensiones variables
Fuente: exposición Wear a Portal, 2023

la experiencia individual interactúan y se modelan mutuamente. La obra no solo registra con esmalte la superficie física, sino que también alude a la generación dinámica de la identidad individual en el cruce entre normas sociales y vivencias personales, y constituye una reflexión materializada sobre la relación individuo-colectivo en la sociedad contemporánea.

2. Formas y objetos artificiales

En el esmalte experimental contemporáneo de Gran China, algunas trayectorias creativas se centran en la representación figurativa de formas derivadas de productos industriales u objetos cotidianos. Estas obras no dependen de la narración, sino que, mediante ampliaciones, ensamblajes o simulaciones estructurales, ponen de manifiesto la lógica formal y el significado conceptual de los objetos. El esmalte actúa principalmente como un medio de traducción superficial e intensificación material que, al mismo tiempo, oculta la textura original del metal y aporta una sensación de pureza y solidez perceptiva a la forma. La obra de Lai Yung-Ching es un ejemplo paradigmático de esta tendencia: el artista toma piezas mecánicas, moldes o reglas de medición como prototipos y los transforma en entidades artísticas orientadas a la observación y la reflexión mediante la reconstrucción estructural y experimentos de superficie.

La mecánica (2006) forma parte de la serie Exploración de la estética ocasional de los productos industriales. Tomando como prototipos tornillos y componentes mecánicos, Lai construye cinco unidades a pequeña escala con sutiles variaciones en su morfología. No se trata de una simple reproducción de piezas existentes, sino de una investigación sobre la belleza intuitiva de la estructura cuando la funcionalidad está ausente. Lai realiza ensayos de esmalte sobre las superficies de cobre, incluidas mezclas cromáticas, quemaduras reductoras parciales y tratamientos de arenado, para explorar matices y texturas complejos. En este caso, el esmalte no actúa como un elemento decorativo principal, sino como un mediador que traduce la superficie y resalta el potencial estético latente en la producción industrial en serie.

Lai Yung-Ching
La mecánica, 2006
Cobre, bronce, esmalte
8,5 x 2 x 2 cm
Fuente: tesis de máster del artista



Molde interior/Molde exterior (2006) se inspira en el prensado y el moldeo propios de la producción industrial, y simula la lógica de la modularidad cuadrada. El artista ensambla los módulos en direcciones opuestas, organizándolos en una estructura de tipo tablero de nueve casillas. Esta disposición remite a la repetitividad y a la estandarización de la fabricación industrial, y al mismo tiempo abre, en el plano formal, una reflexión sobre la relación entre interior y exterior, anverso y reverso, apariencia y esencia. En cuanto al material y al tratamiento de la superficie, la obra está recubierta íntegramente con esmalte blanco opaco. La superficie está esmaltada en blanco opaco, sometida a múltiples cocciones y, finalmente, arenada para generar un acabado mate semejante al mármol. Sin embargo, sobre esta base “pura” aparecen manchas verdosas provocadas por la oxidación del cobre. Estas huellas no

son “defectos”, sino elementos visuales conscientemente preservados, que dialogan con la temática industrial: evocan los residuos y la contaminación inevitables del proceso productivo, al tiempo que revelan tanto las “marcas accidentales” del mundo industrial como las fisuras ocultas bajo las apariencias idealizadas. A través de esta serie de recursos estructurales y experimentaciones superficiales, Lai Yongqing consigue disolver la fisicidad original del metal e impregnar la obra de una sensación de racionalidad y orden, transformando un objeto propio de la producción industrial en un soporte visual para la contemplación y la reflexión.



Lai Yung-Ching
 Molde interior/Molde exterior,
 2006
 Cobre, esmalte
 10 x 20 x 4 cm
 Fuente: *500 Enamel Objects*

En conjunto, estas dos obras revelan la trayectoria experimental de Lai basada en la simulación estructural, la traducción superficial y la disolución de la funcionalidad. Mediante la reinterpretación figurativa de piezas industriales, moldes y reglas, y la aplicación de diversos tratamientos de esmalte, transforma instrumentos de producción y medición en formas condensadas dentro del arte contemporáneo, invitando al espectador a explorar nuevas percepciones y reflexiones sobre la lógica estructural del objeto y su significado cultural.

Otra línea de creación es la de aquellos artistas que optan por la representación figurativa de objetos cotidianos, transformando elementos familiares de la vida diaria en objetos destinados a la contemplación. Estas obras, ya sea porque mantienen de forma fiel la apariencia original del objeto y evoquen memorias individuales, o porque, mediante transformaciones materiales y tratamientos superficiales, otorguen a lo cotidiano un valor sensorial que trasciende su función de uso, permiten al espectador reexaminar la forma y el color de los objetos ordinarios desde una experiencia visual renovada.

La serie *Square* (2018), de Wu Jingzhu, parte de un objeto cotidiano, la esponja, como prototipo. Su forma no se origina a partir de una reconstrucción imaginaria, sino que se obtiene mediante un proceso de electroformación directa sobre la superficie de una esponja auténtica. Este método permite “replicar” con precisión su estructura porosa. El tratamiento de la textura refuerza aún más esta mimesis: la aplicación de esmalte con un acabado mate tipo sugar coating elimina el brillo característico del esmalte tradicional y hace que la superficie se asemeje a la rugosidad granulada de la esponja. Simultáneamente, la artista incorpora una paleta de colores pastel, como el rosa, el amarillo brillante y el turquesa, que evocan los colores artificiales de las esponjas de limpieza industriales. De este modo, la obra se presenta visualmente casi indistinguible de una esponja común, evocando a primera vista la sensación de ligereza, blandura y bajo valor; sin embargo, al entrar en contacto con ella se revela la dureza y el peso propios del metal y del esmalte. Esta contradicción entre la apariencia visual y la materialidad física no solo genera un desfase perceptivo en la experiencia del espectador, sino que constituye el núcleo de tensión de la obra. De este modo, la serie se inscribe en la trayectoria experimental de la figuración al reproducir un objeto cotidiano, y simultáneamente subvierte las categorías de percepción y valor al poner en juego oposiciones como blando/duro y barato/caro.

Wu Ching-Chih
 Square, 2018
 Cobre, esmalte, latón, plata, acero
 Dimensiones variable
 Fuente: sitio web del artista
<https://wuchingchih.weebly.com/profilio.html>



La obra *Caramelo*, de Lin Lih-Chuan, se inspira en el recuerdo gustativo de los caramelos de fruta (tanghulu) de su infancia, y combina metal y esmalte para transformar frutas y verduras en objetos artísticos figurativos. La superficie de la pieza, recubierta con esmaltes en tonos azul, violeta y verde, refleja la luz con un brillo cristalino que evoca directamente el “baño de azúcar” del tanghulu, provocando una asociación inmediata con la experiencia del gusto. La configuración de medias secciones de frutas genera un contraste entre interior y exterior, vacío y lleno, que intensifica la tensión visual de la obra y sugiere la dualidad entre la dulzura de la memoria infantil y la amargura latente de la experiencia vital. Entre los materiales utilizados figura pelo de caballo, cuyo uso o significado no es explicado por la autora y que constituye un enigma abierto en el lenguaje material de la pieza. En conjunto, *Caramelo* transforma ingredientes cotidianos en objetos contemporáneos destinados a la contemplación y evocación, gracias a la fusión del brillo del esmalte y la solidez formal de las figuras.

Lin Lih-Chuan
 Caramelo, 2006
 Cobre, plata, estaño, esmalte, pelo de caballo
 Aprox. 10 x 7,5 x 5 cm
 Fuente: 500 Enamel Objects



La serie *Candy Boxes* (2023) de Wu Wanyan constituye igualmente un caso de figuración a través del esmalte, en el que se reinterpreta la imagen de los dulces. Tomando como modelo los ositos de gominolas de Haribo, la artista aprovecha el brillo y la luminosidad del esmalte para reproducir con precisión la textura semitranslúcida y los colores intensos del caramelo. Los pequeños osos no solo están fielmente recreados en su forma, sino que, gracias a la refracción del esmalte transparente, adquieren una apariencia casi “comestible”. Como símbolo sensorial inmediato de la memoria infantil, las gominolas se convierten aquí en un objeto portátil que prolonga la trayectoria experimental de la figuración y transforma la experiencia material de lo “dulce” en una metáfora corporal visualizada que va más allá de lo puramente sensorial.



Wu Wanyan
Candy Box, 2023
Plata, esmalte, acero
Aprox. 3 x 2 x 1 cm
Imagen cortesía de la artista

La obra *The Warmth of Childhood* (2019), de Li Yingzhen, toma como referencia la forma de una antigua bolsa de agua caliente y, a través del color y la textura del esmalte, recrea la apariencia de este objeto cotidiano. Se trata de una obra íntima que encierra recuerdos singulares de la infancia de la artista, ya que creció en una familia extensa marcada por la represión y la falta de afecto, donde la frialdad y las reprimendas sustituían al calor de la cercanía, y solo una vieja bolsa de agua le proporcionaba momentos de consuelo y calidez. De adulta, este objeto se convirtió en símbolo de su propio proceso de sanación y de reaprendizaje de lo que significan el amor y el afecto.



Li Yingzhen
The Warmth of Childhood, 2019
Plata, esmalte, seda natural
6,5 x 4 x 1,4 cm
Fuente: exposición Integrity and Innovation, 2022

Aunque, en lo formal, la pieza sigue perteneciendo al ámbito de la figuración de objetos cotidianos, su significado trasciende la mera reproducción de la forma para abrirse a una narrativa emocional más profunda. Así, se nos recuerda que, en muchas creaciones artísticas, la representación de objetos personales suele contener una reflexión sobre experiencias afectivas o cuestiones sociales. Este tipo de prácticas narrativas se analizarán con mayor detalle en el capítulo V.1.5.

3. Aprender al objetos naturales

La naturaleza ha sido, desde la antigüedad, una de las fuentes de inspiración más importantes para la creación de esmaltes. Desde los motivos tradicionales chinos, como los ramos de loto entrelazados y las composiciones de flores y aves que simbolizan prosperidad y vitalidad, hasta las joyas esmaltadas del Art Nouveau europeo, inspiradas en enredaderas, flores e insectos, las imágenes de la naturaleza han estado presentes en la producción de esmalte en contextos culturales muy diversos. La naturaleza no solo ha proporcionado una fuente inagotable de formas y colores, sino que también ha inspirado a los artistas para que expresen la vida, las estaciones y el paso del tiempo mediante el lenguaje sensorial del esmalte. En el contexto contemporáneo, la naturaleza sigue siendo un motivo central en las prácticas experimentales con esmalte. Un ejemplo significativo es la exposición *Seasons in Nature* (Taiwán, 2020), en la que la mayoría de las obras se nutren de la naturaleza, revelando la

búsqueda de un diálogo entre el medio del esmalte y el mundo exterior. Otro ejemplo es la exposición *All Things in Silent Mystery* (Beijing, 2024). En el panorama internacional del esmalte contemporáneo, los temas relacionados con la naturaleza ocupan igualmente un lugar insustituible, actuando como puente entre la tradición y la contemporaneidad, y entre la artesanía y el arte.

1). Cristalización: La mimesis de piedras

El esmalte, compuesto principalmente de cuarzo (dióxido de silicio), comparte su componente esencial con las gemas y piedras presentes en la naturaleza. Desde tiempos antiguos, ha sido utilizado como un sustituto de piedras preciosas y semipreciosas en la industria joyera y en la ornamentación de objetos, estableciendo una afinidad material y funcional casi natural entre el esmalte y el motivo pétreo. En el ámbito de la creación experimental contemporánea, esta proximidad se ha erigido como un recurso expresivo recurrente. Algunos artistas reproducen la diversidad formal y la textura de las rocas en su estado natural, mientras que otros evocan el fulgor de las gemas talladas por la mano humana. Mediante estas estrategias, el esmalte no solo imita la materia pétreo, sino que también transmite la fuerza de la naturaleza y la huella del tiempo. En un sentido más amplio, se reflexiona sobre la relación entre lo natural, lo artificial y la memoria material.

La práctica experimental de esmalte de Zhang Yiwen se centra en la exploración de las texturas materiales. Su interés no se centra en la mera imitación visual, sino en estimular la percepción sensorial de la materia a través de la recreación de sus texturas. En su serie de guijarros, tanto en piezas independientes como en formas portables como broches, se manifiesta una fusión entre morfologías naturales y lenguaje artística: las siluetas redondeadas e irregulares, el brillo del esmalte curvo y el tratamiento textural con esmaltes semitranslúcidos generan una apariencia pétreo que exhibe sutiles variaciones. Su obra en azul ultramar, que evocan formaciones rocosas de gran altitud, profundizan en la exploración cromática y textural de los minerales. Para ello, utiliza la superposición de esmaltes y finas grietas para simular la superficie pétreo. Mediante la experimentación constante con piedras, espuma marina y texturas minerales, Zhang ha desarrollado una vía creativa centrada en la representación de diversas materialidades en esmalte, extendiendo esta obsesión por la textura a investigaciones sobre tejidos y vetas de madera, conformando así una práctica que combina observación minuciosa y carácter experimental.

Zhang Yiwen
Juijarros, s.f.
Cobre, plata, esmalte
Dimensiones desconocidas
Imagen cortesía de la artista



La serie titulada *Hábito cristalino* (2021), del artista Tong Andi, emerge de una observación de las leyes que rigen la naturaleza. En el ámbito de la geología, el concepto de “hábito cristalino” hace referencia a la forma estable que adopta un mismo mineral bajo condiciones específicas de crecimiento, lo que da lugar a una fuerza de desarrollo invisible. A diferencia

de las gemas estandarizadas que son cortadas, pulidas y abrillantadas antes de llegar al mercado, Tong se centra en preservar la apariencia original de los minerales y en capturar la energía natural que se encuentra oculta en su morfología intacta. La artista transforma imágenes de especímenes minerales recolectados en relieves metálicos mediante técnicas como el grabado láser y la galvanoplastia. Posteriormente, se procede a la aplicación de esmaltes transparentes, elaborados con materias primas minerales como el cuarzo y el feldespato, para recrear los colores y brillos inherentes a las piedras.

Este enfoque creativo puede definirse como una práctica contemporánea de “retratar” a la naturaleza: se pinta un retrato para la piedra y, simultáneamente, se utiliza la propia “material” para pintar la piedra. La composición del esmalte, basada en minerales silíceos, genera un efecto de autorreferencia y de ciclo material: el dióxido de silicio constituye el esmalte y representa a la piedra, un gesto que evoca tanto la resonancia de la materialidad como una metáfora de la lógica de crecimiento natural. Mediante esta vía experimental, Tong transforma el esmalte, tradicionalmente utilizado con fines ornamentales, en una herramienta contemporánea de observación y registro, impregnada de poesía material y reflexión sobre la naturaleza.

La práctica artística de Yuan Yihan también prolonga su sensibilidad y exploración hacia la expresividad de las texturas en el esmalte. En sus obras, la piedra emerge con frecuencia como uno de los motivos centrales, transmutándose en una materialización física del tiempo, la memoria y la emoción. Su fascinación por la “piedrosidad” radica en que esta materia encarna la dilatada temporalidad geológica, en marcado contraste con la fugacidad de la vida individual. Durante sus viajes y desplazamientos, recolecta fragmentos como piedras, restos de jabón o fotografías de paisajes, que se transforman en extensiones de la memoria y consuelos íntimos. En el proceso creativo, estas imágenes pétreas se materializan en pequeños objetos portables, como collares o broches, convirtiendo la obra en una prolongación del cuerpo y de la emoción.



Yuan Yihan
Splitting Rock, 2018
Cobre, esmalte, plata, tiquet, foto
S/m
Imagen cortesía de la artista

En lo que respecta a la técnica empleada, Yuan reproduce meticulosamente mediante esmalte al fuego la granulidad y las grietas de la superficie de las piedras, resaltando su aspereza original y las huellas del tiempo. Las obras de la artista hacen hincapié en la rusticidad y el peso matérico de la piedra, en lugar de la suavidad translúcida de las gemas, generando así una particular tensión perceptiva entre lo duro y lo frágil. A través de esta traducción material, la piedra trasciende su estado como un objeto natural y se convierte en un medio de expresión narrativa, que denota pertenencia y pérdida. Simultáneamente, ofrece un refugio psicológico para la usuaria y facilita la creación de lazos emocionales con el entorno externo.



Tong Andi
Hábito cristalino, 2021
Cobre, esmalte, plata
Dimensiones variables
Aprox. 8,5 x 4 x 1 cm
Imagen cortesía de la artista

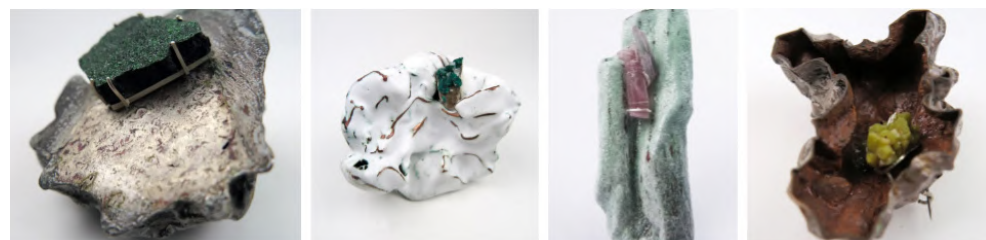
A diferencia de las trayectorias creativas que se centran en emular la apariencia, el brillo y la textura de las piedras, las obras de Wang I-Ting representan una depuración y recreación de la forma y la “esencia interior” de las piedras minerales. Su práctica artística, inspirada en los minerales, puede entenderse como un proceso gradual que parte de la experiencia sensorial, pasa por una traducción de la memoria y finalmente llega a una reflexión sobre la coexistencia.

Wang I-Ting
Memoria sensorial 1-1, 2018
Cobre, plata, esmalte, mokume-gane, granate
8 x 7,5 x 4,5 cm

Memoria sensorial 1-2, 2018
Cobre, plata, esmalte, esmeralda
7 x 6 x 4 cm

Memoria sensorial 1-4, 2018
Cobre, plata, esmalte, turmalina
3,5 x 7,5 x 2,2 cm

Memoria sensorial 1-5, 2018
Cobre, plata, esmalte, piromorfita
5,5 x 4,5 x 3 cm
Fuente: sitio web de galería Lapierre
<https://lapierre0926.wixsite.com/my-site/services-8>



Memoria Esbozada (2018), como continuación de *Memoria Sensorial*, aborda temas relacionados con el tiempo y la memoria, aunque su expresión es más sutil e introspectiva. La artista, mediante la suavización de las formas y el control preciso de la orfebrería, consigue que las piezas adopten posturas más delicada y transmitan una temperatura emocional, como si ofrecieran una traducción más refinada de los instantes naturales.

Wang I-Ting
Memoria Esbozada 1-1, 2018
Cobre, plata, esmalte, cuarzo
10,5 x 6 x 2 cm

Memoria Esbozada 1-2, 2018
Cobre, plata, esmalte, cuarzo
12,5 x 4 x 2 cm

Memoria Esbozada 1-3, 2018
Cobre, plata, esmalte
10,5 x 4 x 3,5 cm
Fuente: sitio web de galería Lapierre
<https://lapierre0926.wixsite.com/my-site/services-8>



En ese mismo año, la serie titulada *Coexistencia* (2018) propone una reflexión más profunda sobre la base de la imitación mineral. Las obras trascienden la mera percepción de la naturaleza y la traducción de la memoria, y mediante la interdependencia entre estructuras metálicas, minerales y artefactos humanos, construyen un estado de coexistencia. El diseño estructural del lienzo, meticulosamente concebido para mantener la elasticidad, la tensión y el soporte, permite que lo artificial y lo natural, el arquetipo y la interpretación, se mantengan visualmente independientes pero complementarios, convirtiéndose en una metáfora de la interdependencia vital.

Wang I-Ting
Coexistencia 2, 2018
Cobre, plata, esmalte, chorlo
5 x 8,2 x 3 cm

Coexistencia 3, 2018
Plata, esmalte, epitoda, fulgurita
8 x 11 x 3,5 cm

Coexistencia 4, 2018
Plata, esmalte, estilbita con epitoda, fulgurita
6,5 x 12,5 x 4,5 cm
Fuente: sitio web de galería Lapierre
<https://lapierre0926.wixsite.com/my-site/services-8>



A través de esta trayectoria creativa progresiva, Wang I-Ting integra la observación de la naturaleza, la escritura de la memoria y la reflexión ecológica, configurando una narrativa mineral única dentro del esmalte artístico experimental contemporáneo.

Tong Andi lleva su observación del jade a un nivel microscópico en la obra *Hidden Realm*, creada para la exposición internacional de joyería contemporánea de la Munich Jewellery Week 2025, “Linlang–Historias Chinas en el Arte de la Joyería”. Tras examinar detenidamente la “caja ciega de jade” preparada por el equipo curatorial, la artista descubrió que la combinación de texturas, colores y vetas de los diminutas jades revelaba paisajes que recordaban a vistas satelitales de la superficie terrestre. Esta experiencia visual genera una sensación de desajuste en la escala espacial: lo inmenso parece ocultarse en lo ínfimo. Tong tradujo estas imágenes microscópicas a la superficie del esmalte, utilizando esmaltes transparentes a base de cuarzo para reproducir sus estratos y brillos, y construyó, a partir de las texturas, un paisaje imaginario entre la percepción material y la ensoñación: un mundo de “mostaza y Sumeru”⁷. La obra prolonga su lógica de pintar la piedra con “piedra” y, mediante la observación microscópica combinada con el lenguaje del esmalte contemporáneo, amplía las posibilidades expresivas del material en términos de percepción y de imaginación espacial.



Tong Andi
Hidden Realm, 2024
Cobre, esmalte, plata, acero
Aprox. 9 x 5 x 1 cm
Imagen cortesía de la artista

La obra *Gemas* de Song Yuxin, creada durante su máster en la Universidad de Tsinghua bajo la dirección de Wang Xiaoxin, forma parte de su proyecto de graduación y constituye una extensión práctica de su investigación teórica. La obra se centra en la relación intrínseca entre la técnica del esmalte y la historia del engaste de gemas, dado que el esmalte surgió originalmente como sustituto de las piedras preciosas. Mediante una metodología experimental, la artista materializa su reflexión sobre el “color y la composición” en un lenguaje artístico concreto y evaluable. En la configuración del collar, cada módulo representa un ángulo de observación diferente del mismo diamante, consolidando en imágenes perceptibles su refracción, estructura y destellos. Es importante señalar que la artista hace uso de una amplificación extrema de la escala (cambio de escala), transformando el lenguaje íntimo, minucioso y centrado en el uso corporal de la joya en un paisaje



Song Yuxin
Gemas, 2025
Cobre, esmalte, plata
Aprox. 90 cm long.
Fuente: proyecto final de grado de la artista

7. Es un concepto budista, “mostaza”, la diminuta semilla de mostaza, “Sumeru”, el monte Sumeru en la cosmología budista, la montaña más grande y sagrada; expresa la idea de que ‘una semilla de mostaza puede contener el monte Sumeru’, es decir, que en lo ínfimo puede habitar un mundo inmensamente vasto.

corporal cercano a la instalación. Este recurso potencia el impacto narrativo de la obra y genera una nueva relación perceptiva entre el cuerpo y el objeto, respondiendo a las exigencias de innovación material, técnica y conceptual del esmalte experimental contemporáneo.

Asimismo, existen numerosos artistas que incorporan la imagen o los elementos de la piedra en sus creaciones. Sin embargo, su enfoque se centra más en la dimensión simbólica y la proyección identitaria de la piedra en la cultura china. Este tipo de obras se analizarán más adelante, en la sección dedicada a la trayectoria experimental de “La deconstrucción y reconstrucción de la identidad cultural”.

2). La revelación de la vida

En el vasto mundo natural, las plantas, con su ritmo de crecimiento perceptible y su singular vitalidad, son las que más fácilmente despiertan la sensibilidad y la resonancia emocional del artista. La germinación de una semilla, la expansión de hojas y ramas, la apertura y caída de una flor o la marchitez inevitable no solo hacen visible el paso del tiempo, sino que también activan memorias y emociones latentes. En el arte esmaltado experimental contemporáneo, muchos creadores parten de la forma, la textura y el color de las plantas y los transforman en un lenguaje material de metal y esmalte. Algunas obras capturan la suavidad efímera de los pétalos, otras condensan la fuerza y la extensión de los tallos y las ramas, y muchas encuentran en la imagen vegetal un vehículo para explorar metáforas sobre la vida, la percepción y los ciclos de la naturaleza.



Wu Chin-Chih
The Pieces of Butterfly, 2012
Cobre, esmalte, acrílico, tarro de cristal
Aprox. 8 x 8 x 10 cm / 8 x 8 x 8 cm
Fuente: sitio web del artista
<https://wuchingchih.weebly.com/profilio.html>

Wu Ching-Chih es uno de los primeros artistas de la región de Taiwán que se dedicaron a la creación experimental de esmalte contemporáneo. Su inspiración procede principalmente de la naturaleza, especialmente de la relación entre las plantas y las personas, y utiliza imágenes vegetales para transmitir emociones y estados internos. A menudo, emplea técnicas de calado y esmalte de plique-à-jour para expresar la delicadeza y la ligereza de las plantas y los insectos, y crea obras que combinan una artesanía minuciosa con una expresión visual lírica. Artista muy productivo, ha celebrado numerosas exposiciones individuales y ha participado en múltiples exposiciones internacionales de esmalte artístico. También se ha dedicado de forma constante a la promoción del esmalte contemporáneo, organizando exposiciones en Taiwán y ejerciendo una influencia significativa en el ecosistema del esmalte contemporáneo dentro y fuera de la región.

En la obra de Wu Ching-Chih, las formas alares de mariposas, libélulas y otros insectos suelen deconstruirse en unidades laminares y representarse mediante esmalte de plique-à-jour, capturando así su ligereza y su cromatismo iridiscente, motivo que se repite en numerosas piezas. En *The Pieces of Butterfly* (2012), emplea acrílico transparente para completar las alas fragmentadas de una mariposa y alude así a la fragilidad de la colección y a la fugacidad de la memoria. En *Fly to the Moon* (2015), las alas se transforman en una metáfora de la búsqueda de la luz y del valor de superar la fragilidad, en consonancia con su reflexión sobre lo real y lo ilusorio. *Ligero* (2012) conserva únicamente las alas como sustituto figurativo y evoca a un insecto que, de forma casi inadvertida, se posa en el cabello, mientras que en *Hasta el coxis* (2013), las unidades alares se encadenan en una dirección lineal repetitiva que,



Wu Chin-Chih
Fly to the moon, 2015
Cobre, aluminio, esmalte, acrílico
Aprox. ø 50 cm
Fuente: sitio web del artista
<https://wuchingchih.weebly.com/profilio.html>

al ser llevada sobre el cuerpo, se extiende desde el cuello a lo largo de la espalda y la cintura hasta el coxis, generando un nuevo organismo que se adhiere al cuerpo y recuerda a una columna vertebral. Este motivo alar sigue estando presente en obras realizadas entre 2016 y 2017, lo que evidencia una exploración continuada en la descomposición y reconstrucción formal.

La hoja es también uno de los motivos más recurrentes en la obra de Wu Ching-Chih. En una ocasión, al levantar una hoja hacia el cielo, observó cómo la luz solar se filtraba a través de su superficie, haciendo visibles las finas nervaduras. Esta sensación de ligereza producida por la transparencia le inspiró para crear en numerosas ocasiones. Tomando como eje el ciclo vital de la hoja, utiliza el esmalte de plique-à-jour y finos hilos metálicos para construir las nervaduras y los combina con estructuras anulares que aluden a la idea de ciclo y renovación vital y actúan como metáfora del tiempo y del crecimiento. En torno a este motivo, ha realizado, entre otras, las obras *___, hace que uno se canse* (2012), *El amor es ciego* (2013), *Leaves I, II, III* (2012) y *Alike Mermaid*, en las que explora la belleza estructural y el valor simbólico de la hoja mediante distintas formas y composiciones.

Las flores son uno de los motivos más recurrentes en la obra de Wu Ching-Chih. En torno a este elemento, ha creado centenares de piezas de formas y estilos diversos, para lo que ha empleado una amplia gama de técnicas de orfebrería y esmalte con las que explora la belleza efímera que media entre el florecer y la decadencia. Sus obras plasman tanto la exuberancia breve e intensa de la flor en su apogeo como la quietud que sigue a su marchitamiento, y transforman esa pérdida en fragmentos de memoria luminosa que pasan a formar parte de la experiencia vital. Las variaciones en las formas, los colores y los estados de la flor despiertan en el artista distintas emociones y se convierten en una fuente constante de inspiración. En la serie *Vanitas of Flowers* (2019-2020), el artista utiliza la flor como metáfora de su estado anímico de los últimos años, y emplea la imagen de flores cubiertas de poros para subrayar su fragilidad. A través del breve lapso de tiempo entre la plenitud y la caída, expresa la fugacidad e inestabilidad de la vida, en sintonía con el motivo tradicional del “vanitas” en la pintura de bodegones. En la serie *The floating of flower* (2020), las flores parecen desprenderse con el viento y flotar suavemente sobre la superficie del agua, generando una atmósfera visual ligera y serena. En la serie *Spirit Flower*, el artista recurre a un minucioso esmalte *plique-à-jour* para representar las múltiples formas y el ritmo de “respiración” de las flores en plena floración, con una gama cromática transparente y cambiante. En *The Great Kill*



Wu Chin-Chih
Hasta el coxis, 2013
Cobre, latón, esmalte
Aprox. 110 cm long.
Fuente: sitio web del artista
<https://wuchingchih.weebly.com/profilio.html>



Wu Chin-Chih
Vanitas of Flowers, 2019-2020
Cobre, esmalte, cristal, resina
Dimensiones desconocidas
Fuente: sitio web del artista
<https://wuchingchih.weebly.com/profilio.html>

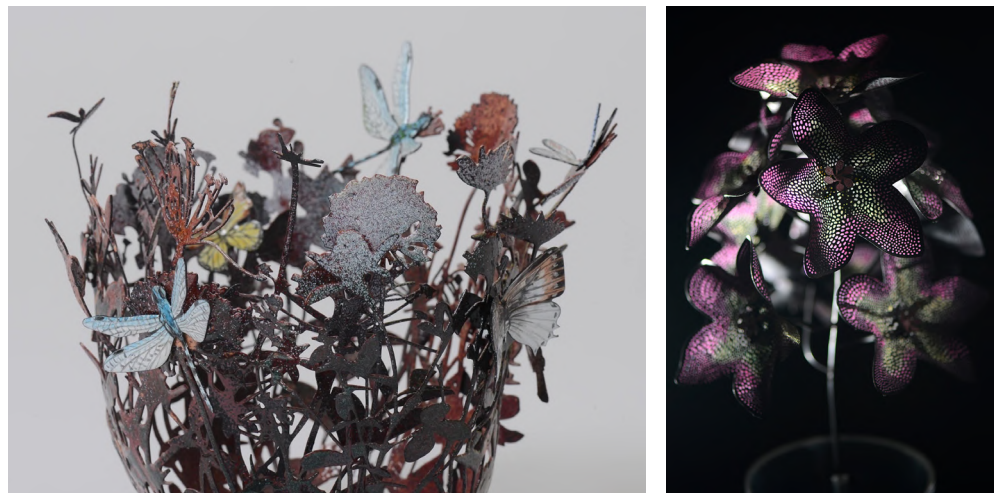
Wu Chin-Chih
The floating of flower, 2020
Cobre, esmalte
S/m
Fuente: sitio web del artista
<https://wuchingchih.weebly.com/profilio.html>



(2019), el artista lleva la técnica de la pintura sobre esmalte a un nivel de detalle extremo en la representación de la orquídea, combinando delicados degradados cromáticos con un trazo de pincel preciso. A través de estas series, Wu Ching-Chih despliega una notable diversidad y experimentación en la deconstrucción de estructuras, el modelado cromático y el uso de materiales, lo que evidencia una exploración continuada y una minuciosa dedicación a este motivo dentro del esmalte artístico experimental contemporáneo.

Wu Chin-Chih
The end of the season and begin, 2024
Cobre, esmalte
S/m

Spirit Flower
Cobre, esmalte
Aprox. 35 cm alt.
Fuente: sitio web del artista
<https://wuchingchih.weebly.com/profilio.html>



Además de las flores y las hojas, que son imágenes habituales, los líquenes y los hongos se han convertido en objetos de especial interés para los artistas del esmalte. Estas formas de vida, pequeñas pero resistentes, suelen presentarse en modos de existencia basados en la adhesión y la simbiosis. Su modo de crecimiento y sus características ecológicas ofrecen a los artistas un nuevo lenguaje visual y un espacio de metáforas, configurando así una orientación conceptual en torno a la tríada “lo minúsculo-la vitalidad-la coexistencia”.



Lee Heng
Recoger en un bosque de montaña,
2021
Cobre, esmalte
Dimensiones variables
Fuente: Taitung Craft Design Award

En 2021, Lee Heng creó la serie *Recoger en un bosque de montaña*, cuyo punto de partida fue una expedición al lago Jiaming. En este ecosistema alpino, situado a más de tres mil metros de altitud, musgos, líquenes y helechos crecen libremente en la tierra, las rocas y los troncos, conformando un sistema de convivencia inalterado por la intervención humana. Mediante minuciosos cortes metálicos que reproducen las nervaduras y la morfología de las hojas, y capas de esmalte que evocan la textura húmeda y moteada de los líquenes, el artista establece un diálogo entre la nitidez del metal y la suavidad del esmalte, al tiempo que alude a la interdependencia y la cohabitación propias de la naturaleza y la vida.

La obra *El crecimiento de todas las cosas* (2021), de Zhang Wendi, parte de su prolongado interés por la roca volcánica. Durante una erupción, la lava se enfría y solidifica rápidamente en la superficie terrestre, formando rocas ígneas de estructura afanítica, microcristalina o vítrea. Su rápido enfriamiento y su estructura porosa permiten que el esmalte se sinterice con facilidad sobre ella, mientras que las cavidades naturales y finamente distribuidas constituyen una base de adhesión ideal y facilitan la penetración y la estratificación cromática. En la pieza, los esmaltes verdes, con distintas profundidades tonales, se entrelazan con la textura natural de la piedra volcánica y, con formas abstractas, crean una imagen de líquenes superpuestos y en transición. De este modo, se evoca la escena de un paisaje que, tras la devastación de la erupción, avanza hacia la regeneración y nutre toda forma de vida, transmitiendo una energía vital tenaz y pujante.



Zhang Wendi
El crecimiento de todas las cosas, 2021
Cobre, esmalte, plata, roca volcánica
6 x 9 x 2 cm
Fuente: exposición *Integrity and Innovation*, 2022

En la obra de Syu Mei-Jia, las formas de líquenes y hongos pasan de ser elementos del fondo a convertirse en el tema central. Desde *After Rainy Season* (2019) hasta *Overture to Life* (2021), la artista recorta siluetas orgánicas de líquenes en metal y aplica esmalte para dotarlas de una rica gama cromática y textura. Sus obras no solo muestran superposiciones múltiples de líquenes de colores como el verde, el gris azulado y el amarillo anaranjado, sino que también presentan con detalle las formas de los hongos. En *Overture to Life*, la artista experimenta además con la incorporación de materiales compuestos como fibras para potenciar la textura y el relieve de las piezas.



Syu Mei-Jia
After Rainy Season, 2019
Cobre, esmalte
Aprox. 9 x 9 x 3 cm
Fuente: exposición *Season in Nature*, 2020

Al igual que Syu Mei-Jia en su representación de líquenes y hongos, la artista Lou Yu-Wen creó en 2024 cuatro series bajo el tema *Landscape* (2023): *Dry and cold*, *Cool*, *Damp* y *Wet*, que suman un total de 18 obras, adoptando un enfoque creativo similar. Esta técnica creativa también fue utilizada en su otra serie titulada *Los duendes del bosque* (2020). Se centra en las formas de vida de los musgos y líquenes, pequeñas y a menudo inadvertidas, y mediante su ampliación y aislamiento, las transforma en paisajes poéticos en miniatura, configurando así una estética de la naturaleza que “condensa lo grande en lo pequeño”. En cuanto a los materiales, combina metal, cerámica y pintura, integrando las formas de la vegetación orgánica y las características del relieve en unidades paisajísticas de carácter abstracto. Lou Yu-Wen controla particularmente la temperatura de cocción del esmalte para simular los colores y las texturas de distintos entornos: a altas temperaturas y con una cocción prolongada, los esmaltes se fusionan y las superficies adquieren un aspecto suave y pleno; a bajas temperaturas y con una cocción breve, las capas de esmalte presentan colores definidos y grano visible, con una textura seca y rugosa. El esmalte, entrelazado con las texturas de los diferentes materiales, genera superficies que conjugan riqueza táctil y profundidad visual.



Lou Yu-Wen
Serie Dry and cold, 2023
Cobre, esmalte, cerámica
21 x 12 x 14 cm, 8,5 x 7 x 5 cm

Cool, 2023
Cobre, esmalte, cerámica
32 x 16 x 7 cm
Fuente: tesis de máster de la artista



Lou Yu-Wen
Los duendes del bosque, 2020
Cobre, esmalte, plata
46 x 25 x 10 cm
Fuente: tesis de máster de la artista

En las obras de la artista Lou Yu-Wen ya se percibe una vía distinta a las representaciones de la naturaleza orientadas al realismo o a la simbolización mencionadas anteriormente: ella traduce las formas naturales incorporando símbolos visuales de carácter más decorativo, fantástico y afable. Este enfoque creativo, que en la práctica de algunos artistas ha evolucionado hasta convertirse en una trayectoria centrada en la “imitación morfológica y la expresión lúdica”, parte igualmente de una observación minuciosa de las formas biológicas, pero se inclina hacia volúmenes plenos y exagerados, un uso del color vivo y saturado y un tratamiento preciso y rítmico de las texturas. Su estética general se inclina hacia lo “adorable” y lo lúdico. Al conservar la reconocibilidad del modelo natural, estas obras dotan a las formas de un lenguaje plástico y una atmósfera emocional que trascienden el realismo y muestran otra vertiente de la temática natural en la creación contemporánea en esmalte.

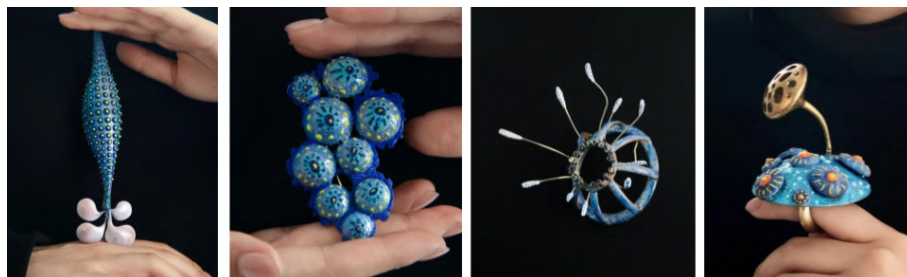


Syu Mei-Jia
Parasitism, 2014
Cobre, plata, esmalte, perla
Aprox. 8 x 5 x 3 cm
Fuente: Syu Me-Jian, Facebook

Un buen ejemplo es la serie *Parasitism* (2014), creada por Syu Mei-Jia, así como otras obras posteriores centradas en líquenes, hongos y otras formas de vida microscópicas, que transforman estos elementos naturales en unidades formales de colores vivos y estructuras plenas. La artista combina metal y esmalte para acentuar la sensación de volumen y la textura superficial, de modo que las piezas conservan la identificabilidad del modelo original y adquieren, al mismo tiempo, un carácter refinado y lúdico.

Por su parte, la artista Jiang Yan tomó como tema el ciclo de vida de los hongos para crear 24 piezas. En ellas, emplea esmalte de cocción incompleta sobre superficies metálicas brillantes para generar una textura aterciopelada, o bien dispone salientes esmaltados de forma regular para reproducir las protuberancias típicas del sombrero del hongo. De este modo, representa las distintas etapas, desde la espora hasta la madurez. Las obras presentan formas exageradas y colores saturados, que otorgan a los hongos una apariencia casi entrañable.

Jiang Yan
La vida de un hongo, 2024
Cobre, esmalte, latón
17 x 3,5 x 2,5 cm / 7 x 4 x 1 cm /
5 x 5 x 7 cm / 5,5 x 5,5 x 7 cm
Imagen cortesía de la artista



La serie *Inconsciente Alegría* (2021) de Lü Yunjiao se inspira en elementos naturales, como ramas, brotes y frutos, que se presentan tras un proceso de abstracción y simplificación extrema. Las obras (6 piezas) se articulan en una gama cromática dominada por el blanco, con sutiles matices de gris claro y verde suave, que generan una sensación visual delicada y translúcida. Las formas tienen líneas fluidas y rítmicas, y la relación entre ramas y brotes se reduce a unidades geométricas y miméticas. La superficie, trabajada con esmalte de manera minuciosa, revela una textura granulada y degradada que evoca las sutiles huellas del crecimiento en la naturaleza. En comparación con las obras lúdicas de colores saturados y formas exageradas mencionadas anteriormente, la propuesta de Lü se inclina hacia la ligereza, la serenidad y un sentido de vacío controlado. Su carácter “lúdico” no proviene del impacto cromático, sino del uso de curvas suaves y proporciones volumétricas agradables, que conservan en una expresión refinada y contenida el espíritu vital del crecimiento natural y transmiten una atmósfera estética discreta y sugerente.



Lü Yunjiao
Inconsciente Alegría, 2021
Cobre, esmalte, vitro
Dimensiones variables
(Aprox. 10 cm alt.)
Imagen cortesía de la artista

En la estética y la historia del arte, la marchitez y el decaimiento de las plantas suelen considerarse símbolos de la impermanencia de la vida y del paso del tiempo. En el arte contemporáneo, esta temática ha recibido nuevas interpretaciones que no solo se centran en los cambios de forma y color, sino que también exploran, desde la perspectiva del ciclo ecológico y de la cultura material, la vitalidad y el potencial de regeneración presentes en la decadencia. En este contexto transcultural y transtemporal, los artistas del esmalte han ofrecido una representación minuciosa de la belleza de la descomposición vegetal mediante una diversidad de técnicas y lenguajes materiales.

Las obras de la artista Huang Lin-Chen, *La huella del tiempo* (2016), toman como base formal las curvas de una hoja marchita, cuyas líneas entrecruzadas y dispuestas de manera irregular construyen una sensación de espacio tridimensional que refleja la dinámica de su estado de decaimiento. La forma general, centrada en el contorno de la hoja, está modelada en cobre rojo mediante la técnica del martillado, lo que permite expresar el encogimiento y el retorcimiento característicos de la marchitez. Las líneas se concentran desde el borde hacia el centro y se prolongan hasta el extremo superior, mientras que la superficie, cubierta por una capa de esmalte rugosa y moteada, se integra en las curvas del cobre, evocando la textura y el aspecto de la hoja seca. Otra obra, *Vive en simbiosis* (2016), parte de la imagen de una hoja vegetal deteriorada con apéndices marchitos, ramas y manchas patológicas que trepan por el tallo y se extienden sobre ella. La textura esmaltada reproduce con precisión la superficie moteada producida por la acción de hongos o bacterias y muestra el estado de la planta tras ser consumida por estos agentes. La aplicación de colores fantásticos y cambiantes intensifica el efecto visual de la superficie degradada. La torsión de hojas y ramas sugiere la tensión entre la voluntad de vivir y el avance de la muerte, configurando finalmente un estado de convivencia con la propia erosión

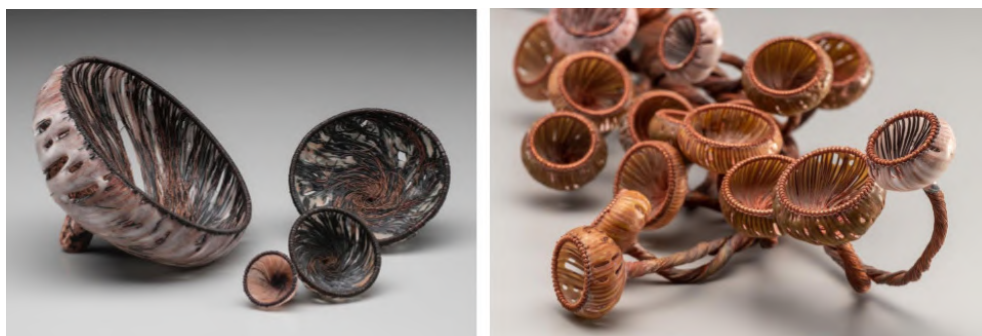


Huang Lin-Chen
La huella del tiempo, 2016
Cobre, esmalte, plata, perla
18 x 8 x 7 cm

Vive en simbiosis, 2016
Cobre, esmalte, acero
16 x 5 x 3 cm
Fuente: tesis de máster de la artista

La obra *Fermentación* (2020), de Lee Rui-Lin, utiliza una estructura de hilos de cobre dispuestos en espiral para simbolizar el paso del tiempo y la acumulación de energía. Las unidades huecas con forma de recipiente, conformadas mediante el martillado del cobre, presentan una textura casi orgánica que recuerda al interior de un cáliz marchito, debido al entrelazado del esmalte blanco y marrón oscuro. Los volúmenes, de distintos tamaños, se disponen en una dinámica centrípeta en la que el esmalte blanco se combina con el tono rojizo del cobre oxidado, generando un estado liminal de “a punto de estallar” que alude al momento de transición entre el declive y el renacimiento de la vida. En correspondencia, la obra *Perseverancia* (2022) se inspira en las hierbas y flores silvestres secas y aplanadas que se encuentran en el campo. Aunque han perdido su colorido original, estas plantas conservan una postura erguida. La obra se construye a partir de hilos de cobre dispuestos de forma densa y recubiertos de esmalte en tonos marrón y blanco, que simbolizan la sequedad y la decoloración de los capullos marchitos. Los hilos de cobre evocan los haces vasculares de las plantas y cumplen una función estructural, además de intensificar el efecto visual de su fibrosidad y lignificación. Su postura, situada entre la fragilidad y la firmeza, transmite la tenacidad de las plantas por mantener su forma incluso en la fase final de su existencia.

Lee Rui-Lin
Fermentación, 2020
 Cobre, esmalte
 25 x 25 x 10 cm / 47 x 14 x 9,5 cm
 Imagen cortesía de la artista



En el conjunto de obras contemporáneas de esmalte experimental que toman elementos naturales como objeto de creación, este apartado se ha centrado en casos que presentan una representación realista o abstracta de dichos elementos. Estas imágenes de la naturaleza suelen transmitir significados capaces de suscitar una resonancia emocional colectiva, como la exaltación de la vitalidad o la evocación de la memoria y del paso del tiempo. Por otro lado, existen otras creaciones que, partiendo de las emociones y percepciones personales del autor, otorgan a los elementos naturales una expresión emocional individual y no compartida. Este tipo de obras, en las que se proyecta la emoción en el objeto, se analizarán en la sección narrativa posterior.

4. Paisaje y escenario

En el contexto de las distintas trayectorias creativas del esmalte artístico experimental contemporáneo, los paisajes y las escenas ocupan un lugar destacado. A través de este medio singular, los artistas representan, abstraen y reinterpretan entornos naturales, espacios artificiales y paisajes culturales surgidos de la intersección de ambos, convirtiéndolos en imágenes visuales que también son portadoras de emociones, recuerdos y narrativas culturales. Esta temática hace referencia tanto a la representación de paisajes y jardines presente en la tradición artística china como a cuestiones contemporáneas relacionadas con el medioambiente, la experiencia urbana y la identidad cultural.

En esta sección, el análisis se organiza según la naturaleza de los paisajes representados: naturales, artificiales e híbridos. Esta clasificación permite esclarecer las diferencias en el

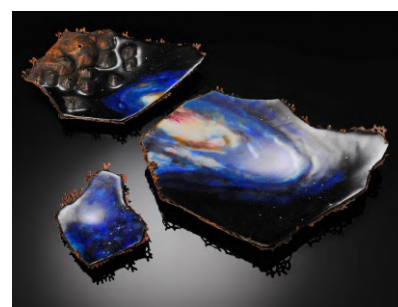
origen de las imágenes y en su contenido cultural. Dentro de cada categoría, se examinan tanto las aproximaciones realistas como las abstractas. Así, se pone de manifiesto la diversidad formal y conceptual del motivo paisajístico en el esmalte artístico experimental contemporáneo.

1). Paisajes naturales

La temática del paisaje natural en el esmalte artístico experimental contemporáneo no solo prolonga el significado tradicional de las imágenes de montañas, aguas, estaciones y elementos de la flora y fauna en la historia del arte chino, sino que también ofrece a los artistas un espacio para explorar la interacción entre materiales, color y composición. Estas obras suelen inspirarse en formaciones geográficas, bosques, praderas, ríos, lagos o mares, y abarcan desde representaciones figurativas minuciosas hasta expresiones abstractas que evocan la atmósfera de la naturaleza mediante el color, la textura y el lenguaje formal. En un contexto en el que las cuestiones medioambientales y la conciencia ecológica cobran cada vez mayor relevancia, este tipo de paisajes, más allá de su dimensión estética, a menudo incorpora la reflexión del artista sobre la relación entre la naturaleza y el ser humano.

a. Paisaje del cielo

La obra *The Dream of Pensive* (2013), de Wu Ching-Chih, toma como tema un paisaje cósmico figurativo y presenta imágenes de la Vía Láctea, nebulosas y planetas sobre planchas de cobre irregulares, conformando una estructura visual compuesta por múltiples piezas. Esta disposición simboliza tanto la inmensidad y dispersión del universo como la idea de que cada fragmento es una “ventana de observación” independiente. El artista utiliza múltiples capas de esmalte de diferentes colores, sometidas a sucesivas cocciones, superponiendo esmaltes transparentes y opacos para recrear la profundidad del cielo estrellado y el halo de las nebulosas. También emplea esmalte blanco opaco insuficientemente cocido, cuya textura rugosa reproduce con realismo la superficie árida de los cuerpos celestes. Los bordes irregulares de las planchas de cobre presentan huellas de combustión y oxidación semejantes a las fracturas naturales de un meteorito, lo que refuerza la materialidad y la dimensión narrativa de la obra.



Wu Chin-Chih
The Dream of Pensive, 2013
 Cobre, esmalte
 Dimensiones variables
 Fuente: sitio web del artista
<https://wuchingchih.weebly.com/profilio.html>

La obra *Condensación* (2019) de Lee Rui-Lin parte de una experiencia poética de contemplación del cielo estrellado y transforma el lento desplazamiento de las trazas estelares en una forma material tangible. Inspirada en la reflexión sobre “cómo el polvo y las constelaciones van componiendo lentamente una imagen”, la artista combina una ejecución manual constante con la precisión de la orfebrería para explorar cómo condensar un pensamiento etéreo en una belleza concreta y cercana. En el plano técnico, Lee desarrolla su método de inserción de hilos metálicos: perfora la superficie con numerosos orificios y hace pasar finos hilos de plata a través de ellos. Tras la cocción a alta temperatura, los hilos sobresalen del esmalte con una textura tridimensional semejante al bordado. Los orificios, que parecen caóticos, se conectan mediante los hilos y configuran trayectorias que evocan las huellas del movimiento estelar captadas en una toma fotográfica de larga exposición.



Lee Rui-Lin
Condensación, 2019
 Cobre, hilo de plata, esmalte
 22 x 22 x 6 cm
 Fuente: tesis de máster de la artista

b. Paisaje acuático

Las series *The Water Flow* (2017) y *Ocean Landscape* (2018-2019) de Wu Ching-Chih tienen como eje el motivo del paisaje acuático y buscan integrar y transformar, en un mismo proceso creativo, el significado histórico de los materiales tradicionales, su carácter artesanal y el pensamiento contemporáneo. Inspirándose en la obra en tinta de Yuan Ying (siglo XVIII), el artista observa que, mediante el uso de trazos simples de tinta y el recurso del espacio en blanco, es posible representar paisajes y profundidades espaciales en un plano bidimensional. Trasladando esta idea a su trabajo con esmalte, perfora planchas metálicas y aplica sobre su superficie una capa uniforme de esmalte blanco. Posteriormente, superpone varias piezas, de modo que las sombras proyectadas se entrecruzan, como las líneas que se dibujan con pincel seco en la pintura de tinta. De este modo, evoca la transición del plano a un concepto espacial tridimensional. Al mismo tiempo, sustituye los colores tradicionales, como el verde y el azul, por el dorado, transmitiendo la idea de que las “montañas de oro y plata” son, en realidad, las “montañas verdes y aguas limpias” en las que habitamos hoy. De este modo, establece un vínculo entre la simbología visual y la metáfora cultural, y conserva el espíritu estético de la tradición oriental al tiempo que le dota de nuevas lecturas en el contexto contemporáneo.

Wu Chin-Chih
The Water Flow, 2017
Cobre, esmalte, latón, madera,
pintura
50 x 50 x 12 cm

Ocean Landscape, 2018-2019
Cobre, esmalte, latón
120 x 120 x 12 cm
Fuente: sitio web del artista
<https://wuchingchih.weebly.com/profilio.html>



c. Paisaje montañoso

En la obra *Impresión* (2021), inspirada en los paisajes acuáticos de Yangshuo, Li Jing, reconocida como una de las figuras representativas del esmalte cloisonné tradicional, se aleja notablemente de sus creaciones anteriores de estilo clásico. La artista presenta poéticamente la esencia del paisaje mediante formas abstractas, distanciándose de las siluetas normativas y de la estética ornamental habitual en los objetos esmaltados tradicionales. En estas obras, los hilos de cloisonné dejan de ser simples límites funcionales que separan áreas de color y patrón para adquirir un papel expresivo similar al de los trazos de la pintura china: recorren la superficie, delinear y dividen el espacio con un ritmo lineal y fluido. Al mismo tiempo, la artista explora innovaciones tanto en la paleta como en la forma: la combinación cromática se aparta de los tonos intensos y saturados habituales en el cloisonné, priorizando las transiciones y resonancias entre colores, y las formas de las piezas tienden hacia lo libre y lo asimétrico. De este modo, manteniendo la esencia de la técnica tradicional, las obras adquieren una apariencia artística más acorde con la sensibilidad contemporánea.



Li Jing
Impresión, 2021
Cobre, oro, esmalte
110 x 70 x 40 cm
Fuente: exposición *Integrity and Innovation*, 2022

La obra *Impresión del Fuji*, realizada por la autora en 2024, se inclina hacia una interpretación más libre. Inspirada en la montaña Fuji en primavera, emplea la técnica de tamizado en seco del esmalte para representar de forma sugestiva la cima nevada y la floración de los cerezos. La forma tridimensional invertida, en forma de cono truncado, evoca el perfil de la montaña,

mientras que la gradación cromática desciende de arriba hacia abajo: en la parte superior, esmalte blanco ópalo y e practicas el esmalteopaco recrean las capas y la textura esponjosa de la nieve; en la franja central, una transición de azul oscuro a añil sugiere las sombras del relieve; en la base, tonos que van del rosa al violeta claro aluden a los cerezos en flor, salpicados de pequeñas motas blancas que remiten tanto a la nieve como a los pétalos. La textura granulada propia del tamizado en seco, combinada con zonas de esmalte translúcido, equilibra lo difuso y lo transparente, condensando en la pieza la atmósfera estacional y la identidad paisajística del lugar.

d. Fenómeno natural

La colección *Taipéi Rain*, de Cao Ting-Ting, toma como punto de partida una escena posterior a la lluvia y transforma una experiencia personal en un paisaje material con cualidades táctiles. Aunque la artista emplea el término “ciudad” en el título, este solo delimita el lugar donde ocurre la lluvia y no implica una representación del paisaje urbano. En sus propias palabras: El viento trae primero el olor de la tierra y, después, todo lo que sucede en la ciudad cae junto con la lluvia. Centrada en esta vivencia sensorial, Cao utiliza las particularidades del esmalte para recrear una atmósfera húmeda y fresca. Cao, reconocida por su profunda exploración de las texturas esmaltadas, superpone capas de color, mezcla tonalidades, aplica cocciones prolongadas y recurre a diversos tratamientos superficiales para generar un efecto único: la aspereza de la tierra blanda tras la lluvia y el verde intenso y luminoso de la vegetación recién lavada. Mediante la combinación de memoria sensorial y experimentación técnica, la artista no solo muestra las gradaciones cromáticas y la estratificación del paisaje lluvioso en lo visual, sino que también sugiere la humedad del suelo y la vitalidad de las plantas en brote en lo táctil.

En la obra *Deshielo* (2021), la artista Han Xuemeng también recurre a la experimentación con texturas esmaltadas para representar paisajes naturales. La obra se inspira en la percepción que tiene la artista de la vasta y algo desolada imagen invernal del hielo y la nieve deritiéndose. Las formas de la tierra tras la fusión de la nieve emergen en el flujo y la mezcla de los esmaltes, mientras que pequeños terrones de esmalte sin fundir describen con detalle las zonas heladas que aún no se han derretido. En contraste, los elementos vegetales están representados de manera figurativa y realista. Esta interacción entre lo abstracto y lo figurativo genera un efecto visual de plenitud y vacío en equilibrio que no solo enriquece la estratificación de la imagen, sino que también aporta una atmósfera poética más intensa. En el contexto del esmalte artístico experimental contemporáneo, esta forma de expresión que alterna lo abstracto y lo concreto ya ha aparecido en la obra de otros artistas, como en la *Recoger un bosque*, de Lee Heng, y en *El crecimiento de todas las cosas* (2021), de Zhang Wendi.

2). Paisajes artificiales

La creación de paisajes artificiales se centra en entornos y espacios moldeados por la actividad humana, que van desde barrios urbanos, conjuntos arquitectónicos y escenas industriales hasta interiores y estructuras de infraestructuras. A diferencia



Sun Jing
Impresión del Fuji, 2024
Cobre, esmalte
18,5 x 18,5 x 6 cm
Imagen de la autora



Cao Ting-Ting
Taipei Rain
Cobre, esmalte, plata, latón, acero
5,7 x 5,7 x 0,8 cm / 7,5 x 6,5 x 0,8 cm
Fuente: sitio web de galería BMFJ
<https://www.bmfj.com/>



Han Xuemeng
Deshielo (2021)
Cobre, esmalte, plata, perla
4 x 3 x 1,8 cm
Fuente: exposición Integrity and Innovation, 2022



Loi Ka-Son
Blue and White: The Poetic Lines of Architecture, 2023
Cobre, plata, esmalte
Dimensiones variables
(cada pieza aprox. 5 x 8 x 1,5 cm)
Fuente: exposición individual en MaS Studio, 2024

de la representación del paisaje natural, estas obras suelen implicar la visualización del orden, la estructura, la escala y la densidad, y reflejan al mismo tiempo factores de modernidad, urbanización y transformación social. Algunas propuestas hacen hincapié en las formas geométricas y los colores artificiales para destacar el orden abstracto del entorno construido, mientras que otras se centran en la representación detallada para mostrar la textura espacial y la atmósfera humana de la vida cotidiana.

La serie *Blue and White: The Poetic Lines of Architecture* (2023), de Loi Ka-Son, nace de su profunda conexión emocional e identidad cultural con el paisaje urbano de Macao. Desde el siglo XVI, la ciudad vivió más de cuatro siglos de dominio colonial portugués, lo que dio lugar a un paisaje urbano único en el que confluyen las culturas china y occidental. Entre sus elementos más representativos destacan los azulejos portugueses, que conservan la memoria histórica del periodo colonial e integran motivos del folclore local. La artista analiza la morfología, los colores y la simbología narrativa de estos azulejos, selecciona las arquitecturas y lugares más emblemáticos de Macao y transforma su orden estructural y sus motivos ornamentales en una serie de ocho joyas. Manteniendo el contraste característico del azul y blanco, combina una meticulosa estructura de orfebrería con las capas de esmalte, generando un efecto visual que aúna valor decorativo y narrativo, y reconfigura así la imagen urbana y la memoria histórica de Macao. En 2024, en su exposición individual en la galería MaS de Shanghai, la artista creó, además, dos piezas inspiradas en edificios históricos de la ciudad, en las que insertó los motivos azul y blanco de origen luso-macaense, estableciendo así un diálogo transurbano y trans-temporal.

En la obra *Muro Firme* (2021), Yao Xue'er dota al paisaje urbano de una marcada dimensión histórica. La artista toma como referencia las arquitecturas más representativas de diferentes regiones y periodos de los últimos cien años en China y, mediante la textura, el color y los símbolos de las fachadas, muestra la transformación del panorama arquitectónico a lo largo de un siglo. La obra evoca la memoria histórica y invita a la reflexión sobre el vertiginoso proceso de urbanización. Para su realización, Yao emplea la técnica del esmalte subcocido, que le permite crear superficies rugosas y mates que aluden a la ruina y el deterioro de tiempos de guerra, y la cocción completa, que le permite lograr acabados lisos y brillantes que simbolizan la novedad y el orden de la arquitectura urbana contemporánea. La fusión de estos distintos estados de cocción hace que la materialidad y la narración se complementen, condensando en una misma pieza las huellas históricas y el rostro cambiante de la ciudad.



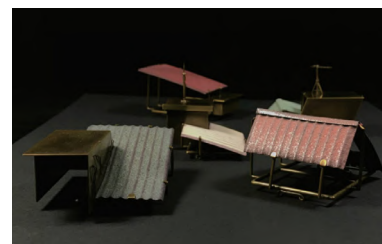
Yao Xue'er
Muro Firme, 2021
Cobre, esmalte, plata
Dimensiones variables
(cada pieza aprox. 4 x 6 x 1 cm)
Fuente: exposición *Integrity and Innovation*, 2022

En la obra *Forgotten Sceneries* (2019), Wu Yi-Chen aleja la mirada de las arquitecturas monumentales para centrarse en escenas cotidianas de la ciudad que a menudo pasan desapercibidas: los techos de chapa de colores visibles en cualquier esquina, los perfiles escalonados de las casas, las líneas fortuitas de antenas y pararrayos... Son paisajes que se encuentran a simple vista al recorrer las calles de Taiwán, pero que suelen quedar fuera de la atención. La artista condensa esta belleza en sus creaciones de joyería, en las que registra con delicadeza estas estampas de la vida urbana, y guía al espectador para que se detenga, en medio del bullicio de la ciudad, y redescubra esos fragmentos sutiles que, aunque olvidados, conforman el carácter único de la urbe.

Sin embargo, la belleza popular que retrata Wu Yi-Chen se ve gradualmente absorbida por el imparable caudal de la urbanización. En las dos últimas décadas, el vertiginoso crecimiento económico de la región de la Gran China ha acelerado la transformación de sus ciudades: numerosos edificios antiguos, portadores de memorias personales, han sido sustituidos por rascacielos, y sus habitantes han perdido, en sucesivos traslados, el vínculo físico y emocional con su pasado. Este proceso ha despertado un gran interés entre los artistas contemporáneos, ya que la reflexión sobre la rápida urbanización se ha convertido en uno de los temas recurrentes del arte contemporáneo chino. En estas reflexiones se entremezclan la nostalgia por los objetos desaparecidos y la exploración del imaginario de las “ruinas” surgidas en medio del desarrollo urbano. Estas ruinas no corresponden a la noción tradicional de vestigios históricos, sino a la imagen efímera de las casas de la infancia y a los muros derruidos en los escenarios de demolición. Se convierten así en un medio esencial para que los artistas dialoguen con su pasado y con la ciudad.

En el arte contemporáneo, la “ventana” suele estar investida de múltiples significados: es el límite entre mirar y ser mirado, así como la conexión y separación entre espacios interiores y exteriores. Puede actuar como detonante de memorias personales y colectivas y, al mismo tiempo, ser testigo de los cambios sociales y de la evolución de las identidades culturales. Asimismo, encierra imaginarios de anhelo y huida, de refugio y de soledad. Gracias a esta complejidad, la ventana se convierte en un medio singular para que los artistas exploren la relación entre la ciudad, la historia y el yo.

En este marco icónico, *My Window* (2019), de Chen Yi-Ying, y *Inside and Outside the Window* (2024), de Liu Qianyu, establecen una relación de intertextualidad. *My Window* toma como núcleo las ventanas de las fachadas urbanas taiwanesas y las superficies de azulejos que las rodean, y las transforma en un motivo que actúa a la vez como marco de observación y medio de carga emocional. La artista recrea el desgaste cromático producido por el paso del tiempo mediante el uso de esmalte de textura granulada, considerando estos exteriores como portadores de tiempo, vida y memoria. La estructura de las piezas se inspira en la disposición irregular de las calles y aprovecha la maleabilidad del metal para que el esmalte no solo se exprese en el plano, sino que también despliegue transparencia y estratificación en el espacio. El sistema de unión mediante cadenas alude a la conexión entre cables eléctricos y edificios, generando una continuidad e interacción entre los distintos elementos y extendiendo la mirada de la ventana hacia toda la trama



Wu Yi-Chen
Forgotten Sceneries (5 piezas), 2019
 Latón, cobre, acero inoxidable, esmalte, laca
 Cada pieza mide aprox. 8 × 7 × 5 cm
 Fuente: *New Taipei City International Metal Crafts Competition Exhibition*

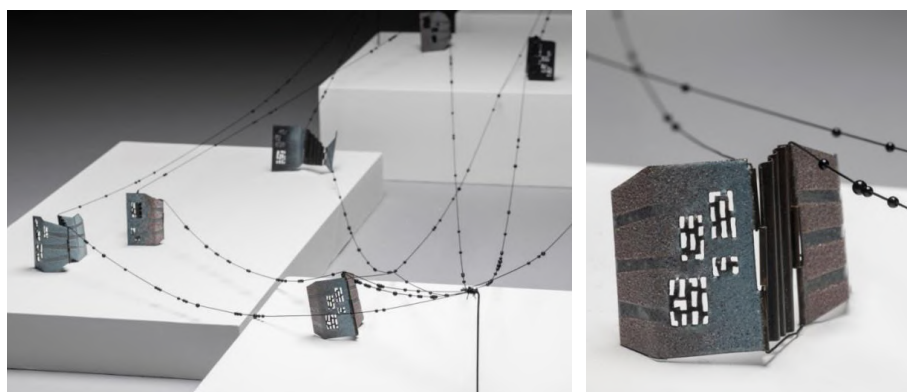


Liu Qianyu
Inside and Outside the Window, 2024
 Cobre, esmalte, plata, acero, cartón
 Aprox. 9 x 6 x 1,5 cm
 Fuente: *Estudio de orfebrería de la Guangzhou Academy of Fine Arts, Rednote*

urbana. En sintonía con ello, la obra *Inside and Outside the Window* (2024) de Liu Qianyu, las ventanas representadas aluden tanto a la diversidad de marcos antiguos que están presentes en sus recuerdos como a la imagen actual de ventanas vacías en edificios deshabitados, lo que crea un vínculo con la quietud de las construcciones del casco antiguo. Los espacios que guardaban las huellas de varias generaciones han sido sustituidos por hileras de rascacielos. En el plano material, Liu emplea la técnica del esmalte sobre malla para trazar las armaduras de acero desnudas, mientras que el esmalte aplicado sobre cobre oxidado refleja, mediante alteraciones cromáticas y texturales, las paredes desconchadas y los marcos deteriorados. A través de estas imágenes, la artista vincula la memoria personal con la experiencia urbana colectiva e invita al espectador a detenerse y evocar, en medio del vertiginoso ritmo de la ciudad, tiempos pasados.

Chen Yi-Ying
My Window, 2019
Cobre, esmalte, plata
S/m

Fuente: tesis de máster de la artista



3). Paisajes híbridos

El paisaje híbrido se sitúa entre lo natural y lo artificial, y combina elementos de ambos para crear un espacio cultural complejo. Los jardines, los lagos artificiales, las zonas verdes urbanas y los paisajes patrimoniales son ejemplos de esta categoría temática. A nivel visual, estas obras suelen reflejar la interrelación y coexistencia de múltiples elementos y pueden optar por una representación realista de sus características específicas o por un tratamiento abstracto que explore la ambigüedad y la transformación de los límites entre lo natural y lo artificial. En el contexto cultural chino, el paisaje híbrido adquiere un significado particular, ya que a menudo incorpora reflexiones contemporáneas sobre la noción de “unidad entre el cielo y la humanidad” (tian ren he yi), la acumulación histórica y cultural, y la recreación del entorno.

a. Transformación de paisaje artificial por la naturaleza

La obra *Naufragio* (2017), de Tong Andi, toma como punto de partida la imagen de un barco hundido en el fondo marino. Con el paso de los años, la erosión del agua salada y la adhesión de organismos acuáticos hacen que la estructura artificial original se integre gradualmente en el entorno natural, conformando un nuevo paisaje ecológico y visual. En su proceso creativo, la artista simula este fenómeno: primero, utiliza una pluma como modelo para hacer un electroformado y dar forma a un frágil y fragmentado “casco de barco” en ruinas; después, adhiere y cuece sobre la superficie los restos de esmalte que ha ido recogiendo al lavar piezas en su trabajo diario, creando una textura superficial abigarrada y granulosa. La interacción fortuita entre las partículas vítreas y el soporte metálico produce un efecto similar al de los



Tong Andi
Naufragio, 2017
Cobre, esmalte, madera, cristal
Aprox. 3 x 2 x 8 cm / 2,5 x 2 x 5 cm
Imagen cortesía de la artista

organismos y sedimentos marinos que se adhieren a los restos sumergidos. Al recrear tanto los vestigios como la nueva capa de vida, la obra no solo transmite la capacidad de la naturaleza para transformar lo artificial, sino también la idea de un ciclo continuo de vida y regeneración en el paisaje a lo largo del tiempo.

La obra *El mundo entero crece sobre mí* (2024), de Wang Yuan, toma como eje la imagen de la ruina para explorar el proceso de cohabitación y regeneración entre el paisaje natural y el artificial a lo largo del tiempo. Al quedar en ruinas y perder su función, un edificio, como portador de la civilización humana, a menudo se convierte en un nuevo soporte para el crecimiento de la naturaleza, transformándose así en otro tipo de espacio espiritual y estético. La artista utiliza el cobre como soporte y deja la oxidación para que evoque la pátina del paso del tiempo. También emplea la técnica del esmalte pintado para representar la vegetación que lo invade, entrelazando las huellas artificiales con las texturas naturales. La obra se presenta en dos entornos: una pieza se coloca en un acuario, simulando la lenta colonización de un ecosistema acuático, y la otra se sitúa sobre un lecho de musgo, recreando la exuberancia de la vegetación terrestre. Al yuxtaponer un trabajo artesanal minucioso con un medio natural en transformación, la obra establece un diálogo entre la acción humana y la naturaleza, y muestra las múltiples posibilidades de que un vestigio artificial recobre vida bajo la intervención natural.



Wang Yuan
El mundo entero crece sobre mí, 2024
Cobre, esmalte, madera, velas, frascos de vidrio, musgo, plantas acuáticas, peces, etc.
23 x 22 x 23 cm
Imagen cortesía del artista

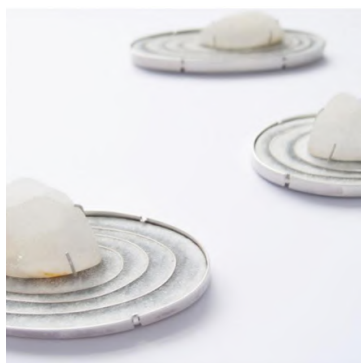
b. Transformación del paisaje natural por el ser humano

La obra *Between mountain and water* (2018), de Shen Wenguang, toma como prototipo la piedra Taihu, un elemento con una gran impronta literaria en el paisajismo tradicional chino, y traduce sus características formales únicas “arrugada, perforada, delgada y translúcida” al lenguaje del arte contemporáneo mediante la técnica del esmalte cloisonné. La pieza conserva el contorno natural de la piedra Taihu y está recubierta con el característico craquelado de la porcelana Song. La base, con forma de ondas concéntricas, evoca la disposición paisajística de las piedras reflejadas en el agua, de modo que el espectador asocia, al contemplarla, la interacción entre piedra, agua y espacio propia de los jardines tradicionales. La forma cambiante de la piedra Taihu alude a la grandiosidad moldeada por la fuerza de la naturaleza y la erosión del tiempo y encarna la idea de “lo grande en lo pequeño” y la fusión de lo lleno y lo vacío.

A diferencia de la descripción figurativa de Shen Wenguang, en la obra *Karesansui* (2018), de Bai Chiung-Ru, toma como referencia la imagen del arte paisajístico



Shen Wenguang
Between mountain and water, 2018
Cobre, esmalte, cerámica
60 x 27 x 43 cm
Fuente: exposición *Integrity and Innovation*, 2022



Bai Chiung-Ru
Karesansui, 2018
Cobre, esmalte, plata, cuarzo
Aprox. 6 x 6 x 2,5 cm
Fuente: sitio web de Taiwan Jewelry Design
Metalsmithing Association
<http://www.tjdma.org/>

del jardín seco, que considera como un espacio estético de creación artificial en el que se inserta el paisaje natural de forma altamente depurada en un jardín construido. La pieza sustituye la grava por esmalte blanco y gris, mientras que las líneas concéntricas, trazadas mediante la técnica cloisonné, insinúan el ondular del agua. Las rocas se representan con cuarzo que permiten que el espectador experimente, en un espacio y con unos materiales limitados, la noción del vacío del jardín tradicional y, a través de lo “expresivo” y lo “simbólico”, despierte una sensación de fluidez y quietud de la naturaleza.

V.1.4 Experimentación con la espacialidad del esmalte

En la práctica del esmalte artístico experimental contemporáneo, el “espacio” se ha convertido en una cuestión ineludible. A medida que los artistas profundizan en la exploración de las propiedades del medio, el esmalte deja de estar restringido a ser un adorno ligado al cuerpo o un simple recubrimiento de superficies metálicas, para desplegar en el contexto de la experimentación transmedial y del arte instalativo su potencial de modelar el espacio y reconfigurar la percepción. Esta orientación espacial se alinea con la tendencia general del arte contemporáneo de migrar del objeto al ámbito de lo estático a lo dinámico. De este modo, los artistas logran traducir las características materiales del fuego y del vidriado en un lenguaje espacial, abriendo nuevas posibilidades entre lo micro y lo macro, entre la forma física y la experiencia del espectador.

En el ámbito microscópico, los artistas recurren a la repetición de módulos, a la división en series numéricas y a la combinación de unidades para explorar la capacidad del esmalte para generar nuevas formas tridimensionales y lógicas espaciales internas, transformando así la noción tradicional de lo ornamental en un experimento con la espacialidad. Simultáneamente, algunas obras incorporan factores externos, tales como el movimiento del aire, los juegos de luz, el humo o los mecanismos motorizados, lo que provoca que el espacio deje de ser un contenedor estático para convertirse en un campo dinámico en el que interactúan la obra, el espectador y el entorno. Al proyectar esta búsqueda a una escala macroscópica, las instalaciones de gran formato articulan la disposición y la narración de los materiales en el espacio, insertándose en el discurso del arte contemporáneo vinculado al entorno arquitectónico y a in-situ art.

1. La construcción del espacio interior

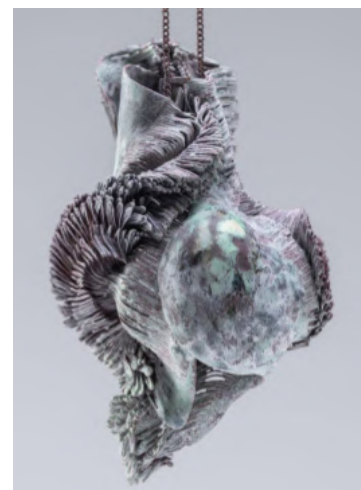
En la creación contemporánea de esmaltes, el soporte metálico no solo es el sustrato físico de la capa vítrea, sino también un medio fundamental para generar el lenguaje formal. Algunos artistas, en su exploración de la estructura y configuración del soporte, han superado la limitación tradicional de trabajar principalmente con superficies planas o volúmenes regulares. Mediante repetidos procesos de martilleo, plegado, corte y disposición o combinación de módulos simples, han logrado construir estructuras complejas y cambiantes. Estos procedimientos no solo otorgan a las obras una mayor riqueza espacial y de efectos lumínicos, sino que también amplían los recursos formales del esmalte contemporáneo y favorecen una interacción más estrecha entre la función, la estructura y la estética del soporte.

Las creaciones de Chen Ting-Chun se caracterizan por la integración de técnicas avanzadas de plegado de metal (*fold-forming*) con esmalte, un enfoque que elimina

la elaboración previa de bocetos o composiciones rígidas. En su lugar, permite que la forma se desarrolle de manera espontánea mediante la interacción repetida y meticulosa entre la mano del artista y el material. Este enfoque de trabajo representa una armonización entre el ritmo de la respiración corporal y un proceso de inmersión y fermentación entre el material y el entorno. En este contexto, el esmalte no se limita a ser una coloración superficial, sino que se convierte en un factor esencial en la construcción de la espacialidad de la forma. Por un lado, aporta resistencia al reforzar el soporte metálico debilitado. Por otro, a través de su color, textura y transformaciones ligadas al tiempo, genera un efecto de “piel-espacio” que, en una escala microscópica, da lugar a nuevas lógicas internas del espacio.

En la serie *Restauración visual* (2015), los bordes de las láminas metálicas plegadas, sometidos a repetidos cortes y martillado, fueron debilitando el cobre hasta volverlo blando y frágil, de modo que, al desplegarse, se configuró un espacio envolvente marcado por la aleatoriedad y atravesado por finas hendiduras semejantes a tentáculos. La artista aplicó el esmalte en seco, permitiendo que el material se acumulara en las zonas cóncavas y se desprendiera en los ángulos agudos, como una piel que se adhiere estrechamente al cuerpo. Una vez finalizado el proceso de cocción y decapado ácido, la superficie del esmalte adquirió un acabado mate. Esto generó un “espacio epidérmico” dotado de cualidades táctiles y temporales, semejante a un organismo sensible y cargado de emoción con delicados apéndices. En este proceso, el esmalte no solo recubre y refuerza la fragilidad del soporte, sino que, a través de un aspecto erosionado y desgastado, evoca la imagen de antiguas ruinas, revelando así las huellas dejadas por la acción conjunta del tiempo y el entorno.

En su obra *Acumulación-Respiración* (2015), la artista pliega, corta y lamina meticulosamente una plancha de cobre para crear una estructura de láminas superpuestas que evocan branquias o un abanico filtrante. El esmalte se acumula en las estrechas hendiduras, reforzando la sensación de estratificación del espacio cavitario y haciendo que la imagen de la respiración adquiera mayor vitalidad gracias a la interacción de la luz y el color. La colección *Acumulación-Rodar* (2015), diseñada con precisión y atención al detalle, exhibe las ondulaciones irregulares de la superficie metálica sometida a una presión constante. El esmalte, al adaptarse a esos pliegues y relieves, evoca los minerales sedimentados en las formaciones geológicas, otorgando a la forma una narrativa espacial de crecimiento natural. En la obra titulada *Acumulación-Golpear* (2015), la aplicación de presión localizada genera grietas y arrugas pronunciadas en la superficie, lo que permite que el esmalte se adhiera como si se tratara de una “herida”. Este proceso crea una tensión visual que se caracteriza por su fragmentación y suavidad, evocando la textura que se percibe en la piel durante el proceso de cicatrización. Por último, la obra *Acumulación-Enroscar* (2015) demuestra cómo el metal se vuelve frágil y se resquebraja parcialmente bajo sucesivas cocciones a alta temperatura. El esmalte que recubre la obra también presenta grietas y se desprende durante el proceso, evocando la superficie marchita de una hoja que se descompone con el tiempo. De este modo, el espacio formal se impregna de un sentido de crecimiento orgánico coexistente con la decadencia.



Chen Ting-Chun
Restauración visual I, 2015
Cobre, esmalte
10,5 x 7 x 5,5 cm
Fuente: exposición individual de la artista



Chen Ting-Chun
Acumulación-Rodar II, 2015
Cobre, esmalte
Aprox. 5 x 5 x 7 cm
Fuente: exposición individual de la artista



Chen Ting-Chun
Desde las grietas florece, 2021
Cobre, esmalte
7 × 6,5 × 5,5 cm
Fuente: exposición individual de la artista

Chen Ting-Chun transforma sus experimentos con la tensión entre el metal y el esmalte en un vocabulario creativo orientado a la generación de espacio, lo que se manifiesta de manera destacada en la serie titulada *Desde las grietas florece* (2021). El plegado, el laminado y el aserrado permiten establecer una lógica estructural interna de la forma, mientras que el esmalte interviene con sus variaciones cromáticas, táctiles y temporales, de modo que la superficie deja de ser un simple recubrimiento para convertirse en una extensión y exteriorización del espacio. En este proceso, sus obras condensan experiencia sensorial, huellas temporales y metáforas vitales, constituyendo entidades espaciales en escala microscópica y revelando el potencial del esmalte, en el marco de las trayectorias experimentales contemporáneas, para trascender la mera función ornamental y orientarse hacia la construcción estructural y espacial.

En consonancia con la trayectoria experimental de Chen Ting-Chun, la artista Wang I-An, mediante sus tres series *Hybrid Baby* (2016), *Perplejo I-VI* (2017) y *Filler Baby I-VII* (2017), lleva a cabo una exploración continua del lenguaje de cavidades, orificios y estructuras de carcasa en el soporte metálico. Mediante procesos de forjado, perforación y combinación modular, transforma la plancha metálica en estructuras tridimensionales complejas y cargadas de tensión, convirtiendo así el soporte metálico de un mero sustrato para el esmalte en un medio activo de modelado y construcción.

En concreto, *Hybrid Baby* (2016) parte de una única plancha de cobre rojo conformada mediante forjado, a la que se añaden operaciones de cincelado fino tanto desde el interior hacia el exterior como a la inversa, generando superficies compuestas con abombamientos internos y hendiduras externas. La estructura externa, compuesta predominantemente por módulos pequeños agrupados, muestra signos de impacto y perforaciones, presentando una doble imagen de fragmentos de meteorito y caparazones orgánicos. La capa exterior se recubre con un esmalte opaco blanco, aplicado al fuego directo y espolvoreado en seco para que el polvo se deposite en las hendiduras, creando una textura moteada similar a la piel.



Wang I-An
Hybrid Baby, 2016
Cobre, esmalte
19 x 16 x 10 cm / 23 x 14 x 16 cm /
24,5 x 15 x 13 cm
Fuente: tesis de máster de la artista

En *Perplejo* (2017), tomando como referencia la estructura de la carcasa y la cavidad, las aberturas se presentan torcidas y deformadas, mientras que los pliegues y las aristas sirven como guía para el recorrido visual. La paleta del esmalte evoluciona del blanco monocromo a combinaciones policromas, pero se mantiene la técnica de espolvoreado en seco para formar una capa fina y translúcida, con el polvo incrustándose entre las marcas de martillo y evocando restos de hollín, lo que refuerza las connotaciones emocionales y de memoria de la obra.



Wang I-An
Perplejo IV, 2017
Cobre, esmalte
15 x 16 x 12 cm

Wang I-An
Perplejo III (detalle), 2017
Cobre, esmalte
36 x 14 x 14 cm
Fuente: tesis de máster de la artista

En *Filler Baby* (2017), el lenguaje formal de la carcasa se enriquece mediante estratificación y corte, de modo que pliegues y secciones recuerdan a perfiles geológicos. El proceso se inicia con la aplicación de un esmalte de alta saturación cromática, seguido por una capa grisácea. Posteriormente, se procede al desgaste de la superficie para exponer áreas metálicas, generando un efecto de estratos alternados de visibilidad y ocultamiento. Este proceso evoca la erosión temporal y los fragmentos de memoria asociados.



Wang I-An
Filler Baby I,III,II, 2017
Cobre, esmalte
10 x 12 x 10 cm /
14 x 13 x 11 cm /
10 x 10 x 11 cm
Fuente: tesis de máster de la artista

La obra de Chen Yi-Wen se articula en torno a la reorganización y repetición de “unidades modulares” como método central, con el que explora las posibilidades del esmalte para generar un espacio autónomo. A menudo, toma como punto de partida las formas vegetales de la naturaleza, pétalos, sépalos o hojas, de las cuales extrae una unidad simplificada que, mediante la técnica de conformado por pliegues y la combinación secuencial de series matemáticas, acumula, invierte o desplaza para dar lugar a configuraciones espaciales complejas y orgánicas. El lenguaje formal de sus piezas evoluciona desde la mimesis realista de la botánica hasta la evocación de estructuras celulares microscópicas y, finalmente, hacia morfologías vegetales imaginarias creadas por la propia artista. En este proceso, el esmalte deja de ser un mero revestimiento decorativo sobre el metal y, mediante técnicas como el espolvoreado, la cocción y el arenado, se acumula en las zonas cóncavas y se atenúa en los bordes agudos, creando superficies mates y pulverulentas que convierten el color y la luz en elementos activos en la configuración y percepción del espacio.

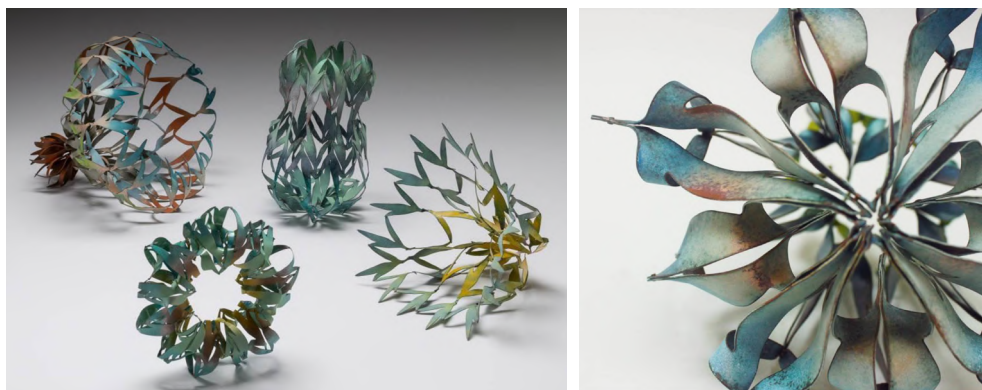
En *Serie oscilatoria* (2016), la artista utiliza una unidad en forma de gota de agua, elaborada mediante la técnica de conformado por pliegues, para producir elementos individuales que se disponen sucesivamente en forma radial alrededor de un eje central, orientados hacia afuera y hacia arriba. Este procedimiento genera una imagen floral que, por un lado, remite a la lógica de crecimiento de las plantas en la naturaleza y, por otro, mediante la complejidad de la combinación de pétalos, expresa una sensación espacial de apertura expansiva o de cierre envolvente. El esmalte, acumulado o reducido en la superficie, intensifica los contrastes lumínicos entre la apertura y el pliegue de los pétalos, de modo que el conjunto, aun bajo un orden compositivo riguroso, transmite una dinámica semejante a una respiración.

Chen Yi-Wen
Serie oscilatoria, 2016
Cobre, esmalte
25 x 25 x 18 cm / 20 x 20 x 10 cm /
15 x 15 x 9,5 cm / 18 x 18 x 20 cm
Fuente: tesis de máster de la artista

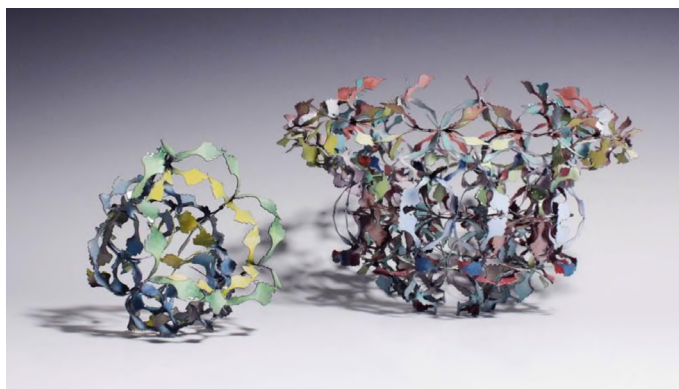


En serie *Progresión geométrica* (2017), Chen Yi-Wen lleva la abstracción de las formas vegetales un paso más allá al aplicar leyes de proporción geométrica y control de la secuencia de disposición para ampliar o reducir los módulos, ya sea estrechándolos o distanciándolos, y construir así una experiencia espacial que recuerda a la proliferación celular o a la expansión de una colonia biológica. Debido a su configuración similar a una “cáscara delgada”, la obra permite la penetración visual, de modo que el espectador percibe tanto el ritmo de la forma externa como la profundidad del espacio negativo en su interior. Los gradientes cromáticos del esmalte parecen fluir entre las capas como una luz suspendida entre paredes celulares, aportando al conjunto una atmósfera que combina el rigor del orden con la vitalidad del movimiento.

Chen Yi-Wen
Serie progresión geométrica, 2017
Cobre, esmalte
29 x 26 x 26 cm / 20 x 20 x 7 cm /
16 x 16 x 26 cm / 26 x 26 x 18 cm
Fuente: tesis de máster de la artista



En la serie *Potenciación* (2017), la artista introduce la lógica de la progresión exponencial, de modo que las unidades modulares se multiplican siguiendo potencias de dos y generan configuraciones espaciales que muestran un marcado carácter de crecimiento acelerado y agregación. Este orden matemático genera una potente sensación visual de expansión y concentración, similar a la de los sistemas de soporte livianos de los escafoides radiolarios o a la estructura de los artesonados arquitectónicos. En otras palabras, Chen Yi-Wen combina las formas naturales, la lógica matemática y la imaginación personal mediante el método “unidad-secuencia-espacio” para crear entidades espaciales que conjugan el orden con la vitalidad. El esmalte, aplicado en las superficies estratificadas, actúa como mediador de la luz y la sombra, así como intensificador de la profundidad espacial. No solo refuerza la percepción del orden repetitivo de los módulos, sino que, al presentar texturas mate y pulverulentas, introduce las huellas temporales del crecimiento.



2. La interacción con el entorno

En el ámbito interactivo, la experimentación artística con esmaltes trasciende los métodos estáticos de generación espacial e incorpora factores ambientales y la participación del espectador, de modo que la obra se completa con la interacción dinámica de todos los elementos. La incorporación de elementos como el viento, la luz, el humo o los mecanismos motorizados transforma el espacio en un campo abierto donde la obra, el espectador y el entorno interactúan conjuntamente. De este modo, el brillo, la transparencia y la textura del esmalte se activan y se superponen con el flujo del aire, las variaciones lumínicas o el movimiento mecánico, configurando una experiencia espacial en constante renovación. Por ejemplo, la obra *El mundo entero crece sobre mí* (2024) de Wang Yuan, mencionada anteriormente, al situarse en un acuario o sobre un lecho de musgo hace que el medio natural participe en el proceso de generación de la pieza, lo que también puede entenderse como una vía de interacción espacial. Esta dimensión interactiva no solo otorga a la obra una “vitalidad” propia, sino que también desplaza al esmalte de la condición de objeto pasivo de contemplación hacia un contexto artístico contemporáneo definido por el acontecimiento y el proceso.

En la serie *I can't see clear through the smoke* (2022), de Qu Mengnan, la imagen del “humo” constituye la esencia simbólica de la obra. La base material está formada por estructuras metálicas esmaltadas unidas mediante conexiones en frío. No obstante, es la presencia del humo del incienso encendido lo que verdaderamente otorga interactividad espacial, ya que se eleva y se dispersa en torno a la pieza. El humo no es un material estático, sino una sustancia dinámica, incierta y efímera cuya forma cambia con los movimientos del portador y con el flujo del aire en el entorno, creando una atmósfera que se genera y se disuelve continuamente entre la obra, el cuerpo y el espacio circundante. Esta condición transforma la joya en un “espacio en acontecimiento”, donde la experiencia del espectador se centra en lo difuso, lo ambiguo y lo inasible.

En el plano cultural, el humo tiene un doble significado: por un lado, prolonga el símbolo tradicional chino del “incienso inextinguible”, emblema de la continuidad familiar y de la transmisión cultural; por otro lado, su fragilidad y su propensión a desvanecerse evocan la decadencia de los valores tradicionales y la incertidumbre de la identidad individual en la sociedad contemporánea. Al utilizar este medio dinámico, Qu Mengnan sitúa al espectador en un campo de tensiones entre tradición y modernidad, convirtiendo el espacio en un ámbito sensible de

Chen Yi-Wen
Potenciación I, 2017
Cobre, esmalte
20 x 12 x 10 cm / 15 x 15 x 5,5 cm

Potenciación II, 2017
Cobre, esmalte
12 x 12 x 10 cm / 30 x 30 x 16 cm
Fuente: tesis de máster de la artista



Qu Mengnan
I can't see clearly through the smoke
No. 2, No. 3, 2019
Cobre, esmalte, acero
15 x 12,8 x 5,5 cm / 11x8x7cm
Fuente: sitio web de la artista
<https://www.mengnanqu.com/>



Sun Jing
Cocoon, 2024
Cobre, esmalte, plata
Aprox. 35 x 35 x 60 cm
Imagen de la autora

memoria cultural y negociación identitaria. Así, el “humo” no es solo una imagen visual, sino también un dispositivo de construcción espacial interactiva que, en su constante transformación, revela un relato cultural íntimo e inasible a la vez.

A diferencia de Qu Mengnan, que utiliza el humo para crear una atmósfera difusa, *Capullo* (2024) hace hincapié, mediante el movimiento del aire y los efectos de la luz, en la generación de relaciones entre la estructura y el espacio. La obra surgió en un momento de confusión y desconcierto durante mi investigación doctoral, como una práctica en la que volqué mis luchas internas y mis esperanzas a través de una imagen natural. Su forma principal es vainas colgantes que simbolizan el estado de vida encapsulada. La oscilación incierta de la pieza alude tanto a la fragilidad de la existencia como a mi estado psicológico en aquel momento. En términos estructurales, la obra alcanza un equilibrio temporal gracias a un sistema de palancas en niveles y entra en interacción con el entorno mediante la suspensión: cada componente se desplaza constantemente con el flujo del aire, generando nuevas relaciones espaciales y configurando un campo en continuo “acontecimiento”. El movimiento del viento libera a la obra de una narrativa estática y la convierte en un proceso desplegado dinámicamente. Así, el espectador, al acercarse, observar o incluso respirar, influye en los sutiles movimientos de la pieza y queda envuelto en esta experiencia espacial en perpetua formación.

En la creación, durante la cocción, el fundente de esmalte reacciona con las impurezas del cobre fundido y produce veladuras y variaciones cromáticas incontrolables, de modo que cada “vaina” presenta una textura y un colorido únicos. A medida que los elementos suspendidos en el aire se balancean, estos matices cromáticos cambian constantemente, parpadean y se desvanecen con la luz, de modo que el espacio deja de ser una entidad fija para convertirse en una epidermis dinámica tejida por la interacción de la luz, el color y el tiempo. El espectador, al observar la pieza desde distintos ángulos y en diferentes momentos, siempre experimenta una percepción en transformación. Además, la pequeña figura situada en el borde de la “vaina” refuerza esta incertidumbre, ya que oscila entre quedarse o partir, y la respuesta no se halla ni en la obra ni en la mano del artista, sino que queda suspendida en el estado anímico compartido entre espectador y creador en el momento presente. Esta semántica abierta, en diálogo con el equilibrio temporal y el vaivén generado por la suspensión, convierte a *Capullo* en un espacio metafórico en movimiento sobre la vacilación y la esperanza.



Li Yingzhen
Working, 2024
Plata, esmalte, motor, cable
Aprox. 25 x 25 x 150 cm
Fuente: exposición *All Things in Silent Mystery*

La obra *Working* (2024), de Li Yingzhen, toma como metáfora el estado vital de la planta potus para reflejar la condición de la persona en la sociedad, marcada por altibajos constantes y un ciclo repetitivo de supervivencia. La pieza se compone de tres partes: veinte hojas de potus realizadas en esmalte que simulan formas ligeras y llenas de vitalidad, una cadena de plata que actúa como tallo o enredadera y conecta el macetero de la base con el mecanismo de elevación de la parte superior, que otorga a la obra un movimiento rítmico de ascenso y descenso. Al accionar el interruptor, las hojas se elevan y caen en el espacio, reproduciendo el ciclo de crecimiento y marchitez de la planta y, al mismo tiempo, la percepción de la artista de que solo trabajando sin descanso se justifica el hecho de estar viva. En este contexto, el esmalte no solo cumple una función decorativa, sino que, gracias a las sutiles variaciones cromáticas y de brillo de cada hoja, intensifica

la sensación de inmersión del espectador. El vaivén de las hojas modifica constantemente sus relaciones de superposición mientras la luz se desliza sobre las superficies esmaltadas, de modo que la obra revela colores y expresiones siempre cambiantes y configura una forma espacial en perpetua transformación. Cuando las hojas ascienden, transmiten un estado de ánimo energético y vital, mientras que, cuando descienden lentamente, evocan el cansancio, la caída o incluso la impotencia.

El espectador, al presenciar la obra, no se mantiene como un observador pasivo, sino que se ve inmerso en el ritmo de este ciclo, proyectando en el movimiento de las hojas sus propias experiencias vitales y sintiendo una resonancia con ellas. En efecto, en la repetición constante, aunque nunca idéntica, *Working* edifica un campo dinámico de interacción, revelando la reflexión de la artista sobre las complejas relaciones entre individuo y sociedad, trabajo y vida, agotamiento y renacimiento.

3. El esmalte en el espacio expandido

En el ámbito del arte contemporáneo, la expansión espacial del esmalte no se manifiesta predominantemente en obras autónomas de gran escala, sino en su integración como medio principal dentro de prácticas multimediales. De este modo, el esmalte trasciende su función tradicional de decoración superficial y adquiere un nuevo papel espacial en estructuras instalativas y contextos site-specific. Mediante el diálogo y la fusión con materiales como el metal, la madera, la imagen o el sonido, el esmalte preserva su identidad material y cualidad visual, al tiempo que, en la co-construcción con otros medios, se convierte en un factor esencial para configurar el espacio, generar narrativas y guiar la percepción del espectador.

En la obra de Chen Yi-Wen, el esmalte, al combinarse con el trenzado de fibras, las redes y los objetos encontrados, supera las limitaciones de la figuración como entidad independiente y adquiere un nuevo papel espacial en estructuras instalativas y contextos de lugar. Tomando como ejemplo representativos: *En los matorrales me ahogo* (2017) y *En el nido respiro con dificultad* (2017), ambas piezas se caracterizan por su construcción con fibras de lirio entrelazadas, formando un espacio envolvente que emula un saco o nido. En el interior de este, se disponen racimos de hojas esmaltadas que contribuyen a la estética general de las obras. Al observar las piezas de frente o desde diferentes ángulos, el espectador percibe la flexibilidad del trenzado y la gravedad de la caída. La variación cromática del esmalte, que va del verde al rojo intenso y finalmente al desvaído, hace alusión al ciclo vital y al transcurso del tiempo. Esta doble sensación de “cobijo” y “asfixia”, tal como se señala en el análisis de la propia autora, refleja la experiencia ambivalente de lo familiar: lugar de asentamiento y abrigo, pero también potencial fuente de encierro y opresión.

En otro conjunto de obras, *Exuberar* (2017) y *Atrapado* (2017), el esmalte demuestra aún más su capacidad de expansión espacial dentro de prácticas multimediales mediante la combinación con bolsas de malla encontradas. En *Exuberar*, la bolsa roja de cebollas cumple una función de soporte y exhibición: las



Chen Yi-Wen
En los matorrales me ahogo, 2017
Cobre, esmalte, fibra
40 x 40 x 240 cm
Fuente: tesis de máster de la artista



Chen Yi-Wen
En el nido respiro con dificultad, 2017
Cobre, esmalte, fibra
70 x 70 x 280 cm
Fuente: tesis de máster de la artista



Chen Yi-Wen
(Izq. sup.) *Exuberar*, 2017
Cobre, esmalte, bolsa de malla
36 x 15 x 60 cm / 36 x 10 x 60 cm

(Izq. inf.) *Atrapado*, 2017
Cobre, esmalte, bolsa de malla
80 x 80 x 180 cm
Fuente: tesis de máster de la artista

Wu Ching-Chih
(Dcha.) *Artificial Forest*, 2017
Cobre, esmalte, tronco de árbol muerto
Aprox. 120 x 120 x 350 cm
Fuente: sitio web del artista
<https://wuchingchih.weebly.com/profilio.html>

piezas esmaltadas, ensartadas en serie, se muestran entre las rejillas semitransparentes, transformando la obra de un objeto individual en una escena suspendida de carácter espacial. Por su parte, *Atrapado* recurre a una bolsa negra de malla que genera un ámbito en forma de jaula, donde la red rasgada y el “pájaro” esmaltado aislado en su interior construyen conjuntamente una narrativa de opresión y resistencia. Tal como subraya la autora, el desgaste y las fisuras de la malla no son solo huellas físicas del material, sino que se convierten en metáforas de emociones y memorias, confiriendo al esmalte la función de un personaje narrativo dentro de la obra.

En conjunto, esta serie de obras, mediante el diálogo entre el esmalte y materiales diversos como el trenzado de fibras o las bolsas de malla, efectúa la traducción de piezas de figuración autónoma hacia instalaciones de carácter espacial. En este proceso, el esmalte no solo preserva su naturaleza intrínseca y cualidad cromática, sino que, al incorporarse en estructuras multimediales, asume un nuevo rol espacial: ya no es meramente un signo visual, sino que se convierte en un componente esencial para la configuración del volumen, la generación de narrativas y la orientación de la percepción del espectador. Este procedimiento revela el potencial expansivo del esmalte en las prácticas experimentales contemporáneas. Es pertinente mencionar que una exploración análoga puede apreciarse igualmente en *Artificial Forest* (2018), de Wu Ching-Chih.



V.1.5 Experimentación con la narratividad del esmalte

En el ámbito del arte contemporáneo, la expresividad se ha erigido como uno de los valores más primordiales. Los artistas no se limitan a construir sus obras a partir de imágenes visuales o lenguajes formales, sino que, mediante la narratividad y la dimensión conceptual, responden a situaciones personales y a realidades sociales. Desde la experiencia corporal hasta la política de la identidad, desde la memoria del trauma hasta los mecanismos de sanación, las prácticas expresivas en el arte contemporáneo trascienden constantemente las fronteras mediáticas, subrayando el papel del arte en la construcción de significados, en la transmisión de posturas y en la generación de diálogos.

En este contexto, el esmalte, como medio que combina la singularidad material con una profunda sedimentación histórica, ha ido superando su tradicional condición de arte ornamental para orientarse hacia experimentaciones más narrativas y conceptuales.

Los artistas se valen de las propiedades físicas del esmalte, como la superposición de colores, las huellas de la cocción, la fragilidad y la dureza de la superficie, para vehicular memorias personales, problemáticas sociales y experiencias emocionales, de modo que las obras no solo constituyen una presencia material, sino que también actúan como exteriorización de pensamientos y sentimientos. Este apartado abordará, desde tres dimensiones, narratividad, sociabilidad y potencial terapéutico, cómo los artistas contemporáneos transforman sus relatos individuales y las experiencias colectivas en expresiones visuales a través del esmalte, dotando a este antiguo medio de una renovada fuerza expresiva en el marco del arte contemporáneo.

1. La Narratividad personal del esmalte

En el contexto del arte contemporáneo, la narratividad no se limita al relato de acontecimientos, sino que pone de relieve cómo los artistas utilizan medios figurativos para llevar a cabo una “autoescritura” de sus experiencias y emociones. Muchas obras parten de fragmentos de memoria personal y, a través de símbolos o metáforas, encarnan huellas de soledad, trauma o intimidad. En este sentido, los creadores recurren con frecuencia a la “figuración” de objetos naturales o personales o paisaje para proyectar su mundo interior, transformando recuerdos de infancia, vivencias corporales o afectos latentes en expresiones visuales. De este modo, la obra se convierte tanto en registro como en prolongación de la emoción, abriendo al espectador una vía de acceso al universo íntimo del otro. Este apartado examinará cómo los artistas emplean el esmalte como soporte narrativo para articular relatos personales, donde la proyección y la evocación devienen formas de autoescritura.

La obra *Record* (2022) de Lin Zhixi toma como inspiración el disco de vinilo y utiliza la estructura de sus dos caras, A y B, para albergar las experiencias emocionales y los estados anímicos de su etapa en la escuela secundaria. En la parte posterior, los tonos grises evocan la monotonía y opresión asociadas a la vida escolar, caracterizada por el tedio y el agotamiento. En la parte anterior se encuentran las escenas idealizadas y las imágenes inspiradas por la literatura y el cine, configurando un espacio utópico de evasión. El disco, en este caso, no se utiliza como la representación de un objeto concreto, sino como un soporte formal, un “álbum” simbólico destinado a entretener fragmentos de la memoria personal. Mediante la implementación de esta estructura de doble faz, la artista superpone la realidad opresiva y la fantasía anhelada en un mismo referente visual, inmortalizando en él los recuerdos y sensaciones únicas de aquel período.

En consonancia con esta estrategia narrativa, su obra *My Room* (2024) se ha desarrollado de una manera más sistemática. La artista seleccionó 26 objetos cotidianos de su habitación (correspondientes a su edad), reproduciendo sus dimensiones lo más próximas posible al tamaño real y aplicando esmalte para dotarlos de color. De este modo, copas, sujetadores, perchas y sillas, entre otros enseres comunes, se transforman en extensiones de la emoción y la identidad, así como en testigos de la memoria. Para ello, la artista recurre a distintos tratamientos cromáticos y materiales que intensifican las cargas afectivas de los objetos: el sujetador, en tonos rojos y azules saturados, sugiere la tensión de las relaciones de



Lin Zhixi
Record, 2022
Plata, esmalte, pallón de plata, pallón de oro, piedra natural
30 x 30 x 1,5 cm
Imagen cortesía de la artista

género; la percha, delineada en cobre y suspendida en el espacio, evoca un estado psicológico de inestabilidad; la silla, por su parte, con el pan de oro que se desvanece en la cocción, simboliza la erosión de la memoria.

Lin Zhixi
My Room, 2024
Cobre, plata, esmalte, pallón de
plata, pallón de oro
Dimensiones variables
Imagen cortesía de la artista



A diferencia de la obra *Thousands of Hands and Objects* de Qu Mengnan, que reflexiona sobre los objetos cotidianos desde una perspectiva más social, Lin Zhixi se inclina hacia una escritura emocional íntima y autobiográfica. Sus obras evocan una atmósfera onírica y acogedora, al tiempo que revelan una afinidad estética con el shippō japonés, evidenciada en el tratamiento meticuloso del material y la técnica empleada. Mediante esta serie, la artista explora la capacidad de los objetos cotidianos para transmitir el crecimiento personal, los estados psicológicos y las huellas emocionales, transformando el entorno doméstico en un escenario narrativo de resonancia global.

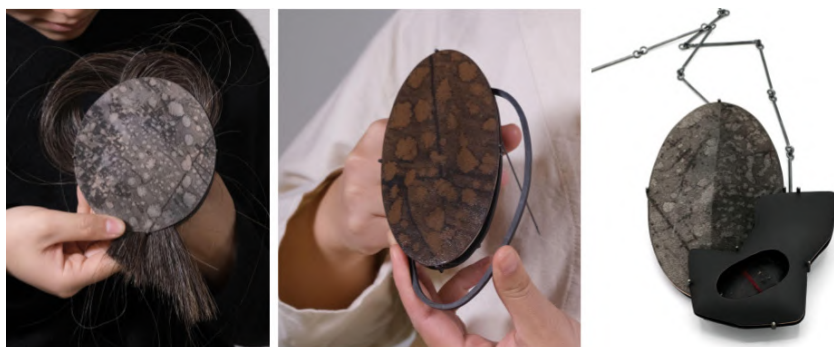
Birch (2020) de Yuan Yihan presenta una estructura narrativa doble, que abarca tanto los recuerdos de la infancia como el inicio de una nueva fase de la vida. Originaria del noreste de China, la artista posee un recuerdo significativo de los abedules en invierno, cuyo tono blanco contrasta con la nieve y ha quedado grabado en su memoria. Las cicatrices en la corteza del árbol se asemejaban a ojos dotados de vida, mientras que un antiguo abedul con el tronco hueco en el patio de su residencia se convirtió en el confidente de su soledad infantil: allí depositaba pequeños papeles con secretos y pensamientos que no podía compartir con otros. Años más tarde, durante su primer año de estudios en Estados Unidos, se cruzó de nuevo con abedules en el campus, lo que despertó en él un vínculo emocional inmediato, como un retorno a la soledad de su niñez. El abedul se erigió como un elemento emblemático que reflejaba sus emociones, constituyendo el punto de partida de su expresión artística y, simultáneamente, un medio para reconstruir su identidad y su sentido de pertenencia en el extranjero. Mediante la presente imagen, Yuan vincula su soledad, sus recuerdos y la apertura a una nueva etapa de vida, de modo que la obra trasciende la mera representación del objeto y se convierte en un vehículo de narración emocional.

Yuan Yihan
Birch-Cutting birch, 2020
Cobre, esmalte
Aprox. 55 cm long.

Birch-Circle of life, 2020
Cobre, esmalte, plata
Aprox. ø 14 cm
Imagen cortesía de la artista



La obra de Yuan Yihan, *Be-longing* (2023), aborda el concepto del sentido de pertenencia y del hogar, mediante una transformación de la experiencia visual del aterrizaje en una narración de carácter personal. Para la artista, la sensación de “estar en casa” se manifiesta con mayor intensidad al observar el paisaje desde la cabina del avión, ya sea en el trayecto de regreso de China a Estados Unidos o al contrario. Esta expresión no solo implica una confirmación geográfica, sino también una liberación emocional: la tensión acumulada se disipa por un momento. La obra se inicia con imágenes aéreas y mapas satelitales, sometidos a procesos de desaturación, inversión de color y transferencia, hasta manifestarse en la superficie del esmalte como texturas irregulares en blanco y negro. Estas huellas, similares al musgo sobre la piedra, evocan recuerdos difusos y fragmentados. La obra no solo representa un paisaje, sino que también refleja la experiencia personal de la artista en su movimiento entre países y su exploración de identidad y raíces. Mediante la obra, Yuan transforma la experiencia del desplazamiento en una expresión emocional de carácter universal, convirtiendo al esmalte en un medio capaz de establecer conexiones entre la geografía y la memoria afectiva.



Yuan Yihan
Be-longing #03, 2023
Cobre, esmalte, plata, acero, crin de caballo
22 x 14 x 3 cm

Be-longing #05, 2023
Cobre, esmalte, plata, acero
15 x 6 x 3 cm

Be-longing #09, 2023
Cobre, esmalte, plata, acero, jabón, hilo
24 x 10 x 5 cm
Imagen cortesía de la artista

La obra *Symbiosis* (2023), de Zhan Ni, toma como modelo el cuerpo materno y concibe el metal como un contenedor uterino en cuyo interior se representan las figuras de dos fetos gemelos. Los bordes irregulares entre las dos piezas simbolizan la cicatriz que deja la cesárea. La artista parte de su propia experiencia familiar, su nacimiento como gemela y la marca permanente que dos cesáreas dejaron en el cuerpo de su madre, para dotar a esa herida de un sentido narrativo singular. No se trata de una marca quirúrgica fría, sino de la cicatriz más bella y grande, un testimonio íntimo del vínculo entre madre e hijos.



Zhan Ni
Symbiosis, 2023
Cobre, plata, esmalte, pallón de oro
Aprox. 6 x 6 x 9 cm
Fuente: New York Contemporary Jewelry Week, 2023

Sin embargo, la obra no se limita a la memoria privada. La cicatriz materna, que contiene la historia de una familia, refleja las experiencias corporales de las mujeres y las expectativas sociales y los roles de género vinculados a la maternidad. Partiendo de una narración íntima de lazos afectivos, Simbiotismo adquiere también un potencial feminista, ya que invita al espectador a volver a mirar esa herida, frágil y fuerte a la vez, a reconocer en ella la fuerza del cuerpo femenino y de la maternidad y a transformar una experiencia individual en una metáfora de una condición femenina más universal.

Father and Husband's Pillow (2020), de Li Yingzhen, se origina en experiencia personal de la artista: al inicio de su matrimonio, cada vez que convivía con sus padres, la pareja era separada en alojamiento; ella dormía con su madre, mientras que su esposo compartía la cama con su padre. Asimismo, cabe señalar que, desde



Li Yingzhen
 Father and Husband's Pillow, 2020
 Plata, esmalte, hilo de seda, tubito cristal
 9,7 x 6,5 x 1,8 cm
 Imagen cortesía de la artista

que la artista tiene memoria, sus padres han dormido en camas separadas. Este arreglo, aparentemente “normalizado”, la colocó en una situación comprometedora en los inicios de su vida conyugal y la impulsó a reflexionar sobre el verdadero significado de la “intimidad” entre los miembros de la familia. La obra toma forma de una almohada, en la cual el lenguaje matérico del esmalte y el metal se fusionan, y en cuya superficie se presenta en bajorrelieve la inscripción “Father & Husband”, indicando su “pertenencia” y simbolizando una intimidad desajustada y ambigua. La artista plantea interrogantes fundamentales sobre la naturaleza de la intimidad y su equilibrio en las relaciones humanas.

Si bien la obra se fundamenta en la experiencia personal de la autora, revela una lógica cultural predominante en muchas familias tradicionales y conservativas chinas: la relación entre padres e hijos prevalece sobre la relación conyugal, y la intimidad entre los cónyuges a menudo se sacrifica. De este modo, una obra que parte de la narratividad personal se expande naturalmente hacia una reflexión crítica sobre los mecanismos sociales.

No obstante, resulta gratificante que esta obra no se limite a ser una expresión autobiográfica de la artista, sino que también se haya convertido en un medio de comunicación entre ella y sus padres. Tras la publicación de la obra, los padres de la artista comenzaron a aceptar que la pareja durmiera juntos en casa. De este modo, la creación artística trasciende el ámbito de la expresión y se convierte en una forma de comunicación intergeneracional.

2. La narratividad social del esmalte

Paralelamente, la narratividad en el arte contemporáneo también se manifiesta en la respuesta y en la reflexión sobre cuestiones sociales. A través del esmalte, los artistas abordan temas de relevancia social, como el género, la identidad, la ecología o determinados acontecimientos colectivos. Utilizan imágenes simbólicas y trazos fragmentarios para materializar experiencias compartidas. En este proceso, la narración abandona su ámbito privado para adentrarse en las esferas colectivas, dando lugar a manifestaciones artísticas que abordan temas como el cuerpo femenino, la crisis medioambiental y la política de la identidad. Mediante estas narrativas sociales, las obras en esmalte trascienden su condición tradicional de arte ornamental y muestran su potencial para intervenir en el espacio público y generar diálogo. El presente apartado se centrará en la manera en que los artistas, mediante el uso del esmalte, amplían su perspectiva personal hasta convertirla en una reflexión social y en una expresión compartida.



Lai Yung-Ching
 Regla ampliada cuatro veces, ¿cuatro veces más precisa? 2007
 Cobre, esmalte
 8,2 x 25,5 x 1,2 cm
 Fuente: tesis de máster de la artista

La obra titulada *¿Regla ampliada cuatro veces, ¿cuatro veces más precisa?* (2007), del artista Lai Yung-Ching, toma como punto de partida un objeto cotidiano de uso común, la regla de medir, pero a través de la operación de “ampliación cuádruple”, lo desvincula de su contexto funcional original. Sobre una base de cobre recubierta de esmalte, el instrumento deja de ser un objeto táctil utilitario para transformarse en un signo visual autónomo. Las marcas y escalas, que han experimentado un incremento desproporcionado, han dejado de cumplir su función métrica para convertirse en meras alusiones conceptuales a los conceptos de “escala” y “precisión”. Esta transformación no solo indica la disolución de la función del

objeto, sino que también se proyecta hacia una reflexión en el plano social: las nociones de estándar y precisión son en sí mismas construcciones culturales y sistemas impuestos por el poder. La norma se manifiesta como un símbolo de la institucionalización de la medida, y su escala desmesurada y carencia de utilidad ponen de manifiesto nuestra dependencia y fe ciega en tales estándares de autoridad. De este modo, Lai Yongqing logra que un simple instrumento cotidiano trascienda la experiencia individual para ingresar en el espacio del discurso público: el espectador se ve interpelado a cuestionar qué significa realmente la precisión, quién define estos parámetros y cómo moldean nuestra manera de comprender el mundo.

La otra obra *La medida de la relación invisible entre tú y yo* (2007), de Lai Yung-Ching, exhibe una combinación de materiales como esmalte, cobre, bronce, latón, madera, cera y vidrio, mediante los cuales el artista construye un campo metafórico en torno a las relaciones interpersonales y el orden social. El artista subraya la asociación entre esmalte y cobre, cuyo coeficiente de contracción es altamente compatible, generando así una “relación íntima ideal”. En este contexto, el esmalte trasciende su función como un simple revestimiento decorativo, ya que, a través de sus propiedades físicas, participa activamente en la metáfora de la relación. Su estabilidad y fragilidad coexistiendo confieren a esta intimidad un sentido tanto ideal como frágil. El conjunto de la obra se asemeja a una balanza: aparentemente estable, pero en realidad sostenida por un equilibrio precario entre diferencias desmesuradas, un equilibrio terrorífico. En este proceso, los materiales adquieren una carga no solo física, sino también simbólica, impregnada de las emociones y juicios de valor del artista: algunos son tratados con generosidad debido a su familiaridad y riqueza expresiva, mientras que otros son forzados a mostrar indicios de descuido o resistencia. De este modo, la obra no se limita a ser un experimento sobre la inercia de los materiales y la lógica de su combinación; a través del diálogo entre los materiales, revela el frágil orden que mantiene las relaciones humanas en medio de las diferencias, las contradicciones y la dependencia.

La serie *Haicuo Can* (2017), de Li Yingzhen, se inspira en *The Painting of Marine Lives* (también conocido como *The Painting of Haicuo*), de Nie Huang, destacado pintor y biólogo de la dinastía Qing. Esta obra traduce las “criaturas marinas”, concebidas en el imaginario antiguo, en “imágenes públicas” de la sociedad contemporánea. En un contexto de información limitada, Nie Huang fantaseaba y construía lo desconocido. De manera similar, los individuos actuales son situados en mecanismos de proyección e imaginación. Algunos son embellecidos, otros difamados. Estas imágenes proporcionan familiaridad y sensación de seguridad, pero también pueden convertirse en un yugo difícil de abandonar. La artista, tomando como referencia las representaciones de criaturas marinas presentes en *The Painting of Haicuo*, ha elaborado retratos que plasman diversos grupos relacionados con el ámbito pesquero. Dichos retratos incluyen a científicos, cocineros, comensales, empresarios, vendedores del mercado e incluso jóvenes de manera general. Estas “imágenes públicas” se presentan en envases de latas etiquetadas con marcas sociales. Mediante la técnica del esmalte en relieve, Li Yingzhen materializa 15 figuras de aquellos seres marinos del *The Painting of Haicuo* y, a través de ellas, revela los procesos contemporáneos de producción y consumo de la imagen individual. De este modo, el esmalte trasciende su



Lai Yung-Ching
La medida de la relación invisible entre tú y yo, 2007
 Cobre, bronce, latón, esmalte, madera, cera, vidrio
 6,5 x 18,5 x 14,5 cm
 Fuente: tesis de máster de la artista



Li Yingzhen
Haicuo Can 15, 2019
 Plata, esmalte, piel curtida translúcida, vitrio
 13 x 18 x 4 cm
 Imagen cortesía de la artista

carácter meramente decorativo para convertirse en un medio narrativo de crítica a los mecanismos sociales y a la construcción de identidades.

Li Yingzhen
Haicuo Can 01, 2019
Plata, esmalte, piel curtida translúcida,
vitrio
58 x 12 x 5 cm
Imagen cortesía de la artista



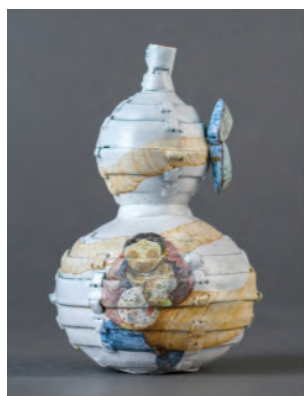
Desde el año 2015, Qu Mengnan se encuentra desarrollando la serie titulada *Honor for Single Child*, la cual toma como eje central la política del hijo único en China. Mediante la resignificación del hulu (calabaza especial), un símbolo tradicional de fertilidad y honor familiar, la artista explora las consecuencias sociales generadas por dicha política. En su obra, el fruto de calabazo deja de ser sinónimo de descendencia numerosa para convertirse en una metáfora de las presiones y tensiones que recayeron sobre la generación de hijos únicos. En este último, las superficies esmaltadas con pintura de esmalte representan problemáticas ligadas a la política del hijo único: el desequilibrio de poder, la noción de piedad filial, la urbanización, la preferencia de género, el feminismo, el individualismo y el colectivismo.

Qu Mengnan
Honor for Single Child- April 1 2011 II,
2015
Cobre, esmalte
10,4 x 6,2 x 6,7 cm

Honor for Single Child- August 1 2013
II, 2015
Cobre, esmalte, cadena de plata
13,2 x 7,6 x 7,9 cm

Honor for Single Child- September 20
2011 II, 2015
Cobre, esmalte
12,7 x 8,2 x 8,6 cm

Fuente: sitio web de la artista
<https://www.mengnanqu.com/>



Qu Mengnan
Honor for Single Child-Three Amniotic
Fluid, 2024
Cobre, esmalte, pallón de oro
Fuente: Fuente: sitio web de la artista
<https://www.mengnanqu.com/>

En una subserie realizada en 2018, algunas calabazas aparecen en blanco, como símbolo de la continuidad de la influencia de la política incluso tras su flexibilización, al tiempo que ofrecen un espacio abierto para la reflexión y la proyección del espectador. Con la abolición definitiva de la política y el fomento gubernamental de las familias numerosas, en 2024 se presentó otro subconjunto titulada *Three Amniotic Fluid*. En este contexto, la calabaza adopta múltiples formas y contornos, evocando el peso físico y emocional que soportan las mujeres durante los embarazos múltiples. Las grietas y uniones visibles en la superficie funcionan como cicatrices, convirtiéndose en una metáfora de las heridas aún abiertas provocadas por los cambios en las políticas de natalidad y sus efectos de género.

De este modo, la obra de Qu Mengnan se erige como un instrumento narrativo que acompaña la transformación social, desde una crítica a los desequilibrios derivados de la política del hijo único hasta la representación de los nuevos dilemas que genera

la promoción de la natalidad. El calabazo, en su constante evolución simbólica, articula la convergencia entre experiencia personal, cuestión de género e impacto estructural de las políticas de población, configurando así una narratividad social en continuidad: reflexión sobre el pasado, cuestionamiento del presente y advertencia hacia el futuro.

La artista Jihn Hai-Chi, afincada en el extranjero, ha centrado su práctica en la exploración de la identidad china, la feminidad y la percepción de los roles femeninos en distintos contextos sociales. Una de sus series más notables toma como punto de partida las formas de prendas de vestir, como vestidos y delantales, que remiten directamente al papel asignado a las mujeres en el ámbito doméstico y social. El esmalte opaco blanco que recubre estas piezas amplifica su dimensión simbólica: por un lado, prolonga las expectativas tradicionales de género vinculadas a la “pureza” y la “obediencia”. Por otro, debido a su cualidad de “incoloro”, sugiere la anulación, represión o suspensión de la identidad. En el ámbito formal, la frialdad y dureza del esmalte contrasta con la suavidad característica de las prendas, generando una tensión visual que pone de manifiesto la discrepancia entre la imagen socialmente esperada de la mujer y las condiciones reales de su existencia. Mediante esta estrategia, Jihn transforma la vestimenta cotidiana en un signo crítico, visibilizando la complejidad de los roles femeninos bajo la presión de las normas sociales y la disciplina cultural.



Jihn Hai-Chi
Sin título, 2002
Cobre, esmalte
Metida real de ropa
Fuente: sitio web de John
Michael Kohler Art Center
<https://www.jmkac.org/artist/jihn-hai-chi/>

En *Veiled Virtue*, Jihn Hai-Chi profundiza en su reflexión sobre la identidad femenina. La obra está compuesta por ocho tapetas de encaje de color blanco, sobre las cuales se disponen meticulosamente objetos metálicos o esmaltados, tales como motivos florales, frutos o utensilios de mesa. El conjunto transmite una sensación ritual de naturaleza muerta: entre la superficie pulida y los intrincados calados, el espectador es conducido a un estado de contemplación suspendida. Estas formas de encaje evocan la mesa familiar y las normas de etiqueta social, con su orden refinado pero superficial. El título *Veiled Virtue* refuerza esta ambigüedad: por un lado, remite a valores culturales como la “pureza” y la “decencia”; por otro, sugiere lo que permanece oculto bajo esa apariencia: la complejidad de las situaciones familiares normalizadas y las expectativas implícitas sobre el papel de las mujeres en el trabajo doméstico y en la moral social. La artista consolida el frágil encaje mediante la combinación de metal y esmalte, despojándolo de su función utilitaria y transformándolo en un signo portador de una narratividad social crítica.



Jihn Hai-Chi
Veiled Virtue (juego de 8 tapetes), 2017
Cobre, esmalte, plata, objetos encontrados, frutos secos
20 x 20 x 7,6 cm
Fuente: 20th Anniversary Exhibition of Jewellery and Metal Arts in Tainan National University of the Art, 2017

Al examinar los casos analizados en apartados anteriores, se observa que muchas de estas creaciones han evolucionado de manera natural hacia una dimensión de narratividad social. Por ejemplo, en *Thousands of Hands and Objects* (2021), la artista abordó la relación entre las personas y los objetos en la era posterior a la pandemia de la Covid-19. Más allá de responder a tensiones sociales, vínculos interpersonales, acontecimientos políticos o cuestiones de género, el esmalte contemporáneo revela en el plano narrativo una marcada orientación cultural. Numerosos artistas exploran las conexiones entre la memoria individual y colectiva mediante la reapropiación de símbolos culturales, al tiempo que revisan el lugar de la cultura y la tradición en el contexto contemporáneo. En estas prácticas, el esmalte se convierte no solo en un medio para narrar realidades sociales, sino también en una herramienta esencial para la construcción de identidades culturales. Estas proyecciones de la narrativa cultural hacia lo social, aunque ya perceptibles, no se examinarán en detalle en este capítulo, sino que se reservarán para el siguiente, donde se abordarán de manera específica las cuestiones relativas a la identidad cultural en el ámbito cultural chino.

3. La dimensión terapéutica del esmalte

En las trayectorias expresivas del esmalte experimental contemporáneo, la “sanación” constituye una dimensión insoslayable. Su funcionamiento puede comprenderse a partir de dos orientaciones centrales de la arteterapia. Por un lado, en su vertiente de psicoterapia artística, algunas obras de esmalte ofrecen un lenguaje de comunicación capaz de visualizar emociones y contenidos del inconsciente, ayudando a exteriorizar recuerdos, afectos y traumas, y a procesarlos mediante la proyección en imágenes y objetos. Estas piezas suelen transmitir narrativas vinculadas a las emociones personales, a las relaciones íntimas o a cuestiones sociales, convirtiéndose en mediadoras de la reconfiguración de la memoria y de la experiencia psíquica. Al mismo tiempo, la expresión del artista puede suscitar la resonancia del espectador e invitarle a participar en el “espacio sanador” que la obra construye, generando consuelo emocional. Por otro lado, desde la perspectiva de la terapia a través del arte de esmalte, el proceso de creación en sí mismo adquiere un valor sanador. A través de la repetición del esmerilado, el esmaltado y las cocciones repetidas, el artista se sumerge en un estado de trabajo inmersivo y rítmico. En este estado, la interacción entre el fuego y el esmalte funciona como una práctica meditativa que aporta orden, calma y liberación emocional. En la convergencia de estas dos vías, el esmalte artístico trasciende su función meramente ornamental o estética, ya que no solo brinda consuelo afectivo al artista y al espectador a través de la obra finalizada, sino que también proporciona reparación psicológica durante el proceso de creación, desplegando así un potencial singular para vincular la experiencia individual con las dimensiones sociales de la emoción.

La obra de Hung Tzu-Chun evidencia una trayectoria centrada en la sanación. Ante la pérdida de seres queridos, la disolución de relaciones afectivas y la pérdida de mascotas, así como la demolición de la residencia familiar que contenía numerosos recuerdos, la artista transforma estas experiencias de ausencia en hilos narrativos de sus piezas de esmalte. Para ella, la creación no se limita a ser una expresión visual, sino que también representa una forma de prolongar rituales, reconstruir memorias y mitigar el dolor. A través de la interacción repetida entre el fuego, la ceniza y el metal, sus obras adquieren la función de un “vínculo continuado”, haciendo posible que vidas y espacios desaparecidos se presenten nuevamente en la forma de los objetos.

En la serie *Ceremonia conmemorativa* (2019), Hung representa escenas de funerales tradicionales, tales como el velatorio, la vigilia y la quema de ofrendas, mediante el uso del lenguaje del esmalte contemporáneo. Los efectos de ceniza logrados en la superficie, la fluidez y solidificación de la cera, así como los sellos en rojo y blanco que simbolizan el acto de sellar, evocan el desdibujarse de los recuerdos y el centelleo de la llama. La madera en descomposición funciona como una representación de la presencia ausente, mientras que los sellos y las esculturas metálicas en forma de mano transmiten la metáfora del “sostener” y “aferrar”. De este modo, la artista consigue transformar el dolor de “no poder enfrentarse directamente a las reliquias” en la posibilidad de tocarlas, convirtiendo así el duelo en una experiencia ritual susceptible de ser resguardada.



Hung Tzu-Chun
Ceremonia conmemorativa-
sala funeraria, 2019
Cobre, esmalte, latón, madera

Ceremonia conmemorativa-
velatorio, 2019
Cobre, esmalte, latón, cera

Ceremonia conmemorativa-
restos mortales, 2019
Cobre, esmalte, latón, sello

Ceremonia conmemorativa, 2019
Cobre, esmalte, latón, plomo
S/m

Fuente: tesis de máster de la
artista

Ante el inminente derribo de su comunidad de origen, Hung transforma la sensación de impotencia en una acción de recolección de fragmentos. Ladrillos, azulejos y clavos oxidados son incorporados en la serie *Restos de memoria* (2018/2019), donde el esmalte simula muros de cemento desgastados y huellas de óxido. Estas obras no solo documentan la devastación del lugar, sino que también hacen referencia al anhelo de preservar la memoria y mantener lo perdido. En la serie *Descripción de los recuerdos del hogar* (2022), la artista se entrega a la recreación de los recuerdos de la vivienda: desde las escenas cálidas de sol y jardín, pasando por los grafitis de los callejones, hasta concentrarse finalmente en la placa simbólica del “número 33”, con la que expresa la liberación de su apego al pasado. La artista subraya que el propio fluir del esmalte guía el proceso, convirtiendo el gesto físico de aplicar y raspar en un recorrido de sanación emocional.



Hung Tzu-Chun
Restos de memoria 66,
2018/2019
Cobre, esmalte, latón, pintura,
objetos encontrados

Restos de memoria 70,
2018/2019
Cobre, esmalte, latón, pintura,
objetos encontrados

Descripción de los recuerdos
del hogar 3, 2022
Cobre, esmalte, latón, pintura,
objetos encontrados

Descripción de los recuerdos del
hogar 4, 2022
Cobre, esmalte, latón, pintura,
objetos encontrados
S/m

Fuente: tesis de máster de la
artista

En la serie titulada *Casa* (2020/2022), Hong reubica a sus padres y a sí misma dentro del espacio doméstico. La representación de la figura materna se manifiesta en la imagen protectora de las cuentas de un ábaco y de un cobertizo, mientras que la figura paterna se materializa en la mesa de trabajo de la fábrica y en las herramientas de pintura. Ella misma se representa en forma de cerradura o “ojo de llave”, a través de la cual accede a esta vivienda simbólica. Las piezas, revestidas con capas de esmalte blanco de naturaleza casi dibujística, transmiten serenidad y tranquilidad, reflejando el estado emocional de la artista durante el proceso de reconstrucción del relato familiar. Mediante la combinación de objetos

y la reconfiguración del espacio, se establece una nueva relación de pertenencia y sostén, superando la limitación de simplemente contemplar la pérdida.

Hung Tzu-Chun
Casa-Madre, 2020/2022
Cobre, esmalte, latón, objetos
hecho

Casa-Padre, 2020/2022
Cobre, esmalte, latón

Hung Tzu-Chun
Casa-Yo, 2020/2022
Cobre, esmalte, latón
S/m
*Fuente: tesis de máster de la
artista*



En su conjunto, la trayectoria sanadora de Hung Tzu-Chun se despliega desde la recreación de rituales tradicionales hasta la resistencia y reconfiguración frente a la demolición, culminando en la reconstrucción simbólica del hogar familiar. En este proceso, el esmalte trasciende su condición de mero recurso visual para convertirse en mediador de la reparación afectiva, permitiendo que la ausencia se transforme en una forma alternativa de presencia. De este modo, su praxis artística se adentra en dimensiones psicológicas y sociales más profundas, ofreciendo una respuesta poética y material a la experiencia universal de la pérdida y la reconstrucción.

La obra titulada *Memento* (2022), creada por Chen Siqi, está compuesta por treinta y seis placas de esmalte independientes. En el anverso de cada una, la artista pinta, según su propio estado de ánimo, un motivo abstracto; en el reverso incorpora una breve frase. La repetición del proceso creativo y la cocción se asemejan a una forma de meditación, en la que las emociones se materializan y se depositan en los objetos, conformando un camino hacia la autorrealización y la sanación personal. Cuando el público es invitado a seleccionar una de las piezas que le resulten más atractivas, la obra adquiere una nueva dimensión. En el momento en que las imágenes y las palabras creadas por la autora se encuentran con la experiencia personal del público, lo azaroso y lo inevitable se entrelazan, el subconsciente se proyecta en la obra y surge una respuesta psicológica individual, que puede expresarse a través de una sonrisa cómplice o de un silencio reflexivo. El *Memento* trasciende, de este modo, la experiencia privada de la artista para transformarse en un escenario compartido de sanación. Este fenómeno representa simultáneamente la exteriorización de sus emociones y un mediador que propicia el diálogo interior de quienes lo contemplan. En esta relación interactiva, la obra construye una atmósfera situada entre el juego, el oráculo y la prueba proyectiva, haciendo que la experiencia sanadora se expanda y circule entre el individuo y la colectividad.

Chen Siqi
Memento, 2022
Cobre, esmalte, latón
Aprox. 6 x 4 x 1cm (cada pieza)
*Fuente: exposición Wear a
Portal, 2023*



La obra de Wu Wanyan anteriormente mencionada también hace uso de la participación activa del espectador para establecer un mecanismo interactivo de sanación. La serie *Candy Boxes* (2023) reproduce de la imagen del osito de gominola, presenta una práctica narrativa en torno a la memoria, la emoción y la curación. Al tomar como metáfora dual la “dulzura de la infancia” y el “dolor de las caries” que esta conlleva, la artista yuxtapone el placer y el malestar en un mismo lenguaje, revelando así la complejidad de la experiencia del crecimiento. El énfasis de la obra en la posibilidad de elección, en la que el espectador puede seleccionar libremente la caja, los colores y la forma, construye un escenario participativo que remite a la experiencia de volver a la tienda de golosinas de la infancia, donde el acto de elegir se convierte en una metáfora del reencuentro con el niño interior. Así, la obra trasciende la mera representación objetual y se transforma en un mecanismo de sanación social: en medio del acelerado ritmo y la presión de la vida contemporánea, estas joyas con forma de dulce ofrecen un momento de pausa y evocación, y permiten que la dulzura más mínima se convierta en un medio de consuelo y fortaleza.



Wu Wanyan
Candy Box, 2023
Plata, esmalte, acero
Aprox. 3 x 2 x 1cm (cada pieza)
Fuente: Wu Wanyan, Instagram

La serie *Evie & Vern* (2022), de Yuan Yihan, constituye un caso especialmente significativo de sanación en el ámbito privado, que contrasta de manera clara con las trayectorias previamente analizadas, centradas bien en la autorreparación del artista, bien en la interacción con el público como forma de sanación social. La obra tiene su origen en una pérdida concreta de amor y amistad: en 2020, tras el fallecimiento de Vern, esposo de la amiga de la artista, Evie, esta última entregó a Yuan todas las corbatas que habían acompañado sus 66 años de matrimonio. A partir de este hecho, la artista creó un conjunto de piezas en las que broches esmaltados se acoplan a las corbatas, con la intención de mitigar el dolor de Evie por la pérdida de su compañero. Cada broche representa un fragmento de seda, cuidadosamente recortado de la corbata, cuyo vacío, posteriormente cosido a mano, simboliza la grieta psicológica abierta por la ausencia. Cuando el broche, el símbolo de la “falta”, era llevado por Evie, dicho vacío quedaba “activado” en el plano corporal, como si el abrazo de Vern pudiera prolongarse a través de la unión entre el objeto y el cuerpo. En ese momento, el sentido de la obra dependía directamente del acto de portar de Evie, constituyendo una forma de sanación corporal y un consuelo ante la pérdida del ser amado. Sin embargo, tras el fallecimiento de la propia Evie en 2023, la serie regresó a manos de la artista, lo que resultó en una transformación en su significado: de “memoria íntima activada por el cuerpo” pasó a convertirse en una custodia privada de la amistad y de la pérdida, en un “objeto de memoria” con atributos de reliquia. La eficacia sanadora de estas piezas ya no reside en la participación del público ni en un espacio de interacción abierta, sino que circula dentro de la relación entre individuos, sedimentándose finalmente como un anclaje afectivo en la narración personal de la propia artista.



Izq. Evie con broches

Dcha. Evie & Vern 01, 2022
Exposición individual de la artista



En comparación con los casos anteriormente analizados, la creación de Yuan Yihan no se activa a través de la autosanación del artista ni de la empatía del público, sino que sitúa la función sanadora dentro de un circuito cerrado de relaciones íntimas. La obra revela cómo la joyería en esmalte genera significado en una doble trayectoria de “dependencia del cuerpo” y “trascendencia del cuerpo”: por un lado, cumple su función original en un cuerpo específico; por otro, tras la pérdida de su “huésped inicial”, adquiere una nueva identidad que sigue sosteniendo la memoria y el afecto. Esta traducción y desplazamiento en el ámbito de las relaciones personales evidencia una tercera modalidad de auto-sanación y sanación social, manifestada como un mecanismo de sanación privado y transferible, ilustrado por la serie Evie & Vern. En este nivel, el potencial del esmalte como medio experimental alcanza su máxima expresión: no solo puede mitigar las heridas individuales o tender puentes de empatía colectiva, sino que también, en un ámbito de relaciones íntimas y privadas, se convierte en un “testigo material” que preserva la memoria y resguarda los vínculos afectivos.

Yuan Yihan
Evie & Vern 01, 13, 16, 2022
Cobre, esmalte, plata, acero,
corbata, hilos de seda
Dimensiones variables
Aprox. 10 x 10 x 2,5 cm
Imagen cortesía de la artista



Síntesis de las trayectorias experimentales

De las cinco trayectorias experimentales analizadas, la figuración es, sin duda, la más extendida. Para los artistas del esmalte contemporáneos, la imagen ha dejado de ser un simple recurso mimético para transformarse en un mediador esencial en la creación de significados y expresiones culturales. Ya sea mediante la transposición de elementos naturales, corporales u objetos, los creadores recurren a formas reconocibles para vehicular intenciones estéticas, emociones y narrativas, lo que convierte a la figuración en el enfoque más central y representativo de la práctica experimental actual. Estrechamente vinculada a ella se halla la fuerte apelación a la narratividad. Los artistas contemporáneos ya no se conforman con embellecer los objetos con esmalte, sino que buscan transmitir sentimientos personales, experiencias vitales y preocupaciones sociales a través de este medio. Por ello, la combinación de figuración y narratividad se ha convertido en uno de los rasgos más experimentales y expresivos del arte de esmalte contemporáneo. Paralelamente, la experimentación en la

materialidad, aunque no siempre se muestre de forma explícita, funciona como un lenguaje de base que atraviesa la mayoría de las obras y ofrece un soporte imprescindible para el despliegue de las demás trayectorias.

Sin embargo, esto no implica que la dimensión pictórica o espacial ocupen un lugar secundario. En la práctica, todas las trayectorias tienden a entrelazarse de manera profunda: una obra puede combinar la investigación de la materialidad con exploraciones pictóricas o integrar elementos figurativos en una narrativa espacial. Asimismo, un mismo artista puede alternar distintas trayectorias en creaciones diferentes, respondiendo a diversas demandas conceptuales y a las posibilidades expresivas del medio. Esta interrelación y capacidad de desplazamiento no solo revelan el carácter dinámico de la experimentación, sino también la naturaleza compleja del arte de esmalte contemporáneo, que difícilmente puede reducirse a una sola categoría.

En conjunto, estas trayectorias, en su diversidad y mutua interpenetración, perfilan la escena del esmalte experimental contemporáneo en el ámbito cultural chino, mostrando tanto la expansión multidimensional de lenguaje del medio en lo formal y lo conceptual como la reubicación de este medio creativo en el contexto del arte contemporáneo.

V.2 La identidad cultural local del esmalte contemporáneo

En el apartado anterior, se examina, a través de numerosos casos, la diversidad de las trayectorias experimentales en el arte del esmalte contemporáneo en el ámbito cultural china. En este capítulo, el análisis se orienta hacia su localidad cultural, es decir, hacia las formas en que el esmalte contemporáneo chino manifiesta una identidad particular en el contexto global del arte. A diferencia del esmalte tradicional chino que solía presentar un estilo relativamente unificado, el esmalte experimental contemporáneo se caracteriza por su pluralidad y apertura. Por ello, el objetivo de esta sección no es extraer un “paradigma común” de la producción actual, sino indagar, desde una perspectiva de historia del arte global, en cómo ciertas obras revelan atributos culturales vinculados a la localidad.

Esta “localidad” no debe entenderse como una huella geográfica fija o estática, sino como un rasgo dinámico que se genera en procesos de circulación transcultural y negociación identitaria. En otras palabras, la “localidad” del esmalte experimental chino no consiste en un estilo autóctono inmutable, sino en una configuración híbrida y cambiante que se activa y reinterpreta constantemente a través de la relectura del medio, la selección y interpretación de símbolos y la interacción entre experiencias globales y contextos locales, otorgando así nuevos significados a los elementos culturales chinos en el marco del arte contemporáneo.

A partir de estas premisas, este capítulo se estructura en torno a tres líneas de análisis estrechamente relacionadas. La primera línea se centra en la reinterpretación del esmalte tradicional y explora cómo este se convirtió en signos culturales que son deconstruidos y reconfigurados para expresar las tensiones identitarias del presente. La segunda línea se centra en el uso de símbolos culturales en la creación contemporánea del esmalte, y examina cómo los artistas, a través de la incorporación y la relectura de dichos símbolos, otorgan a las obras nuevas orientaciones identitarias y potencial narrativo, impulsando al mismo tiempo la generación de nuevos significados en el marco del intercambio intercultural. La tercera línea se ocupa de la reflexión sobre los fenómenos socioculturales locales, que se centra en

cómo los artistas articulan una expresión conceptual y una interpretación crítica de determinados fenómenos propios del contexto sociocultural chino.

V.2.1 La reinterpretación del esmalte tradicional

En la creación contemporánea de esmalte experimental, la técnica tradicional del cloisonné y sus motivos decorativos característicos suelen entenderse como una materialización visual de la propia “tradición cultural”. No solo constituyen una referencia explícita a un sistema artesanal histórico, sino que también son un signo fundamental de identidad cultural. A través de la apropiación, traducción y reconfiguración de este “imaginario tradicional”, muchos artistas exploran la relación entre lo individual y lo colectivo, lo contemporáneo y lo histórico, respondiendo así a las reflexiones en torno a la “identidad local”.

En este contexto, la obra *Time-Space Link* (2019) de Li Yang constituye un caso de gran fuerza simbólica. La pieza utiliza la “cremallera” como signo de la cultura contemporánea, yuxtaponiéndola con los motivos florales tradicionales del cloisonné en su interior. De este modo se configura una estructura de oposición entre “exterior moderno” e “interior tradicional”, que pone de relieve la tensión entre la cultura actual, incluso la de origen extranjero, y la identidad cultural autóctona. Al ser “abierta” la cremallera, los motivos ocultos reaparecen en el campo visual del presente. Este gesto no solo simboliza cómo las culturas modernas y foráneas envuelven al individuo en el contexto de la globalización, sino que también subraya la elección consciente del artista de reconocerse y volver a la tradición en lo más profundo de su ser, manifestando así un proceso personal de autoafirmación y reconstrucción de su identidad cultural.



Li Yang
Time-space Link, 2019
Cobre, plata
Aprox. 8 x 8 x 5 cm (cada unidad)
Fuente: exposición *Integrity and Innovation*, 2022



Ah Xian
Human human - lotus, cloisonné figure 1, 2000
158 x 55,5 x 32 cm
Queensland Art Gallery
Fuente: sitio web de subastas *Invaluable*

En contraste con Li Yang, el artista Ah Xian, afincado en Australia, también recurrió a la técnica del cloisonné y a los motivos decorativos tradicionales en su serie *Human Human—Cloisonné* (2001), aunque de un modo completamente distinto. Eligió cubrir por completo con estos motivos de esmalte tradicional los cuerpos o bustos de tamaño natural, de modo que el cloisonné se convirtiera directamente en un símbolo de la “cultura china”. Las figuras, con los ojos cerrados y el rostro inexpresivo, funcionan como emblema de la individualidad y como portadoras de una identidad cultural colectiva. La marcada disonancia entre el cuerpo figurativo contemporáneo y la exuberancia de los motivos tradicionales pone de relieve la tensión entre individuo y cultura, y sitúa al artista en un espacio de negociación entre Oriente y Occidente, entre tradición y contemporaneidad.

Las diferencias en los métodos y en las narrativas de ambas obras revelan precisamente las múltiples vías a través de las cuales los artistas contemporáneos recurren a los elementos tradicionales del esmalte para expresar la “chinesidad”. Li Yang hace hincapié en el gesto de “revelar”, reafirmando su pertenencia cultural interior mediante la redescubierta y presentación de motivos tradicionales, mientras que Ah Xian privilegia la estrategia de “cubrir”, subrayando así las tensiones y las continuas negociaciones propias de su identidad transcultural. Aunque sus enfoques son diferentes, ambos artistas, mediante la apropiación y reconfiguración del esmalte tradicional, llevan a cabo una investigación constante sobre la identidad cultural, convirtiendo este medio en un soporte esencial para expresar y encarnar la “identidad cultural”.

V.2.2 La resignificación de los símbolos culturales

En la creación del esmalte experimental contemporáneo, la resignificación de los símbolos culturales chinos constituye una dimensión fundamental en la exploración de la “identidad cultural” del arte del esmalte actual. Muchos artistas van más allá de una simple actualización de las técnicas o motivos ornamentales y parten de un horizonte cultural más amplio para transformar los imaginarios, las ideas y los recursos narrativos de la tradición en un lenguaje de expresión contemporáneo. Esta transformación incluye la relectura y recomposición de imágenes concretas, como el shanshui (paisaje de la montaña y agua), la cerámica o el jardín, así como la traducción y regeneración de sistemas simbólicos abstractos, como la escritura, la poesía o la mitología. Así, muchos artistas contemporáneos parten de la experiencia estética clásica china y, desde su comprensión de las relaciones entre naturaleza, cuerpo y cosmos, buscan recursos simbólicos adecuados para su propia expresión, que reconstruyen y proyectan a través del esmalte como medio específico. En el contexto de la interacción global del arte, estos símbolos culturales chinos, investidos de nuevos significados, funcionan tanto como materialización de la identidad como marcas visuales y conceptuales que pueden ser percibidas e interpretadas en el intercambio intercultural.

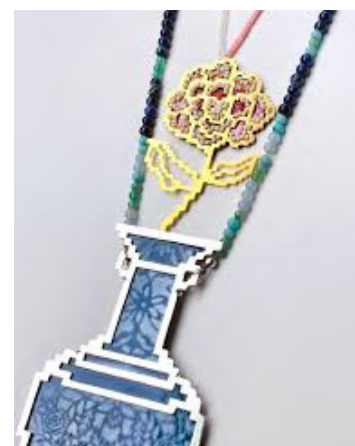
1. De los símbolos culturales figurativos

En la resignificación de los símbolos culturales figurativos, los elementos de la porcelana china constituyen un ámbito particularmente representativo. La serie mencionado en el apartado de figuración, *Blue and White: The Poetic Lines of Architecture* (2023), de Loi Ka-Son, parte de su vínculo emocional con el paisaje urbano de la ciudad. Tomando como referencia las formas y colores característicos de los azulejos portugueses, se procede a la selección de edificios y escenas emblemáticas, los cuales son posteriormente transformados en símbolos culturales. Mediante la combinación del contraste cromático azul-blanco del esmalte, la obra reconstruye estas imágenes en clave contemporánea, logrando un efecto visual en el que lo decorativo y lo narrativo se entrelazan. De este modo, la obra no solo evoca la rica herencia cultural de la región de Macao, sino que también transforma la imaginería de la porcelana en un símbolo cultural de expresión contemporánea.

En consonancia, la serie *Dudu Hao Ping'an* (2025) de Lee Heng se centra en los objetos protectores más relacionados con el objeto cotidiano. El artista, partiendo de expresiones auspiciosas y motivos tradicionales, recurre a la homofonía como la coincidencia entre “jarrón” (花瓶[huāpíng]) y “paz” (平安[píng'ān]), y a su carga cultural para traducir símbolos de buen augurio, como la peonía y el jarrón, en un lenguaje contemporáneo, creando así portadores de deseos que encarnan las aspiraciones de felicidad y seguridad. Lee Heng utiliza el esmalte para emular la estética visual de la porcelana azul y blanca, combinando este efecto con una estructura de composición digital en forma de mosaico. De esta manera, el artista recompone los símbolos tradicionales, otorgándoles en el contexto contemporáneo una nueva expresividad y cercanía. En su lenguaje estructural, sus obras, al igual que las de Loi Ka-Son, se centran en los símbolos culturales de la porcelana “azul y blanca”, generando una representación visual similar, pero orientada a distintos narrativos culturales.



Loi Ka-Son
Blue and White: The Poetic Lines of Architecture, 2023
Cobre, plata, esmalte
Aprox. 5 x 8 x 1,5 cm
Fuente: exposición individual en MaS Studio, 2024



Lee Heng
Dudu Hao Ping'an, 2025
Cobre, esmalte, plata, latón,
bordada, cadena de cuentas
Aprox. 7 x 4 x 0,5 cm
Fuente: Lee Heng, Rednote

En los experimentos que incorporan elementos de la porcelana tradicional china, *El alma forjada en la cultura* (2019) de Wang Xiaoxin ofrece una vía creativa distinta. El artista se inspira en la esencia de la cultura tradicional china y selecciona la imaginería del celadón, así como las formas clásicas del *meiping*⁸ y del *yuhuchunping*⁹, utilizando la técnica del esmalte cloisonné como medio. En su proceso creativo, se implementan recursos contemporáneos de deconstrucción y reconstrucción. Su enfoque trasciende la mera reproducción de las formas tradicionales, mediante la meticulosa simulación de grietas de cocción y huellas de restauración, yuxtapone en la superficie de la obra la fragilidad y la resistencia acumuladas en el contexto histórico de la porcelana, de modo que las formas antiguas adquieren nuevas capas y tensiones en la mirada contemporánea. Con ello, se subraya la recomposición de múltiples imaginarios culturales, en la que la porcelana, como símbolo central de la civilización china, se fusiona con el esmalte, un arte de carácter transcultural, dando lugar a una expresión híbrida y renovada.

Wang Xiaoxin
El alma forjada en la cultura, 2019
Cobre, esmalte, oro
30 x 20 x 20 cm
Fuente: exposición *Integrity and Innovation*, 2022



Cabe señalar que Wang Xiaoxin creó otra obra que presenta un vocabulario visual similar, denominada *Qing·Ying* (2016). En esta obra, el artista recurrió a la imaginería del jade en formas tradicionales como el *bi*¹⁰ circular y el *ge*¹¹, objetos rituales tradicionales chinos. En la cultura china, el jade ha sido considerado como un símbolo de virtud, identidad y refugio espiritual. Su textura suave y translúcida se asemeja a la materialidad del esmalte, lo que

Wang Xiaoxin
Qing·Ying, 2016
Cobre, esmalte, oro
5 x 5 x 0,5 cm
Fuente: sitio web B.R. Gallery



8. El *meiping* es un tipo clásico de porcelana china, originado en la dinastía Tang y popular durante las dinastías Song y Yuan. Se caracteriza por boca pequeña, cuello corto, hombros anchos, cintura estrecha y base recogida, y recibe su nombre por usarse tradicionalmente para colocar ramas de ciruelo en flor.
9. El *yuhuchunping* es una forma clásica de porcelana china, originada en la dinastía Tang y muy popular en las dinastías Song y Yuan. Se caracteriza por boca pequeña, cuello corto, hombros redondeados, cuerpo alargado y pie anular. Su nombre procede del verso “Yuhu chun” de la poesía Tang y estuvo asociado tradicionalmente al uso como recipiente para vino.
10. Pieza ritual de jade en forma circular con un orificio central, utilizada en ceremonias sacrificiales y como símbolo de estatus.
11. Pieza ritual de jade con forma de arma antigua, empleada como emblema de poder o en contextos ceremoniales.

permite su traducción y reconfiguración. En su obra, el artista reinterpreta de manera conjunta los imaginarios tradicionales del jade y la porcelana, utilizando el esmalte para simular la singular textura craquelada del celadón. De este modo, se manifiesta tanto la suavidad del jade como la frialdad de las grietas cerámicas en lo visual. De este modo, *El alma forjada en la cultura* y *Qing-Ying* se presentan en diálogo: la primera centrada en la porcelana, la segunda en el jade. No obstante, ambas, a través de la traducción material y la recomposición de símbolos culturales, enlazan la estética clásica con la expresión contemporánea y ponen de relieve una estructura estética compleja en la que tradición y contexto actual se entrelazan.

En la manifestación contemporánea del jade como símbolo cultural chino, la obra *Futuro reliquia cultural* (2021), de Yan Zhengxu, propone una aproximación más conceptual. Asimismo, toma como referencia formal el bi de jade, pero el artista no reproduce su textura pulida y suave, sino que utiliza el esmalte para simular el aspecto del plástico de burbuja, material común en la sociedad industrial moderna. El artista reproduce con precisión sus granulaciones y su carácter semitranslúcido mediante la técnica de esmalte. En realidad, este material se utiliza ampliamente para proteger objetos. En la tradición cultural china, el jade también simboliza protección y amparo espiritual. Al integrar ambos referentes, Yan Zhengxu establece un diálogo entre un material moderno, asequible y desechable y un objeto ritual antiguo cargado de espiritualidad, propiciando una reflexión crítica sobre la relación entre el valor material y el sentido de protección espiritual en la sociedad contemporánea.

Ambos artistas utilizan el esmalte como medio para llevar a cabo la traducción contemporánea del símbolo cultural del jade. Por un lado, Wang Xiaoxin amplía la expresividad visual del signo tradicional en la dimensión estética. Por otro lado, Yan Zhengxu, mediante la traducción material, genera un marcado contraste cultural y aborda el contexto contemporáneo desde una perspectiva crítica. En conjunto, ambas obras ofrecen una reinterpretación actual del símbolo del jade, revelando el doble potencial del arte del esmalte contemporáneo en la simulación material y en la reconfiguración del marco cultural.

En la cultura china, el aprecio estético y el valor espiritual no se reservan únicamente a las piedras preciosas como jade, sino que se extienden también a las formaciones pétreas de la naturaleza. La piedra de Taihu adquirió una relevancia central en los jardines literarios durante la dinastía Song, debido a sus características distintivas de “arrugada, perforada, delgada y translúcida”. Estas cualidades representan la fuerza de la naturaleza y las huellas de la erosión del tiempo, y también encarnan la filosofía china de “lo grande en lo pequeño” y la dialéctica de “vacío y plenitud”. En el contexto cultural, la piedra *Taihu* trasciende su función estética, ya que también se considera una representación de la personalidad, el aliento vital y la visión del cosmos. De este modo, la imagería de la piedra *Taihu* se presenta de manera recurrente en los experimentos del esmalte contemporáneo, convirtiéndose en un medio privilegiado para que los artistas exploren la relación entre tradición y contemporaneidad, al tiempo que expresan emociones y despliegan narrativas. Por ejemplo, la obra *Between mountain and water* de Shen Wenguang mencionada anteriormente.



Yan Zhengxu
Futuro reliquia cultural, 2021
Cobre, esmalte
9 x 2 x 3 cm / 10 x 1,2 x 3 cm /
10 x 4 x 3 cm
Fuente: exposición *Integrity and Innovation*, 2022



Sun Huize
El caquí al otro lado del muro
Cobre, esmalte, plata
Aprox. 8 x 5 x 2 cm
Fuente: exposición *All Things in Silent Mystery*



Duan Yuanli
Sueño de regreso a Yungang, 2023
Plata, esmalte, jade, pallón de plata
Aprox. 7,5 x 7,2 x 2,5 cm
Imagen cortesía de la artista



Hong Bao-Guo
Rice? 2005
Cobre, esmalte, objetos encontrados
12 x 12 x 6 cm
Fuente: *500 Enamel Objects*

Las flores y plantas en la cultura china suelen portar significados simbólicos particulares. No son solo elementos naturales, sino también imágenes culturales altamente codificadas. Por ejemplo, el ciruelo, la orquídea, el bambú y el crisantemo, conocidos como los “Cuatro Caballeros”, simbolizan las virtudes y la integridad de los letrados; el loto, por su cualidad de “emerger del fango sin contaminarse”, se considera emblema de pureza y honradez; y el caquí, frecuente en las obras de esmalte tradicional chino, se interpreta como un símbolo de buen augurio, asociado con la fortuna y la armonía. Estos motivos vegetales, convertidos en signos centrales de la cultura tradicional china, atraviesan la poesía, la pintura, los jardines y los objetos, y en las prácticas contemporáneas son constantemente reinterpretados, convirtiéndose también en un motivo fundamental de la figuración en el arte del esmalte actual.

Asimismo, los paisajes culturales de la tradición china también poseen un fuerte valor simbólico y han sido recreados y reinterpretados constantemente en las creaciones contemporáneas con esmalte. Monumentos budistas como las grutas de *Mogao*, en *Dunhuang*, o las grutas de *Yungang* no solo son testimonios del arte religioso y de la memoria histórica, sino que también han sido reinterpretados por los artistas como símbolos culturales vinculados a la fe, la historia y la memoria colectiva. Al mismo tiempo, diversos lugares emblemáticos y jardines históricos se convierten también en fuentes de inspiración, cuya recreación y resignificación permiten al arte del esmalte contemporáneo establecer nuevas conexiones entre el plano simbólico y las narrativas de identidad cultural.

2. De los símbolos culturales intangibles

Una línea de relevancia significativa en el ámbito del esmalte contemporáneo es la resignificación de los símbolos culturales abstractos. La escritura, la poesía y los relatos míticos, etc han desempeñado un papel fundamental en la tradición china como medios de expresión de ideas y emociones, así como sistemas simbólicos que condensan la memoria histórica y el espíritu cultural. En el ámbito de la creación esmaltada contemporánea, los artistas incorporan de nuevo estos símbolos abstractos y, mediante su visualización, reconfiguración material y representación conceptual, los redefinen más allá de sus marcos originales de lenguaje y narración, otorgándoles una nueva vitalidad en el contexto artístico actual. En consecuencia, los símbolos culturales abstractos se erigen como un medio primordial para que los artistas construyan su identidad, desplieguen narrativas y participen en un diálogo cultural más extenso.

La obra *Rice?* (2005), del autor Hong Bao-Guo, utiliza el contraste entre dos elementos culturales: la escritura y el arroz, para presentar una crítica contundente hacia la sociedad contemporánea. El artista materializa en esmalte blanco caracteres chinos como “利” (beneficio), “财” (riqueza), “欲” (deseo) y “痴” (apego), acumulándolos en un cuenco hasta generar la ilusión visual de un tazón de arroz. En la cultura china, la escritura no solo funciona como vehículo del pensamiento y de los valores, sino que condensa la memoria histórica y el espíritu colectivo; mientras que el arroz, como emblema del dicho “el pueblo considera la comida como su cielo”, simboliza el sustento más básico de la vida. Al transformar la escritura en un elemento de valor, la obra sugiere que en la vida cotidiana las personas se ven inmersas en un constante consumo de la avidez y la codicia, de modo que el sustento espiritual es reemplazado por la lógica utilitarista.

Mediante la sustitución de un símbolo cultural por una entidad material, Hong pone de manifiesto la crisis del sistema de valores contemporáneo y, simultáneamente, trasciende las limitaciones de la artesanía, situándose en el contexto conceptual del arte contemporáneo como un medio esencial para reflexionar sobre la mercantilización y la alienación espiritual.

En la obra de Liu Yutong, el “texto” se convierte en un objeto susceptible de deconstrucción y reconfiguración. Su obra *Wuyou Garden* (2024), parte de la experiencia de “pasear”, cargada de poesía y filosofía, para construir, mediante la escritura y la deconstrucción del texto, un espacio inspirado en el concepto tradicional chino del Jardín *Wuyou* (sin preocupaciones). La artista extrae y reordena los poemas que escribió durante sus caminatas y los transforma en esculturas de caracteres mediante la técnica del esmalte. Al ser distorsionados y deformados, estos caracteres pierden su legibilidad original, pero la “fractura” del texto no implica la desaparición del sentido, sino que rompe el marco de una narración única y abre un campo infinito de interpretaciones. El espectador, situado entre la lectura y la imaginación, es guiado para reorganizar estos fragmentos textuales y construir en su interior su propio “Jardín *Wuyou*”. De este modo, la escritura se desprende de su función exclusiva de registro y lectura para convertirse en una presencia visual y material que, a través de la participación del público, adquiere nuevos significados. La obra se presenta como una relectura contemporánea del jardín poético y, al mismo tiempo, como un medio de exploración psicológica y emocional que invita al espectador a entrar en un jardín espiritual virtual y a experimentar, mediante la libre imaginación y creación, posibilidades infinitas.

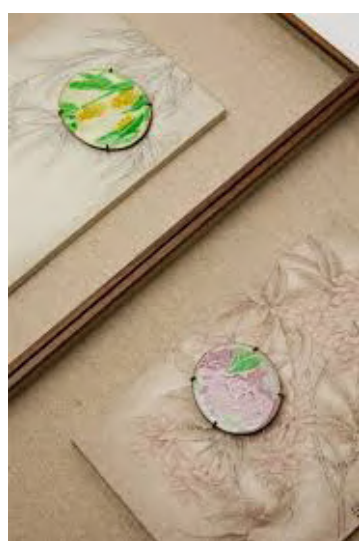


Liu Yutong
Wuyou Garden, 2024
 Cobre, esmalte, acero
 Dimensiones variables
 Imagen cortesía de la artista

You Chia-Yu extrae por separado la forma de escribir y el contenido de la escritura, para reconfigurarlos y desplegar nuevas expresiones a través del esmalte. Su obra se centra en los tres recursos técnicos principales de la caligrafía china: *feibai*, *xushi* y *canglou*, que representan los tres temas fundamentales de la poesía clásica china: espacio, tiempo y entorno. Mediante el uso del esmalte, la artista lleva a cabo una reinterpretación contemporánea de dichos símbolos culturales. La serie *Feibai* se inspira en los trazos vacíos dejados por el pincel seco, transformándolos en una manifestación del fluir espacial. Mediante el contraste entre el blanco y el negro, así como el uso del vacío, y la incorporación de imágenes procedentes de poemas de las dinastías Tang y Song que expresan el amor, You crea en la superficie del esmalte una atmósfera poética y pictórica, convirtiendo el esmalte en un verso condensado que subraya la dinámica y el ritmo del espacio. La serie *Xushi* se inspira en las transiciones de densidad presentes en la caligrafía, a las cuales se les atribuye una metáfora temporal: lo que aún no acontece se representa como “vacío”, mientras que lo ya transcurrido se simboliza como “pleno”. Las obras, mediante estratos y matices en negro, gris y blanco, evocan el

fluir de la tinta, trazando la huella de las emociones poéticas que se desvanecen con el tiempo. En último, la serie *Canglou* se origina en la alternancia caligráfica entre el trazo oculto (*cangfeng*) y el expuesto (*lufeng*), que la artista amplía hacia la relación entre el ser humano y su entorno. La serie, estructurada en torno al “círculo” como elemento central y en diálogo con versos poéticos, explora las reflexiones filosóficas de la caligrafía.

You Chia-Yu
Feibai, Xushi, Canglou, 2024
Cobre, esmalte, latón
S/m
Fuente: tesis de máster de la artista

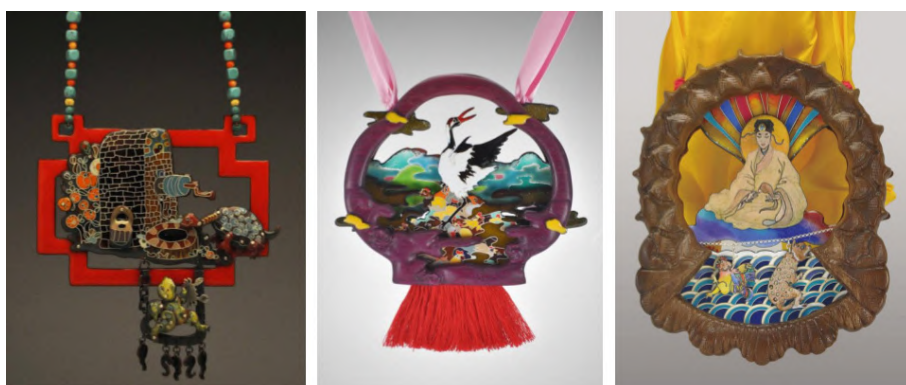


Duan Yanli
Canción de esmalte paisajístico, 2020
Cobre, esmalte, lienzo de seda
25 x 45 x 5 cm
Fuente: exposición *Integrity and Innovation*, 2022

En la obra de Duan Yanli, la técnica del esmalte se erige como un medio primordial para expresar visualmente los imaginarios de la poesía china. La artista traduce la poesía, entendida como un símbolo literario abstracto, en formas visuales concretas, de modo que las emociones y reflexiones filosóficas contenidas en los versos adquieren una presencia material. Su obra *Canción de esmalte paisajístico* (2020) encuentra su inspiración en los poemas *Oda al sauce* de He Zhizhang y *Cuatro poemas sin título* de Li Shangyin, transformando la melancolía ante la fugacidad de la primavera y la inconstancia de la vida en un lenguaje plástico. Duan fusiona hábilmente el efecto textural del tamizado en esmalte con los recursos de la pintura tradicional china de flores y aves sobre seda, dando lugar a una poesía pictórica distintiva de la cultura china, donde el universo poético se materializa en los matices y brillos del esmalte. Un enfoque similar, aunque con una perspectiva única, se observa en la obra de Song Dan, quien integra el esmalte en miniatura con la tradicional técnica china de la pintura gongbi. Sobre una base de cobre, recubierta con un esmalte transparente, la artista genera un tono cálido y suave, que se integra armónicamente con la sutil tonalidad amarillenta del papel de la pintura china. A partir de esta base, se recurre a la meticulosidad del estilo gongbi para representar motivos florales y otros elementos con extrema delicadeza. El resultado es una atmósfera de refinada elegancia, propia de la pintura en miniatura oriental, donde la sutileza de la pintura china y el brillo vítreo del esmalte se fusionan en una expresión contemporánea de poesía y técnica.

La obra *Four Word Idiom* (2010-2012), de Qu Mengnan, toma como motivo creativo los *chengyu*, destacando el valor singular de esta forma lingüística en la cultura china. Como estructuras narrativas altamente condensadas, los *chengyu* son capaces de resumir en tan solo cuatro caracteres una fábula o un hecho histórico, y su significado suele ir más allá de lo literal, portando connotaciones filosóficas y culturales más profundas. Sin el conocimiento de los mitos, hechos históricos o contextos culturales que les dieron origen, estos modismos resultan fácilmente susceptibles de ser mal interpretados o distorsionados. En esta serie de obras, la artista emplea la técnica del esmalte para recrear escenas asociadas a expresiones como *Crane Stands Out Roosters* (鹤立鸡群), *Pets Follow Owner to Be Immortal* (鸡犬升天), *Borrows Tiger's Fierceness* (狐假虎威), *Blind Men Touch Elephant* (盲人摸象), *Frog in the Well* (井底之蛙), *Marking His Mark* (刻舟求剑) y *Play Lute to A Cow* (对牛弹琴). A primera vista, estas piezas parecen limitarse a una mera representación figurativa de las historias; sin embargo, el trasfondo que contienen solo puede ser plenamente comprendido

por quienes poseen el bagaje cultural correspondiente. Así, por ejemplo, *Crane Stands Out Roosters* se utiliza para describir a alguien cuya apariencia o talento son realmente extraordinarios; *Frog in the Well* se satiriza la estrechez de miras y miope; *Pets Follow Owner to Be Immortal* describe cómo, cuando alguien alcanza la fama, las personas relacionadas con él también se benefician por asociación; *Play Lute to A Cow* se alude a la fractura en la comunicación y la comprensión. Estos *chengyu*, como destilación de la sabiduría sociocultural china, son reactivados en las obras para invitar al espectador, a través de la visualidad, a trascender la narración literal y adentrarse en una reflexión filosófica más profunda.



Qu Mengnan
Frog in the Well, 2011
 Cobre, esmalte, plata, cuentas, latón,
 vidrio, coral, concha, hilo
 12,5 x 11,5 x 2 cm

Crane Stands Out Roosters, 2012
 Cobre, esmalte, plata, madera, hilo
 15,2 x 15,2 x 3 cm

Pets Follow Owner to Be Immortal, 2012
 Cobre, esmalte, plata, oro, madera, seda
 15,2 x 15,2 x 3,2 cm
 Fuente: sitio web de la artista
<https://www.mengnanqu.com/projects.html>

De este modo, las obras de Qu Mengnan establecen un singular vínculo cultural *threshold* entre la presentación inmediata de imágenes y textos y su interpretación en un plano más profundo. Para el observador no familiarizado con la cultura china, estas piezas se manifiestan principalmente como narraciones visuales vívidas y concretas. Sin embargo, para aquellos familiarizados con el trasfondo de los *chengyu*, estas obras se transforman en auténticos códigos culturales impregnados y reflexión filosófica. En este proceso de transición de la superficie a la profundidad interpretativa, Qu Mengnan logra transformar los *chengyu*, entendidos como un auténtico “archivo comprimido” de la cultura china, en un medio de intercambio transcultural. De esta manera, la joyería esmaltada no solo funciona como soporte de narración visual, sino que también se erige como una poderosa afirmación de identidad cultural y crítica intelectual.

Tras el análisis exhaustivo de casos previos sobre la resignificación de símbolos culturales chinos, se evidencia un cambio significativo en el arte del esmalte experimental contemporáneo en China. Este arte, en lo que respecta a la expresión de la subjetividad cultural, ha trascendido sus limitaciones tradicionales, alejándose de la función meramente ornamental y de la homogeneidad visual. En su lugar, se observa un progresivo avance hacia una exploración conceptual y una autoconciencia estética. Este viraje fue resumido por la profesora Wang Xiaoxin, artista y comisaria en la exposición, *Integrity and Innovation: Exposición Internacional de Arte de Esmalte Contemporáneo de 2022*.¹² A diferencia del esmalte tradicional que vinculado a las élites de poder y caracterizado por una estética cortesana de ornamentos recargados y colores intensos, los artistas contemporáneos, al explorar formas de expresión cultural enraizadas en lo local, destacan la contención ornamental y la simplificación del color como medios para reevaluar el potencial expresivo del esmalte. En este sentido, el

12. Academia de Arte y Diseño de Tsinghua. “Entrevista | Wang Xiaoxin: El camino de la ‘fidelidad e innovación’ en el arte del esmalte contemporáneo.” *Noticias de la Academia de Arte y Diseño de Tsinghua*, 24 de junio de 2022. <https://www.ad.tsinghua.edu.cn/info/1205/28100.htm>

objetivo principal es precisamente articular una “cuarta estética” con un alcance profundo en la historia del arte chino, distinta de los otros tres sistemas tradicionales, cortesano, popular y religioso: la estética literaria.

Esta estética, orientada hacia la sencillez, la moderación y la contención, que privilegia la expresión espiritual interna por encima de la ostentación exterior, ya había encontrado resistencia en los primeros momentos de la introducción del esmalte en China. En la obra mencionada en el capítulo III, *Gegu Yaolun* de Cao Zhao de la dinastía Ming, señalaba lo siguiente: “Su utilización se concentra principalmente en los aposentos femeninos, excluyendo a los espacios destinados a la contemplación refinada por parte de los literatos”. Si bien esta afirmación constituye únicamente una opinión personal y carece de validación, refleja que, a lo largo de su desarrollo histórico, el arte del esmalte se mantuvo al margen de la estética literaria, estando más bien al servicio de la opulencia cortesana y manteniendo una distancia evidente con el ideal de elegancia sobria promovido por la élite letrada.

En este sentido, cuando unos artistas contemporáneos, en el marco de sus prácticas orientadas a la dimensión cultural local del esmalte, redescubren y consolidan una “estética literaria” en este medio, no solo aportan una ampliación a la tradición estética del esmalte, sino que también responden y revierten a aquella ausencia histórica. Muchas de las creaciones mencionadas anteriormente ya evidencian esta tendencia: los artistas, mediante expresiones cargadas de poeticidad y de reflexión filosófica, transforman el esmalte en un vehículo para transmitir paisajes espirituales e introspecciones culturales. De este modo, se inaugura una nueva perspectiva estética para el esmalte contemporáneo, al tiempo que se erige como una expresión singular de la cultura china en el contexto del arte contemporáneo global.

V.2.3 Reflexiones sobre fenómenos socioculturales

En el ámbito de la creación del esmalte artístico experimental contemporáneo, la reflexión sobre los fenómenos socioculturales abre un ámbito singular en la exploración de su identidad local. Tal y como se indicó en el apartado V.1.5, la narratividad se ha posicionado como una de las trayectorias experimentales más destacadas. Sin embargo, cuando dicha narratividad se orienta hacia fenómenos específicos del contexto sociocultural específico chino, como la política del hijo único, las relaciones íntimas o la memoria colectiva, las obras trascienden la práctica narrativa general y adquieren un marcado carácter local. En otras palabras, este tipo de creación, a través de una expresión conceptual y una interpretación crítica de la realidad social, convierte al esmalte en un medio capaz de responder y dar forma a la experiencia cultural enraizada en lo local.

Las obras *Father and Husband's Pillow* (2020) de Li Yingzhen y la serie *Honor for Single Child* de Qu Mengnan, ya analizadas en el apartado V.1.5 como ejemplos paradigmáticos de la experimentación narrativa, son precisamente creaciones arraigadas en el contexto sociocultural específico de China. En *Father and Husband's Pillow*, la artista parte de su propia experiencia matrimonial para señalar una lógica latente, presente durante largo tiempo en la estructura familiar tradicional china: la primacía de la relación entre padres e hijos sobre la relación conyugal. Esta sensación de desajuste hace que el espectador se pregunte: ¿cómo se establece y se mantiene el orden de la intimidad en el seno familiar? En este cuestionamiento aflora, a su vez, la tensión entre las tradiciones locales y los valores culturales contemporáneos.

Desde 2015, Qu Mengnan ha desarrollado la serie *Honor for Single Child* en torno al motivo de la hulu (calabaza), que responde directamente a los efectos sociales de la política del hijo único y de la posterior política de múltiples nacimientos. Este símbolo, que en la cultura tradicional china alude a la “procreación”, se ha ido reinterpretando continuamente como una metáfora social en distintos contextos: primero como la carga estructural soportada por los hijos únicos y, más tarde, como la representación de las exigencias físicas impuestas al cuerpo femenino tras el cambio de política. A través de esta evolución simbólica, la obra pone de manifiesto la interacción entre los sistemas sociales y la experiencia individual. En ella se articulan diferentes niveles de localidad: en el plano material, mediante la referencia a la forma y el significado tradicionales de hulu; en el plano social, a través de la conexión con las transformaciones de las políticas demográficas. De este modo, la serie no solo constituye una práctica narrativa en sentido general, sino que, gracias a su carácter local en múltiples niveles, se erige como una manifestación singular de la forma en que el esmalte artístico experimental contemporáneo responde a su contexto inmediato.

Síntesis de la identidad cultural local

Cabe señalar que, la identidad local del esmalte artístico experimental contemporáneo en el ámbito cultural chino no es un atributo estático ni aislado, sino un concepto relativo que se genera continuamente en el marco de los flujos transregionales y transculturales. Los casos analizados anteriormente muestran que esta condición local se manifiesta principalmente a través de tres trayectorias: la negociación identitaria, que responde directamente a las tensiones culturales de la circulación global; la conciencia cultural, que toma los símbolos autóctonos y la tradición estética como núcleo del vocabulario creativo, y la reflexión social, que se centra en fenómenos socioculturales específicos y experiencias colectivas. Estas tres tipologías no son categorías excluyentes, sino que en la práctica artística actual coexisten de manera entrecruzada y difusa, dando lugar a una identidad local plural y en constante proceso de formación.

Conclusiones del capítulo Nueva Narrativa

A la luz de los casos analizados en este capítulo, se puede observar que la característica más esencial del esmalte contemporáneo en el ámbito cultural chino es su “experimentalidad”. Tanto en la exploración de las propiedades materiales, como en la ampliación del lenguaje pictórico, la relectura de lo figurativo y lo espacial, o la articulación conceptual a través de la narratividad, los artistas manifiestan una lógica creativa basada en la constante prueba y superación de límites. Es precisamente en este proceso de experimentación continua cuando el esmalte, tradicionalmente concebido como un oficio, se transforma en un medio de expresión del arte contemporáneo. Al mismo tiempo, las cinco trayectorias experimentales aquí delineadas se entrecruzan y configuran un panorama plural, abierto y dinámico, en el que algunas obras destacan además por sus marcados rasgos culturales locales, lo que revela la complejidad y riqueza con que el esmalte contemporáneo se sitúa en la doble dimensión de lo global y lo local.

Cabe señalar que este capítulo no se ha centrado en un único artista o en casos individuales, sino que ha construido su narrativa general a partir del marco de las “trayectorias experimentales”. Esta elección metodológica busca evitar la generalización indebida que supondría tomar un caso particular como representación del conjunto, y en cambio permite, a través de la

interrelación y la complementariedad de las trayectorias, ofrecer una visión más sistemática del esmalte artístico experimental contemporáneo en el ámbito cultural chino. De este modo, el capítulo, al tomar la “trayectorias experimentales” como eje de análisis, proporciona una respuesta provisional a la pregunta de qué fisonomía presenta el esmalte contemporáneo en dicho ámbito, y sienta las bases para el examen posterior de los mecanismos que han configurado su desarrollo.

**VI. NUEVA TRANSMISIÓN:
LA FORMACIÓN DEL ARTE DE ESMALTE
CONTEMPORÁNEO EN EL ÁMBITO
CULTURAL CHINO**

Introducción

Tal y como se expuso en el capítulo IV, la trayectoria de la transmisión del arte del esmalte en el ámbito cultural chino pasó de estar controlada por los talleres imperiales, donde se preservaba mediante el sistema de maestro-discípulo, a integrarse en el mercado tras la caída de la corte a finales del siglo XIX con la aparición de talleres privados, si bien el sistema de maestro-discípulo siguió siendo la base de la transmisión. Desde la década de 1950, estos talleres privados fueron absorbidos por fábricas estatales que transformaron el oficio en una industria de exportación y asumieron la formación de nuevas generaciones dentro del sistema de capacitación profesional. La crisis del mercado internacional en la década de 1990 provocó el cierre de muchas fábricas y talleres, y la consiguiente liberación de numerosos trabajadores al mercado laboral. Ya en el siglo XXI, el esmalte fue revalorizado como patrimonio cultural y obsequio estatal, y algunos maestros fundaron sus propios estudios o marcas, manteniendo la transmisión del conocimiento mediante el modelo maestro-discípulo. Al mismo tiempo, las instituciones profesionales y las universidades empezaron a incluirlo en sus planes de estudio mediante la educación moderna, configurando así un sistema de transmisión renovado.

Las universidades y las instituciones de formación profesional son los lugares donde muchos artistas locales contemporáneos han tenido su primer contacto con las técnicas del esmalte, siendo también los principales canales para la formación de profesionales en este ámbito. Muchos de sus egresados se han convertido en pilares de la creación contemporánea en esmalte, cuyas direcciones y estilos artísticos están directamente influenciados por los contenidos curriculares, los modelos pedagógicos y los valores impartidos durante su formación. La educación no solo constituye una plataforma central para la preservación de técnicas tradicionales y la introducción de tecnologías modernas, sino que también impulsa la innovación en el arte del esmalte a través de cursos experimentales, enriqueciendo la diversidad estilística de este campo en la actualidad. Además, el sistema educativo relacionado con el esmalte ha contribuido, mediante la investigación académica, a profundizar en la teoría del arte en esmalte, proporcionando un sólido soporte académico para la creación artística. Estos factores, en conjunto, han moldeado el marco teórico y el contexto cultural del arte en esmalte contemporáneo en ámbito cultural chino, constituyendo un apoyo fundamental para su desarrollo. Así, el estudio de la educación del arte en esmalte contemporáneo permite comprender mejor la lógica evolutiva y el ecosistema cultural de este campo artístico desde múltiples perspectivas.

Objetivo

El objetivo de este capítulo es analizar el mecanismo de transmisión educativa del arte del esmalte contemporáneo en China continental y explorar el papel específico que desempeña el factor educativo en la configuración del mecanismo del esmalte artístico experimental. A través del estudio de las vías por las que las técnicas contemporáneas del esmalte se han introducido en el sistema educativo formal de las artes, de la práctica actual de la enseñanza institucional sobre arte del esmalte contemporáneo y de la dinámica entre las identidades de artista y educador, este capítulo revela que la educación en esmalte constituye un espacio clave para la introducción de conocimientos, la generación de ideas, la transmisión de técnicas y la creación de estructuras institucionales que fomentan el desarrollo de prácticas experimentales.

Es importante señalar que este capítulo no pretende reconstruir la historia institucional de la enseñanza del esmalte, sino responder, desde la perspectiva educativa, a dos preguntas fundamentales: ¿de dónde proviene el esmalte artístico contemporáneo en China? y ¿qué ha dado forma a su fisonomía actual? En este sentido, se centra en comprender cómo esta generación de creadores ha aprendido el esmalte y cómo, a partir de ese aprendizaje, ha desarrollado formas de práctica experimental.

Alcance de la investigación

Aunque el objeto de estudio de esta tesis es el arte del esmalte contemporáneo en el ámbito cultural china, el análisis del presente capítulo sobre la construcción del sistema educativo y los mecanismos de difusión educativa del esmalte contemporáneo se centra principalmente en la China continental. En primer lugar, si bien las regiones de Hong Kong, Macao y Taiwán reconocen generalmente el esmalte tradicional chino como parte de su patrimonio cultural y sus museos albergan abundantes colecciones de esmalte chino antiguo, históricamente no han desarrollado un sistema local de producción y transmisión de técnicas del esmalte. Por ello, carecen de un sistema de conocimiento vinculado directamente con la práctica técnica tradicional. En contraste, en China continental se conserva hasta hoy una estructura de producción de esmalte tradicional relativamente completa, que incluye talleres y fábricas en funcionamiento continuo, así como maestros artesanos con amplia influencia. Además, el arte del esmalte tradicional sigue contando con un nivel considerable de reconocimiento público y apoyo comercial. En consecuencia, el surgimiento y la difusión del esmalte contemporáneo en China continental se desarrolla en un entorno técnico y cultural más complejo.

En segundo lugar, existen diferencias significativas entre China continental y las regiones de Hong Kong, Macao y Taiwán en cuanto a la estructura de la educación superior, los sistemas de formación profesional, el diseño curricular y la clasificación disciplinaria. Por tanto, no resulta adecuado analizar sus sistemas educativos bajo una única estructura. En este sentido, el presente capítulo se limita a examinar las prácticas educativas relacionadas con el arte del esmalte contemporáneo en China continental, mientras que las trayectorias creativas de los artistas de Hong Kong, Macao y Taiwán, así como los mecanismos de difusión expositiva, serán tratados respectivamente en los capítulos V y VII.

En este contexto, el presente capítulo abarca dos grupos de objetos principales de prácticas educativas: en primer lugar, la enseñanza reglada dentro del sistema educativo formal, que incluye principalmente programas de grado en instituciones de educación artística superior, así como cursos de artes aplicadas y formación técnica en el ámbito de la educación profesional; en segundo lugar, las vías de formación no formal promovidas por artistas o docentes universitarios, como talleres extracurriculares y cursos intensivos de corta duración.

Metodología

Este capítulo adopta un enfoque metodológico cualitativo, combinando encuestas, entrevistas en profundidad, visitas presenciales y análisis de casos para examinar de manera sistemática las vías de construcción y los mecanismos de difusión del sistema educativo relacionado con el arte del esmalte contemporáneo en la China continental. La obtención de los datos se ha llevado a cabo principalmente a través de las siguientes cuatro vías:

Visitas presenciales: En abril del 2024, la investigadora realizó visitas de campo a cinco universidades¹ que imparten cursos de esmalte, manteniendo encuentros presenciales con los docentes responsables para examinar el entorno educativo, la organización curricular y las condiciones institucionales, lo cual permitió la recolección de datos primarios de carácter contextual.

Encuestas con docentes: A partir de un mapeo sistemático de la oferta educativa en la China continental, se identificaron 21 instituciones que actualmente imparten cursos de técnicas del esmalte: 17 universidades de nivel de grado (16 públicas y 1 privada) y 4 escuelas de formación profesional². De estas 21 instituciones, se estableció contacto formal con 18 (15 universidades y 3 escuelas de formación profesional), a las que se enviaron cuestionarios, lo que permitió obtener una visión general sobre los contenidos de los cursos, las técnicas enseñadas, la organización curricular y las concepciones pedagógicas.

Entrevistas en profundidad con docentes: En las 18 instituciones que habían respondido al cuestionario, se realizaron 15 entrevistas en profundidad con docentes del curso de esmalte (12 universidades y 3 escuelas de formación profesional). Estas entrevistas ampliaron nuestra comprensión sobre la enseñanza del esmalte en estos centros y, al mismo tiempo, pusieron de manifiesto las distintas trayectorias que esta disciplina ha seguido en cada institución. Del análisis de las entrevistas se desprendieron cuatro líneas fundamentales que han desempeñado un papel decisivo en el desarrollo del esmalte artístico experimental contemporáneo. En conjunto, estos resultados ofrecen un marco analítico más integral y multidimensional para comprender la formación y evolución de este arte en China continental.

INSTITUTOS EDUCATIVOS	CIUDAD	TIPO	AÑO INICIAL	QUESTIONARIO	VISITADO	ENTREVISTA	DOCENTES
Tsinghua University	Beijing	Universitario	2006	X	X	X	Wang Xiaoxin, Pan Miao
Beijing Institute of Fashion Technology	Beijing	Universitario	1996	X	X	X	Fu Yonghe
Beijing Union University	Beijing	Universitario	2015	X		X	Chen Min, Wang Danyi, etc
Central Academy of Fine Arts	Beijing	Universitario	2005	X		X	Li Puman
Beijing University Of Technology	Beijing	Universitario	2006	X		X	Zhang Fuwen, Yang Man, etc
Capital Normal University	Beijing	Universitario	2023	X		X	Song Dan
Beijing City University	Beijing	Universitario	2013	X		X	Su Fei
Beijing Polytechnic University	Beijing	Universitario	2021	X			Ding Xiaofei
Shanghai University	Shanghai	Universitario	2011	X	X	X	Lv Zhongquan
China Academy of Art	Hangzhou	Universitario	2017	X	X	X	Duan Yanli
China University of Geosciences (Wuhan)	Wuhan	Universitario	2012	X			Xie Yuan
Guangzhou Academy of Fine Arts	Guangzhou	Universitario	2018	X	X	X	Li Yinglong
Xi'an Academy of Fine Arts	Xi'an	Universitario	2016	X			Duan Bingwen
Yunnan Arts University	Kunming	Universitario	2021	X		X	Wang Jing
Shandong University of Art and Design	Ji'nan	Universitario	2020	X		X	Yang Xiaohui
Sichuan Fine Arts Institute	Chongqing	Universitario					Shi Huiyu
LuXun Academy of Fine Arts	Shenyang	Universitario					Zhao Huiying, Han Yumeng
Shanghai Art and Design Vocational College	Shanghai	Formación Profesional	2010	X		X	Cheng Huiqin
Beijing Arts and Crafts Technician College	Beijing	Formación Profesional	2013	X		X	Lu Lu, Chen Chen, etc
Suzhou Art and Design Technology Institute	Suzhou	Formación Profesional	2012	X		X	Jiang Lin
Baotou Light Industry Vocational Technical College	Baotou	Formación Profesional	2018				Burigude

Lista de instituciones educativas investigadas

1. Las cinco universidades visitadas: Academia de Arte y Diseño de la Tsinghua University, Beijing Institute of Fashion Technology, Academia de Bellas Artes de la Shanghai University, China Academy of Art, Guangzhou Academy of Fine Arts
2. Inicialmente fueron cinco escuelas de formación profesional. Sin embargo, una de ellas fue promovida a universidad en el junio de 2025 y se contabiliza en el grupo de la universidad

Seguimiento de la formación académica en estudios de artistas: En el capítulo V, centrado en las trayectorias creativas de artistas del esmalte, se prestó especial atención a sus experiencias educativas. A través de entrevistas, se rastrearon sus experiencias formativas, que aporta una dimensión complementaria fundamental al análisis del presente capítulo.

Observación y entrevistas a través de redes sociales de estudiantes en formación: La investigadora ha mantenido una observación continua de obras publicadas por estudiantes en plataformas de redes sociales. A través del análisis de estas producciones y entrevistas informales, se ha accedido a información sobre los contenidos reales de aprendizaje, los resultados pedagógicos y las percepciones de los estudiantes, lo que complementa la perspectiva ofrecida por los docentes y los documentos curriculares.

Mediante esta recolección de datos desde múltiples vías y su verificación cruzada, el capítulo analiza, desde los niveles institucional, docente y estudiantil, los procesos de introducción del conocimiento, generación técnica y circulación de ideas en torno al esmalte experimental en el contexto educativo contemporáneo.

VI.1 ¿De dónde viene el esmalte contemporáneo de la China continental?

Antes de analizar los mecanismos de construcción del sistema de enseñanza del arte del esmalte en la China contemporánea, resulta necesario revisar los primeros contactos e interacciones entre el sistema educativo moderno y las técnicas tradicionales del esmalte chino. La intervención de la educación moderna en la transmisión e innovación del arte del esmalte en China se remonta a los primeros años de la fundación de la República Popular desde la década de 1950. Bajo la dirección de los arquitectos Lin Huiyin y Liang Sicheng, el Departamento de arquitectura y artesanía de la *Tsinghua University* organizó un "Grupo de Rescate de las Artes Decorativas", que emprendió una investigación de campo y un experimento de renovación artística en torno a la técnica de esmalte *cloisonné*.

Los principales miembros del grupo fueron Chang Shana, recién regresada de sus estudios en Estados Unidos, y Qian Meihua y Sun Junlian, ambas graduadas del campus perteneciente oriental de la Academia Central de Bellas Artes (actual *China Academy of Art*) y entonces estudiantes de investigación en *Central Academy of Arts and Crafts*. En los talleres tradicionales de *cloisonné*, estas investigadoras aprendieron de forma directa los procesos de esmalte, proponiendo luego mejoras técnicas. Bajo la guía de Lin Huiyin, intentaron combinar la artesanía tradicional con el diseño moderno, inspirándose en patrones decorativos antiguos para crear una serie de objetos esmaltados que aunaban estilo nacional y diseño moderno.



Lin huiyin y Liang Sicheng



De izq. a der.: Qian Meihua, Sun Junlian, Chang Shana



Qian Meihua presentando un proyecto
Fuente: sitio web Beijing Daily

En 1958, Qian Meihua se incorporó a la Fábrica de Esmalte de Beijing, donde dio inicio a una carrera de más de sesenta años dedicada al diseño y la investigación técnica del cloisonné, llegando a ocupar el cargo de primera directora de técnica y producción. Sobre la base de la tradición, impulsó la modernización de los diseños y las combinaciones cromáticas, convirtiéndose en una de las figuras fundamentales del diseño moderno en esmalte en China continental. Por su parte, Chang Shana se dedicó a la docencia en la *Central Academy of Fine Arts* y en la *Central Academy of Arts and Crafts* (actual Academia de Artes y Diseño de la *Tsinghua University*), y entre 1983 y 1998 ocupó el cargo de directora de esta última. A lo largo de su trayectoria, contribuyó de manera sostenida a la consolidación del sistema de enseñanza del diseño artístico y al desarrollo de las artes decorativas en la educación superior china.

Por otro lado, en 1958 se fundó formalmente la Escuela Municipal de Artes y Oficios de Beijing (posteriormente renombrada como Instituto de Arte y Diseño de Beijing, e incorporada en 2005 a la Beijing University Of Technology como su Facultad de Arte y Diseño), convirtiéndose en una de las primeras escuelas de nivel medio dedicadas a la formación de talento en arte aplicado en la China continental. Desde los principios de su fundación, se impartían cursos sobre la técnica del cloisonné. Como centro fundamental para la formación de técnicos especializados en esta disciplina, la institución desempeñó un papel clave en el desarrollo del cloisonné durante la segunda mitad del siglo XX, formando a numerosos profesionales destacados. Entre sus egresados se encuentran varios maestros nacionales y municipales del arte del esmalte tradicional, como Zhang Tonglu, Dai Jialin, Li Xinmin, Wang Mincheng, Ruan Chunlin, Yang Hongxun y Shao Jiazeng, todos ellos antiguos alumnos de dicha escuela.

Sin embargo, el desarrollo del arte del esmalte contemporáneo en la China continental no se basa en una continuidad lineal de interacción entre la educación artística moderna y las técnicas tradicionales del esmalte, sino que ha sido el resultado de una serie de fuerzas complejas y diversas que han facilitado su incorporación progresiva al sistema educativo. A continuación, se analizará cómo los creadores del arte del esmalte contemporáneo en China continental han accedido, aprendido y desarrollado su práctica experimental actual, basándose en cinco elementos interrelacionados.

VI.1.1 El establecimiento de la especialidad de joyería y orfebrería

Hacia el año 2000, diversas instituciones de educación superior en la China continental comenzaron a establecer programas especializados en joyería y orfebrería, lo que marcó la consolidación institucional de las artes del metal y la joyería dentro del sistema académico. En aquel entonces, el país carecía de experiencia docente o marcos curriculares de referencia, por lo que muchas universidades optaron por enviar a jóvenes profesores a estudiar en países como Estados Unidos, Europa y Japón, al tiempo que se incorporan académicos jóvenes con formación en el extranjero para participar en la construcción del sistema educativo. Por ejemplo, en 1995, el profesor Tang Xuxiang participó en la fundación del programa de joyería y orfebrería en el *Beijing Institute of Fashion Technology*; más tarde, en 2002, se trasladó a la Academia de Arte y Diseño de la *Tsinghua University* para establecer la especialidad en artes del metal, y en 2022 asumió la dirección de la Facultad de Artes Manuales Modernas en la *Shandong University of Art and Design*, impulsando múltiples disciplinas artesanales, incluida la joyería. En 2002, el profesor Teng Fei, tras estudiar en Alemania, contribuyó a la creación del programa de joyería en la *Central Academy of Fine Arts*; y en 2003, el profesor Guo Xin, formado en Estados Unidos, participó en el establecimiento del taller de joyería y metal en la Academia de Bellas Artes de la *Shanghai University*.

En los planes de estudio de estas especialidades en joyería y metal, el esmalte, como una de las principales técnicas decorativas del metal, fue introducido de manera natural como contenido docente. Aunque no se puede confirmar si los fundadores de estos programas hayan estudiado sistemáticamente el esmalte contemporáneo durante su formación en el extranjero, las entrevistas realizadas con docentes que actualmente imparten cursos de esmalte en distintas universidades evidencian que estos primeros responsables de programas, gracias a su visión internacional, sus conceptos pedagógicos y sus redes profesionales transnacionales, han desempeñado un papel activo en la incorporación y el desarrollo del esmalte contemporáneo dentro de los planes de estudio de las artes en las instituciones de educación superior.

El establecimiento de estas especialidades en joyería y orfebrería ha ejercido un doble papel en el desarrollo del esmalte contemporáneo en China. Por un lado, proporcionó una interfaz institucional para su enseñanza y práctica, permitiendo que las técnicas y los conceptos del esmalte contemporáneo se pueden ingresar en el sistema académico; por otro lado, generó una demanda pedagógica concreta, que motivó a los docentes y artistas a aprender activamente, a invitar a artistas extranjeros a impartir sus cursos, o a explorar nuevas vías para la enseñanza y la creación artística. Impulsados por esta articulación entre estructura institucional y necesidades educativas, los mecanismos de transmisión del conocimiento del esmalte contemporáneo se diversificaron progresivamente.

VI.1.2 La introducción por esmaltadores extranjeros

En las etapas iniciales del establecimiento de las especialidades de joyería y orfebrería, las universidades chinas se enfrentaban a una escasez generalizada de docentes cualificados en esmalte contemporáneo. Para responder a esta carencia, diversas instituciones invitaron a reconocidos artistas internacionales del esmalte a impartir conferencias y talleres, lo que permitió introducir conocimientos técnicos sistemáticos y enfoques creativos de carácter internacional. Esta vía constituyó no sólo un apoyo directo a la enseñanza de la técnica, sino también un canal clave de entrada de saberes.

Según las entrevistas realizadas en veinticuatro instituciones de educación superior de China continental, la artista japonesa Michiko Takahashi (高橋通子) fue la primera en ser invitada a impartir docencia y a realizar intercambios sobre técnicas de cloisonné moderno en el país. En 1990, ofreció una conferencia técnica en la Fábrica de Esmalte de Beijing y, posteriormente, en 1993 y 1996, llevó a cabo demostraciones del proceso técnico del esmalte tipo shotai en dicha fábrica y en la Escuela de Artes y Oficios de Beijing (actual Facultad de Diseño y Arte de la *Beijing University of Technology*). Entre 2009 y 2016, fue invitada nuevamente por la universidad para dirigir talleres intensivos de dos a tres semanas. Entre 2017 y 2019, también

Michiko Takahashi con docentes y estudiantes de la de la Escuela de Artes y Oficios de Beijing, 1996
Fuente: sitio web artron.net



impartió clases en el Taller de Transmisión de Oficios *Yisheng*. A lo largo de casi tres décadas de intercambio, Michiko Takahashi ejerció una influencia concreta en la formación inicial del sistema educativo del esmalte artístico contemporáneo en China. Su enseñanza ha tenido un impacto directo en varios docentes que actualmente desempeñan un papel activo en la enseñanza del esmalte en instituciones chinas, como Zhang Fuwen, de la *Beijing University of Technology*; Su Fei, de la *Beijing City University*; Chen Min, de la *Beijing Union University*, y Jiang Lin, del *Suzhou Art and Design Technology Institute*, entre otros. En 2019 se publicó la versión en chino de su libro técnico sobre esmalte, que se convirtió en uno de los pocos textos extranjeros de referencia introducidos en el ámbito educativo de China continental.

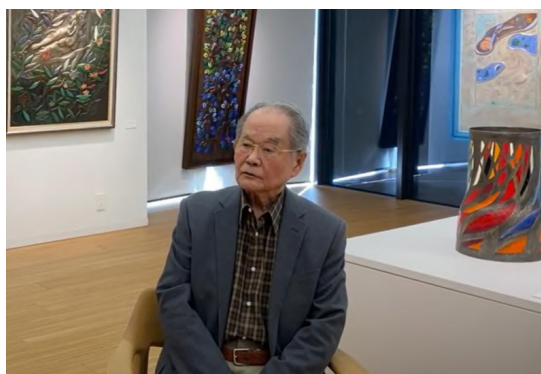


Michiko Takahashi impartiendo la técnica de esmalte, 2017

Fuente: Taller Yisheng, WeChat

Libro de Michiko Takahashi
El hermoso mundo del shippō

Otra artista japonesa de gran influencia es Hara Norio (原典生). Fue invitada a participar en el proceso de creación de la especialidad de joyería metálica en el *Beijing Institute of Fashion Technology*, impulsada por Tang Xuxiang, quien había conocido a Hara durante su estancia de estudios en Japón. Hara fue invitada a impartir clases en 1996 y en el año 2000, en las que abordó técnicas como el cloisonné, el champlevé y el esmalte pintado. Sus enseñanzas sentaron las bases para la introducción sistemática del esmalte contemporáneo en las universidades chinas. Varios de los primeros alumnos formados por Hara y Tang permanecieron en la docencia o se incorporaron a otras instituciones, convirtiéndose en referentes en la enseñanza del esmalte: Fu Yonghe (*Beijing Institute of Fashion Technology*), Pan Miao (*Tsinghua University*), Yang Zhongxiong (*Beijing University Of Technology*) y Duan Bingwen (*Xi'an Academy of Fine Arts*).



Hara Norio en la Exposición Individual: El mundo del esmalte sobre grabado

Fuente: Entrevista @heiseikensetsu, Youtube

El artista francés Jean François Dehays, ex presidente de la Asociación de Esmalte de Limoges, tuvo una influencia significativa a través de canales no institucionales. Entre 2013 y 2017, invitado por la artista china residente en Francia Wang Xiaojia, dirigió varios talleres en un estudio privado en Beijing, enseñando técnicas como *cloisonné*, *champlevé*, *esmalte pintado* y *plique-à-jour*. Entre sus alumnos se encontraban docentes como Chen Min, así como artistas experimentales activos que más tarde formarían la *Enamel Alliance* y organizarían exposiciones colectivas de esmalte contemporáneo (véase el capítulo VII).

Jean François Dehays impartiendo la técnica de esmalte, 2013

Jean François Dehays con sus obras

Fuente: artista Wang Yuan



Además, varios docentes que actualmente siguen activos en la enseñanza del esmalte en universidades chinas se formaron, en distintas etapas de su trayectoria, con diversos artistas japoneses y franceses, asimilando técnicas y enfoques estéticos contemporáneos pertenecientes a sistemas estilísticos diferenciados. Esta diversidad formativa ha enriquecido su práctica docente, dotándola de una mayor flexibilidad metodológica y expresividad artística.

Posteriormente, otras universidades también invitaron a artistas extranjeros a impartir talleres. En 2019, la Academia de Bellas Artes de la *Shanghai University* invitó al artista japonés Wataru Kanda, especializado en esmalte translúcido, a ofrecer formación práctica en múltiples técnicas. La *China Academy of Art* invitó en 2022 a la artista surcoreana Heejoo Kim y en 2024 al artista estadounidense Jamie Bennet para impartir talleres. Desde 2020, la *Beijing Union University* organiza el “Foro Internacional de Talleres de Esmalte Artístico”, en el que han participado artistas como Ilgiz Fazulzyanov (Rusia) y Kim You-ra (Corea del Sur) en 2023, y Haruta Yukihiro (Japón) y Mi-Sook Hur (Corea del Sur/EE.UU.) en 2024.

En conjunto, la enseñanza impartida por artistas extranjeros constituyó el mecanismo de entrada de conocimiento más temprano y directo en el sistema educativo del esmalte contemporáneo en China continental. Este mecanismo, que generalmente se facilitaba a través de redes personales entre instituciones académicas y artistas, proporcionó un apoyo técnico fundamental en las primeras etapas de la enseñanza contemporánea. Al mismo tiempo, estimuló la exploración práctica y la expansión conceptual de artistas y docentes locales, generando una influencia que perdura hasta la actualidad.

VI.1.3 La exploración metodológica de artistas y docentes locales

Aunque las clases impartidas por artistas extranjeros supusieron la primera toma de contacto con el esmalte contemporáneo en China continental, su impacto fue limitado debido a la corta duración (generalmente de unos días), la escasez de recursos y los largos intervalos entre visitas. Profesores y estudiantes solo podían familiarizarse de forma preliminar con los procesos básicos de diversas técnicas, sin llegar a dominarlas sistemáticamente. En la práctica posterior, docentes y artistas se enfrentaron a múltiples desafíos técnicos y pedagógicos. Ante la falta de manuales consolidados y métodos establecidos, muchos de ellos recurrieron a la bibliografía, a los recursos digitales y a la experimentación constante en la enseñanza y la creación. A través de estrategias como “aprender enseñando” e “investigar haciendo”, fueron acumulando experiencia y construyendo sus propios métodos. Este modelo de generación de conocimiento basado en la práctica experimental constituye un mecanismo endógeno en la transmisión del arte del esmalte contemporáneo en China continental.

La *China Academy of Art* es un ejemplo emblemático de este enfoque. Según la entrevista con la profesora Duan Yanli, cuando se graduó y empezó a enseñar allí, en 2013, sus

conocimientos sobre esmalte eran limitados y se basaban únicamente en su introducción a esta técnica durante los estudios de grado en joyería y en la investigación en su tesis de máster. En su labor docente posterior, Duan adoptó la experimentación como eje central de su estrategia pedagógica, estructurando la enseñanza por etapas y técnicas. Tras aprender los procesos básicos, cada promoción de estudiantes se centraba colectivamente en pruebas sistemáticas sobre una técnica específica. A lo largo de más de diez años, la colaboración entre docentes y estudiantes ha dado lugar a una amplia colección de pruebas experimentales y documentación técnica centradas en aspectos como la temperatura de cocción, la estabilidad de los esmaltes y su reacción con diferentes soportes metálicos. Este proceso ha permitido desarrollar progresivamente un sistema técnico y una metodología pedagógica adaptados a las necesidades de la creación contemporánea, que a su vez han enriquecido la práctica artística de la propia docente. Estos resultados experimentales se exhibieron en la exposición de docentes y estudiantes de la academia en la galería *Big Roof* de Hangzhou (véanse VII.3.2) y la segunda edición de la exposición organizado por la *Enamel Alliance* (véanse VII.2.2), demostrando cómo la enseñanza experimental puede convertirse en un recurso creativo.



Curso del esmalte en *China Academy of Art*

Muestras de pruebas
Fuente: Duan Yanli

Este enfoque, que consiste en “construir métodos en el proceso de enseñanza”, está ampliamente representado en los institutos formativos de China continental. En las entrevistas realizadas, cerca de la mitad de los docentes consultados, entre los que se encontraban Lü Zhongquan, de la Academia de Bellas Artes de la *Shanghai University*, y Chen Min, de la *Beijing Union University*, coincidieron en señalar que el dominio de las técnicas contemporáneas del esmalte y el desarrollo de métodos de enseñanza dependen en gran medida de la acumulación y ajuste continuo de experiencias experimentales durante cada ciclo académico. Como señaló Chen Min: “La mayoría de las veces enseñamos mientras aprendemos, hemos ido descubriendo paso a paso tanto los métodos de enseñanza como las técnicas”.

En términos generales, la experimentación de técnicas y la construcción metodológica llevadas a cabo por docentes y artistas locales en sus prácticas docentes y creativas reflejan un mecanismo particular de sistematización del conocimiento dentro del sistema educativo del arte del esmalte contemporáneo en China continental. Este mecanismo no se basa en la incorporación sistemática y completa de saberes externos, la figura del docente trasciende su papel de mero transmisor de conocimientos y se convierte también en investigador metodológico y agente activo en la práctica artística. Por un lado, deben estudiar y experimentar con antelación para suplir lagunas en su propio conocimiento técnico y, por otro, van desarrollando progresivamente un sistema pedagógico adaptado a su contexto, cuyos resultados se retroalimentan en la formación continua del estudiantado. Estos sistemas pedagógicos, contruidos de forma autónoma, carecen de un modelo unificado, pero destacan precisamente por su alto grado de individualización y su orientación práctica, lo que les confiere una notable capacidad de adaptación y vitalidad dentro del sistema educativo.

VI.1.4 La interacción con el sector del esmalte tradicional

Aunque el arte experimental del esmalte contemporáneo en China continental no deriva directamente de las técnicas tradicionales, el legado técnico y cultural del esmalte clásico, con su larga historia y su refinamiento artesanal, no ha sido marginado en el proceso de desarrollo contemporáneo. La producción tradicional, basada en una división del trabajo altamente especializada y un sistema colectivo, presenta diferencias estructurales con respecto al enfoque individual y expresivo de la educación artística contemporánea. Sin embargo, ambas comparten principios técnicos fundamentales que permiten cierto grado de interconexión. En las primeras etapas del desarrollo pedagógico, marcadas por la ausencia de un sistema formativo consolidado y por la escasa experiencia docente, varias instituciones superiores, aprovechando sus ventajas geográficas y de recursos, invitaron activamente a artesanos del esmalte tradicional a integrarse en los programas académicos como asesores técnicos, contribuyendo así a la construcción de una base formativa en técnicas de esmalte. En este contexto, las técnicas tradicionales han resurgido en un doble papel: como soporte técnico y como portadoras de herencia cultural, convirtiéndose en un recurso insustituible en la enseñanza contemporánea del esmalte. Las modalidades más representativas de esta intervención pueden clasificarse en cuatro tipologías:

Normalización de la figura del asesor técnico. La *Beijing University of Technology* (anteriormente conocida como Academia de Diseño Artístico de Beijing) ha mantenido una estrecha relación con la industria local del esmalte cloisonné debido a su ubicación geográfica. Desde que comenzó a impartir cursos de esmalte en 2006, la universidad ha invitado de manera regular a técnicos del Taller de Esmalte de Beijing para que actúen como asesores técnicos y ayuden a resolver problemas técnicos durante la enseñanza. Según el testimonio del profesor Zhang Fuwen, en los primeros años, el taller de joyería y orfebrería de la académica estaba situado junto al estudio del maestro del cloisonné tradicional Zhang Tonglu, lo que permitía realizar consultas de forma inmediata durante las clases. Incluso después del traslado del campus, esta colaboración se ha mantenido de forma estable. Esta cooperación de proximidad resultó fundamental para afrontar los desafíos técnicos durante las primeras fases de enseñanza del esmalte.

Modelo de formación profesional “bi-vía/multivía”. En las escuelas de formación profesional, la enseñanza se ha centrado principalmente en el esmalte tradicional y en la formación de técnicos especializados para la industria correspondiente. Estos centros suelen adoptar un modelo de formación colaborativa en el que participan profesores, maestros artesanos del sector y técnicos de empresa, en un sistema de enseñanza “bi-vía” o “multivía”. Por ejemplo, el *Beijing Arts and Crafts Technician College* y el *Beijing Polytechnic University* (anteriormente *Beijing Vocational College of Electronic Science*, convertida en universidad en 2025) han aprovechado plenamente los recursos del sector local del *cloisonné*: han invitado a maestros artesanos y técnicos superiores a dar clases en el centro y ha permitido que los estudiantes hagan prácticas en empresas antes de graduarse. De manera similar, desde la fundación de su programa de esmalte en 2010, el *Shanghai Art and Design Vocational College* ha invitado a destacados maestros del cloisonné como docentes invitados y ha establecido una estrecha colaboración con la fábrica local *Chuanshi Enamel*, incorporando su

3. Departamento de Educación de Beijing, "Informe anual sobre la participación de la Fábrica de Esmalte de Beijing en la formación de talentos en colaboración con el Colegio Vocacional de Ciencia Electrónica de Beijing" (2020), disponible en: <https://jw.beijing.gov.cn/bjzj/gdzyreport/gdreport/202102/P020210428394281280822.pdf> [consulta: 18 de julio de 2025].

característica técnica de esmalte champlevé en la enseñanza. Gracias a proyectos de diseño de productos decorativos comerciales, los estudiantes han podido adquirir experiencia directa en entornos reales de producción.



Jóvenes docentes y estudiantes en aprendizaje práctico en la Fábrica de Esmalte de Beijing
Fuente: Informe, cf. nota 3

Exposición y taller dirigida por Xiong Songtao en la *China University of Geosciences (Wuhan)*, 2023
Fuente: sitio web de la *China University of Geosciences (Wuhan)*

Mecanismo de talleres y conferencias. Con frecuencia, las universidades invitan a artistas del esmalte tradicional a impartir charlas, demostraciones y talleres intensivos, lo que no solo permite resolver desafíos técnicos y pedagógicos, sino también reforzar el conocimiento histórico y cultural en torno a esta artesanía. Por ejemplo, desde 2020, la *Beijing Union University* ha organizado tres ediciones del Campamento Internacional de Esmalte, en las que cada año han participado maestros nacionales y provinciales de artes decorativas. Entre ellos, destacan representantes del *cloisonné* de Beijing, como Zhong Liansheng, Li Jing, Xiong Songtao y Shen Wenguang, así como el maestro del esmalte cantonés Yang Zhifeng. Asimismo, en 2023, la *China University of Geosciences (Wuhan)* organizó una conferencia especializada y un taller práctico a cargo del maestro Xiong Songtao, lo que ha contribuido a generar una dinámica de circulación del conocimiento y un efecto demostrativo del esmalte tradicional a nivel interregional.

Mecanismo de cooperación institucional. En los últimos años, gracias a la promoción continua de las políticas estatales destinadas a la protección del patrimonio cultural inmaterial, las instituciones oficiales de cultura y arte han incrementado notablemente su apoyo a las técnicas artesanales tradicionales, especialmente a las relacionadas con el esmalte. En este contexto, se han implementado diversos programas de formación de alto nivel para talentos, financiados por fondos artísticos nacionales o locales y organizados por universidades o empresas tradicionales del sector del esmalte. Estos programas se han convertido en un mecanismo clave que vincula los recursos institucionales con la educación artística contemporánea. Un ejemplo notable es el proyecto de formación de talentos en artes decorativas de “Las Ocho Excelencias de Yanjing”, patrocinado por el *China National Arts Fund* en 2015 y organizado por la *Beijing University of Technology*, que promovió la difusión de técnicas tradicionales a través de plataformas universitarias. En 2018, la Fábrica de Esmalte de Beijing recibió apoyo del *China National Arts Fund* para establecer la programa “Formación de talentos en creación artística de esmalte *cloisonné*”. En ese mismo año, la *Beijing Union University* lanzó un proyecto titulado “Plataforma de innovación para la formación de talentos en *cloisonné*”, financiado por el *Beijing Culture and Arts Fund*. Este tipo de proyectos colaborativos suelen adoptar un sistema de selección abierta, lo que atrae a profesores universitarios, artistas, diseñadores y profesionales del sector artesanal de todo el país. De esta manera, se constituye una estructura de participación multidimensional que

3. “Las Ocho Excelencias de Yanjing” (燕京八绝) se refiere a ocho técnicas artesanales tradicionales de la corte imperial de Beijing durante la dinastía Qing, consideradas como representaciones emblemáticas del más alto nivel de la artesanía china, incluyendo el *cloisonné*, el tallado en jade, marfil y laca, los tapices imperiales, los bordados, y la incrustación de oro y laca.

abarca educación, creación y gestión. De acuerdo con las entrevistas realizadas por la autora, diversos profesionales activos en la docencia y creación contemporánea del esmalte han participado en estos proyectos, como Qu Mengnan (profesora de esmalte en la *Nova Scotia College of Art and Design*, Canadá), Chen Min (*Beijing Union University*), Lü Zhongquan (*Shanghai University*), Wang Jing (*Yunnan Arts University*), Burigude (*Baotou Light Industry Vocational Technical College*) y la artista Li Yingzhen, entre otros. Este mecanismo de cooperación institucional ha ampliado los canales de transmisión de las técnicas tradicionales y ha proporcionado una plataforma efectiva para el intercambio de conocimientos entre la educación superior y la industria del esmalte tradicional.

Inauguración de la Formación de talentos en creación artística de esmalte cloisonné, 2018
Fuente: Fábrica de Esmalte de Beijing, WeChat



A través de estas colaboraciones, la esmaltería tradicional ha proporcionado a la educación y formación del esmalte una base técnica fiable y un acervo cultural vivo. Por un lado, ha compensado las deficiencias técnicas del sistema educativo en sus fases iniciales, implementando una metodología artesanal para la creación experimental. Por otro lado, se ha facilitado la conexión del estudiantado con el contexto cultural local a través de la práctica material, lo que ha permitido la apertura de una vía de “reinterpretación y recreación”. Con el respaldo estructural de la carrera de Joyería y Orfebrería, la activación constante de recursos tradicionales por parte de los institutos educativos también ha estimulado, en sentido inverso, una creciente demanda de técnicas y conceptos contemporáneos, consolidándose así como una fuerza clave en la transmisión y desarrollo del arte del esmalte contemporáneo.

VI.1.5 Formación en el extranjero

Desde la apertura de China en los años ochenta, estudiar en el extranjero se ha convertido progresivamente en una vía significativa para que los ciudadanos chinos amplíen su estructura de conocimientos y su perspectiva internacional. A principios de los años noventa, esta tendencia se intensificó progresivamente, dando lugar a la aparición de jóvenes interesados en la creación artística y la práctica artesanal con formación en el extranjero. En el siglo XXI, el espectro de especialidades en los estudios artísticos se ha diversificado significativamente, extendiéndose desde las disciplinas tradicionales como la pintura y la escultura hacia áreas de oficio más especializadas como la orfebrería, cerámica, vidrio, etc. En particular, tras la relajación de la pandemia de COVID-19 en 2021, se ha observado un aumento significativo en el número de estudiantes chinos que optan por estudios en el extranjero en disciplinas artísticas, incluyendo el área de orfebrería y joyería contemporánea.

El Libro Azul sobre el Desarrollo de los Estudios en el Extranjero de China, publicado en 2024 por el *Center for China and Globalization* (CCG), señala lo siguiente: “Las opciones de estudio en el extranjero en campos minoritarios están emergiendo como una nueva tendencia. Esta tendencia se atribuye no sólo al deseo de los estudiantes de desarrollar trayectorias más personalizadas, sino también a la diversificación de nuevas profesiones y estilos de vida”. En este contexto, el esmalte, como medio que atraviesa la artesanía y el arte, así como la tradición y la contemporaneidad, ha empezado a atraer una atención creciente por parte de los estudiantes chinos en el extranjero.

De acuerdo con los informes anuales del Ministerio de Educación de China, la mayoría de los estudiantes chinos en el extranjero se dedican a la obtención de títulos académicos, predominando el nivel de posgrado. Si bien actualmente no existen datos oficiales desglosados sobre estudios en disciplinas artísticas, los casos recogidos por la autora relativos a estudiantes que han trabajado con esmalte durante su formación en el extranjero reflejan esta misma tendencia. La mayoría de estos jóvenes artistas, que han completado un posgrado en orfebrería y joyería en el extranjero, ya han recibido una formación básica en estas áreas durante su licenciatura en China y han tenido un primer contacto con la técnica del esmalte. No obstante, con base en lo expresado por varios de los sujetos entrevistados, los cursos de esmalte ofrecidos en las universidades chinas eran generalmente breves y se limitaban a introducir los fundamentos técnicos, sin permitir una exploración experimental más profunda. Por ello, la comprensión y expansión de estos artistas sobre el medio del esmalte se desarrolló principalmente durante su formación en el extranjero, especialmente en el contexto de programas de máster, donde el entrenamiento sistemático en talleres y la realización de proyectos personalizados les permitió convertir el esmalte en uno de sus lenguajes creativos principales.

La ruta de estudios en el extranjero

En los sistemas educativos artísticos a nivel global, el esmalte artístico rara vez constituye una especialidad independiente, salvo en algunos casos dentro de la formación profesional. En la mayoría de formación universitaria, el esmalte se integra como un módulo de relevancia dentro de los programas de orfebrería y joyería. En años recientes, las instituciones educativas superiores en China han adoptado este modelo, estructurando sus programas académicos de manera similar. Sin embargo, a nivel internacional, los recursos docentes en esmalte se concentran principalmente en países como el Reino Unido, Estados Unidos, Canadá y Japón. No obstante, en conjunto, este sigue siendo un campo minoritario.

En América del Norte, múltiples casos destacados de artistas chinos evidencian el papel fundamental de la educación artística local en la transmisión del esmalte contemporáneo. La artista Qu Mengnan se graduó en la *Nova Scotia College of Art and Design University* (Canadá) y posteriormente realizó estudios de posgrado en la *State University of New York at New Paltz* (EE. UU.), donde recibió la tutoría del reconocido artista del esmalte contemporáneo Jamie Bennett. Yuan Yihan y Xu Jing se formaron académicamente en el reputado *Cleveland Institute of Art*, institución que se considera uno de los focos fundamentales del esmalte contemporáneo estadounidense desde finales del siglo XX. En el Reino Unido, algunas universidades se distinguen por su enfoque investigativo en joyería artística, lo que ha atraído a estudiantes chinos que utilizan el esmalte como medio principal en su creación. El artista y profesor Li Yinglong (de la *Guangzhou Academy of Fine Arts*) obtuvo su doctorado en la *Birmingham City University*; Zhang Yiwen y Chen Siqi también realizaron estudios de posgrado en dicha institución. Xu Chenxi se formó académicamente en el *Royal College of*

Art. Tras la pandemia, varios estudiantes chinos de instituciones como *Central Saint Martins*, el *Royal College of Art* y la *University of the Arts London* comenzaron a utilizar el esmalte como medio principal en sus proyectos de graduación, entre ellos Xu Jiawei, Lisa Lin y Liu Yutong, lo que refleja el creciente atractivo de esta técnica entre los jóvenes creadores chinos.

Exposición del proyecto doctoral de Li Yinglong en la Birmingham City University, 2023
Fuente: sitio web Birmingham City University



En Japón, artistas chinos tuvieron la oportunidad de recibir una formación más especializada en esmalte durante su estancia académica. La doctora Shi Ruining se graduó en la *Tokyo University of the Arts*, bajo la tutoría del reconocido artista Hiroki Iwata; Lin Zhiyi se formó en la *Musashino Art University*. La combinación entre la tradición del *shippō* (esmalte japonés) y el sistema de educación artística contemporáneo ha brindado a los estudiantes chinos una vía experimental que fusiona la técnica tradicional con la innovación estética.

En el ámbito de la formación profesional, el esmalte aún conserva ciertas estructuras de especialización independiente. A modo ilustrativo, la escuela de arte y diseño *La Llotja* de Barcelona ofrece un programa específico en esmalte artístico. La autora de este estudio completó en *La Llotja* dos años de formación básica y un año adicional de proyecto de titulación, acumulando una experiencia directa sobre la lógica pedagógica y la estructura del conocimiento en dicho sistema.

Proyecto final de la autora en La Llotja, 2023
Imagen de la autora



Fuera del sistema de educación reglada, algunas universidades e instituciones artísticas también ofrecen rutas educativas no conducentes a título, centradas en monográficos de corta duración o programas de residencia. Por ejemplo, Tong Andi llevó a cabo una residencia en la Academia de Arte y Diseño HDK-Valand de Suecia en 2018, donde se especializó en técnicas de esmalte y completó su obra *Restos del fondo marino*. Además, numerosos artistas de renombre en el ámbito del esmalte imparten regularmente cursos intensivos abiertos al público, lo que atrae a estudiantes de todo el mundo y fomenta la creación de comunidades de enseñanza transnacionales. Unos artistas chinos han establecido comunicación directa con los artistas extranjeros para recibir formación personalizada en sus talleres. A modo ilustrativo,

la artista Wang Yuan participó en el taller dirigido por Jean François Dehays en Beijing en 2013 y, posteriormente, en 2015, viajó a Estados Unidos para recibir formación intensiva con James Carter. Otra artista, Nie Jinghui, inició su aprendizaje del esmalte gracias a la introducción de la artista Wang Yuan. En 2019, viajó al Reino Unido para profundizar en la técnica del esmalte pintado junto a la esmaltadora Gillie Hoyte Byrom. A partir de esta experiencia, desarrolló su propio sistema de creación y enseñanza del esmalte pintado, contribuyendo significativamente al desarrollo actual de esta técnica en China.



Wang Yuan estudió en el taller de James Carter, 2015

Fuente: Wang Yuan

Nie Jinghui estudió en el taller de Gillie Hoyte Byrom 2019

Fuente: Nie Jinghui

La ruta de retorno: trayectorias de regreso y diseminación del conocimiento

Una vez finalizados sus estudios en el extranjero, los artistas presentan diversas trayectorias de regreso y diseminación del conocimiento a su origen. En términos generales, la mayoría de los estudiantes que se han formado en técnicas de esmalte optan por retornar al país tras completar sus estudios. Sus salidas profesionales se clasifican en tres categorías principales: docencia universitaria, incorporación a empresas del sector comercial y emprendimiento individual.

Algunos artistas, respaldados por su sólida formación académica y destrezas técnicas adquiridas en el extranjero, se incorporan a instituciones de educación superior y se convierten en actores clave en la construcción del sistema educativo del esmalte en China continental. Por ejemplo, Li Yinglong, tras obtener el doctorado en la *Birmingham City University* (Reino Unido), regresó a la *Guangzhou Academy of Fine Arts*; Jiang Lin, después de graduarse en la *Birmingham City University*, comenzó a trabajar como profesora en el *Suzhou Art and Design Technology Institute*. Otros artistas han optado por establecer alianzas estratégicas con marcas de joyería o empresas afines, como es el caso de Chen Siqi. Asimismo, es importante destacar la existencia de un número considerable de artistas que establecen sus propios talleres o se integran en estudios independientes. Por ejemplo, Zhang Yiwen mantiene una práctica activa en la creación artística y la enseñanza. Estos cursos intensivos y talleres son una extensión y un complemento de la enseñanza del esmalte en la escuela.

Paralelamente, una minoría de artistas decide continuar su carrera en el extranjero, sin romper los lazos con el contexto nacional. La artista Qu Mengnan, por ejemplo, actualmente ejerce como docente de esmalte en la *Nova Scotia College of Art and Design University* (Canadá), y ha mantenido una presencia activa en el ámbito educativo chino. En los últimos años, ha impartido clases y talleres en diversas instituciones, como la *China Academy of Art* (2022-presente), la *Yunnan Arts University* (2022-2024), la *Nanjing University of the Arts* (2019) y la *Capital Normal University* (2018). Esta modalidad de “retorno residente”, aunque no implique una residencia permanente en China, ejerce una influencia sostenida en el intercambio de conocimientos, la transferencia de enfoques pedagógicos y la construcción curricular.

Taller dirigido por Qu Mengnan en la Yunnan Arts University
Fuente: Yunnan Arts University, WeChat

Taller dirigido por Qu Mengnan en la China Academy of Art
Fuente: China Academy of Art, WeChat



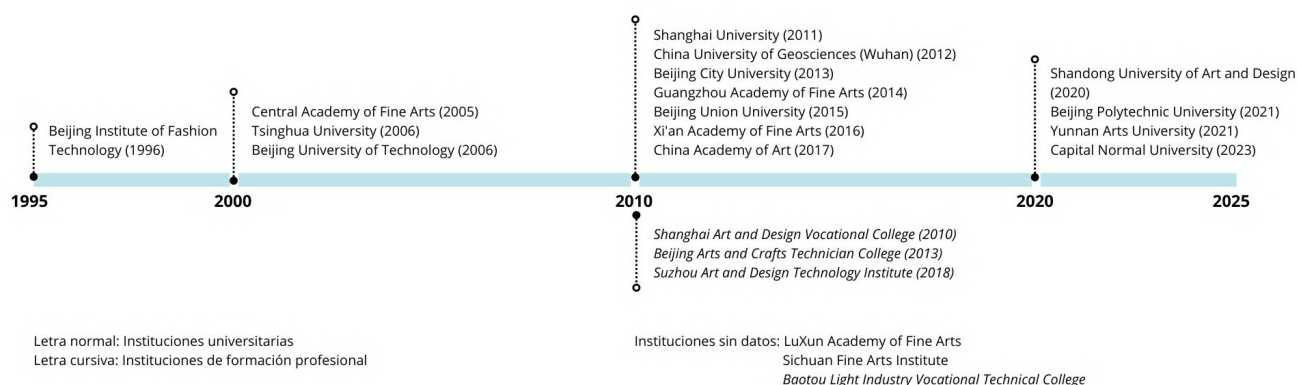
En términos generales, los recursos educativos internacionales han generado un impacto significativo en el desarrollo del arte del esmalte contemporáneo en China continental. Su influencia se manifiesta en la elección de materiales y la incorporación de sistemas técnicos, así como en la formulación de enfoques pedagógicos y estructuras curriculares. Las trayectorias de “retorno” de los artistas y los mecanismos de difusión del conocimiento se entrelazan, promoviendo innovaciones técnicas y ampliando las redes de cooperación internacional. Estas dinámicas han introducido nuevas concepciones materiales y estrategias de experimentación interdisciplinaria en la práctica local. No obstante, este proceso de transferencia de conocimientos y paradigmas conlleva una negociación constante por parte de los artistas en lo que respecta a su identidad y la posición del medio en el contexto cultural chino. Un análisis más detallado sobre la manifestación de dichas influencias en la práctica creativa concreta se ha desarrollado en el capítulo dedicado al estudio de obras.

VI.2 Modalidades educativas del arte del esmalte contemporáneo

En los últimos años, con la expansión de las prácticas del arte del esmalte contemporáneo, los cursos de técnicas de esmalte han ido conformando progresivamente un panorama pedagógico diverso dentro del sistema de educación superior en arte y diseño en China continental. Este estudio, mediante visitas in situ, encuestas y entrevistas individuales, examina y resume la situación de 21 instituciones educativas que, hasta el año 2025, han incorporado cursos relacionados con el esmalte. Estas instituciones incluyen universidades públicas y privadas de arte, universidades integrales y escuelas de formación profesional, lo que constituye una muestra representativa de las actuales vías de transmisión académica dentro del sistema formal.

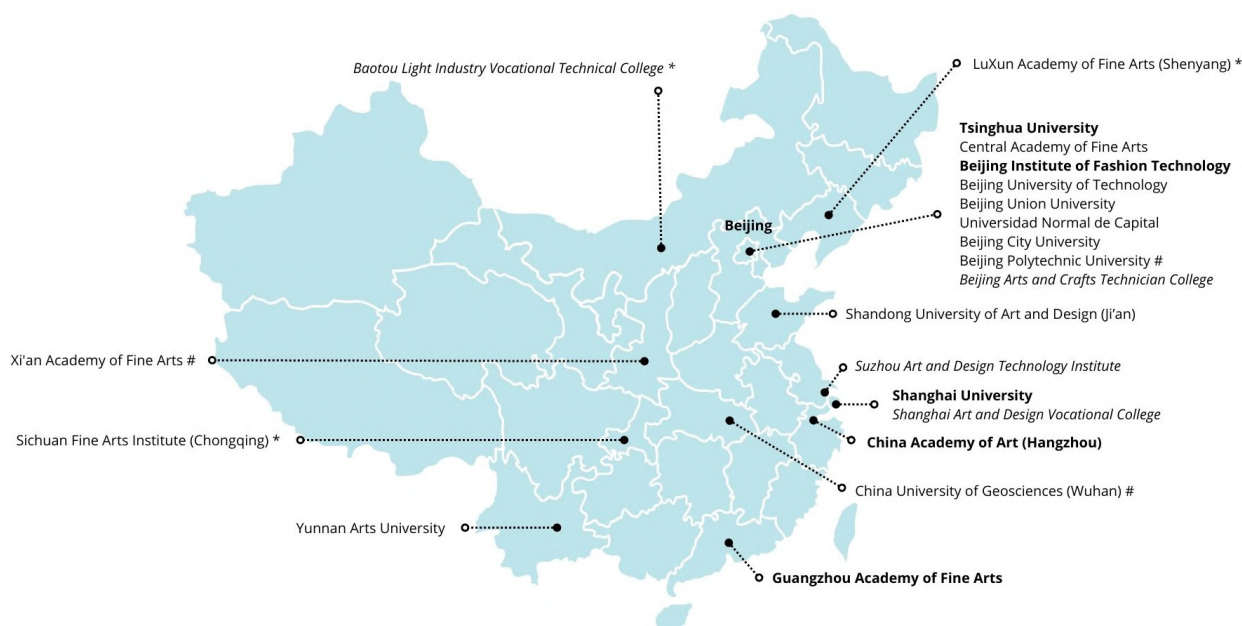
La implementación del arte del esmalte contemporáneo en el sistema educativo de China continental no se produjo de manera inmediata, sino que fue el resultado de una respuesta local que se fue conformando gradualmente a lo largo de varias etapas. Según los años de inicio de los cursos, la enseñanza de esmalte contemporáneo comenzó en 1996 en el *Beijing Institute of Fashion Technology*. Durante la década siguiente (2000-2010), únicamente tres universidades, todas ubicadas en Beijing, incorporaron cursos de esmalte en torno al año 2005. Entre estas instituciones se encuentran dos de las academias más prestigiosas del país: la *Central Academy of Fine Arts* y la *Academia de Arte y Diseño* de la *Tsinghua University*, así como la *Beijing University of Technology*, que ya ofrecía formación en esmalte tradicional desde la década de 1960. A partir de la década de 2010, más de diez universidades comenzaron a ofrecer progresivamente cursos relacionados con el esmalte, lo que ha dado lugar, hacia los años 2020, a un panorama docente relativamente estable y caracterizado por

su diversidad. En los últimos cinco años (2020 hasta la actualidad), otras cuatro instituciones han incorporado también la enseñanza del esmalte en sus programas académicos.



Año de inicio de los cursos de esmalte

La distribución geográfica de estas instituciones refleja características regionales notables (véase el gráfico). En la actualidad, las 21 instituciones que imparten cursos de esmalte se concentran principalmente en Beijing, el delta del río Yangtsé (Shanghái, Suzhou, Hangzhou) y la región de Cantón. Esta distribución guarda una notable coincidencia con las zonas históricas del desarrollo del arte del esmalte en China. Por ejemplo, cabe señalar que la ciudad de Beijing, que históricamente ha sido el epicentro del esmalte *cloisonné* tradicional, alberga actualmente nueve instituciones que ofrecen cursos de esmalte, lo que representa el 40 % del total. La región de Cantón, reconocida en el pasado por su esmalte pintado y esmalte transparente, cuenta con la destacada participación de la *Guangzhou Academy of Fine Arts* en el desarrollo de la enseñanza contemporánea. La provincia de Yunnan, donde se encuentra la *Yunnan Arts University*, ha sido reconocida como una de las cunas tradicionales del esmalte sobre base de plata. Asimismo, el delta del Yangtsé, que alberga instituciones de renombre como la *Shanghai University*, la *China Academy of Art* y el *Suzhou Art and Design Technology Institute*, corresponde a las zonas clave de industrialización del esmalte en el siglo XX. Sin



Letra normal: Instituciones universitarias
Letra cursiva: Instituciones de formación profesional

Letra negrita: Instituciones con visita presencial, entrevista y cuestionario
#: Instituciones con cuestionario recibido sin entrevista
*: Instituciones sin cuestionario ni entrevista

Mapa de la distribución de instituciones educativas con cursos de esmalte

embargo, es preciso señalar que, si bien la distribución geográfica de estas instituciones coincide en cierta medida con las regiones históricas del desarrollo del esmalte tradicional en China continental, no puede interpretarse de manera simplista como una continuidad directa. Esta configuración espacial responde, asimismo, y de forma significativa, a la concentración y al nivel de desarrollo desigual de los recursos educativos en arte en China continental.

En términos generales, los cursos de técnicas de esmalte en China continental presentan diferencias notables en cuanto a su adscripción disciplinaria, tipo de asignatura, objetivos pedagógicos, carga horaria y composición del alumnado. Algunas de estas asignaturas se ofrecen como obligatorias dentro de programas de joyería o artes aplicadas, mientras que otras se imparten como asignaturas optativas abiertas a múltiples especialidades dentro de las facultades de arte y diseño. Asimismo, se ofrecen tanto cursos que se centran en técnicas tradicionales del esmalte como propuestas de orientación experimental. Estas últimas otorgan una mayor relevancia a la exploración del lenguaje material y la expresión conceptual. Estas divergencias estructurales son de vital importancia para comprender cómo se ha configurado, en el marco del sistema educativo, el perfil experimental del arte del esmalte en China continental. Cabe señalar que este estudio no pertenece al ámbito de la pedagogía del arte, sino que se centra en analizar la influencia de los mecanismos educativos en la configuración y el desarrollo de la práctica y el ecosistema del arte contemporáneo del esmalte. Por ello, no se emiten juicios subjetivos sobre el nivel profesional o la labor docente de los profesores.

Esta sección, basada en los datos recopilados en la investigación de campo, propone un análisis sistemático del mecanismo formativo y de las tensiones reales que atraviesan la enseñanza del esmalte en la actualidad, desde cuatro dimensiones principales:

1. La organización curricular y su adscripción disciplinaria;
2. La estructura curricular y perfil estudiantil;
3. La distribución de las horas lectivas y la estructura didáctica;
4. Las dificultades estructurales desde la perspectiva docente.

A través de este análisis, se busca explicar cómo los mecanismos educativos actuales han contribuido a la difusión y al desarrollo del arte del esmalte contemporáneo en China continental, así como los problemas y tensiones a los que se enfrentan en su funcionamiento cotidiano.

VI.2.1 La organización curricular y su adscripción disciplinaria

En el sistema educativo superior vigente en China continental, el arte del esmalte no se ha implantado como una disciplina académica independiente. En el pasado, únicamente el *Shanghai Art and Design Vocational College* ofreció, aunque de manera breve, un ciclo formativo grado superior titulado “Esmalte artístico”, en el año 2010. Sin embargo, como consecuencia de una reestructuración general de la oferta académica de la institución, dicha carrera fue integrada posteriormente en el programa de “Diseño de artesanías”. Desde entonces, ninguna otra formación académica ha implementado nuevamente un programa exclusivo en este ámbito.

	Tsinghua University	Beijing Institute of Fashion Technology	Beijing Union University	Guangzhou Academy of Fine Arts	Central Academy of Fine Arts	Beijing University of Technology	China Academy of Art	China University of Geosciences (Wuhan)	Xi'an Academy of Fine Arts	Beijing City University	Yunnan Arts University	Shandong University of Art and Design	Shanghai University	Capital Normal University	Beijing Polytechnic University	Shanghai Art and Design Vocational College	Beijing Arts and Crafts Technician College	Suzhou Art and Design Technology Institute	Colégio Técnico Vocacional de la Industria Ligera de Baotou	Sichuan Fine Arts Institute	Luxun Academy of Fine Arts
Orfebrería y Joyería, Moda	●	●			●		●	●	●	●		●						●		●	●
Arte aplicado			●	●		●									●	●	●		●		
Todas especialidades	●	●									●		●	●							

Letra normal: Instituciones universitarias
 Letra cursiva: Instituciones de formación profesional

● Curso obligatorio ● Curso optativo

Asignaturas optativas y obligatorias y su distribución por especialidad

La enseñanza del esmalte en la educación profesional

De las cinco instituciones de formación profesional incluidas en la presente investigación, cuatro ofrecen de forma continua cursos de orientación en esmalte artístico dentro de sus programas de Artes Aplicadas, mientras que una de ellas los incorpora de manera intermitente como especialización principal dentro del programa de joyería, dependiendo de la especialidad del profesor responsable en cada cohorte del programa. Estas escuelas de formación profesional tienen como objetivo principal la capacitación de personal cualificado para el sector artesanal y manufacturero. Por lo tanto, su estructura curricular prioriza el entrenamiento técnico sobre el desarrollo de capacidades creativas o de innovación en diseño. Las asignaturas prácticas relacionadas con el esmalte representan una proporción significativa en la carga horaria, llegando en algunos casos a superar las 300 horas lectivas. El enfoque pedagógico se centra en el desarrollo de la capacidad de los estudiantes para llevar a cabo de manera independiente proyectos técnicamente complejos, así como en la optimización estética de los resultados obtenidos. No obstante, no se establecen criterios concretos en relación con la contemporaneidad, el enfoque conceptual o experimental en las propuestas finales.

La enseñanza del esmalte en programa de joyería del sistema universitario

Entre las 17 universidades que ofrecen formación de grado incluidas en este estudio, 8 han incorporado cursos de esmalte dentro de programas vinculados al diseño de joyería, ya sea en carreras de orfebrería y joyería, diseño de accesorios de moda, o en especialidades de diseño artístico y de producto con orientación en joyería. En la mayoría de los casos, se trata de asignaturas obligatorias o electivas dentro del mismo programa académico. Los contenidos abordan las técnicas fundamentales del esmalte, mientras que los proyectos se centran predominantemente en aplicaciones en el ámbito de la joyería, dando lugar a piezas de pequeño formato, elaboradas principalmente con metales preciosos y con un alto nivel técnico.

En comparación con los programas académicos orientados a las artesanías tradicionales, estos cursos ofrecen una mayor flexibilidad pedagógica y están menos condicionados por los marcos de referencia del oficio clásico, lo que permite cierto espacio para prácticas exploratorias. No

obstante, en muchos casos, el esmalte es percibido por los estudiantes simplemente como una técnica de coloración sobre metal, más que como un medio expresivo autónomo. Esta percepción limita la investigación conceptual del material en los procesos creativos.

Es pertinente señalar que, incluso dentro del ámbito de la joyería, existen disparidades notables en cuanto a los objetivos formativos entre instituciones. La mayoría de las universidades priorizan la formación de diseñadores de joyas comerciales, centrados en la aplicación técnica y el desarrollo de productos; mientras que unas pocas adoptan enfoques más artísticos, orientados a la expresión conceptual y a la experimentación con el medio, con el objetivo de formar creadores con capacidad de producción artística contemporánea.

Aunque estas prácticas experimentales aún constituyen una minoría, se observa en algunas instituciones, gracias a la acumulación de experiencia docente y al enriquecimiento curricular, una presencia creciente de proyectos estudiantiles que abordan críticamente el lenguaje material del esmalte y su potencial expresivo. Estas manifestaciones tempranas representan indicios significativos del desarrollo de una pedagogía del esmalte orientada hacia la experimentación contemporánea.

La enseñanza del esmalte en programa de artes aplicadas del sistema universitario

Además de los programas orientados a la joyería, existen dos casos representativos en los que los cursos de esmalte se han integrado en estructuras curriculares centradas en la investigación de artes aplicadas. Tanto la *Beijing University of Technology* como la *Beijing Union University* han integrado el esmalte en sus programas de formación en Artes Aplicadas, donde se imparte como una de las técnicas tradicionales. En estos cursos, el formato y los lenguajes creativos adoptan un enfoque más flexible, lo que permite la realización de obras de mayor escala y de tipología no utilitaria. Un caso análogo se halla en la *Yunnan Arts University*, donde la enseñanza del esmalte se fundamenta en la tradición local del esmalte sobre base de plata. En este contexto, los cursos se incorporan al cursos optativos como un ámbito de investigación sobre la interacción entre el patrimonio inmaterial y el diseño contemporáneo. El objetivo principal de este proyecto es fomentar la traducción de vocabulario artesanal tradicional en productos modernos, explorando la reactivación narrativa de las culturas regionales en el contexto actual.

Comparado con la enseñanza de formación profesional, estos cursos ponen mayor énfasis en la capacidad de innovación del estudiante, y reflejan esfuerzos interdisciplinarios y culturales, pero su enfoque académico central se mantiene en la investigación de artesanías tradicionales. Los proyectos estudiantiles suelen desarrollarse a partir de motivos decorativos y formas heredadas del repertorio artesanal chino, lo que dificulta una ruptura efectiva con los marcos conceptuales del arte aplicado clásico. La integración de componentes asociados al lenguaje material, la expresión conceptual y otros elementos distintivos de la práctica contemporánea sigue siendo limitada. En conjunto, si bien estas asignaturas exhiben una apertura formal y temática, su capacidad para fomentar una expresión verdaderamente experimental permanece en gran medida inexplorada.

En resumen, estas tres trayectorias presentan enfoques específicos, en conjunto conforman la base estructural de la enseñanza del esmalte en el sistema de educación superior de China continental. No obstante, es pertinente señalar que la centralidad del programa de joyería en la estructura académica podría haber ejercido una influencia significativa en las modalidades

de presentación del esmalte contemporáneo en China continental. En el contexto actual, la joyería no solo representa el soporte más común, sino que también se erige como el principal medio para la exploración experimental del esmalte.

VI.2.2 Estructura curricular y perfil estudiantil

En el presente estudio, se evidencia una diferenciación clara entre las 15 universidades de China continental (con cuestionario) que ofrecen cursos de esmalte, en lo referente a la estructura de las asignaturas y el perfil del alumnado al que se dirigen. Esta diversidad puede agruparse en tres modalidades principales: cursos exclusivamente obligatorios, cursos exclusivamente optativos y una modalidad mixta que combina ambas opciones.

Un total de 7 universidades ofrecen exclusivamente cursos obligatorios dirigidos a estudiantes de las especialidades de joyería o artes aplicadas, los cuales suelen formar parte del núcleo de la enseñanza técnica del programa. Otras 4 instituciones ofrecen exclusivamente cursos optativos: dos dentro del programa de joyería y dos abiertos a todas las especialidades de las facultades de diseño. Las 4 universidades restantes ofrecen tanto cursos obligatorios como optativos. En la *Beijing Union University*, por ejemplo, ambas modalidades se limitan a estudiantes del programa de artes aplicadas. En contraste, en la Academia de Arte y Diseño de la *Tsinghua University* y en el *Beijing Institute of Fashion Technology*, los cursos optativos están abiertos a todo el alumnado de la facultad, lo que permite la participación de estudiantes con diversos perfiles disciplinares.

Esmalte en cursos obligatorios

Según entrevistas realizadas a docentes de 12 de estas universidades, la estructura curricular (obligatorio u optativo) influye directamente en el contenido y la profundidad de la enseñanza, y está estrechamente relacionada con el tipo de alumnado. Esta relación da lugar a una diferenciación múltiple en las orientaciones expresivas y las formas de presentación de las obras. En los cursos de carácter obligatorio, destinados a los estudiantes del programa académico correspondiente, la enseñanza se presenta de manera más sistemática y se requiere la competencia en las técnicas básicas del esmalte, tales como el *cloisonné*, *champlevé*, esmalte pintado, *plique-a-jour* y el de tamizado en seco. Además, se contemplan extensiones a técnicas más complejas, como el uso de pallón, *ronde-bosse* o efectos de fusión, de acuerdo con la disponibilidad horaria. En la mayoría de los casos, se requiere la elaboración de muestras técnicas y una obra individual que combine diseño y ejecución con un alto nivel de resolución. En dichos contextos, el esmalte no solo se imparte como técnica artesanal, sino que también se integra como medio de expresión dentro de plataformas de experimentación proyectual.

Esmalte en cursos optativos

Por otro lado, los cursos optativos, disponibles para toda la facultad, adoptan un enfoque más flexible y exploratorio, centrado en la experiencia con el material y en el reconocimiento del esmalte como medio expresivo. Estos cursos no requieren un dominio técnico completo, y dado que muchos estudiantes no pertenecen a programas de joyería o artes aplicadas, no se espera la realización de obras complejas. Su objetivo principal es despertar el interés y promover la experimentación interdisciplinar. En este sentido, dichos cursos desempeñan un papel importante en la difusión del valor del esmalte en contextos artísticos más amplios. Por su parte, los cursos optativos internos en programas de joyería o artes aplicadas presentan

exigencias técnicas y de calidad en las obras más elevadas. En ciertos casos, como en la *Beijing Union University*, estos cursos se conciben como una extensión de los cursos obligatorios del esmalte, orientados a técnicas más avanzadas y a experimentaciones más profunda.

Es importante destacar que, aunque la modalidad del curso (optativo u obligatorio) influye significativamente en el contenido impartido, el análisis comparativo de las entrevistas realizadas a docentes de 12 universidades revela que existen diferencias notables en la profundidad y orientación de la enseñanza, atribuibles a factores como la formación profesional del profesorado, sus enfoques pedagógicos y la carga horaria asignada. En algunas situaciones, estas variaciones pueden incluso superar la influencia directa de la modalidad del curso sobre los resultados educativos.

VI.2.3 La distribución de las horas lectivas y la estructura didáctica

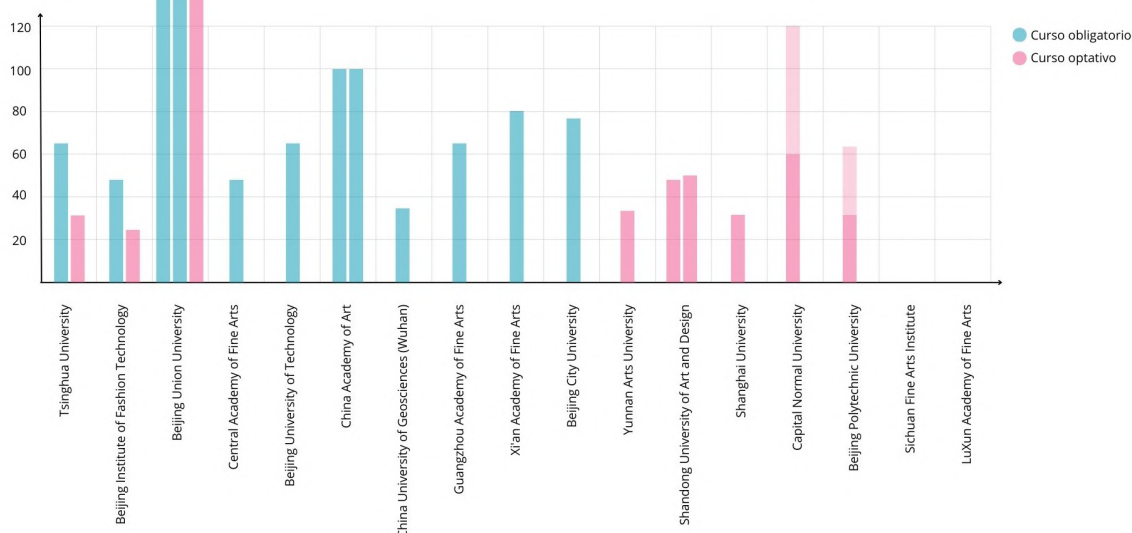
En la enseñanza del arte del esmalte, la distribución del tiempo lectivo influye significativamente en la organización de los contenidos y en la consecución de los objetivos pedagógicos. El presente análisis examina, desde una perspectiva multifacética, la congruencia entre la asignación horaria en los cursos de esmalte en la educación universitaria de grado en China continental y la profundidad de la enseñanza. Se evalúa la variabilidad en la carga horaria total, la proporción entre teoría, técnica y experimentación práctica dentro de la estructura del curso, y el equilibrio entre la enseñanza de técnicas tradicionales básicas y enfoques técnicos contemporáneos. El propósito de este análisis es esclarecer cómo los recursos institucionales, mediante la distribución específica del tiempo lectivo, condicionan el desarrollo de la enseñanza del esmalte artístico y su potencial expresivo en clave experimental.

Diferencias en la duración total de las horas lectivas

De acuerdo con los resultados del cuestionario, si bien los cursos de esmalte se concentran principalmente en las especialidades de joyería y artes aplicadas, se evidencia una notable variación entre las universidades en cuanto a la carga horaria total asignada a dichos cursos.

En la mayoría de las universidades, los cursos obligatorios se organizan en torno a unas 40-60 horas lectivas. No obstante, en circunstancias excepcionales en las que el esmalte se considere una característica formativa distintiva del programa, la carga horaria se amplía significativamente, superando las 200 horas, lo que permite establecer trayectorias formativas más sistemáticas. Por ejemplo, la *Beijing Union University* ha definido el arte del esmalte como un eje característico dentro de su especialidad de artes aplicadas, y ha estructurado tres cursos obligatorios y dos optativos dedicados al esmalte, con duraciones que oscilan entre 48 y 96 horas por curso, sumando en total más de 300 horas. Por su parte, la *China Academy of Art* ha integrado el esmalte como un módulo esencial dentro de su especialidad en joyería, ofreciendo dos cursos específicos que suman cerca de 200 horas, enfocados tanto en el dominio del lenguaje material como en el desarrollo de la capacidad de expresión contemporánea.

Por otro lado, los cursos optativos presentan una variabilidad aún mayor, con cargas horarias que van desde 24 hasta 120 horas. La duración de estas asignaturas suele oscilar entre 30 y 50 horas, con un enfoque predominantemente experiencial. No obstante, en algunas circunstancias, gracias a una respuesta positiva por parte de los estudiantes o a una dotación docente favorable, ha sido posible ampliar el alcance de estas asignaturas.



Asignaturas optativas y obligatorias y sus horas lectivas

Es pertinente mencionar que en algunas instituciones universitarias se ha identificado un fenómeno de “anidamiento curricular” en la práctica docente. Algunos docentes adaptan el contenido de cursos más generales, como “proyecto de joyería” o “modelado”, para integrar unidades centradas en el esmalte, ampliando así el tiempo y la profundidad de enseñanza de esta disciplina. Esta práctica, si bien no está formalmente contemplada en la estructura institucional, es una estrategia que algunos profesores han adoptado para enriquecer el currículum académico. En consecuencia, la carga horaria total asignada refleja el grado de prioridad institucional otorgado al curso, condicionando así sus objetivos pedagógicos y la profundidad potencial del aprendizaje alcanzado.

Relación entre teoría, técnica y práctica: la estructura tripartita de los contenidos

Según las respuestas del cuestionario de 15 universidades, los cursos de esmalte suelen estructurarse en tres bloques principales: contenidos teóricos, formación técnica y práctica creativa por parte del alumnado.

En los cursos obligatorios, la estructura didáctica tiende a mantenerse estable. La parte teórica, que incluye nociones sobre los materiales, la historia y el análisis de obras o artistas relevantes, ocupa entre un 10 % y un 20 % de la carga horaria. Las secciones dedicadas a la formación técnica y a la práctica creativa abarcan conjuntamente entre el 80 % y el 90 % del total, con una distribución equilibrada en la mayoría de los casos. Esto evidencia una estructura pedagógica centrada en el aprendizaje a través de la práctica (“aprender haciendo”), donde el dominio técnico y la capacidad de ejecución constituyen los objetivos principales de enseñanza.

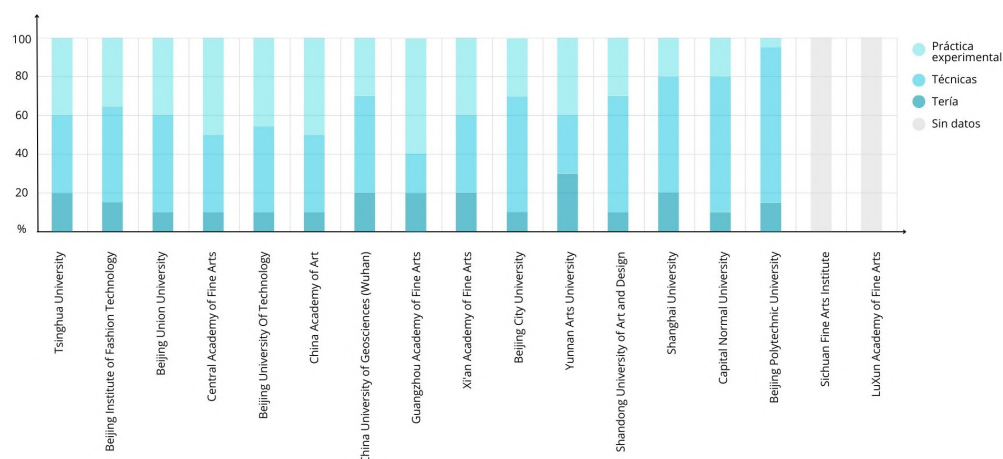


Fig.18. Proporción de horas lectivas distribuidas entre teoría, técnica y práctica experimental

Por otro lado, los cursos optativos ofrecen una estructura más flexible. En algunas universidades, la enseñanza técnica adquiere una relevancia ligeramente mayor con el objetivo de introducir los fundamentos técnicos y las características del medio a estudiantes que no provienen de disciplinas afines. Por su parte, la sección dedicada a la creación tiende a comprimirse, y los requisitos para las obras finales son menos exigentes. Esta organización otorga prioridad a la experiencia básica y la activación del interés individual, aportando valor desde una perspectiva de difusión y expansión del conocimiento sobre el esmalte en contextos más amplios.

Equilibrio entre la técnica tradicional y la experimentación contemporánea

En lo que respecta a la organización de los contenidos técnicos, la mayoría de las universidades no solo imparten de manera sistemática las técnicas tradicionales fundamentales, sino que también prestan cada vez más atención a la incorporación de lenguajes técnicos contemporáneos. Según la investigación, dos tercios de las universidades han ajustado la proporción entre técnicas tradicionales y contemporáneas a un equilibrio aproximado de 60:40, e incluso casi mitad alcanzan una distribución del 50:50.

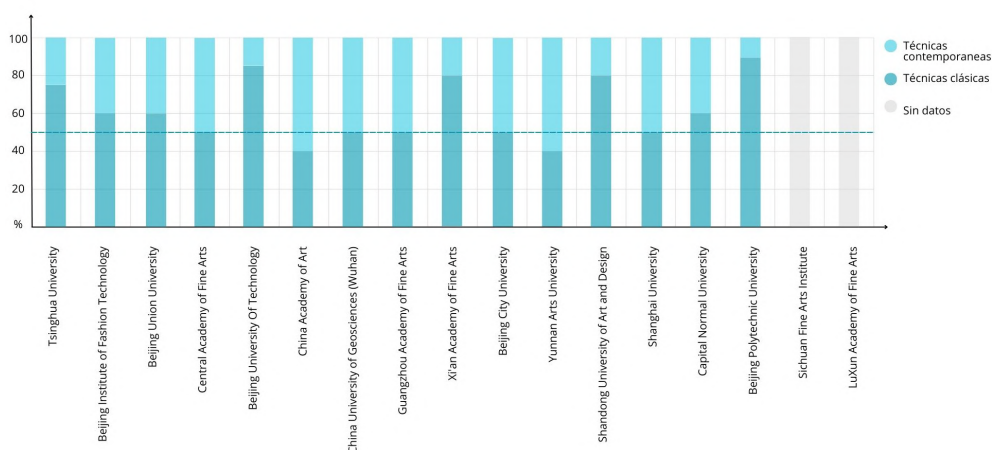


Fig. 19. Proporción entre técnicas tradicionales y contemporáneas

Si bien el enfoque técnico fundamental se mantiene enfocado en técnicas tradicionales como el *cloisonné*, *champlevé*, esmalte pintado y *plique-à-jour*, la ejecución en el aula exhibe diferencias significativas en comparación con los métodos tradicionales del esmalte chino.

Como ejemplos, en la enseñanza de la técnica *cloisonné*, se ha reemplazado la soldadura de hilo metálicas sobre la base metal por un método de hilos hundidos sobre capa del esmalte, y en lo que respecta a la elaboración de cavidades para el *champlevé*, es común el empleo de maquinaria de grabado, estampación mecánica o de fundición a la cera perdida (véase II.3.2).

En el bloque dedicado a técnicas contemporáneas, se introducen métodos principalmente de experimentalidad material, como el tamizado en seco, el uso de pallón, el esmalte a lápiz y los efectos de alteración del esmalte a alta temperatura. Estas técnicas se imparten como herramientas para transformar los estilos de lenguaje visual, alentando a los estudiantes a combinarlas en prácticas creativas de carácter interdisciplinar.

Es importante señalar que varios docentes entrevistados destacan que este cambio metodológico también se refleja en los criterios de evaluación. Se ha pasado de una valoración centrada en la precisión técnica a otra que enfatiza la creatividad en el uso de materiales y la coherencia conceptual de las obras. Este cambio pedagógico ha proporcionado un respaldo estructural que ha contribuido a la generación y consolidación de prácticas expresivas de carácter experimental dentro del entorno académico.

VI.2.4 Dificultades estructurales desde la perspectiva docente

Limitaciones en la asignación de horas lectivas

En las entrevistas, los docentes señalan la reducción de horas lectivas como la principal dificultad para la enseñanza del esmalte. En la mayoría de las universidades, las asignaturas obligatorias apenas cuentan con 50 horas, insuficientes para abarcar la complejidad de los procesos técnicos y la necesaria experimentación repetida, por lo que el alumnado debe trabajar fuera de clase para completar sus proyectos. Con los continuos ajustes curriculares y la incorporación de nuevos materiales y técnicas, el peso del esmalte en el plan de estudios se reduce de manera constante, por lo que ni siquiera los profesores con más experiencia pueden enseñar en profundidad las distintas técnicas del esmaltado. Esta situación limita tanto la profundidad del aprendizaje técnico como el potencial de la asignatura para la experimentación expresiva y la formación conceptual.

Restricciones operativas del taller

La práctica del esmalte depende en gran medida de un proceso constante de experimentación y ajuste, pero el acceso extracurricular a los talleres está fuertemente condicionado por las normas institucionales en la mayoría de las universidades. Aunque muchas instituciones cuentan con hornos, estaciones de soldadura y plataformas de trabajo metalúrgico, la ausencia de personal técnico especializado implica que los estudiantes se enfrenten a dos obstáculos principales: horarios de acceso reducidos y falta de apoyo profesional durante la práctica. Como respuesta, algunos docentes se quedan en los talleres fuera del horario oficial, mientras que ciertos estudiantes recurren a espacios externos o clases privadas, lo que conlleva un coste económico y genera desigualdades en el acceso. Esta limitación estructural no solo reduce la autonomía práctica del alumnado, sino que también limita la dimensión experimental de la asignatura, lo que pone de manifiesto la necesidad urgente de crear puestos técnicos estables en el ámbito universitario.

Falta de directrices curriculares unificadas y criterios de evaluación estandarizados

La investigación revela que la enseñanza del esmalte en las universidades de China continental carece de directrices curriculares y de mecanismos de evaluación unificados. La mayoría de los docentes se han formado a través de vías no sistemáticas, como cursos breves, estudios en el extranjero, aprendizaje de maestro a discípulo o exploración autodidacta, por lo que se ven obligados a “aprender enseñando” y a desarrollar sus propios contenidos y métodos. Este modelo descentralizado ofrece cierta flexibilidad, pero genera notables disparidades entre las instituciones en cuanto a contenidos, estructuras y enfoques técnicos. La ausencia de criterios de evaluación claros y operativos impide la comparación de resultados y limita el intercambio pedagógico. Como consecuencia, la calidad de la enseñanza es heterogénea y esta área permanece en una posición marginal dentro del sistema de educación artística superior, lo que dificulta la consolidación de su estatus disciplinar.

Déficit de coordinación y de intercambio

La ausencia de mecanismos de colaboración e intercambio constituye otra limitación estructural en la enseñanza del esmalte. Actualmente, las universidades dependen en gran medida de la experiencia individual de los docentes, sin redes de cooperación ni plataformas compartidas, lo que genera trayectorias aisladas y una estructura curricular fragmentada. A nivel nacional, los intercambios se limitan a visitas institucionales o a marcos generales como las artes aplicadas y la joyería, sin diálogos profundos centrados en el esmalte. A nivel internacional, la cooperación suele limitarse a talleres o conferencias puntuales, que tienen un impacto reducido en la consolidación del sistema educativo local. No obstante, algunas iniciativas recientes, como el “Taller Internacional del Arte del Esmalte” impulsado por la *Beijing Union University* desde 2021, muestran intentos de superar el aislamiento y avanzar hacia la internacionalización de la enseñanza del esmalte.

Conveniencia industrial y dependencia de prácticas sustitutivas

En esta investigación, algunos docentes señalaron un problema estructural de carácter local: la sofisticación del sistema manufacturero en China continental y la disponibilidad de servicios externos baratos, rápidos y prácticos han provocado que los estudiantes recurran cada vez más a recursos externos, lo que debilita el papel central de la práctica manual en la enseñanza. Procesos como la impresión 3D, el grabado CNC o el grabado químico se pueden subcontratar fácilmente, e incluso se puede encargar la obra completa a talleres profesionales. Esta accesibilidad impulsa a los estudiantes a centrarse en la concepción conceptual y en el impacto visual de sus proyectos, dejando en un segundo plano la exploración de los materiales y la lógica técnica. En los trabajos de fin de grado, las obras suelen mostrar un alto nivel de acabado formal, pero resultan superficiales en cuanto a la experimentación. Es importante señalar que esta tendencia no se debe a la negligencia del alumnado, sino a una “práctica sustitutiva” generada por la dependencia progresiva de recursos externos. Si bien este modelo potencia la capacidad de gestión y la integración de recursos, limita el desarrollo de la creatividad y la innovación técnica que surgen del diálogo profundo con los materiales. Encontrar un equilibrio entre el uso eficaz de los recursos externos y la experimentación interna es un desafío clave para la educación artística contemporánea.

VI.3 El artista como educador: ampliando la enseñanza institucional

Durante las entrevistas realizadas a artistas chinos contemporáneos del esmalte, ha quedado patente un fenómeno representativo: la mayoría de los creadores contemporáneos, además de su práctica artística, se dedican intensamente a la enseñanza y difusión de esta técnica, y muchos de ellos llevan años impartiendo cursos o talleres de manera independiente. Esta realidad contrasta con el modelo tradicional, centrado en la “técnica patrimonial familiar” y la transmisión “maestro-discípulo”, de carácter más cerrado. Los artistas contemporáneos adoptan, por lo general, una actitud abierta hacia el intercambio de conocimientos y están dispuestos a sistematizar y compartir la experiencia acumulada en la investigación de materiales y técnicas con el fin de atraer a un público más amplio a la creación y a la apreciación del valor estético y la percepción singular que ofrece el proceso del esmalte. Al mismo tiempo, algunos artistas también admiten abiertamente que, ante la ausencia de una cadena madura de creación-crítica-comercialización-coleccionismo en el mercado del arte de China continental del arte de esmalte, la enseñanza constituye no sólo un medio de promoción, sino también una estrategia pragmática para garantizar la continuidad de la producción artística y configurar así un ecosistema profesional de doble vía: enseñanza-creación.

El material analítico de esta sección se basa principalmente en entrevistas con varios artistas contemporáneos del esmalte que combinan la práctica creativa con la enseñanza, como Wang Yuan, Nie Jinghui y Li Yingzhen, que gestionan de forma independiente programas de formación, y Tong Andi y Zhang Yiwen, que imparten docencia en estudios especializadas en orfebrería y joyería. La sección se articulará en torno a cuatro ejes: la ampliación del público destinatario, la expansión del contenido formativo, la naturaleza experimental de las modalidades de enseñanza y el mecanismo de articulación entre los ámbitos institucional y extrainstitucional. El objetivo es esclarecer el papel clave del “artista-educador” en la difusión del esmalte y en la configuración del ecosistema contemporáneo de esta técnica en China continental.

VI.3.1 Apertura y diversidad en la composición del público

En comparación con los cursos institucionales de esmalte, dirigidos principalmente a estudiantes universitarios, con una estructura de público relativamente cerrada, las prácticas docentes lideradas por artistas en el ámbito extrainstitucional revelan una apertura y diversidad significativamente mayores. Desde el punto de vista del perfil profesional, la enseñanza académica suele impartirse en el segundo o tercer año del grado y se dirige a estudiantes con formación previa en arte y diseño, mientras que los cursos impartidos fuera de la institución no imponen requisitos de acceso y atraen tanto a aficionados sin experiencia previa, motivados por el interés en las artes decorativas, como a creadores procedentes de campos como las artes generales, el diseño de joyas o las prácticas interdisciplinarias, así como a estudiantes universitarios que, por iniciativa propia, buscan formación complementaria para desarrollar trabajos de curso o proyectos finales de grado.

En cuanto a la edad, los estudiantes del contexto institucional suelen tener alrededor de 20 años, mientras que los cursos extrainstitucionales presentan un abanico etario mucho más amplio: participan desde adolescentes hasta personas mayores, con una notable concentración

de mujeres de entre 20 y 40 años. Esta distribución refleja el atractivo cultural y la resonancia emocional que el arte del esmalte y las técnicas artesanales pueden generar en determinados grupos sociales.

Gracias a esta apertura en cuanto a la formación y la edad del alumnado, la enseñanza del esmalte fuera del sistema académico no solo amplía la base social de difusión de esta técnica, sino que también ofrece a personas con distintos niveles de experiencia nuevas oportunidades para implicarse en procesos de creación experimental y exploración material, lo que aporta una energía más diversa y activa al ecosistema del esmalte contemporáneo en China continental.

VI.3.2 Diferenciación y complementariedad

En contraste con la programación docente de las instituciones académicas, orientada a cubrir un plan de estudios profesional predeterminado, la enseñanza del esmalte dirigida por artistas en el ámbito extrainstitucional muestra una marcada especificidad y diferenciación. En el contexto universitario, las asignaturas de esmalte deben cumplir objetivos concretos en tiempo limitado: combinar la transmisión de técnicas básicas del esmalte, así como los fundamentos de los materiales, con la introducción de conceptos creativos. Al mismo tiempo, se exige al alumnado una comprensión de los materiales y de la historia del oficio. El resultado es la producción de una obra estructurada y equilibrada con intencionalidad artística que puede ser evaluada.

Por su parte, la formación extrainstitucional adapta la profundidad y la estructura del contenido al perfil del asistente y a menudo abarca técnicas que en la universidad se tratan de forma superficial o se omiten del temario. Para los aficionados sin formación artística, predominan los cursos de iniciación, con pasos simplificados y guiados que permiten completar una pieza en poco tiempo y activar la percepción material y la motivación lúdica. Quienes ya tienen conocimientos previos en arte y diseño (creadores, diseñadores o artistas interdisciplinarios) pueden acceder a programas más extensos, que van desde un recorrido completo por las técnicas fundamentales hasta módulos monográficos de especialización (pintura sobre esmalte, *plique-à-jour*, etc), orientados a ampliar su vocabulario material. A estudiantes universitarios o artistas que se enfrentan a problemas concretos en un proyecto específico se les ofrece tutoría individualizada enfocada en resolver cuestiones relacionadas con el control del material o la elección del procedimiento técnico.

En términos generales, excepto en los cursos introductorios, la enseñanza extrainstitucional privilegia la investigación en profundidad de los procesos y la capacidad de resolver problemas técnicos, y presta poca atención a la evaluación del concepto creativo. Esta lógica centrada en la práctica y orientada a problemas complementa las limitaciones de la enseñanza universitaria en cuanto a detalle técnico y atención a las necesidades individuales.

VI.3.3 Flexibilidad y carácter experimental

La enseñanza del esmalte en el ámbito extrainstitucional presenta una notable flexibilidad y un carácter experimental en sus formas pedagógicas. En el contexto institucional, los cursos de esmalte se imparten en clases de entre 20 y 30 estudiantes, con una programación horaria uniforme y un ritmo docente predeterminado. En cambio, la enseñanza impartida por artistas fuera del sistema académico adopta formatos mucho más diversos: los cursos pueden organizarse según la demanda, ya sea como talleres introductorios de entre 3 y 4 horas o

como programas de formación no reglada más prolongados. Los grupos son reducidos, de entre 5 y 10 personas, o incluso individuales, lo que permite una mayor flexibilidad en el calendario y una adaptación más precisa de los contenidos a las necesidades del alumno.

El carácter experimental de esta enseñanza se refleja principalmente en el diseño no lineal de los métodos y niveles de dificultad. Al no estar sujeta a estándares de progreso o evaluación uniformes, esta modalidad permite a los artistas diseñar trayectos pedagógicos basados en su propia experiencia creativa y no estandarizados. Un ejemplo representativo es el enfoque adoptado por la artista Li Yingzhen, quien, en talleres con menos de tres alumnos, aplica una estrategia de “proyecto complejo desde el inicio”: tras una breve familiarización con la aplicación del esmalte y la cocción básica, guía directamente a los estudiantes en la realización de una caja esférica cloisonné tridimensional. Este proceso exige resolver de manera continua problemas como el control de la curvatura del hilo metálico, la fijación de hilos sobre base tridimensional, la aplicación del esmalte por zonas y caja, las múltiples cocciones y el pulido final, por lo que el alumno debe construir rápidamente una comprensión integral del proceso técnico y del comportamiento del material. Al enfrentarse posteriormente a obras planas más simples, los estudiantes suelen dominar con mayor claridad los principios técnicos fundamentales. Este enfoque de “descomposición inversa y resolución de problemas” rompe con el modelo progresivo típico del sistema académico y abre una vía experimental eficaz para la profundización técnica.



Obras de la alumna Elaine Tu de curso particular en VONMO (2022)

Fuente: VONMO Studio (Li Yingzhen), WeChat

VI.3.4 Articulación entre formación institucional y extrainstitucional

En el contexto de la transmisión contemporánea del arte del esmalte en China continental, la enseñanza institucional y la extrainstitucional no funcionan de forma aislada, sino que están cada vez más articuladas, lo que enriquece las formas pedagógicas y facilita una circulación bidireccional de conocimientos técnicos y experiencia docente.

Por un lado, artistas independientes del ámbito extrainstitucional han sido incorporados progresivamente a la docencia universitaria en calidad de profesores invitados o colaboradores en cursos específicos. Esta colaboración intersectorial permite introducir en las aulas la experiencia técnica acumulada por los artistas en su trabajo y ampliar el horizonte formativo del alumnado. Un ejemplo representativo es la artista Lu Yi, que ha sido profesora invitada en la Academia de Arte y Diseño de la *Tsinghua University*, en la Facultad de Ciudad de la *Central Academy of Fine Arts* y en la *Beijing University of Technology*, donde ha aportado nuevas perspectivas desde su trabajo con materiales y técnicas experimentales.

Por otro lado, los profesores institucionales también participan activamente en la enseñanza extrainstitucional, desarrollando cursos para público en general o grupos específicos fuera

del campus. Estas actividades no solo amplían el alcance social del conocimiento técnico, sino que también compensan las limitaciones temporales y curriculares de los programas académicos. Profesores como Fu Yonghe (*Beijing Institute of Fashion Technology*), Lü Zhongquan (Academia de Bellas Artes de la *Shanghai University*) y Duan Yanli (*China Academy of Art*) han impartido cursos de esmalte fuera de sus instituciones. Por su parte, la profesora Su Fei, de la *Beijing City University*, ha establecido un taller independiente en el que también organiza cursos especializados con artistas internacionales como Takahashi Michiko y Wataru Kanda, promoviendo así un espacio de intercambio técnico transcultural.

Además, algunas universidades han creado cursos de formación abiertos al público en forma de monográficos como modalidad de extensión educativa. Por ejemplo, la “escuela nocturna” de la *China Academy of Art* ofrece cursos introductorios para aficionados, mientras que el Centro de Educación Profesional de la *China University of Geosciences (Wuhan)* ha diseñado programas específicos para profesionales o aspirantes del sector del diseño y la producción de joyería, desempeñando así una función dual de divulgación y apoyo al sector.

En términos generales, la amplia participación de artistas extrainstitucionales en la enseñanza del esmalte no solo ha ofrecido un complemento eficaz al sistema académico en cuanto a contenidos y formatos, sino que, gracias a su flexibilidad estructural y a su apertura hacia públicos diversos, ha contribuido decisivamente al reconocimiento, la apropiación y la expansión del esmalte experimental contemporáneo en un contexto social más amplio. Desde la apertura total en cuanto al perfil profesional y la franja de edad, hasta los métodos pedagógicos no estandarizados basados en la resolución de problemas y los mecanismos de flujo bidireccional entre la universidad y la sociedad, la enseñanza del esmalte fuera del sistema institucional ha ampliado las fronteras de la transmisión artística y ha ofrecido múltiples vías para la exploración material y la práctica personalizada.

La actividad educativa dirigida por estos artistas no solo influye en sus propios métodos creativos y modos de producción de conocimiento, sino que establece una relación de co-construcción entre la enseñanza artística y la práctica de la creación. La intersección estructural entre los roles de artista, docente y agente difusor refleja una configuración cada vez más presente en el ecosistema artístico contemporáneo y constituye una de las principales dinámicas internas que sustentan el desarrollo continuo del esmalte experimental en China. Son precisamente estas acciones educativas no formales, transversales y creativas las que permiten a los artistas extrainstitucionales desempeñar un papel insustituible en la configuración del ecosistema actual del esmalte.

Conclusiones del capítulo de Nueva transmisión

Este capítulo analiza de manera sistemática el papel y el significado del mecanismo educativo en la formación y el desarrollo del arte del esmalte experimental contemporáneo en China continental desde tres dimensiones: la evolución histórica de la educación en esmalte, la construcción actual del sistema de enseñanza dentro del marco educativo institucional, y la participación práctica de los artistas en su calidad de educadores. En primer lugar, mediante la revisión del proceso de evolución de dicho sistema educativo, desde la introducción externa hasta la generación interna, y posteriormente hacia la integración de recursos tradicionales locales, se pone de manifiesto cómo el sistema de educación superior en artes ha proporcionado, bajo el respaldo de políticas culturales y marcos disciplinares, las condiciones para una reconfiguración del esmalte artístico. En segundo lugar, a través de un

análisis sistemático de aspectos como la configuración curricular, la distribución de las horas lectivas, la estructura pedagógica y las prácticas del cuerpo docente, se observa que el arte del esmalte contemporáneo en China continental ha desarrollado progresivamente una gran diversidad de rutas pedagógicas y mecanismos de enseñanza dentro del sistema educativo institucional, al tiempo que manifiesta características exploratorias frente a la escasez de recursos y los problemas estructurales. Por último, el análisis de las prácticas docentes de los artistas-profesores, centrado en el enfoque de “enseñar haciendo e investigar mediante la práctica”, revela que, a través del impulso individual, se han ido acumulando gradualmente metodologías internas que no solo compensan las limitaciones del sistema institucional, sino que también promueven la actualización técnica y la expansión de las formas expresivas en el contexto contemporáneo.

En términos generales, la educación ha desempeñado un doble papel en el desarrollo del arte del esmalte experimental contemporáneo en China: por un lado, como institución encargada de transmitir conocimientos y formar talentos, ha fomentado la difusión y el desarrollo de nuevas concepciones y técnicas del arte del esmalte entre las generaciones más jóvenes; por otro lado, gracias a la labor de los artistas-docentes, la educación se ha convertido en un espacio fundamental para la generación de conocimientos prácticos y la innovación metodológica en la creación artística. Cabe destacar que la diversidad de los participantes en la enseñanza ha contribuido a que el sistema educativo del esmalte evolucione gradualmente hacia un mecanismo intermediario que vincula técnicas tradicionales, expresiones contemporáneas y experiencias interculturales. Este nuevo sistema, más creativo, experimental y abierto, permite vislumbrar la posibilidad de constituir una comunidad estable de conocimiento en torno al esmalte artístico.

El mecanismo educativo, como soporte interno del sistema del esmalte artístico contemporáneo, no solo ha configurado las capacidades y las trayectorias creativas de los artistas, sino que también ha proporcionado el espacio y el marco cognitivo necesarios para el desarrollo sostenible de las prácticas experimentales. Sobre esta base, el siguiente capítulo analizará cómo el mecanismo expositivo, en tanto que estructura externa, otorga visibilidad pública y reconocimiento de valor al arte del esmalte, conformando junto con la educación dos mecanismos clave que interactúan en la construcción del ecosistema contemporáneo.

**VII. NUEVA PRESENCIA:
LAS EXPOSICIONES DEL ARTE DE ESMALTE
CONTEMPORÁNEO EN EL ÁMBITO
CULTURAL CHINO**

Introducción

Este capítulo se centra en el estudio de las exposiciones de arte contemporáneo del esmalte en ámbito cultural chino, y, a través del modelo de análisis del campo artístico, examina la trayectoria de desarrollo y las características culturales de las exposiciones como un espacio dinámico de intersección para la transferencia de conocimientos y tecnologías, así como para la reconstrucción de la percepción estética en el arte contemporáneo del esmalte. La exposición es un medio de difusión de la práctica artística contemporánea, ya que no solo muestra de manera concentrada los estilos creativos, las innovaciones técnicas y las exploraciones temáticas de un período o grupo determinado, sino que también refleja las dinámicas de vanguardia en el campo. Al mismo tiempo, las exposiciones ofrecen una plataforma de intercambio tanto para artistas y público como entre los propios artistas, fomentando la interacción y la difusión de ideas y métodos de creación. Además, la selección de temas y obras en las exposiciones a menudo impulsa a los artistas a reflexionar sobre sus direcciones creativas. A través de estas exposiciones se reflejan las particularidades culturales regionales, los intercambios interculturales y las influencias de las instituciones y los mercados, proporcionando una perspectiva multidimensional para investigar el ecosistema general del arte contemporáneo en esmalte.

Alcance de la investigación

Esta investigación se enfocará especialmente en las exposiciones temáticas de esmalte contemporáneo realizadas después de 2000, con el objetivo de explorar cómo las obras con una marcada contemporaneidad encuentran su significado en el contexto de las plataformas expositivas y su valor en la extensión del mercado.

En primer lugar, el alcance de este estudio excluye de manera explícita los siguientes tipos de exposiciones:

- **Exposiciones generales de múltiples técnicas:** Exhibiciones de carácter general que no se centren exclusivamente en el arte del esmalte.
- **Exposiciones de esmalte de técnicas tradicionales:** Exhibiciones enfocadas sólo en técnicas tradicionales de esmalte que carezcan de expresiones contemporáneas.

En segundo lugar, aunque en los últimos años se ha observado un aumento en la cantidad de exposiciones individuales organizadas por artistas del esmalte contemporáneo en el ámbito cultural chino, este estudio no considera las exposiciones individuales como una tipología expositiva independiente. Por un lado, este tipo de exposiciones suele reflejar principalmente la trayectoria creativa y las inquietudes expresivas del propio artista, con motivaciones curatoriales marcadamente subjetivas, lo cual las distancia del enfoque de esta investigación, centrado en el análisis de la exposición como componente estructural del ecosistema del arte contemporáneo. Por otro lado, los casos actuales de exposiciones individuales de esmalte contemporáneo siguen siendo limitados en cantidad, y presentan una gran disparidad en cuanto a impacto mediático, alcance de público y participación en mecanismos de mercado, lo que dificulta la construcción de una base analítica estable. Por lo tanto, en este trabajo se hará referencia a ciertas exposiciones individuales únicamente en contextos específicos, como en el caso del estudio de la galería comercial *MaS Studio*, donde dichas exposiciones individuales forman parte de una práctica curatorial coherente y continua, evidenciando el compromiso sostenido de la galería con la promoción del medio del esmalte contemporáneo.

La investigación se centrará en dos enfoques principales:

- **Exposiciones locales:** Exposiciones temáticas de esmalte artístico contemporáneo realizadas dentro de la región de China (incluyendo China continental, Hong Kong, Macao y Taiwán).
- **Exposiciones internacionales de artistas chinos:** Exposiciones de arte de esmalte contemporáneo realizadas en el extranjero en las que participen colectivamente artistas del ámbito cultural chino o que sean lideradas por ellos.

Metodología

La metodología se basa en un enfoque sistemático que combina categórica y una perspectiva temporal para analizar las exposiciones de arte contemporáneo en esmalte en el ámbito cultural chino desde el año 2000.

A continuación, se describen los pasos y estrategias clave:

- **Clasificación por Entidad Generadora:** Las exposiciones serán clasificadas según su entidad generadora, lo que permitirá analizar sus características desde la naturaleza del organizador y sus objetivos. Las categorías incluyen: **Exposición institucional oficial** generada por organismos gubernamentales o instituciones patrocinadas públicas, **Exposición colectiva de artistas** impulsada por colectivos o asociaciones de artistas, **Exposición comercial de galería** organizada por entidades privadas con fines comerciales.
- **Narrativa Cronológica:** Se organizan las exposiciones de acuerdo con una línea temporal que permita observar la evolución y los cambios en las prácticas curatoriales, los temas y las dinámicas institucionales a lo largo del tiempo.
- **Fuentes Materiales:** La investigación se centrará principalmente en fuentes públicas disponibles, incluyendo sitios web oficiales, catálogos de exposiciones, informes de noticias y entrevistas relacionadas. Además, se incorporarán más entrevistas con curadores y artistas participantes, así como trabajo de campo realizado en calidad de artista participante en las exposiciones para obtener una perspectiva más profunda sobre la lógica curatorial y la organización de las exposiciones. Estas fuentes proporcionarán una base documental sólida y verificable para el análisis.

Objetivos

A través de un análisis detallado de estas exposiciones, este capítulo busca examinar cómo el arte del esmalte contemporáneo utiliza la plataforma expositiva para destacar su papel en la creación artística, la transmisión cultural y los intercambios internacionales.. Asimismo, esta investigación analiza la influencia combinada del respaldo institucional oficial, la agencia de los propios artistas, las dinámicas del mercado y las orientaciones académicas, en la configuración de sistemas de valor, redes de creación, pruebas de mercado y prácticas educativas dentro del contexto cultural chino. Todo ello permitirá ofrecer una base empírica sólida para comprender de forma integral cómo las exposiciones contribuyen a la construcción del ecosistema del arte del esmalte contemporáneo en dicho contexto.

VII.1 Exposiciones institucionales oficiales del esmalte contemporáneo

Introducción de las exposiciones institucionales oficiales

En el ámbito de la promoción del arte contemporáneo, las exposiciones institucionales oficiales desempeñan un papel esencial, especialmente en la reconfiguración de las artes tradicionales dentro de las estéticas y expresiones artísticas contemporáneas. Su objetivo principal es la difusión cultural, la investigación académica y la implementación de estrategias culturales gubernamentales, con un énfasis en la promoción del intercambio cultural internacional.

Generalmente organizadas por museos, instituciones culturales y entidades artísticas de carácter oficial, estas exposiciones se distinguen por su respaldo institucional y financiación oficial, lo que les permite operar a una escala mayor y alcanzar una audiencia más amplia y diversa. Gracias a su amplio poder de convocatoria e influencia, pueden reunir y presentar de manera más completa a los artistas y sus obras dentro del ámbito. Su desarrollo está liderado por un equipo curatorial altamente especializado, compuesto por curadores profesionales, expertos del sector y/o historiadores del arte, quienes determinan la selección de obras y articulan un discurso curatorial fundamentado en un eje temático y un marco temporal específico. Además, la definición del enfoque curatorial suele estar sujeta a la validación de las entidades oficiales patrocinadoras, lo que garantiza su alineación con las directrices institucionales y culturales, consolidando así su rol en la configuración del panorama artístico contemporáneo.

Estas exposiciones mantienen una estrecha relación con la investigación académica, la historia del arte y las políticas culturales, consolidándose como plataformas fundamentales para la legitimación y difusión de corrientes artísticas y enfoques creativos. A través de catálogos, simposios académicos y comentarios oficiales, no solo fortalecen el reconocimiento de determinadas tendencias estéticas/artísticas dentro del ámbito académico y artístico, sino que también contribuyen a la construcción del discurso teórico en torno al arte de esmalte contemporáneo.

Las exposiciones institucionales en las regiones culturales chinas se distinguen por su marcada identidad y su estrecho vínculo con el respaldo oficial, ya que suelen ser patrocinadas o organizadas por entidades artísticas financiadas o gestionadas por instituciones gubernamentales. Su función principal es la difusión cultural, la educación pública y la promoción del arte, destacando su valor académico y cultural. Además, responden a estrategias culturales estatales orientadas al fortalecimiento del poder blando, la preservación del patrimonio cultural inmaterial y la exhibición de los logros artísticos nacionales.

En los últimos años, estas exposiciones han reflejado un énfasis creciente en la consolidación de la confianza cultural nacional y la revitalización de la cultura tradicional, alineándose con las políticas culturales que buscan reafirmar la identidad china en el ámbito artístico. La selección de temas y enfoques curatoriales está influenciada por estas directrices, dando lugar a exhibiciones que resaltan la herencia cultural al tiempo que reinterpretan las tradiciones en un contexto contemporáneo.

Asimismo, estas instituciones han intensificado su participación en el intercambio artístico internacional, incorporando planteamientos curatoriales y modelos expositivos de alcance

global, con el fin de proyectar la imagen cultural del país en la escena internacional y fomentar el diálogo con las tendencias del arte actual. En el ámbito de las exposiciones de arte contemporáneo, este tipo de exhibiciones busca, por un lado, equilibrar la preservación de la esencia cultural tradicional con la apertura al arte contemporáneo global y, por otro, hallar un punto medio entre la identidad cultural china y los criterios del discurso artístico contemporáneo, procurando así una fusión óptima entre los elementos chinos y los lenguajes curatoriales y formatos expositivos de carácter internacional.

En tanto soporte material del sistema de valoración artística, los antecedentes de participación en este tipo de exposiciones suelen considerarse parámetros clave para la certificación profesional. Este mecanismo se hace particularmente evidente en la trayectoria de ascenso de quienes trabajan en instituciones públicas de educación artística en China continental. La frecuencia y el nivel de participación no solo constituyen indicadores cuantitativos de reconocimiento institucional (por ejemplo, en la evaluación de títulos o categorías profesionales), sino que, al acumularse la aprobación de la comunidad académica, moldean las consideraciones estratégicas de los artistas en torno a la elección de medios y la evolución de su estilo. Existe así una estrecha vinculación institucionalizada entre las exposiciones oficiales y la construcción de la identidad profesional.

Introducción de las 5 exposiciones institucionales

Debido a la riqueza del patrimonio cultural del esmalte chino, numerosos museos e institutos artísticos a nivel nacional, provincial y municipal han organizado exposiciones temáticas dedicadas a esta disciplina durante décadas. Sin embargo, la mayoría de estas exposiciones han estado tradicionalmente enfocadas en colecciones antiguas y piezas clásicas, priorizando la valorización del legado histórico del esmalte. No obstante, la reiteración de exhibiciones centradas en el arte tradicional ha evidenciado limitaciones en su capacidad de atraer el interés de las nuevas generaciones. En este contexto, y en sintonía con las políticas de revitalización de la cultura tradicional, ha emergido una nueva tendencia en la curaduría institucional: la modernización de las artes tradicionales. Como parte de esta evolución, en los últimos años diversas exposiciones oficiales han comenzado a incorporar el esmalte no solo como una práctica patrimonial, sino también como un campo específico dentro del arte contemporáneo, insertándose en nuevos discursos y modelos expositivos.

Entre ellas, cuatro exposiciones destacan por su relevancia y por ofrecer diferentes perspectivas sobre la evolución del esmalte en el contexto contemporáneo. Cada una de estas exhibiciones refleja un enfoque curatorial particular, abordando desde la exploración de nuevas técnicas y estéticas hasta el diálogo con el patrimonio histórico y la apertura a la escena artística internacional.

A continuación, se analizarán estos casos, explorando su impacto en la redefinición y visibilización del esmalte contemporáneo en el ámbito cultural chino:

- 2017 Contemporary Enamel Art Exhibition from Korea, the US and Taiwan
- 2018 BLAZE: International Contemporary Enamel Art Exhibition
- 2020 Joint International Exhibition of Contemporary Enamel Art from Taiwan and Korea
- 2022 Integridad e innovación: Arte Contemporáneo Internacional del Esmalte de Beijing
- 2022 Esplendor y Gracia: Arte de Esmalte Contemporáneo

VII.1.1 2017 Contemporary Enamel Art Exhibition from Korea, the US and Taiwan

La exposición *2017 Contemporary Enamel Art Exhibition from Korea, the US and Taiwan*¹ se celebró del 20 de mayo al 2 de julio de 2017 en la Sede de Diseño de Artesanía Contemporánea de Taipéi, perteneciente al *National Taiwan Craft Research and Development Institute (NTCRI)*². La exposición reunió a destacados artistas e instituciones académicas de las tres regiones participantes. Fue la primera exposición internacional dedicada específicamente al esmalte contemporáneo en Taiwán y, a nivel internacional, también puede considerarse la primera exhibición transregional de esmalte contemporáneo dentro del ámbito cultural chino. La exposición contó con la participación de casi cincuenta artistas de los tres regiones y más de un centenar de obras que abarcaban desde joyas y recipientes hasta objetos vinculados a la estética de la vida cotidiana.



Cartel de la exposición
*Contemporary Enamel Art
Exhibition from Korea, the US
and Taiwan, 2017*

Tema y objetivos curatoriales

La exposición no se centró en un tema único, sino que tuvo como objetivo principal el intercambio artístico. A través de una exposición transregional, se buscó construir por primera vez una plataforma internacional de diálogo en torno al esmalte. La propuesta curatorial puso de manifiesto cómo los artistas de cada región, al integrar sus propios contextos culturales y concepciones creativas, trataban de superar las limitaciones de las técnicas y estéticas tradicionales. Sobre esta base, la exposición aspiraba a configurar el esmalte como un medio artístico contemporáneo y plural, y, al mismo tiempo, a reforzar la visibilidad de la artesanía taiwanesa en el escenario internacional.

- 1 Los materiales de investigación utilizados para el análisis de esta exposición provienen principalmente de archivos digitales oficiales, catálogos de la exposición, reportajes periodísticos, entrevistas en medios y contenidos compartidos en redes sociales.
- 2 El *National Taiwan Craft Research and Development Institute (NTCRI)*, fundado en 1954 y adscrito al Ministerio de Cultura de Taiwán, tiene como misión apoyar la creación artesanal, preservar las técnicas tradicionales y promover la modernización e internacionalización de la industria de la artesanía.

Artistas y obras presentadas

La exposición contó con la participación de artistas provenientes de Taiwán, Corea y Estados Unidos. En representación de Taiwán, bajo la coordinación de la profesora Hsu Mei-Ying, del Instituto de Artes Aplicadas de la *Tainan National University of the Arts*, se presentaron aproximadamente cincuenta obras por parte de diecinueve participantes. Entre ellos se encontraban artistas de larga trayectoria en la creación de esmalte contemporáneo, como Chen Ting-Chun, Wang I-Ting, Hung Pei-Chi, Lee Heng y Lin Li-Chuan, cuyas obras se caracterizaban por el uso de materiales artesanales locales, técnicas tradicionales y elementos imaginativos de carácter territorial, lo que dio lugar a una expresión única del esmalte taiwanés.

En el caso de Corea, la participación fue liderada por la presidenta de la *Korea Enamel Association*, Mee Yeon Jang (장미연), quien reunió a veinte miembros para exhibir más de veinte obras, con un énfasis en la transmisión de técnicas y conceptos estéticos desde una perspectiva multicultural, mostrando la diversidad de la creación coreana en esmalte contemporánea.

Por parte de Estados Unidos, el profesor Harlan W. Butt, de la Facultad de Artes Visuales y Diseño de la *University of North Texas*, tuvo a su cargo la coordinación de diez creadores, quienes presentaron más de treinta obras. Sus propuestas se orientaron a la continuidad y reinterpretación de las técnicas clásicas, destacando la tensión entre preservación e innovación en el cruce entre lo antiguo y lo nuevo.



Fotografía grupal de los participantes.
Fuente: Ministerio de Cultura de Taiwán

Exhibición

En términos generales, la exposición siguió un formato de presentación convencional. Algunas obras fueron colgadas en las paredes, mientras que otras fueron dispuestas sobre pedestales blancos recubiertos con vitrinas de vidrio. Este enfoque tuvo como objetivo resaltar los detalles técnicos y la materialidad de las piezas. Esta estrategia expositiva, si bien carece de una experimentación espacial evidente, se ajusta al paradigma habitual de las exposiciones de artesanía internacional, poniendo el acento en el valor estético y técnico de las obras en sí mismas.



Vista de la exposición *Fuente:*
Kang Yih-Yang, Facebook

Actividades paralelas

El día de la inauguración, la presidenta de la *Korea Enamel Association*, Mee Yeon Jang, y el profesor Harlan W. Butt, de la Facultad de Artes Visuales y Diseño de la *University of North Texas*, ofrecieron dos conferencias especializadas sobre la creación en esmalte. Ambos, en su doble condición de académicos y artistas, compartieron sus concepciones creativas y su visión sobre este arte.

Síntesis

Esta exposición, como el primer evento oficial transregional en el ámbito cultural chino dedicado al esmalte contemporáneo, tiene un carácter inaugural. No solo supuso la primera vez que Taiwán promovía la presentación del esmalte contemporáneo en un marco curatorial internacional, sino que también marcó un nuevo punto de partida para el desarrollo del esmalte contemporáneo en toda la región cultural china. La exposición cuestionó la visión arraigada que reducía el esmalte a un mero material decorativo o artesanal, y lo incorporó a un campo de expresión contemporánea con una mayor carga experimental, conceptual y expresiva. Al mismo tiempo, el esmalte dejó de ocupar una posición subordinada en la joyería y la orfebrería para afirmar gradualmente su propio espacio discursivo dentro de la práctica artística contemporánea.

En cuanto a la organización, la participación de las tres regiones puso de manifiesto el papel central de los recursos académicos. La representación de Taiwán y Estados Unidos corrió a cargo de universidades, mientras que en Corea, aunque la participación se articuló bajo el nombre de una asociación profesional, su presidenta era profesora universitaria, lo que demuestra que el ámbito académico desempeñó igualmente un papel fundamental en el funcionamiento de la asociación y en los intercambios internacionales. Esta situación no responde a una oposición binaria simple entre “academia” y “asociación”, sino que refleja los distintos modos en que las dinámicas académicas se institucionalizan y se proyectan en sistemas diversos.

En conjunto, esta exposición puso de manifiesto el compromiso activo de los artistas taiwaneses con la práctica del esmalte contemporáneo y los resultados de su proceso de adaptación. Además, como un primer intento, proporcionó una plataforma de interacción intercultural para la práctica del esmalte contemporáneo en el ámbito cultural chino y sentó las bases para las exposiciones internacionales de esmalte de 2018 y 2020.

VII.1. 2 2018 BLAZE: International Contemporary Enamel Art Exhibition

*BLAZE: International Contemporary Enamel Art Exhibition*³ se celebró del 4 de mayo al 19 de agosto de 2018 en Taipei. Coorganizada por el *National Taiwan Craft Research and Development Institute (NTCRI)* y la *Chinese Taipei Enamel of Art Association*⁴, la exposición fue curada por los artistas Yang Xin-Biao y Wu Ching-Chih. Reunió a casi 100 creadores de esmalte de la región de Taiwán y de otros 10 países y regiones, presentando un total de casi 300 obras de arte contemporáneo en esmalte. En el marco de esta exposición, la *Chinese Taipei Enamel of Art Association* organizó en 2017 el primer concurso estudiantil de esmalte en Taiwán, del cual, tras un riguroso proceso de selección, 30 obras destacadas fueron elegidas como finalistas y exhibidas en la exposición. Además, durante el periodo de la exposición, se llevaron a cabo múltiples seminarios, promoviendo el intercambio académico y la difusión del arte del esmalte en el ámbito contemporáneo. Los materiales de investigación utilizados para el análisis de esta exposición provienen principalmente de archivos digitales oficiales, catálogos de la exposición, reportajes periodísticos, entrevistas en medios y contenidos compartidos en redes sociales.

Cartel de la exposición
BLAZE: International Contemporary Enamel Art Exhibition, 2018

Cartel del concurso 2018 New Age Art Enamel Award



Tema y objetivos curatoriales

Esta exposición adopta *BLAZE* como tema, aplicándolo como metáfora del proceso de transformación material del arte del esmalte en la triple dimensión de fuego, temperatura y tiempo. Este concepto no solo realza el valor estético único de la técnica de esmalte, sino que también revela cómo los artistas fusionan dicho mecanismo de transformación material con su sensibilidad artística y creatividad personal, generando así obras de esmalte contemporáneo

- 3 Los materiales de investigación utilizados para el análisis de esta exposición provienen principalmente de archivos digitales oficiales, catálogos de la exposición, reportajes periodísticos, entrevistas en medios y contenidos compartidos en redes sociales.
- 4 Chinese Taipei Enamel of Art Association, fundada en Taipéi y actualmente presidida por Wu Ching-Chih, se dedica a la educación y promoción del esmalte. Su labor consiste en ofrecer a profesionales de distintos ámbitos una comprensión de los conceptos fundamentales del esmalte y del arte, así como en vincular la práctica del esmalte en Taiwán con la escena internacional mediante la organización de exposiciones, conferencias, competencias y otras actividades relacionadas.

con rasgos visuales marcados y una notable profundidad conceptual. Como un concepto amplio y abierto, *BLAZE* otorgó a los artistas una gran libertad creativa, permitiéndoles explorar diversas interpretaciones y enfoques dentro del arte contemporáneo en esmalte.

Basándose en el diálogo transregional establecido en la exposición de 2017, la *BLAZE: International Contemporary Enamel Art Exhibition* de 2018 experimentó una notable ampliación de escala, pasando de la colaboración entre tres regiones a la participación de 11 países y territorios. En comparación con la edición anterior, la selección de artistas fue más amplia y representativa, tanto de creadores taiwaneses como internacionales. Al mismo tiempo, la exposición se organizó bajo la dirección de la asociación y se incorporó un sistema de premios y actividades de conferencias con el objetivo de reforzar el intercambio internacional y fomentar la formación de nuevas generaciones.

Estructura expositiva

La exposición se dividió en 4 secciones, incluyendo la "Sección de Artistas Internacionales", reúne obras de 11 países y regiones; la "Sección del *Center for Enamel Art*", está compuesta por las obras de 16 artistas pertenecientes al *Center for Enamel Art*⁵, quienes crearon bajo los temas "Lugar del paisaje" y "Lugar del concepto"; la "Sección de la *Japan Shippo Conference*", reúne las obras de 12 artistas de la *Japan Shippo Conference*, NPO⁶; y la "2018 *New Age Art Enamel Award*", exhibe las obras que provienen del primer concurso estudiantil de esmalte en Taiwán, organizado por la *Chinese Taipei Enamel of Art Association*.

La estructura curatorial de la exposición refleja las distintas consideraciones de los curadores en cuanto a la regionalidad, la afiliación institucional y la formación de nuevas generaciones. A diferencia de otros enfoques más convencionales, los artistas taiwaneses no cuentan con una sección exclusiva, sino que sus obras están integradas con las de creadores de otras regiones y países. Esta decisión sugiere la intención de los organizadores de resaltar la participación de Taiwán en el contexto del esmalte contemporáneo internacional, abordando su arte desde una perspectiva global en lugar de enfatizar una identidad local diferenciada. Esta estrategia curatorial rompe con las narrativas culturales unidimensionales, alentando a los espectadores a centrarse en la artísticidad de las obras, más allá del origen geográfico de los artistas.

Mientras tanto, se establecieron secciones independientes para las asociaciones de esmalte de Estados Unidos y Japón, destacando su representatividad en el desarrollo del esmalte contemporáneo. Por un lado, la creación de estas secciones facilita la recolección y la gestión de las obras para la exhibición; por otro, proporciona una plataforma para visibilizar los estilos colectivos, profundizar en las tendencias creativas y la influencia específica de ambos regiones en la escena internacional del esmalte.

5 En Estados Unidos existen varias asociaciones y organizaciones dedicadas al esmalte. Entre ellas se encuentra el *Center for Enamel Art*, organización sin fines de lucro fundada en 2015 y con sede en el área de San Francisco, California. Su misión es preservar y revitalizar el arte del esmalte tanto en Estados Unidos como en el resto del mundo, promoviendo su práctica y apreciación a través de diversas iniciativas y actividades.

6 *Japan Shippo Conference*, NPO, fundada en 1979, se dedica a preservar la técnica tradicional del Shippo japonés, desarrollar nuevas tecnologías y promover este arte mediante exposiciones, publicaciones y eventos. La asociación también investiga la historia del esmalte japonés y organiza actividades relacionadas. Cada año celebra el Concurso Internacional de Shippo, con el fin de fomentar el intercambio entre creaciones japonesas y extranjeras, e impulsar la aplicación de técnicas de Shippo en la práctica contemporánea.

Artistas y obras presentadas

La exposición reúne a cerca de un centenar de artistas de 11 países y regiones, como Estados Unidos, Australia, Canadá, España, Lituania, Francia, el Reino Unido, Alemania, Japón, Corea del Sur y Taiwán, con un total de unas 300 obras de esmalte contemporáneo. La mayoría de los participantes son artistas de renombre internacional que mantienen una producción continua en esmalte. Las piezas exhibidas abarcan joyería, objetos, pinturas y esculturas, y muestran diversos enfoques técnicos y conceptuales. En términos generales, la mayoría de las obras se caracteriza por una marcada experimentalidad y un fuerte carácter vanguardista, en el que se emplean el color, las formas y las texturas para romper con los límites tradicionales del arte del esmalte y explorar la interacción profunda entre los materiales y las ideas, lo que permite representar el estado actual del arte del esmalte contemporáneo a nivel global.

Los artistas taiwaneses participaron tanto en la sección de artistas internacionales como en la de obras estudiantiles. En la primera, los 23 artistas conformaron un grupo creativo diverso, integrado por profesores de instituciones especializadas en orfebrería y esmalte, así como por artistas independientes en activo. 6 de ellos ya han sido analizados en el capítulo V, lo que pone de manifiesto su importancia dentro del panorama del esmalte artístico experimental contemporáneo en Taiwán. En conjunto, sus obras recurren principalmente a la figuración, con registros tanto figurativos como abstractos, y se inspiran de manera destacada en la naturaleza, especialmente en temas de plantas y paisajes. Ejemplos de ello son el vaso de sake *The Trace of Rainwater*, de Wu Ching-Chih, inspirado en la temporada de lluvias de Taiwán, y *Golden Moonlight*, de Lu Yen-Hwa, ambas obras están vinculadas a la línea de “imaginarios de la naturaleza”, que, como señalamos en la capítulo V.1, constituye la trayectoria experimental más importante del esmalte contemporáneo en el ámbito cultural chino. Paralelamente, algunas obras rompen con el lenguaje decorativo tradicional del esmalte para subrayar la experimentación material y conceptual, como *Plate I*, de Ou Jiun-You, y *Pause #02*, de Wang I-Ting. Estas exploraciones no solo amplían las posibilidades expresivas del esmalte, sino que también reflejan la actitud proactiva de los artistas taiwaneses en la promoción de la innovación y la diversidad de esta técnica en el contexto contemporáneo.

Wu Ching-Chih
La huella de lluvia, 2017
Esmalte, cobre
7x7x5cm
Fuente: Catálogo de la exposición

Wang I-Ting
Pausa #02, 2017
Esmalte, cobre
7x7x21cm, 7x7x18cm
Fuente: Catálogo de la exposición



En el concurso del 2018 *New Age Art Enamel Award* se presentaron un total de 212 obras de 11 instituciones de educación superior de la región Taiwán. Tras un riguroso proceso de evaluación, se seleccionaron 30 obras sobresalientes para la fase final, que se exhibieron de manera independiente en la sección de obras estudiantiles. En conjunto, estas creaciones revelan una concepción artística audaz y una gran habilidad tanto en orfebrería como en las técnicas del esmalte, con una clara tendencia de trayectoria experimental hacia la figuración.. Entre ellas, destacó la primera presentación de una obra de esmalte sin soporte de la entonces estudiante Liang Zi-Qi, que llamó la atención por su carácter singular.

Exhibición

Esta exposición siguió el diseño expositivo anterior. Las obras fueron dispuestas sobre pedestales de madera, cubiertas por vitrinas de vidrio, conformando unidades de exhibición claras e independientes. La disposición general fue ordenada y contenida, con un espacio expositivo sencillo, centrado principalmente en garantizar la visibilidad básica de las piezas y permitir su observación desde distintos ángulos. En cuanto a su forma de presentación, se aproxima más a los esquemas habituales de las exposiciones de artesanía, priorizando la funcionalidad y la estabilidad por encima de la innovación visual o la expresión conceptual.



Vista de la exposición
Fuente: TVBS NEWS, YouTube,
<https://www.youtube.com/watch?v=7QEq5FDVEZs&t=25s>

Actividades paralelas

2018 New Age Art Enamel Award fue la primera competición estudiantil del ámbito cultural chino dedicada específicamente a la creación de esmaltes artísticos contemporáneos. Se rompió con los criterios tradicionales de evaluación que priorizaban la trayectoria continuada y la madurez técnica, implementando en su lugar un sistema de evaluación diferenciado y un espacio expositivo independiente para apoyar específicamente a creadores emergentes con menos experiencia en el ámbito del esmalte. Más allá de subrayar el interés del entorno artístico por la educación en esmalte, este concurso también establece un ciclo dinámico de creación-exhibición-retroalimentación que permite a los jóvenes artistas perfeccionar su lenguaje creativo y fortalecer su motivación intrínseca para participar en el esmalte contemporáneo. Este mecanismo de transmisión intergeneracional facilita la integración profunda de la educación académica en la práctica local del esmalte, al mismo tiempo que acumula energía creativa joven, favoreciendo la sostenibilidad del ecosistema artístico de esmalte.

Durante la exposición se llevó a cabo una serie de conferencias temáticas que reforzaron su carácter académico y promovieron el intercambio internacional en el ámbito del esmalte contemporáneo. El 4 de mayo de 2018 se celebró una “conferencia sobre esmalte contemporáneo” con la participación de Judy Stone, presidenta del consejo y fundadora del *Center for Enamel Art* (EE.UU.), y Fusako Yoshikawa, presidenta de la *Japan Shippo Conference, NPO*, quienes compartieron sus perspectivas sobre la situación actual y las tendencias globales de este arte. Posteriormente, el 15 de julio, tuvo lugar “conversación con los curadores”, donde Yang Xin-Biao y Wu Ching-Chih explicaron la organización de la exposición y la selección de obras, además de profundizar en la evolución del esmalte contemporáneo en la región de Taiwán y las características de los artistas.

Síntesis

La BLAZE: International Contemporary Enamel Art Exhibition puede considerarse la primera exposición verdaderamente internacional de esmalte contemporáneo en el ámbito cultural chino, y en muchos aspectos puso de manifiesto su carácter experimental⁷. La innovación curatorial de esta exposición se plasma en la reconfiguración de la narrativa territorial. Las obras de los artistas de la región de Taiwán no se ubican en una sección independiente, sino que se integran directamente en una narrativa global, permitiendo que los creadores dialoguen de manera inmediata con artistas de todo el mundo a nivel técnico, conceptual y cultural, y que sus producciones se evalúen bajo un marco comparativo. En el aspecto técnico, tanto los artistas consagrados como los estudiantes muestran un sólido dominio del esmalte, en especial de las técnicas contemporáneas, aunado a una base firme en la orfebrería, lo que les permite superar los límites tradicionales y experimentar con mayor libertad a la hora de llevar a cabo sus ideas. En lo que respecta a las trayectorias creativas, las obras exhibidas en esta exposición adoptan, de manera general, un enfoque experimental centrado en la figuración, enfocándose en la traducción visual de paisajes naturales y vivencias vitales, más que en una respuesta directa a cuestiones sociales de carácter macro. En el ámbito de la expresión cultural, si bien los artistas taiwaneses comparten el legado de la tradición cultural china, sus obras rara vez reflejan una transmisión directa de las técnicas y paradigmas tradicionales del esmalte. En contraste, se concibe la tradición cultural china como un trasfondo interno y una orientación estética, a la cual se integran una visión internacional y diversas influencias culturales, logrando así una reconfiguración contemporánea de la artesanía tradicional.

Por otro lado, los rasgos institucionales de la exposición, como el apoyo de organismos oficiales en la organización, el espacio y la promoción, así como la respuesta y participación activa de instituciones académicas, se han manifestado de principio a fin. En el ámbito de las políticas culturales, la exposición se vincula con la directriz de “impulsar la herencia e innovación de las artesanías”, explorando la transformación de la artesanía tradicional en un “medio de creación contemporánea” y respondiendo al tema central de la comunidad internacional del esmalte: ir más allá de su función meramente ornamental y establecerlo como un medio artístico autónomo. En el aspecto educativo, la exposición presta especial atención a la evolución de los jóvenes creadores, estableciendo premios específicos y plataformas de exhibición que actúan como puente entre la formación académica y la práctica profesional. Finalmente, en el plano del intercambio internacional, el equipo curatorial ha implementado un mecanismo de diálogo bidireccional que, por un lado, fomenta en los artistas locales el conocimiento de nuevas tecnologías, tendencias e ideas en el esmalte, y por otro, impulsa la participación y la visibilidad de la producción esmaltada de Taiwán en el escenario global del arte contemporáneo. Este modelo de colaboración multidimensional equilibra eficazmente la gobernanza cultural con la innovación artística dentro de un marco expositivo de carácter institucional.

⁷ El carácter “experimental” se emplea para describir prácticas de exploración y traducción cultural vinculadas al contexto local, más que para señalar una orientación vanguardista.

VII.1.3 2020 Seasons in Nature: Joint International Exhibition of Contemporary Enamel Art from Taiwan and Korea

Como continuación del éxito de la exposición en 2018, el *National Taiwan Craft Research and Development Institute (NTCRI)* y la *Chinese Taipei Enamel of Art Association* colaboraron nuevamente para organizar la exposición *Seasons in Nature: Joint International Exhibition of Contemporary Enamel Art from Taiwan and Korea*⁸, que tuvo lugar del 5 de junio al 19 de julio de 2020 en la Sede de Diseño y Artesanía Contemporánea de Taipéi. Bajo la curaduría de Wu Ching-Chih y de la artista coreana Jeong Seon-Hwa, la exposición reunió a 15 destacados creadores de esmalte de Taiwán y 15 de Corea, presentando alrededor de 100 piezas representativas del esmalte contemporáneo, que abarcan desde joyería hasta pintura y objetos esmaltados.



Cartel de la exposición
Seasons in Nature: Joint International Exhibition of Contemporary Enamel Art from Taiwan and Korea, 2020

Tema y objetivos curatoriales

La exposición se articula en torno al tema *Seasons in Nature*, y explora la diversidad de formas y estados de la naturaleza que emergen con el cambio estacional y su profunda conexión con la experiencia humana. En lugar de organizar las obras por su procedencia geográfica, la exposición se estructura en cuatro secciones temáticas: primavera, verano, otoño e invierno. Dentro de esta narrativa estacional, las obras de los artistas de Taiwán y Corea se presentan conjuntamente, lo que fomenta un diálogo directo entre las distintas aproximaciones artísticas y técnicas de ambas regiones.

Al igual que la exposición *BLAZE*, ésta fue organizada bajo la supervisión del Ministerio de Cultura de Taiwán, con la coordinación principal del *National Taiwan Craft Research and Development Institute (NTCRI)* y la colaboración de la *Chinese Taipei Enamel of Art Association*, lo que refleja plenamente la continuidad, estabilidad y desarrollo institucionalizado de dicha política cultural y del mecanismo de cooperación. Esta continuidad indica que el arte contemporáneo del esmalte se ha consolidado como una prioridad sostenida dentro de

⁸ La presente investigación se basa principalmente en fuentes como los archivos digitales oficiales, reportajes periodísticos y contenidos compartidos en redes sociales.

las políticas culturales artesanales de Taiwán, contando con un apoyo gubernamental estable y un marco institucional que favorece la construcción de un mecanismo de promoción a largo plazo. La evolución de una exposición internacional hacia un intercambio bilateral entre Taiwán y Corea del Sur demuestra un avance en el fomento del diálogo regional en torno al arte del esmalte.

Artistas y obras presentadas

La exposición reúne a 15 artistas de esmalte de Taiwán y 15 de Corea, estableciendo un diálogo entre ambos contextos artísticos. Entre los participantes, la mitad de los artistas (10 taiwaneses y 5 coreanos) habían formado parte previamente de la Exposición Internacional de Arte Contemporáneo en Esmalte de Taiwán 2018, lo que evidencia una continuidad en la exploración de sus lenguajes creativos y comunicación dentro del campo del esmalte contemporáneo. Si bien algunas obras presentadas en esta edición pertenecen a series iniciadas en 2018, la mayoría de las piezas han sido concebidas específicamente para esta exhibición, reflejando una diversidad tanto técnica como conceptual. Los enfoques artísticos abarcan desde representaciones figurativas de elementos naturales, como flora y paisajes, hasta expresiones más abstractas y evocadoras que reinterpretan la naturaleza a través de la materialidad del esmalte. La exposición prolongó un montaje convencional, con obras colgadas en los muros y piezas exhibidas en pedestales blancos cubiertos con vitrinas de vidrio.



Vista de la exposición
Fuente: sitio web personal de Wu Ching-Chih

Actividades paralelas

Tras su presentación en Taipéi, esta exposición tuvo una segunda exhibición en Corea del Sur. Del 10 al 16 de junio de 2021, la exposición se trasladó a la Galería 1898 de Seúl, ampliando su alcance y fomentando un mayor intercambio entre los creadores y el público de ambas regiones y proporcionando una nueva plataforma para la difusión del esmalte contemporáneo del ámbito cultural chino en el contexto coreano. Los detalles de esta exposición se presentarán en VII. 4.1.

Síntesis

La exposición *Seasons in Nature: Joint International Exhibition of Contemporary Enamel Art from Taiwan and Korea* supone una continuación de las exposiciones previas celebradas en la región de Taiwán, y se consolida como un evento clave en el intercambio artístico del esmalte contemporáneo en el ámbito cultural chino. Aunque de menor escala en comparación con su predecesora, la exposición presenta una curaduría más específica, centrada en la exploración del tema Las estaciones de la naturaleza, lo que permite establecer un diálogo artístico más profundo entre los creadores de esmalte de ambas regiones. La disposición de las obras en función de las estaciones del año, en lugar de su procedencia geográfica, ha favorecido una interacción más directa entre las piezas y una comprensión más integral del discurso artístico. Desde la perspectiva de las trayectorias creativas, la exposición constituye una demostración colectiva y exhaustiva de la figuración como vía experimental, analizada en el capítulo V, así como del marcado interés por los motivos naturales. Su alcance estilístico abarca tanto la representación figurativa de la naturaleza como exploraciones más abstractas y conceptuales, ampliando así las posibilidades expresivas del esmalte en el contexto contemporáneo.

La realización de esta exposición en 2020, en el contexto de la pandemia mundial de COVID-19, supuso un gran desafío para los organizadores y artistas. A pesar de las dificultades logísticas y las restricciones en la movilidad internacional, la exhibición pudo llevarse a cabo, aunque el impacto del contexto global limitó las oportunidades de interacción entre el público, el ámbito académico y el sector artístico. Si bien se esperaba que la exposición promoviera un diálogo intercultural más profundo, las circunstancias hicieron que el intercambio entre los creadores se diera principalmente a través del formato expositivo.

VII.1.4 2022 Integrity and Innovation: Beijing International Contemporary Enamel Art Exhibition

Con el apoyo del *Beijing Culture and Art Fund*⁹, la Academy of Arts & Design, *Tsinghua University*¹⁰ y la *China Arts and Crafts Association*¹¹ organizaron conjuntamente la *Integrity and Innovation: Beijing International Contemporary Enamel Art Exhibition*¹² en el Altar de la Centuria China, del 8 al 28 de junio de 2022. Bajo el tema *Integrity and Innovation*, la exposición aborda la renovación creativa del esmalte tradicional, ofrece una visión amplia de su evolución en el contexto contemporáneo y fomenta el diálogo intercultural. La exposición reúne 111 obras de arte en esmalte de 12 países y regiones, incluyendo China, Francia, Japón, Reino Unido, Arabia Saudita e Israel, con 84 piezas de artistas chinos y 27 internacionales. Además de la exhibición, se complementa con conferencias y demostraciones en línea, fomentando una mayor comprensión y apreciación del arte del esmalte en el mundo actual.

9. Beijing Culture and Art Fund fue establecido por la Oficina Municipal de Cultura y Turismo de Beijing bajo la guía del Comité del Partido y el gobierno municipal de Beijing. Su objetivo es fomentar la creación artística, promover el intercambio cultural, formar talento en artes y apoyar la construcción del centro cultural nacional de China (whlyj.Pekín.gov.cn).
10. La Academia de Arte y Diseño de Tsinghua University, anteriormente conocida como la Academia Central de Artes y Oficios, es una destacada institución educativa en China, fundada en 1956. Dedicada a la enseñanza en bellas artes, diseño y arte aplicado, ha jugado un papel crucial en la formación de artistas y diseñadores, promoviendo tanto el arte tradicional como el contemporáneo (www.enad.tsinghua.edu.cn).
11. China Arts and Crafts Association, fundada en 1988, es una organización registrada en el Ministerio de Asuntos Civiles con la función de promover el desarrollo del arte y la artesanía, y cuenta con varios comités especializados. Aunque es una entidad civil, cumple funciones oficiales al actuar como enlace entre el gobierno y las empresas, regulando la industria y otorgando el título de Maestros de Artesanía de China (www.cnaca.org).
12. Los materiales de investigación de esta exposición proceden principalmente de entrevistas con el curador, el profesor Wang Xiaoxin, de testimonios de algunos artistas participantes, de archivos digitales oficiales, del catálogo, así como de reportajes periodísticos, medios de comunicación y contenidos en redes sociales.

Cartel de la exposición
*Seasons in Nature: Joint
 InterIntegrity and Innovation:
 Beijing International
 Contemporary, 2022*



Tema y objetivos curatoriales

En esta exposición, el término “arte del esmalte contemporáneo” se refiere tanto a las creaciones que continúan la tradición clásica como a aquellas prácticas artísticas que presentan características de expresión contemporánea. El tema de la exposición *Integrity and Innovation* refleja la lógica de desarrollo y la misión cultural de las artesanías tradicionales en el contexto contemporáneo. *Integrity* (Preservar la esencia) enfatiza la preservación de los valores fundamentales de las técnicas tradicionales, incluyendo la protección de los oficios, la promoción del espíritu cultural y la continuidad de su legado histórico, asegurando que el arte del esmalte conserve su identidad única dentro de la cultura nacional. Por otro lado, *Innovation* se centra en los avances tecnológicos, la expansión del lenguaje artístico y la expresión internacional en el contexto moderno, aprovechando conceptos de diseño contemporáneo y tecnologías avanzadas para revitalizar las artesanías tradicionales. La esencia proporciona la base para la innovación, mientras que la innovación inyecta vitalidad a la esencia. Ambas trabajan en conjunto para explorar cómo mantener la confianza cultural en un entorno globalizado, al tiempo que se exhibe el estilo moderno y el atractivo internacional de las artesanías chinas.

Esta exposición ha sido posible gracias a la cooperación de los ámbitos gubernamental, académico e industrial. El *Beijing Culture and Art Fund*, como representante de los recursos culturales públicos del gobierno, proporciona apoyo político y financiero a la exposición, lo que demuestra el reconocimiento y el impulso oficial al desarrollo del arte del esmalte contemporáneo, otorgándole a la muestra el carácter y la orientación propios de un proyecto cultural público. La Academy of Arts & Design de *Tsinghua University*, como una de las principales instituciones de educación e investigación artística de China, representa una fuerza clave en la investigación académica y la innovación artística. Su participación garantiza no solo la profundidad académica y la calidad artística de la exposición, sino que también promueve la investigación y la práctica del arte del esmalte en el sistema universitario. Por su parte, la *China Arts and Crafts Association*, como organización de referencia en el sector, ofrece amplios recursos profesionales y capacidad de movilización, permitiendo integrar eficazmente a los profesionales del esmalte a nivel nacional y reflejando la representatividad y el alcance del evento dentro del sistema de las artes y oficios.

Estructura expositiva

La exposición se dividió en 4 secciones, incluyendo la sección "Clásicos Preservados", que presenta 9 obras representativas de los Maestros de Artesanía en esmalte chino; la sección "Obras Ceremoniales", que reúne 20 piezas de arte en esmalte creadas como regalos de

Estado desde la década de 1950 hasta la actualidad; la sección "Esencias Contemporáneas" exhibe 52 obras de artistas del continente chino, realizadas en su mayoría alrededor del año 2020 y refleja la nueva faceta del esmalte chino bajo el impacto de la cultura contemporánea; y "Esplendor del Mundo" que presenta 22 conjuntos de obras creadas en los últimos 20 años, procedentes de 10 países, incluidos Estados Unidos, Japón, Francia, Reino Unido.

La lógica curatorial de esta exposición refleja, en primer lugar, la consideración por la dimensión geográfica. Las obras de los artistas de China continental se exhiben por separado de las de los creadores extranjeros. Esta división por regiones demuestra que el enfoque principal de la exposición está en presentar el desarrollo del arte local y destacar la herencia y la innovación del esmalte chino. Al mismo tiempo, también permite mostrar la diversidad del arte del esmalte en distintos contextos culturales. Esta estructura facilita la comparación, permitiendo a los espectadores observar de manera más clara las diferencias en técnicas, estilos y conceptos entre China y el extranjero. Dado que esta es una gran exposición internacional organizada por una institución oficial, su curaduría está influenciada por ciertas consideraciones de política cultural. En la narrativa cultural oficial, el arte de China continental suele presentarse como el eje central, mientras que las obras de otros países o regiones se enmarcan dentro del ámbito del intercambio cultural internacional. Este enfoque sigue el marco habitual de las exposiciones de nivel nacional, promoviendo la proyección internacional del arte chino sin perder una clara afirmación de su identidad cultural.

Sobre la base de la división geográfica, la exposición clasifica además las obras de los artistas contemporáneos de esmalte en China continental en tres secciones: Maestros de Artes y Oficios, Obras de Regalos Diplomáticos y Arte Contemporáneo. Esta estructura refleja claramente las diferentes trayectorias del esmalte en la China actual. La sección "Clásicos Preservados" representa el sistema más ortodoxo del esmalte chino, reuniendo el más alto nivel técnico y enfatizando la transmisión y preservación precisa de la artesanía tradicional y su lenguaje visual, destacando la destreza técnica y los estándares normativos. La sección "Obras Ceremoniales" presenta el esmalte como un símbolo cultural nacional, innovando sin perder su valor representativo, adaptándolo a los usos protocolarios del Estado e integrando un lenguaje de diseño moderno que refuerza su permanencia en la identidad cultural oficial. En contraste, la sección "Esencias Contemporáneas" adopta un enfoque más radical, utilizando la experimentación para romper los límites de la técnica y del simbolismo cultural tradicional, explorando la fusión interdisciplinaria, la narrativa personal y la innovación conceptual, llevando el esmalte a un campo artístico más amplio. Estas tres dimensiones conforman en conjunto el panorama completo del esmalte contemporáneo en China, abarcando desde la refinada maestría de la tradición hasta su evolución como símbolo cultural del Estado, al mismo tiempo que amplían su potencial dentro del arte contemporáneo.

Desde otra perspectiva, la estructura curatorial de la exposición refleja profundamente el tema de "Integridad (Preservación) e Innovación". A través de la división en diferentes secciones, la exposición equilibra dinámicamente la transmisión y la innovación del arte del esmalte. La sección "Clásicos Preservados" y la sección "Obras Ceremoniales" conforman la parte de "preservación", enfatizando la transmisión legítima de las técnicas tradicionales del esmalte y la continuidad de su valor simbólico dentro de la identidad cultural nacional. Por otro lado, la sección "Esencias Contemporáneas" y la sección "Esplendor del Mundo" representan la parte de "innovación". Aunque los artistas provienen de diferentes contextos culturales, comparten una amplia convergencia en la exploración del concepto, la técnica y los medios del esmalte. Ambas secciones dotan al esmalte de un enfoque experimental que trasciende

las diferencias culturales y geográficas, permitiéndole superar el marco tradicional de la artesanía y entrar en el ámbito del arte contemporáneo, consolidándose como un medio artístico con una perspectiva global.

Secciones y obras presentadas



Liu Yongsen
Incensario de tres grullas en estilo Ming,
2009
Cobre, oro, esmalte, jadeíta, ágata, turquesa
46 x 46 x 69 cm
Fuente: sitio web Tsinghua University

La sección "Clásicos Preservados" presenta 9 obras representativas de los Maestros de Artesanía en esmalte chino, incluyendo a seis Maestros Nacionales: Zhang Tonglu, Huo Tiehui, Dai Jialin, Mi Zhenxiong, Zhong Liansheng y Liu Yongsen y Li Jing. A través de sus creaciones, esta sección revela los conceptos estéticos y el espíritu del arte tradicional del esmalte chino, ofreciendo una visión profunda del legado cultural y artístico. Las obras presentadas en esta sección fueron creadas a partir del año 2000, la mayoría de ellas se basa en objetos tradicionales (jarrones, incensarios, cajas, etc) y formas clásicas (calabazas, grullas, tortugas, etc), con patrones auspiciosos (dragones, fénix, flores y plantas, animales, etc). También se presenta algunas exploraciones que rompen con la tradición, como la obra *Impresión*, de Li Jing (véase el capítulo V.1.3).

Como maestros que han recibido desde el inicio de su carrera la formación más ortodoxa en la técnica tradicional del esmalte chino, sus creaciones son un ejemplo representativo clásico de esta técnica. Sin embargo, también están inevitablemente limitados por esa misma tradición. Aunque dominan completamente el proceso de producción, cuentan con equipos altamente cualificados, suelen actuar como diseñadores y supervisores del proyecto en lugar de participar directamente en cada etapa. Cabe destacar que cualquier leve "desviación" respecto a las normas tradicionales en sus diseños constituye una ruptura interna dentro del arte del esmalte ortodoxo chino, una ruptura que no implica una negación total de la tradición, sino que, mediante una mutación gradual de su código técnico, impulsa la autoevolución de la artesanía tradicional.

La sección "Obras Ceremoniales" presenta 20 piezas de arte en esmalte creadas como obsequios de Estado desde la década de 1950 hasta la actualidad. En el diseño de obsequios oficiales en China, con el fin de preservar el carácter ejemplar de sus símbolos culturales, la creación debe atenerse estrictamente a los paradigmas estéticos de la artesanía tradicional. Por ello, este tipo de obras suele limitarse a introducir ajustes en los motivos ornamentales o en las formas de los objetos. No obstante, en comparación con las piezas de esmalte tradicional incluidas en la sección "Clásicos preservados", se aprecia que han incorporado rasgos orientados a una difusión más acorde con el contexto contemporáneo sin perder la esencia de la tradición.

Las obras de obsequios encargadas por instituciones estatales, requieren un alto nivel técnico y suelen ser realizadas por equipos. Debido a su importancia cultural, el diseño pasa por evaluaciones adicionales fuera del sector, lo que incrementa la dificultad de innovar. Sin embargo, no cabe duda de que los pedidos por parte de instituciones oficiales ha sido un pilar fundamental para la supervivencia del arte tradicional del esmalte y el mantenimiento de altos estándares técnicos. Al mismo tiempo, también ha contribuido al conservadurismo en el sector. La incorporación de artistas con formación académica de arte y diseño con visión innovadora, como Shen Guangwen (su obra se analiza en el capítulo V.1.3), ha abierto oportunidades para la renovación en la creación de esmaltes como regalos de estado.

La sección "Esencias Contemporáneas" presenta 52 obras de artistas del continente chino, realizadas en su mayoría alrededor del año 2020 y refleja la nueva faceta del esmalte chino bajo el impacto de la cultura contemporánea. Las obras combinan temas diversos, materiales heterogéneos, estilos orientales y occidentales, así como experiencias personales, donde los artistas expresan sus reflexiones sobre el presente. Con técnicas innovadoras, deconstruyen y reconfiguran la estética del esmalte, logrando encapsular en estas piezas un complejo tejido de significados culturales y expresiones artísticas. A diferencia de las obras de los primeros dos segmentos que suelen ser creaciones colectivas, aquí predominan las piezas individuales, donde los artistas asumen el rol tanto de diseñadores como de productores, lo que aporta un carácter más experimental y personalizado.

En las obras presentadas en esta sección se percibe con claridad la exploración activa y consciente de algunos artistas hacia las vías narrativas de carácter local. Estas manifestaciones son diversas y se pueden agrupar en varias orientaciones representativas: el uso de imaginarios estéticos clásicos distintos a la tradición del esmalte china, como en las creaciones de Fu Yonghe y Duan Yanli; la inspiración en otras artes tradicionales chinas para deconstruir y reconfigurar formas clásicas, como en los trabajos de Wang Xiaoxin y Yan Zhengxu; y la atención a cuestiones socioculturales de la China contemporánea, a las que responden a través de sus obras, como hacen Li Yingzhen, Qu Mengnan y Li Yang. En conjunto, estas exploraciones plurales ponen de manifiesto la riqueza de las trayectorias experimentales del esmalte artístico contemporáneo en el ámbito cultural chino y la búsqueda de la identidad cultural china. Estos casos se han analizado con mayor detalle en el capítulo V.2.

Cabe señalar que más de la mitad de las obras provienen de creadores académicos: de las 52 piezas, 23 son de docentes de 18 universidades y institutos de arte en China y 1 de una profesora de origen chino que trabaja en el departamento de joyería de NSCAD en Canadá, además, 8 piezas fueron creadas por estudiantes en formación universitaria. Esto, por un lado, muestra la importancia de la academia en el impulso del desarrollo del arte contemporáneo del esmalte; sin embargo, no podemos ignorar la influencia de los canales de recolección de obras de las instituciones oficiales, así como sus sesgos al seleccionar las piezas.



Li Yinglong
(Guangzhou Academy of Fine Arts)
PAJ 6 – The Glory, 2024
Plata, esmalte
Aprox. 8 cm alt.

Chen Min
(Beijing Union University)
Yang Zhongxiong
(Beijing University of Technology)
Passing Away, 2022
Plata y esmalte
9 × 9 × 4 cm

Wang Jing
(Yunnan Arts University)
Corazón inmaculado, 2019
Cobre, esmalte
21 × 21 × 5 cm

Fuente: sitio web Tsinghua University

Aunque esta sección cuenta con la mayor cantidad de obras entre las cuatro, la mayoría son de pequeño formato, lo cual limita en cierta medida el impacto visual de la exposición. Sin embargo, muchas de estas piezas logran superar las limitaciones de las formas existentes, dejando atrás las decoraciones repetitivas, la abundancia de colores y la suntuosidad típicas de la estética tradicional del esmalte chino. A través de innovaciones en la estética, las temáticas, los materiales y las técnicas, los artistas rompen parcialmente con los cánones del

esmalte chino tradicional y presentan un nuevo lenguaje visual, transformando el esmalte de un arte meramente decorativo a un medio de expresión artística contemporánea.

La sección "Esplendor del Mundo" presenta 22 conjuntos de obras creadas en los últimos 20 años, procedentes de 10 países, incluidos Estados Unidos, Japón, Francia, Reino Unido y Corea del Sur. Esta sección ofrece una visión de conjunto de las obras más representativas del arte contemporáneo en esmalte de todo el mundo, y muestra la diversidad y la innovación de esta técnica artística en la actualidad. Al ser una técnica importada y arraigada en China, el esmalte tiene una naturaleza global inherente. La creación de arte en esmalte, al cruzar barreras geográficas, lingüísticas, de pensamiento e identidades, se convierte en una manifestación material de la multiculturalidad, en la que las obras establecen una intensa relación intertextual en el espacio expositivo.¹³

Exhibición

El diseño expositivo de esta exposición guarda similitudes con los dos eventos realizados en la región de Taiwán, adoptando en conjunto un enfoque tradicional y estandarizado. Las obras se organizan por secciones y se exhiben en vitrinas dispuestas en filas dentro de espacios tipo *white box*, donde se presentan de manera pura y sin interferencias, en un entorno neutro y homogéneo que minimiza las distracciones externas en la interpretación de las piezas. Este formato sigue el estilo habitual de las exposiciones organizadas por instituciones oficiales, destacando la formalidad y el carácter normativo del montaje, al tiempo que refleja un enfoque curatorial más prudente y conservador en lo formal.



Vista de la exposición
Fuente: sitio web Tsinghua University

Actividades paralelas

El seminario académico que acompañó a la exposición se celebró el 15 de junio de 2022. Ocho expertos de China, Reino Unido, Japón y Estados Unidos abordaron el tema desde diversas perspectivas, como la historia, la tecnología, la educación y la práctica artística, proporcionando nuevas ideas para la investigación y la creación en este campo. Además, en el 22 de junio de 2022, se llevó a cabo una actividad de demostración de técnicas de esmalte en paralelo con la exposición, la cual fue transmitida en línea para el público general.

13 Wang Xiaoxin, "Introducción de la sección 'Esplendor del Mundo'," en *Catálogo de Integrity and Innovation: Beijing International Contemporary*, (Posts & Telecom Press, 2022), 191

Síntesis

Este es el primer evento internacional en China continental que tiene como tema central la técnica del esmalte,¹⁴ así como la primera gran exposición institucional que muestra de manera integral la creación contemporánea del esmalte en China continental. En esta ocasión, se marca un punto de inflexión en la forma en que se percibe y evalúa el esmalte chino contemporáneo, no sólo brindando la oportunidad de analizar cómo los artistas contemporáneos han logrado establecer un diálogo entre lo clásico y lo experimental, entre China y el mundo, sino también permitiendo que el arte del esmalte, como una forma artística independiente, sea incluido en el ámbito del arte contemporáneo.

Esta exposición logró en cierta medida su objetivo de “Integridad e Innovación”. En cuanto a la preservación, la exposición destacó la herencia de las técnicas tradicionales. Por un lado, muchas obras conservaron el estilo clásico del arte en esmalte, reproduciendo técnicas y lenguajes decorativos que reflejan la estética única. Por otro lado, algunas obras experimentales abandonaron el estilo lujoso y recargado del esmalte de la corte, adoptando una expresión más sobria y refinada inspirada en la estética literaria. Estas obras muestran la evolución del esmalte como un símbolo cultural nacional. Esta transmisión dinámica refleja el profundo significado de ‘Integridad’. Sin embargo, en cuanto a la “innovación”, los resultados de la exposición fueron algo inequitativos. Algunas obras de la tercera sección intentaron introducir innovaciones técnicas y conceptos contemporáneos, sin embargo, la presentación de la “innovación” no alcanzó un nivel amplio ni profundo.

Objetivamente, la exposición refleja las preferencias de las instituciones organizadoras, lo que puede dar lugar a una selección de obras con ciertas inclinaciones temáticas o estilísticas alineadas con su visión institucional del arte contemporáneo. No obstante, es importante señalar que esta exposición se ha convertido en una muestra relativamente completa del arte del esmalte en China continental en la actualidad, gracias al impacto y a los recursos aportados por las instituciones organizadoras. No obstante, la exposición se llevó a cabo durante la pandemia de la COVID-19, lo que supuso numerosas dificultades debido a las estrictas políticas de prevención implementadas en China en ese momento. La exhibición se realizó durante un breve período de 20 días en una ventana de desconfinamiento, lo que limitó tanto el tiempo disponible como el número de visitantes. Aunque se llevaron a cabo varias actividades en línea durante la exposición, su difusión e impacto también fueron relativamente limitados. Lamentablemente, este gran evento del arte del esmalte chino fue efímero, como una flor de un día. Aún no se han visto proyectos de colaboración que rompan las “barreras” dentro del sector ni han surgido intercambios académicos adicionales.

14 Zhou Ping, “Comprender y preservar los principios, avanzar con innovación: el qué y el deber del arte del esmalte (《明理守正，笃行创新：珐琅工艺的何为与应为》)” en *Catálogo de Integrity and Innovation: Beijing International Contemporary*, (Posts & Telecom Press, 2022), 13

VII.2.5 2022-2023 Sparkle and Charm: Contemporary Enamel Art

La exposición de *Sparkle and Charm: Contemporary Enamel Art*¹⁵ se celebró del 17 de septiembre de 2022 al 3 de enero de 2023 en Loupe, el taller de diseño de joyería ubicado en PMQ¹⁶, Hong Kong. Como evento secundario del proyecto *Sparkle and Charm*, el primer proyecto de promoción artística en Hong Kong subvencionado por el *China National Arts Fund*, esta muestra complementa la exposición principal *Sparkle and Charm: Canton Enamel of the Qing Dynasty*, organizada por el Museo de Arte de la *Chinese University of Hong Kong*. Esta exposición reunió las obras de esmalte de 12 artistas provenientes de China continental, Hong Kong y Taiwán. La participación incluyó a 8 artistas de Hong Kong, así como 3 artistas de China continental y un de Taiwán, destacando la diversidad regional y el potencial de diálogo artístico entre estas áreas. Durante la exposición, se llevaron a cabo una serie de talleres sobre la técnica del esmalte.



Cartel de la exposición
Sparkle and Charm: Arte de Esmalte Contemporáneo

Tema y objetivos curatoriales

El título de las dos exposiciones, *Sparkle and Charm* (en chino “总相宜”), hace referencia directa al verso de Su Shi: “淡妆浓抹总相宜”, cuyo significado enfatiza la armonía dentro de la diversidad. El curador Xu Xiaodong señala que el esmalte pintado sobre metal de Cantón en la dinastía Qing presentaba una gran variedad de estilos en cuanto a colores, patrones y funciones, pero mantenía siempre una coherencia en su esencia artesanal, lo que constituye la verdadera esencia del título. El título en inglés, *Sparkle and Charm*, prescinde de la abstracción filosófica del verso original y, en su lugar, resalta las cualidades sensoriales del arte del esmalte. Esta adaptación refleja una estrategia de mediación cultural que equilibra la traducción y la reinterpretación, haciendo un título más adecuado para la exposición de diseño de arte del esmalte contemporáneo.

15. Los materiales de investigación de esta exposición provienen principalmente de archivos digitales oficiales, el catálogo de la exposición, reportajes periodísticos, entrevistas a algunos artistas participantes y contenidos compartidos en redes sociales.
16. PMQ fue construido en 1951 como Cuarteles de Vivienda para Policías Casados. En noviembre de 2010, el Gobierno de la Región Administrativa Especial de Hong Kong anunció su plan para preservar este sitio y destinarlo al uso de industrias creativas.

La exposición fue apoyada por el *China National Arts Fund* y organizada por el Museo de Arte de la *Chinese University of Hong Kong*, lo que refleja un modelo de cooperación entre instituciones oficiales y académicas. El respaldo del *China National Arts* indica que la exposición ha sido incorporada al marco estratégico del desarrollo cultural nacional, otorgándole un alto grado de legitimidad política y evidenciando la intención institucional de promover el desarrollo de las artesanías contemporáneas en las regiones de Hong Kong y Macao. La exposición se basa en una plataforma académica de alto nivel, el Museo de Arte de la *Chinese University of Hong Kong*, y pone énfasis en una perspectiva de investigación en historia del arte y cultura. A través de la yuxtaposición de obras históricas de esmalte pintado sobre metal de la dinastía Qing, representativas del arte esmaltado de Cantón a nivel mundial, con creaciones contemporáneas innovadoras en esmalte, la exposición establece un diálogo artístico que trasciende el tiempo y el espacio.



Vista de la exposición
Fuente: Wu Ching-Chih Facebook

Artistas y obras presentadas

Esta exposición, titulada *Sparkle and Charm: Contemporary Enamel Art*, se encuentra principalmente orientada hacia una expresión contemporánea desde la dimensión del diseño. Desde la perspectiva del esmalte contemporáneo experimental, la mayoría de las obras expuestas pertenecen al ámbito del diseño de objetos y joyería con funcionalidad práctica, y presentan una exploración relativamente limitada del lenguaje propio del esmalte o de la innovación a nivel conceptual y artístico.

Las obras presentadas por el artista taiwanés Wu Ching-Chih destacan por su virtuosismo técnico y la profundidad de su expresión artística, y constituyen una de las creaciones más representativas de la exposición. Los 8 artistas procedentes de Hong Kong mostraron principalmente piezas de joyería esmaltada de carácter comercial. Por su parte, las obras de los 3 artistas de China continental también evidencian un alto nivel de complejidad técnica y de ejecución. Entre ellos se encuentran Yang Zhifeng y su hijo, Yang Chengshen, reconocidos por la creación del esmalte tradicional de Cantón, así como Jiang Lin, profesora del *Suzhou Art and Design Technology Institute*. No obstante, sus trayectorias creativas siguen ancladas en gran medida en el esmalte clásico.

Wu Ching-Chih
 Un ramo de primavera, 2022
 Cobre y esmalte
 13x9x3cm
 Fuente: Wu Ching-Chih Facebook

Chong Ho
 Dragonfly Fish, 2020
 Esmalte, oro, gemas
 Medida no disponible
 Fuente: sitio web comercial de Chong Ho



Actividades paralelas

La exposición principal, *Sparkle and Charm: Canton Enamel of the Qing Dynasty*, presentada en el Museo de Arte de la *Chinese University of Hong Kong*, se reúne más de 170 piezas destacadas de esmalte pintado sobre metal de la dinastía Qing, así como porcelanas y pinturas relacionadas, provenientes de colecciones de Hong Kong y del China continental. Esta exposición ofrece una visión integral de las características artísticas y el desarrollo histórico de los esmaltes pintados de Cantón. Como parte de un proyecto de investigación financiado por el Comité de Subvenciones de Educación de la *Chinese University of Hong Kong*, esta exposición, impulsada por la profesora Yan Cuiqi y la subdirectora del museo Xu Xiaodong, representa un hito académico y una síntesis de los avances en el estudio de los esmaltes pintados de Cantón. Además de exhibir los reliques, la exposición organizó un seminario académico de alto nivel, en el que participaron destacados especialistas nacionales e internacionales, quienes presentaron ponencias especializadas y fomentaron un diálogo profundo. Fruto de esta labor, se publicaron un catálogo de la exposición y una colección de ensayos académicos. La exposición, junto con el seminario, tiene como objetivo cuestionar los prejuicios tradicionales asociados a los esmaltes de Cantón, resaltando el papel de esta región como puerta principal del comercio exterior y crisol de intercambio cultural durante la dinastía Qing. Como parte de una colaboración internacional, la exposición ha recorrido varios museos de diferentes provincias de China continental, promoviendo aún más el estudio académico y la apreciación artística de los esmaltes de Cantón en el ámbito global. El autor tuvo la oportunidad de visitar la itinerancia de la exposición en el Museo de Tianjin y de participar en línea en el seminario académico correspondiente. La revisión sobre el esmalte de Cantón en el capítulo IV de esta tesis se basa en gran medida en los resultados de investigación presentados en dicho seminario.

Cartel de la exposición
Sparkle and Charm: Canton Enamel of the Qing Dynasty

Profesora Xu Xiaodong
 en la exposición
 Fuente: sitio web Chinese University of Hong Kong



Actividades paralelas

El proyecto expositivo se compone de dos secciones independientes: una dedicada a los esmaltes tradicionales chinos con un enfoque regional, y otra centrada en el arte contemporáneo del esmalte. Aunque la intención curatorial buscaba construir un diálogo trans-temporal entre la tradición y la modernidad, la separación física entre las dos exhibiciones, ubicadas en recintos distantes, debilitó esta conexión conceptual. La falta de integración entre ambas secciones hizo que la noción de "diálogo entre pasado y presente" pareciera más una intención simbólica que una interacción real. Además, la disparidad en la escala e impacto entre la exposición de artefactos históricos y la de esmaltes contemporáneos acentuó aún más esta desconexión, destacando el desequilibrio entre ambas.

Sin embargo, la exposición coincidió con un momento de transición en la política de control pandémico en China, pasando de estrictas restricciones a una apertura total. Este contexto de fuerza mayor restringe significativamente la escala y el impacto del evento. Desde una perspectiva curatorial, estas limitaciones externas probablemente afectaron la participación de los artistas y la calidad de las obras expuestas, exacerbando la desconexión entre las dos secciones del proyecto.

A pesar de que esta exposición fue organizada por una institución oficial, su escala fue relativamente pequeña y la mayoría de las obras expuestas no lograron reflejar las características experimentales del arte contemporáneo del esmalte. Por lo tanto, esta exposición no logra representar plenamente la diversidad del desarrollo del arte del esmalte contemporáneo dentro del ámbito cultural chino. Sin embargo, su significado en términos de intercambio cultural transregional es innegable. Como la primera exposición que reúne a artistas contemporáneos del esmalte de China continental, Hong Kong y Taiwán, este evento marca un hito en el diálogo transregional dentro del ámbito cultural chino. Hong Kong, al servir como un punto de convergencia para artistas de diferentes orígenes, no solo proporciona un marco para el diálogo artístico regional, sino que también refuerza su papel como puente entre las prácticas artísticas de Taiwán y China continental. Esta función de intermediación ofrece un valioso modelo de referencia para futuras colaboraciones dentro del ámbito cultural chino.

Conclusiones de las exposiciones institucionales oficiales

La exposición *Contemporary Enamel Art Exhibition from Korea, the US and Taiwan* (2017, Taipéi) fue la primera del ámbito cultural chino dedicada específicamente al esmalte contemporáneo. La exposición *BLAZE: International Contemporary Enamel Art Exhibition* (2018, Taipéi) se caracterizó por un enfoque internacional y "desregionalizado", con la incorporación de un concurso. La exposición *Integrity and Innovation: Beijing International Contemporary Enamel Art Exhibition* (2022, Beijing) fue la primera exposición de esmalte contemporáneo en China continental, utiliza la dualidad de herencia e innovación junto con la perspectiva regional para ofrece una perspectiva integral del arte del esmalte chino actual, abarcando desde la tradición hasta la contemporaneidad. Estas tres exposiciones emblemáticas, respaldadas por su gran envergadura institucional y la sólida base académica de sus investigaciones, ofrecen una visión integral de los avances logrados en la creación de esmalte contemporáneo dentro del ámbito cultural chino. A su vez, ambas amplían la dimensión expresiva del esmalte como medio de arte contemporáneo y reconfiguran su posición tanto en el sistema cultural chino como en el ecosistema global del esmalte. La

exposición *Seasons in Nature: Joint International Exhibition of Contemporary Enamel Art from Taiwan and Korea* (2020, Taipéi) surgió como una continuación más específica de la dinámica internacional iniciada por las exposiciones en 2017 y 2018. Fue la primera vez que artistas del ámbito cultural chino presentaron colectivamente sus obras de esmalte contemporáneo en el extranjero, reforzando así el diálogo artístico y aumentando su visibilidad en el escenario internacional. La exposición *Sparkle and Charm: Contemporary Enamel Art* (2022-2023, Hongkong) aunque no logró generar un diálogo cultural entre las antigüedades y las obras contemporáneas bajo un mismo tema, y la sección contemporánea fue de menor escala y limitada en representatividad, sí consiguió crear una plataforma de intercambio para los artistas contemporáneos de esmalte dentro del ámbito cultural chino, proporcionando un ejemplo positivo para el diálogo entre diferentes regiones chinas.

La sucesiva celebración de estas cinco exposiciones institucionales oficiales en los últimos años ha ofrecido una visión relativamente completa y objetiva del desarrollo contemporáneo del arte del esmalte en las diferentes regiones culturales chinas, desempeñando un papel clave en la delimitación del esmalte artístico chino entre arte y artesanía. En los sistemas tradicionales de exhibición, el esmalte ha sido comúnmente clasificado dentro de las artes decorativas o la artesanía patrimonial. Sin embargo, cuando los equipos curatoriales de instituciones oficiales eligen enmarcarlo desde la perspectiva del "arte contemporáneo" en lugar de la "artesanía tradicional", no solo están definiendo su posicionamiento dentro del sistema del arte, sino que también están otorgándole un reconocimiento institucional y académico. Este proceso de legitimación y recontextualización permite que el esmalte contemporáneo chino adquiera una mayor visibilidad independiente y sea valorado dentro del discurso del arte contemporáneo, contribuyendo a su evolución y consolidación en el ámbito artístico actual.

Estas cinco exposiciones organizadas por instituciones oficiales eligieron el esmalte, un símbolo cultural con una larga trayectoria histórica, como objeto de exploración para la transmisión contemporánea de la cultura tradicional, se refleja la profunda preocupación oficial por la identidad cultural nacional y la innovación cultural, en consonancia con las estrategias de "confianza cultural" y "poder blando" del gobierno. Al mismo tiempo, cuatro de estas exposiciones incluyeron obras de artistas de esmalte contemporáneo de fuera de las regiones culturales chinas, lo que demuestra el interés oficial por el intercambio cultural internacional. Sin embargo, en estas exposiciones oficiales también se observa un equilibrio estratégico entre identidad cultural y consideraciones geopolíticas. Por ejemplo, en las exposiciones internacionales celebradas en Taiwán, no hubo participación de artistas de Hong Kong ni de China continental, mientras que en las exposiciones internacionales organizadas en Beijing tampoco se incluyeron obras de artistas de Hong Kong o Taiwán. En contraste, aunque de menor escala, las exposiciones en Hong Kong presentaron una mayor representatividad y diversidad de las regiones culturales chinas.

Gracias a su poderosa capacidad de integración de recursos, las exposiciones institucionales oficiales logran reunir a un mayor número de participantes, convocar obras de alto nivel y presentar de manera más completa y con una perspectiva internacional la diversidad e innovación del arte contemporáneo del esmalte. Sin embargo, objetivamente estas exposiciones reflejan en cierta medida las preferencias y orientaciones de valor de las instituciones organizadoras. Especialmente en las exposiciones de Taipéi y Beijing, se observa una notable atención hacia las obras de artistas en académicas. Esto, por un lado, revela las lógicas de selección en cuanto a las fuentes de obras y las preferencias estéticas del equipo curatorial, y por otro lado, refleja la profunda relación entre el arte del esmalte contemporáneo y el sistema

educativo académico en el ámbito cultural chino. Esta conexión no solo influye en los estilos y técnicas de creación artística, sino que también revela el entorno de creación, las vías de transmisión y los mecanismos de innovación del esmalte contemporáneo. Este fenómeno se analizó en detalle en el capítulo VI.

En conjunto, estas cinco exposiciones no solo revelan un panorama diverso del desarrollo del arte del esmalte contemporáneo en el contexto cultural chino, sino que también han impulsado su transformación desde una artesanía tradicional hacia una forma de expresión contemporánea. A través de un modelo de gobernanza cultural que articula la colaboración entre instituciones oficiales, asociaciones del sector y recursos académicos, el desarrollo del esmalte contemporáneo se ha convertido en una nueva cuestión cultural emergente que integra impulso político, liderazgo industrial e investigación académica, configurando una identidad cultural contemporánea única en el contexto de la globalización. Además, las exposiciones institucionales oficiales revelan una dirección clara en el desarrollo de proyectos curatoriales de arte contemporáneo del esmalte en el ámbito cultural chino: una mayor integración y conexión entre diferentes participantes (los tradicionales y los contemporáneos, artistas de regiones culturales chinas y artistas extranjeros, y regiones culturales chinas entre sí) es clave para abrir nuevas vías de innovación en el esmalte contemporáneo chino. Asimismo, esta interacción es esencial para fomentar un desarrollo multidimensional del esmalte dentro del sistema del arte contemporáneo.

VII.2 Exposiciones Colectivas autogestionadas del esmalte contemporáneo

Introducción de las exposiciones colectivas autogestionadas

Este capítulo se centra en las exposiciones colectivas autogestionadas, las cuales no dependen del respaldo de instituciones oficiales ni de grandes galerías comerciales, sino que son impulsadas por colectivos de artistas, asociaciones o curadores independientes. En este tipo de exposiciones, los artistas suelen participar activamente en todo el proceso curatorial, llegando incluso a desempeñar simultáneamente los roles de curadores y organizadores. Como organizadores, disfrutan de una alta autonomía y flexibilidad en la definición del tema de la exposición, el formato y la selección de obras; como creadores, gozan de mayor libertad expresiva y amplias posibilidades para la exploración artística. La superposición de estos roles contribuye a la notable diversidad formal de estas exposiciones, que suelen caracterizarse por una gran variedad de enfoques y formatos, así como por la fuerte carga experimental y vanguardista de las obras presentadas. Además, en la mayoría de los casos, estas exposiciones se construyen sobre redes artísticas preexistentes, ya sean estrechas o más flexibles, lo cual no implica una homogeneización de los trabajos, sino que pone de manifiesto una colaboración impulsada por valores compartidos. También es común que entre los artistas participantes se encuentren jóvenes creadores o talentos emergentes que aún no han sido ampliamente reconocidos por instituciones o galerías del circuito principal. Para ellos, este tipo de exposiciones representa una valiosa oportunidad para ganar visibilidad profesional.

Las exposiciones colectivas autogestionadas suelen apoyarse en espacios de exhibición alternativos. Además de los espacios artísticos convencionales y los estudios de artistas, con frecuencia se recurre a lugares no tradicionales y multifuncionales, como espacios públicos al aire libre, locales comerciales, consulados o instituciones extranjeras que no están destinados específicamente a la exhibición pública. Las limitaciones impuestas por estos espacios

impulsan rupturas no convencionales en la forma curatorial, generando más posibilidades para la interacción y la creatividad. Esta elección de lugares contribuye a diversificar el público, atrayendo no solo a profesionales del ámbito artístico, sino también a espectadores interesados en el arte y a residentes de la comunidad. El público, con niveles variados de conocimiento artístico, demuestra una gran apertura hacia la experimentación y la diversidad de estilos y contenidos. Por consiguiente, estas exposiciones logran establecer un vínculo directo con comunidades o grupos específicos, y a menudo se convierten en espacios para la socialización y el establecimiento de redes dentro del círculo artístico. Creadores, divulgadores, promotores y amantes del arte pueden aprovechar estas oportunidades para intercambiar ideas y buscar colaboraciones, promoviendo así el desarrollo de un ecosistema artístico independiente.

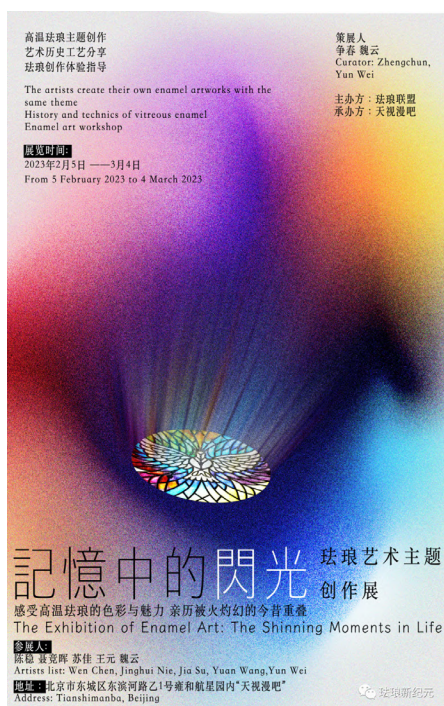
Enamel Alliance (Beijing)

Según la información registrada oficialmente, en 2015 se fundó en Taiwán la *Chinese Taipei Enamel of Art Association*, establecida por el artista contemporáneo de esmalte Wu Ching-Chih. La asociación tiene como objetivo la educación y la promoción de actividades relacionadas con el esmalte, y ha coorganizado dos exposiciones institucionales oficiales de arte contemporáneo del esmalte en la región, además de celebrar concursos temáticos sobre esmalte. En la China continental, los artistas de esmalte tradicionales suelen trabajar de forma independiente con el título de Maestros de Artesanía de diversos niveles, sin que exista una asociación específica del sector del esmalte. Tampoco en el ámbito del esmalte contemporáneo se ha establecido una organización formal, aunque ya ha surgido una comunidad creativa y de intercambio de carácter informal: la *Enamel Alliance (Beijing)*.

La *Enamel Alliance* es una agrupación de artistas especializada en esmalte, fundada en 2022 en Beijing por varios esmalistas contemporáneos. Conviene precisar que no se trata de una organización oficialmente registrada, sino más bien de una denominación flexible y provisional empleada hacia el exterior para identificar la colaboración entre sus integrantes. Sus miembros cuentan con una amplia trayectoria en la práctica del arte del esmalte, comparten una misma visión en cuanto a la búsqueda y exploración técnica, y a su vez, cada uno posee especialización en distintos tipos de técnicas esmaltísticas. Como se ha presentado en el capítulo VI, la artista Wang Yuan es una de las principales impulsoras de la *Enamel Alliance* y también la primera en iniciarse en el estudio del esmalte. En 2013 participó en un taller impartido en China por el presidente de la Asociación de Esmalte de Limoges (Francia), Jean François Dehays, y posteriormente amplió su formación en los estudios de varios artistas de esmalte en Europa y Estados Unidos. Los demás miembros también estudiaron esmalte junto a Wang Yuan en distintos momentos. Entre ellos, la artista Nie Jinghui, especializada en esmalte pintado en miniatura, se formó posteriormente con la artista británica Gillie Hoyte Bryon, enfocándose en la creación de pintura sobre esmalte. Otros miembros más jóvenes también han recibido una formación académica sistemática en arte y diseño antes de iniciarse en el esmalte. Desde su primer encuentro, estos artistas han mantenido una estrecha colaboración y diálogo artístico, realizando proyectos temáticos y actividades pedagógicas orientadas a la promoción y difusión del arte del esmalte. En 2022, tras la celebración de la Exposición Internacional de Esmalte Contemporáneo de Beijing, en la cual los miembros de la alianza no participaron, surgió entre ellos la iniciativa de organizar una exposición colectiva. En el transcurso de su preparación, decidieron formalizar la creación de la *Enamel Alliance* como un mecanismo para reforzar la cooperación. Desde entonces, la alianza ha organizado con éxito dos exposiciones colectivas centradas en el esmalte contemporáneo, en 2023 y 2024, bajo los títulos *The Shining Moment in Life* y *All Things in Silent Mystery*, respectivamente.

VII.2.1 2023 The Shining Moment in Life

La exposición temática de creación artística en esmalte *The Shining Moment in Life*¹⁷ fue planificada y organizada conjuntamente por artistas de *Enamel Alliance* que han trabajado juntos durante largo tiempo explorando la creación en este medio, y se llevó a cabo del 5 de febrero al 4 de marzo de 2023 en Tianshi Cómics Bar, en Beijing. Cinco artistas de esmalte crearon más de 30 obras utilizando la técnica de esmalte sobre metal, todas bajo el tema *The Shining Moment in Life*. Posteriormente, se exhibió la segunda edición en la galería del Centro Cultural Francés en Beijing, del 3 de junio al 2 de julio de 2023 con más participantes artistas y obras. Las piezas incluyen miniatura, instalaciones artísticas, esferas de relojes y joyería, mostrando una diversidad de técnicas como cloisonné, champlevé, pintura sobre esmalte, grisalla, plique à jour, etc, lo cual aporta una gran variedad de tipos de creación y diferentes formas de expresión artística. Además, durante la exhibición se ofrecerán sesiones sobre la historia del esmalte y taller para la experiencia práctica, permitiendo a los visitantes no solo apreciar las obras, sino también comprender más profundamente el contexto y los procesos detrás de la técnica del esmalte.



Cartel de la exposición *The Shining Moment in Life 1.0*, Tianshi Cómics Bar

Cartel de la exposición *The Shining Moment in Life 2.0*, Alliance française

Tema y objetivos curatoriales

Según la entrevista con la curadora Zheng Chun, la idea de planificar esta exposición surgió durante la pandemia de 2022. En aquel momento, debido a la interrupción del trabajo, los artistas de esmalte que se conocían y habían trabajado juntos durante años, inesperadamente contaron con un periodo relativamente largo de tiempo libre. Motivados por el ánimo mutuo, decidieron aprovechar esta oportunidad para realizar creaciones artísticas de carácter más personal. Un tema compartido se convirtió en la dirección del esfuerzo colectivo de los artistas, y la exposición fue la manifestación material de ese proceso creativo.

¹⁷ Los materiales de investigación de esta exposición provienen principalmente de una entrevista con la curadora Zheng Chun, la visita presencial y participación en la inauguración, intercambios con los artistas participantes, reportajes periodísticos y contenidos compartidos en redes sociales.

El tema de la exposición surgió de una sesión colectiva de lluvia de ideas, en la cual los artistas decidieron titular: *The Shining Moment in Life*. En el proceso de discusión sobre la dirección de la creación, los artistas no tenían intención de enfocarse en cuestiones sociales, sino que optaron por partir de las características intrínsecas del esmalte. La calidad única de los destellos del esmalte, junto con su capacidad de trascender el tiempo y fijar imágenes, evocó en los artistas la conexión con el concepto de "memoria". Finalmente, el título *The Shining Moment in Life* no solo expresa una exploración de la luz, sino también una conmemoración del tiempo y la memoria. La determinación del tema se basó en la autenticidad del propósito creativo, evitando la imposición de grandes conceptos, y reflejando fielmente la expresión de los artistas hacia sus recuerdos personales.

Los artistas y las obras

Los cinco artistas que participan en esta exposición son todos miembros iniciales de la Enamel Alliance. Entre ellos, el artista participante Wei Yun también se desempeña como curador de esta exposición, coorganizando y curando esta exposición con otra curadora independiente, Zhengchun, quien también es la pareja del artista Wang Yuan. Los tres artistas restantes son Nie Jinghui, Chen Wen y Su Jia.

Miembros iniciales de la Enamel Alliance y la pareja Li Yingzhen y Feng Yusen en la exposición *The Shining Moment in Life* (De izq. a der.: Zhen Chun, Wei Yun, Feng Yusen, Li Yingzhen, Wang Yan, Su Jia, Nie Jinghui, Chen Wen)
Imagen cortesía de la Enamel Alliance



La exposición se articula en torno al tema de la memoria, y se estructura en tres capítulos: “Mi memoria”, “Nuestra memoria” y “La memoria, esa cosa maravillosa”. En la sección “Mi memoria”, los artistas parten de experiencias subjetivas personales y, mediante la técnica del esmalte, recrean fragmentos significativos de la vida, como escenas de la infancia, recuerdos de seres queridos o la impresión de un viaje compartido, configurando así narrativas en torno a la experiencia individual. La sección “Nuestra memoria” amplía el enfoque hacia la dimensión colectiva con obras centradas en temas como la religión, la arquitectura, la historia y la vida cotidiana, capaces de suscitar la resonancia emocional del espectador y de construir una memoria cultural compartida. Finalmente, en “La memoria, esa cosa maravillosa”, los artistas exploran la memoria como concepto en su complejidad y diversidad. Así, *The Buried Bee*, de Nie Jinghui, reconstruye un recuerdo de la infancia para evocar la doble noción de “enterrar” y “desenterrar”, mientras que *En sintonía*, de Wei Yun, utiliza la interacción entre sonido e imagen para capturar destellos fugaces de la memoria. Varias de las obras de esta exposición se han analizado en detalle en el capítulo V de la presente tesis.

Exhibición

El lugar de la exposición está ubicado en Tianshi Comic Bar, dentro del Zona Industrial de Entretenimiento Digital Yonghe Hangxing, en Beijing. El préstamo del espacio se debió a la relación personal del artista participante Nie Jinghui, en lugar de un alquiler comercial, lo que permitió que la exposición se llevara a cabo sin interferencias externas en cuanto a la creación y disposición de las obras. Los artistas pudieron expresar plenamente sus intenciones creativas y mostrar sus obras de la manera que mejor se ajustaba a sus propósitos iniciales. Además, dado que este espacio suele usarse para exhibiciones e intercambios de cómics europeos y americanos, la atmósfera general tiende hacia la cultura juvenil y el arte popular, lo cual contribuye a que el entorno de la exposición sea más abierto y diverso. Esto también facilita la atracción de un público que podría no estar familiarizado con el arte del esmalte. En consecuencia, este espacio expositivo brindó una gran oportunidad para la libre creación y la puesta en escena de las obras de los artistas, al mismo tiempo que permitió la interacción y el intercambio con audiencias de diversos contextos culturales.



Vista de la exposición The Shining Moment in Life 1.0
Imagen cortesía de la Enamel Alliance

Las obras presentadas en la exposición abarcan una gran variedad de técnicas de esmalte y formas de expresión, y poseen una fuerte narrativa. Cada obra va acompañada de un poema o un texto en prosa, lo cual añade un toque literario a las piezas. Debido a que el lugar de la exposición no es un espacio estándar de exhibición artística, esto permite más posibilidades creativas en la presentación y ofrece a los visitantes una experiencia de interacción más amplia. Los espectadores podían observar las obras de cerca e incluso interactuar con ellas. Asimismo, los artistas se turnaban para estar presentes en el lugar, ofreciendo explicaciones sobre la exposición, las obras y las técnicas utilizadas, además de responder a las preguntas de los visitantes, lo cual hacía que la exposición fuera aún más participativa e interactiva.

The Shining Moment in Life 2.0

A raíz del éxito de la exposición *The Shining Moment in Life*, la *Alliance française*¹⁸ de Beijing, a través de un intermediario, extendió una invitación para volver a exhibir las obras en la galería del Centro Cultural Francés en Beijing, del 3 de junio al 2 de julio de 2023. Con el objetivo de fomentar el intercambio cultural entre China y Francia, esta exposición ampliada contó con la participación de dos artistas franceses del esmalte y una artista china formada en Francia. Entre ellos se encuentran el ex-presidente de la Asociación de Esmalte de Limoges, Jean François Dehays, el joyero y artista francés Jean Marc Waszack, así como la artista contemporánea de joyería Wang Xiaojia, quienes han desempeñado un papel clave en la promoción y educación del arte del esmalte contemporáneo en China continental (véase el capítulo VI.1). Además, la exposición incluyó la obra de Yang Yilun, miembro de la *Enamel Alliance*, enriqueciendo aún más el contenido del evento.



Vista de la exposición *The Shining Moment in Life 2.0*
Imagen cortesía de la *Enamel Alliance*

El arte del esmalte ha sido un importante medio de intercambio cultural entre China y Francia desde la antigüedad, y esta exposición ampliada constituye una nueva muestra de dicho legado histórico en forma de proyecto de intercambio cultural chino-francés. A lo largo de la exposición, se promueve el diálogo intercultural entre artistas chinos y franceses, lo que potencia el intercambio y la comprensión entre ellos en términos de herencia técnica y conceptos innovadores, y también es testigo de su transformación creativa en el contexto contemporáneo. A lo largo del tiempo y el espacio, esta práctica artística reafirma la conectividad transregional del esmalte como medio cultural en la historia y el arte contemporáneo.

Síntesis

Los artistas que participaron en esta exposición recibieron, al comienzo de su formación en el arte del esmalte, una capacitación basada en el sistema de técnicas contemporáneas occidental, por lo que sus obras no muestran ningún rastro de la estética tradicional del esmalte chino. Los temas de sus creaciones giran en torno a sus experiencias personales, y el esmalte se convierte en sus manos en un instrumento para la expresión artística individual. Las formas de creación y las técnicas empleadas son ricas y variadas, sin perseguir deliberadamente un estilo regional específico. Sus obras no pretenden asumir la responsabilidad social del desarrollo de la técnica tradicional. Más bien, buscan evocar recuerdos colectivos y establecer una conexión emocional entre los individuos, tal como lo sugiere el título de la exposición, "Los destellos de la memoria". Estos destellos no solo unen a los artistas, sino que también construyen un puente emocional entre los creadores y el público.

18 La *Alliance française* es una organización sin ánimo de lucro fundada en el 21 de julio de 1883, dedicada a la promoción de la lengua y la cultura francesas. Con sede en París, cuenta con más de mil organizaciones o instituciones afiliadas en 133 países de todo el mundo y recibe apoyo financiero del Gobierno francés.

Aunque el tiempo personal "desocupado" debido a la pandemia y el deseo de los artistas de reunirse para hacer propias creaciones artísticas fueron los impulsores de la primera exposición, los artistas no participaron directamente en la discusión de las cuestiones sociales contemporáneas. En cambio, buscaron en los recuerdos pasados fragmentos de belleza para disipar las emociones del presente. A través de la práctica artística física, la creación con esmalte y la organización de la exposición, llenaron el tiempo "desocupado" de manera significativa. Con una expresión puramente individual, relataron experiencias y relatos personales o de pequeños colectivos, desvinculados del contexto actual. Esta actitud no constituye ni una evasión ni una resistencia, sino una respuesta interna, tranquila y equilibrada.

El propósito inicial de la exposición era proporcionar a los artistas un objetivo y dirección para su creación, concebido originalmente como una muestra interna de los resultados de las prácticas artísticas durante la pandemia. Este propósito se reflejó tanto en la elección del espacio de exposición como en la promoción y difusión de la misma. Sin embargo, el impacto de la exposición superó todas las expectativas, difundiendo rápidamente a un ritmo inesperado y atrayendo la atención de numerosos profesionales que trabajan en el ámbito del esmalte y áreas relacionadas, convirtiéndose en una importante plataforma de intercambio para los practicantes y entusiastas del esmalte. No solo permitió a los artistas compartir experiencias, sino que también motivó a algunos creadores de esmalte que acudieron a la exposición a unirse a la segunda edición y la futura exposición, ampliando así la red de comunicación entre artistas de esmalte. Esto contribuye a la formación de un colectivo de esmalte más dinámico y sienta una base sólida para la continua innovación del arte del esmalte contemporáneo.

El día de la inauguración, cinco artistas del esmalte procedentes del Reino Unido, Estados Unidos, Francia y Hungría, quienes en distintas ocasiones habían guiado la práctica del esmalte de algunos de los expositores, enviaron sus felicitaciones en línea. También asistieron Yang Man, profesora asociada de la Beijing University of Technology, y Wang Xiao Jia, directora del estudio de joyería L'Atelier. La exposición atrajo la atención de artistas internacionales y favoreció la difusión del esmalte contemporáneo chino en el ámbito global. Asimismo, recibió la visita de estudiantes y profesores de diversas facultades de diseño artístico de Beijing, así como de artistas y aficionados de otros campos, quienes mostraron un notable interés por la muestra. Esta diversidad de públicos interdisciplinarios contribuyó a la promoción y al conocimiento público de esta forma artística única.

VII.2.2 2024 All Things in Silent Mystery

En vista del éxito de la primera exposición en 2023, la *Enamel Alliance* organizó la segunda exposición titulada *All Things in Silent Mystery*, que se celebró en el *Wild Green Botanic Garden* de Beijing del 27 de septiembre al 11 de octubre de 2024, y una segunda edición en el *Mùyě Art Space* de Beijing de 11 a 21 de noviembre de 2024. Además de los miembros de la *Enamel Alliance*, esta exposición contó también con la participación de artistas independientes de esmalte. Doce artistas presentaron más de cuarenta piezas de creación artística en esmalte, abarcando joyerías, miniaturas pintadas, piezas decorativas e instalaciones artísticas. Además de las técnicas tradicionales como *cloisonné*, *champlevé* y *plique-à-jour*, se incluyó nuevas técnicas como el esmalte sobre malla, esmalte de transferencia y variación del esmalte. Se presentó así una gama más completa de formas y técnicas del arte del esmalte. Asimismo, se invitó al artista francés Jean François Dehays y a la profesora Duan Yanli de la *China Academy of Art*, quienes exhibieron piezas de experimentos de esmalte realizadas junto con sus alumnos.

Los materiales de investigación de esta exposición provienen, en primer lugar, de la experiencia de la autora como artista participante, quien, a través de la comunicación remota, estuvo profundamente involucrada en la preparación, el montaje y el seguimiento del evento, obteniendo información de primera mano sobre el funcionamiento interno de la exposición, la construcción de redes entre artistas y la interacción con el público. En segundo lugar, se incluyen entrevistas con la curadora Zheng Chun, entrevistas a algunos artistas participantes, entrevistas en medios de comunicación y contenidos compartidos en redes sociales.

Cartel de la exposición *All Things in Silent Mystery 1.0*, *Wild Green Botanic Garden*

Vista de *Wild Green Botanic Garden*
Fuente: *Enamel Alliance*



Tema y objetivo curatorial

La *Enamel Alliance* decidió organizar una nueva exposición más abierta, que no se limitara a las obras de sus propios miembros, sino que estuviera abierta a la participación de un mayor número de artistas y dirigida a un público más amplio. Por ello, desde las primeras etapas de planificación, el equipo curatorial buscó colaborar con espacios artísticos profesionales para elevar el nivel de especialización y ampliar el impacto de la exposición. El primer lugar de exhibición fue *Wild Green Botanic Garden*, situado en el distrito Chaoyang de Beijing. Se trata de un espacio temático multifuncional centrado en las plantas, que integra vegetación, objetos, actividades expositivas y cafetería, y cuenta con zonas tanto interiores como al aire libre para la exhibición. Al tratarse de una cesión gratuita del espacio, y no de un alquiler comercial, los responsables del lugar establecieron altos requisitos en cuanto a la calidad de las obras y su adecuación al entorno, participando tanto en la definición inicial del tema de la exposición como en el proceso de montaje. Considerando las particularidades del espacio, el equipo curatorial y la dirección de *Wild Green Botanic Garden* decidieron adoptar “la naturaleza” como eje creativo de la exposición, y finalmente se eligió el título: Todo en silencio como un enigma. La configuración de este tema coincide precisamente con la trayectoria experimental más relevante y extendida del esmalte artístico en el contexto cultural chino contemporáneo: la figuración de la naturaleza.

Este título se inspira en la antología de la poeta polaca Wisława Szymborska, cuya versión traducida al chino lleva este nombre evocador. El tema refleja una intención poética y

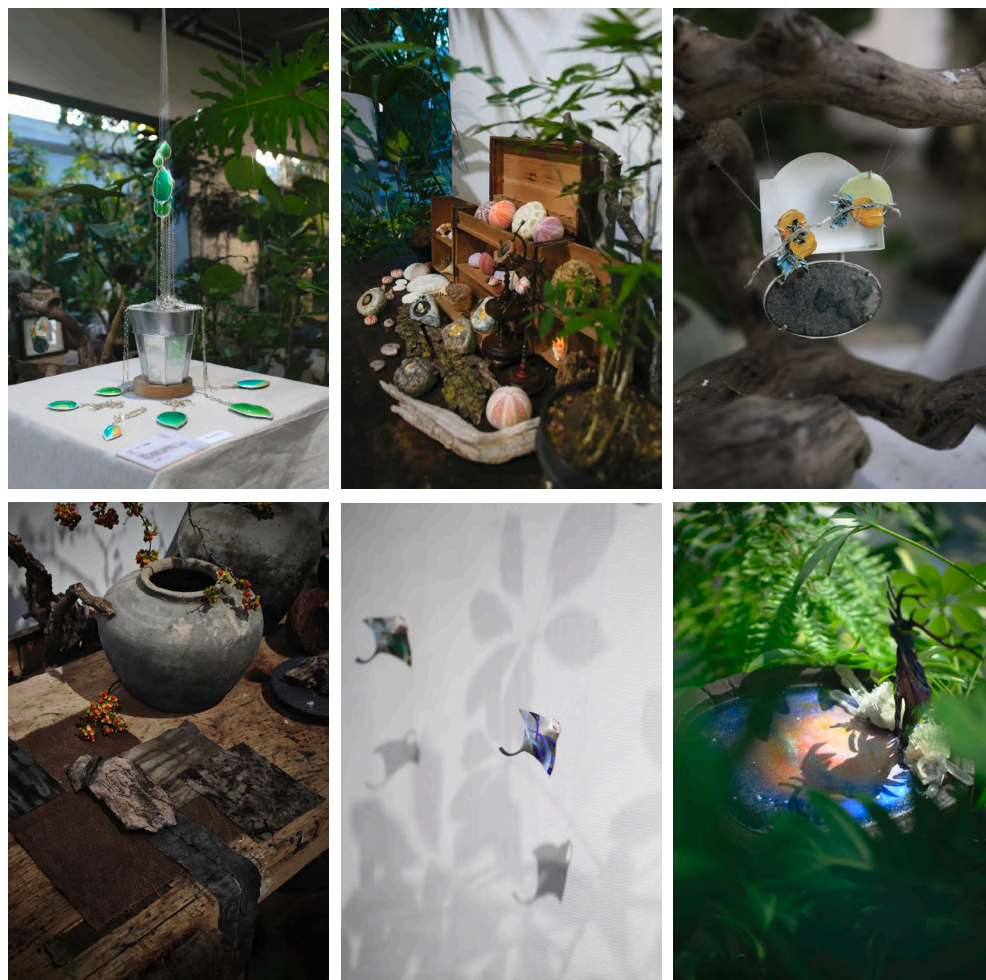
filosófica: a través del arte del esmalte, se busca materializar la belleza silenciosa, misteriosa y eterna de la naturaleza, alentando a los espectadores a reflexionar sobre esos enigmas naturales que, aunque en apariencia estén en silencio, rebosan vitalidad.

Los artistas y las obras

La actitud abierta de esta exposición también se refleja en la invitación a artistas de esmalte con orígenes más diversos. Entre los 12 artistas participantes, además de los miembros de la Enamel Alliance que participaron en la primera exposición: Wang Yuan, Wei Yun, Su Jia y Yang Yilun, los otros 8 artistas se conocieron principalmente a través de la primera exposición o mediante las actividades de la Enamel Alliance. Estos nuevos artistas incluyen a Li Yingzhen, quien participó en la exposición institucional oficial *2022 Integrity and Innovation: Beijing International Contemporary Enamel Art Exhibition*; Yuan Yihan, quien estudió joyería y esmalte en Estados Unidos y ha participado en varias exposiciones internacionales; Meng Xi, quien estudió orfebrería y esmalte en Japón; el autor de este texto, quien estudió esmalte en España; el ilustrador de fauna marina Lv Yifeng, y otros artistas de esmalte independientes. El nuevo perfil de artistas ha enriquecido considerablemente los estilos y formas artísticas presentes en la exposición. Además, dada la experiencia de la primera exposición realizada en colaboración con el Centro Cultural Francés, se invitó nuevamente al artista francés Jean François Dehays a exponer algunas de sus obras. Asimismo, en esta ocasión se contó con la participación de la profesora Duan Yanli de la *China Academy of Art*, quien presentó colección de piezas experimentales en esmalte realizadas en colaboración con sus estudiantes. El equipo curatorial sigue liderado por los curadores de la primera edición, Zheng Chun y Wei Yun, mientras que Felicia Li, artista con años de experiencia en curaduría, también ha participado activamente en el proceso curatorial.

Esta exposición, dedicada a la naturaleza, presentó principalmente instalaciones de esmalte de gran formato, algunas de las cuales eran portátiles. En conjunto, las obras se caracterizaron por la diversidad de formas y estilos. Aunque la muestra no se estructuró en secciones, puede dividirse, en términos generales, en dos categorías. La primera recurre a imágenes biomiméticas como un medio narrativo para expresar las percepciones y emociones de los artistas, como en las ocho series de Yuan Yihan, *Working* de Li Yingzhen, *El mundo entero crece sobre mí* de Wang Yuan, *Synesthesia* de Wei Yun, y *Capullo* de la autora de esta tesis. La segunda se centra en la recreación artística de la naturaleza, como *Cortes de la Naturaleza* de Lv Yifeng, *El secreto de las formas* de Wang Yuan, y *Caquis tras el muro* de Sun Huize. Todas estas obras se analizan en detalle en el capítulo V.

La profesora Duan Yanli de la *China Academy of Art* presenta una selección de las miles de muestras de sus experimentos con esmalte, realizados durante años de enseñanza de esta técnica. Estas muestras fueron elaboradas por docentes y estudiantes de la academia, a través del control de diversos factores, como la combinación del esmalte, el base metálico, los métodos de aplicación del esmalte y el tiempo de cocción, etc, se registraron sistemáticamente los efectos del esmalte en términos de color, textura y acabado bajo diferentes condiciones. Estas muestras constituyen un valioso material de registro experimental, científico y sistemático sobre el esmalte, proporcionando una base empírica crucial para el estudio y la exploración del proceso del esmalte.



Vistas de la exposición *All Things in Silent Mystery 1.0*,
Wild Green Botanic Garden
 Fuente: *Enamel Alliance*

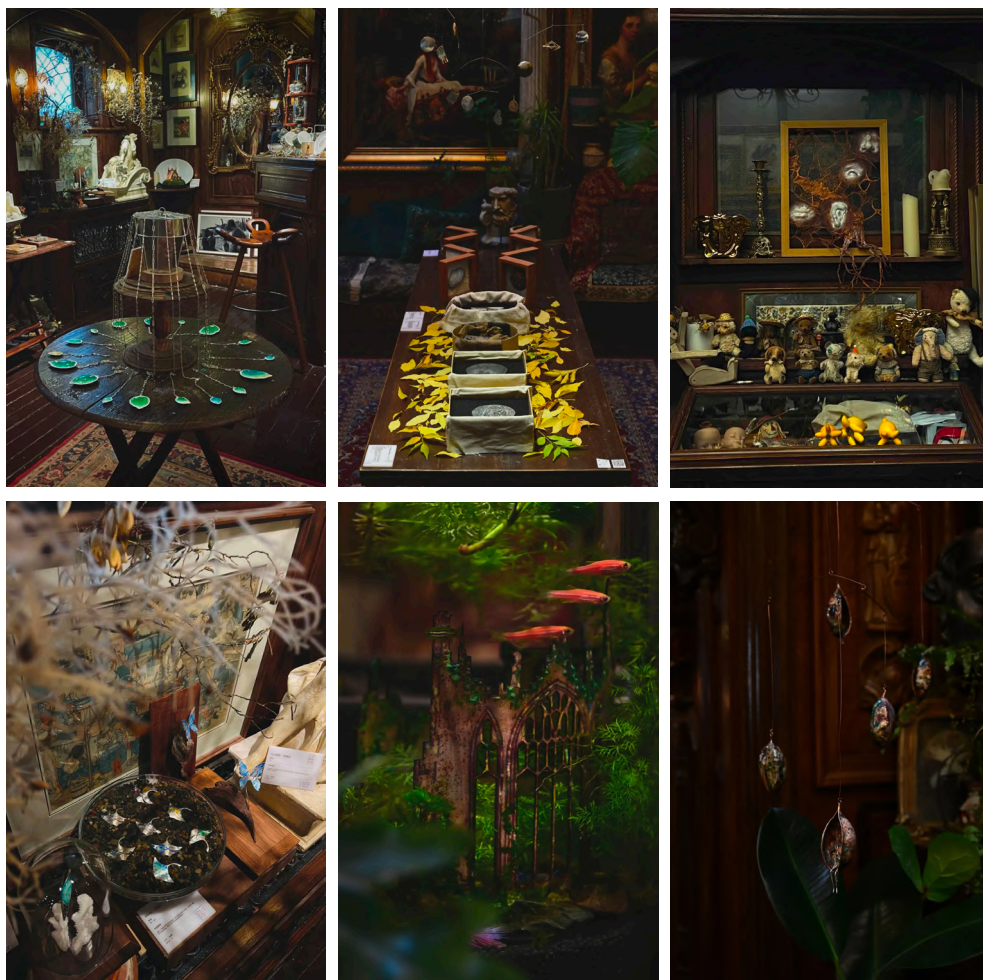
All Things in Silent Mystery 2.0

Durante el período de exhibición en el *Wild Green Botanic Garden*, la dirección del *Mùyě Art Space* extendió una invitación de colaboración al equipo curatorial. Como resultado, la exposición se trasladó a este nuevo espacio para una segunda presentación que tuvo lugar del 11 al 21 de noviembre de 2024. Ubicado en Jingtū Hutong, Beijing, el *Mùyě Art Space* fue fundado en 2010 y se dedica a presentar periódicamente proyectos artísticos o instalaciones con distintas temáticas, además de organizar exposiciones, talleres interdisciplinarios y proyecciones de cine independiente para jóvenes artistas de todo el mundo. Debido a las limitaciones del espacio expositivo, la visita al público se realizó mediante cita previa.

En esta nueva presentación, la artista Meng Qian, quien participó en la primera, no continuó en la exposición, y las obras de los estudiantes y docentes de la *China Academy of Art* tampoco pudieron presentarse nuevamente por motivos académicos. En cambio, Nie Jinghui, miembro fundador de la *Enamel Alliance*, presentó varias obras nuevas de esmalte pictórico en miniatura, y la artista Du Jing también incorporó creaciones inéditas.

Espacio expositivo y exhibición

Además de la riqueza y la innovación en las técnicas y formas de expresión de las obras, el diseño expositivo fue uno de los principales puntos destacados de esta exposición. La escenificación, la narrativa y la interactividad siguieron siendo los objetivos clave de la exhibición. Ambos espacios expositivos fueron concebidos como espacios temáticos, con



Vistas de la exposición *All Things in Silent Mystery 2.0*,
Mùyě Art Space
Fuente: Enamel Alliance

ambientación y estilo definidos antes del ingreso de las obras. El primer espacio, *Wild Green Botanic Garden*, era un invernadero amplio y luminoso, mientras que el segundo, Espacio de *Mùyě Art Space*, se asemejaba más a un pequeño museo de colección privada. La diferencia en superficie, decoración interior, temática y estilo entre ambos espacios supuso un gran reto para la exhibición, pero también abrió la posibilidad de explorar modos de presentación diversos.

Las obras de esmalte expuestas lograron integrarse de forma natural en los espacios, sin perder su autonomía, gracias a varios factores: en primer lugar, el lugar de exhibición fue definido desde la etapa inicial de planificación, lo cual permitió que los artistas tuvieran una comprensión general del entorno durante el proceso de creación. En segundo lugar, la mayoría de los artistas participaron personalmente en el montaje, adaptando la presentación de sus obras según las características del espacio. Por último, los propios espacios expositivos mostraron una actitud abierta y flexible, colaborando activamente con los artistas y el equipo curatorial para realizar modificaciones adecuadas al entorno.

Varias obras instalativas en la exposición rompieron con la presentación estática y la contemplación pasiva tradicional del arte del esmalte, evidenciando una clara innovación tanto en la creación como en la exhibición. La instalación *Working* de Li Yingzhen incorpora un motor que permite el movimiento vertical de la obra. *Toda tiene respuesta* de Su Jia, y *Capullo*, obra de la autora, utilizan estructuras de equilibrio dinámico que permiten la rotación de las piezas con el flujo del aire. *Mantaraya* de Yang Yilun, suspendida a distintas alturas, simula el efecto dinámico del desplazamiento submarino. Por su parte, *El mundo crece en mí* de Wang Yuan integra un paisaje arquitectónico esmaltado en el interior de un

acuario con musgo, generando una interacción directa con organismos vivos durante el proceso expositivo.

Síntesis

En comparación con la primera edición, organizada internamente por la Enamel Alliance, esta segunda exposición mantuvo la participación de sus miembros fundadores e incorporó además a artistas independientes con trayectorias diversas, ampliando así el lenguaje creativo y las perspectivas artísticas del conjunto. El número de artistas participantes y de obras exhibidas aumentó de forma significativa, al igual que la escala general del evento y el tamaño de las piezas. Cabe destacar la inclusión de obras experimentales realizadas por profesores y estudiantes de la *China Academy of Art*, así como la participación de artistas franceses. Aunque estas colaboraciones se limitaron por el momento a una exhibición conjunta, sin establecer aún mecanismos de diálogo sostenido, representan un primer paso hacia la interacción entre exposiciones artísticas no oficiales, instituciones académicas nacionales y la escena artística internacional.

La ampliación en escala y el aumento del nivel profesional de la exposición generaron una atención más amplia dentro del sector. Además de atraer a numerosos docentes y estudiantes de especialidades afines en instituciones de educación superior, la exposición también despertó el interés de profesionales provenientes de empresas relacionadas con el arte del esmalte, incluidos representantes del sector tradicional, quienes en su mayoría ofrecieron valoraciones muy positivas. Al mismo tiempo, la exposición logró captar la atención de un público más amplio ajeno al ámbito artístico, lo que contribuyó de manera activa a la difusión y visibilidad del arte del esmalte a nivel social.

En cuanto al equipo curatorial, esta edición rompió con el modelo tradicional de la *White Box*: no se establecieron secciones ni recorridos predefinidos, permitiendo al público explorar libremente el espacio expositivo y encontrarse con las obras de manera espontánea. Las formas de exhibición diversas y la fuerte interacción con el espacio aumentaron la fuerza expresiva de la exposición y la implicación del espectador. Además, el patrocinio del espacio por parte de una galería comercial independiente evidencia una creciente aceptación de esta forma artística por parte del mercado, lo cual ha contribuido también a reforzar su impacto tanto en el sector profesional como en el ámbito social.

Conclusiones de las exposiciones colectivas autogestionadas

Las dos exposiciones temáticas de esmalte artístico organizadas de forma autónoma por el colectivo independiente de artistas del esmalte, la *Enamel Alliance*, constituyen una práctica significativa surgida en un momento clave del desarrollo del arte del esmalte contemporáneo en China continental. Estas exposiciones representan un esfuerzo deliberado por parte de los artistas para construir mecanismos propios de comunicación e intercambio. No sólo ofrecieron un espacio interno para el diálogo entre creadores, sino que también se consolidaron como una plataforma de expresión hacia el exterior y de presentación de sus resultados creativos artísticos. En conjunto, las obras expuestas reflejan fielmente la diversidad de exploraciones experimentales y vanguardistas llevadas a cabo en este campo. La realización de dos ediciones con cuatro exhibiciones en apenas dos años pone además de manifiesto el entusiasmo y el alto nivel de compromiso profesional de los artistas participantes en China continental.

En cuanto al estilo artístico y la orientación creativa, la mayoría de los artistas que participaron en estas exposiciones han recibido desde el inicio una formación técnica centrada en el lenguaje del esmalte contemporáneo, por lo que sus obras raramente incorporan elementos visuales de la tradición del esmalte chino. Sus propuestas se enfocan principalmente en experiencias personales, utilizando el esmalte como medio de expresión artística individual para plasmar emociones y modos de pensamiento propios. Las formas y técnicas empleadas son diversas y no responden a una búsqueda deliberada de estilos culturales específicos ni de características regionales; tampoco se observa una intención explícita de innovar las técnicas tradicionales o de abordar grandes temas sociales. Por el contrario, estas obras buscan establecer una conexión emocional con el público, evocando memorias colectivas o resonancias íntimas, lo cual impulsa una nueva reflexión sobre el valor estético del esmalte como medio artístico.

En términos generales, este tipo de exposiciones colectivas organizadas de forma autónoma por los propios artistas ha trazado una vía de expresión contemporánea distinta a la propuesta por las instituciones oficiales, mostrando una mayor flexibilidad y un carácter más experimental en cuanto a estrategias curatoriales, uso del espacio y formas de exhibición. Los artistas no solo participan activamente en la planificación y el montaje de la exposición, sino que también permanecen presentes durante su desarrollo, lo cual permite al público, in situ a otros creadores, establecer un diálogo directo y presencial con ellos. Esta modalidad altamente participativa no solo fortalece la presentación y la interpretación de las obras, sino que también favorece el intercambio entre pares y la formación de redes de colaboración y comunidades de práctica. Además de cumplir funciones de exhibición y difusión, estas exposiciones contribuyen de manera significativa a la construcción de valores, la formación educativa, la exploración del mercado y la cohesión entre creadores, convirtiéndose en una plataforma práctica fundamental dentro del ecosistema del arte del esmalte contemporáneo. Como mecanismo expositivo liderado por artistas, complementa eficazmente los vacíos estructurales y de contenido de las exposiciones institucionales, revitaliza la escena artística del esmalte en China y ofrece a las nuevas generaciones de creadores una oportunidad valiosa para presentarse y avanzar en su profesionalización.

VII.3 Exposiciones de galería comercial del esmalte contemporáneo

Introducción de las exposiciones de galería comercial

Las exposiciones en galerías comerciales son eventos organizados por espacios o instituciones privadas con fines de lucro, cuyo objetivo principal es presentar obras de arte al público y a posibles coleccionistas, con miras a su promoción y comercialización. A diferencia de los museos y otras instituciones sin fines de lucro, las galerías comerciales tienden a valorar más el potencial de mercado y la capacidad de venta de las obras, eligiendo a los artistas en función de las tendencias del mercado y las preferencias de los coleccionistas. Sin embargo, en los últimos años, algunos espacios comerciales de arte también han asumido la difusión cultural y la educación artística como parte de su responsabilidad social, promoviendo proyectos expositivos más experimentales y con visión de futuro.

Como un punto de intersección entre la creación artística y los mecanismos del mercado del arte, las galerías comerciales constituyen un canal fundamental para la entrada de las obras de arte en el circuito comercial. En particular, ante la ausencia de un sistema consolidado de

subastas o mercado secundario en el campo del arte contemporáneo del esmalte en el ámbito cultural chino, las exposiciones en galerías comerciales se han convertido en la principal vía de contacto con el público y de acceso al sistema de mercado del arte. Analizar cómo las galerías seleccionan, presentan y promueven obras de esmalte contemporáneo, así como los resultados de ventas y la reacción del público, permite comprender de forma más clara la interacción entre el ecosistema del esmalte contemporáneo y el sistema artístico-comercial.

Tal como se analizó en el capítulo VI, el esmalte artístico experimental contemporáneo ingresó inicialmente en el sistema educativo de China continental a través de los programas de orfebrería y joyería, lo que dio lugar a la formación gradual de un grupo creativo que adoptó la joyería contemporánea como su principal medio de expresión. En consecuencia, al integrarse al mercado del arte, el esmalte contemporáneo emergió inicialmente en el ámbito de la joyería contemporánea. La joyería contemporánea se considera un medio de expresión dentro del arte contemporáneo. Se define como una “obra de arte contemporánea portátil”, cuyas características creativas se definen por la ruptura con los paradigmas tradicionales y la afirmación de la expresión individual. Esta forma de mediación ha facilitado la recepción del esmalte contemporáneo por parte del público y ha ampliado sus posibilidades de exhibición y circulación en el espacio comercial.

Según la investigación realizada, en el contexto actual del mercado artístico en China continental¹⁹, las exposiciones comerciales dedicadas al arte contemporáneo del esmalte siguen siendo escasas. Por ello, este apartado se centra en el análisis de dos casos representativos que permiten observar los primeros intentos y las reacciones del mercado ante este tipo de práctica artística en el sistema de galerías comerciales. Los dos casos responden a enfoques diferentes: por un lado, la galería *MaS Studio* de Shanghái, especializada en joyería contemporánea, demuestra un compromiso continuo con el arte del esmalte contemporáneo y una lógica curatorial propia; por otro, el espacio artístico comercial *The Roof* de Hangzhou, en colaboración con la *China Academy of Art*, constituye un modelo de cooperación entre el ámbito educativo y el comercial, que ofrece una alternativa para la difusión y comercialización del esmalte contemporáneo.

VII.3.1 MaS Studio Galería

MaS Studio es una pequeña galería-taller de joyería contemporánea fundada en Shanghái en 2022, bajo la dirección de Pet, curadora originaria de Taiwán y residente en la ciudad. Ubicado en un callejón del centro urbano, el espacio de aproximadamente 100 metros cuadrados combina funciones de enseñanza de orfebrería contemporánea, exhibición multifuncional y venta de joyería artística. Su modelo de operación se sustenta principalmente en los ingresos provenientes de cursos de orfebrería, mientras que las ventas derivadas de exposiciones cumplen una función complementaria. El taller-galería promueve la difusión de la joyería contemporánea y la innovación en técnicas artesanales.

19 Según la investigación realizada por la autora, en la región de Taiwán las obras en esmalte suelen incluirse dentro de exposiciones de artesanía contemporánea, especialmente en el ámbito de la joyería en metales, pero no se ha identificado ningún espacio comercial que mantenga una programación curatorial centrada de forma sostenida en el arte contemporáneo del esmalte. Las exposiciones existentes suelen adoptar la forma de muestras individuales organizadas por los propios artistas, como en el caso de Wu Jingzhi, quien realizó exposiciones anuales entre 2013 y 2017, y nuevamente entre 2020 y 2021, en su taller o en espacios colaborativos. Asimismo, el estudio-galería BMFJ en Taipéi organizó en 2016 una exposición individual de la artista estadounidense Sarah Perkins dedicada al esmalte. Por lo tanto, el presente capítulo se centra exclusivamente en los casos observados en China continental.

Según la investigación, hasta el momento solo se ha constatado el caso de *MaS Studio*, que ha organizado varias exposiciones consecutivas centradas en la joyería contemporánea en esmalte. Desde su fundación, ha llevado a cabo varios proyectos expositivos relevantes en este ámbito, entre ellos la exposición colectiva *Wear a Portal* y las exposiciones individuales de los artistas Zhang Yiwen, Lei Jiachun, Christoph Straube y Tabea Reulecke. Estas iniciativas han contribuido activamente a explorar y practicar la incorporación del esmalte contemporáneo en el entorno comercial. Este capítulo toma a *MaS Studio* como objeto de estudio no con la intención de generalizar a partir de un solo caso, sino con el propósito de examinar, a través de una práctica representativa, las primeras vías de inserción del arte del esmalte contemporáneo en el sistema de galerías comerciales en China continental. La escasez misma de este tipo de casos revela que dicho medio aún no ha ingresado plenamente en un sistema de mercado maduro. La metodología de análisis se basa en entrevistas con la directora de la galería, conversaciones con artistas participantes, así como en el estudio detallado de las formas expositivas y las respuestas del mercado.



Portal galería MaS Studio
Fuente: MaS Studio

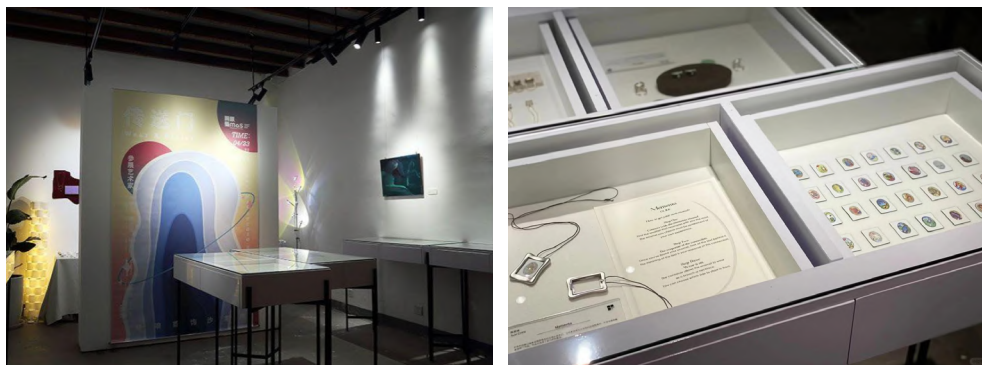
Cartel de la exposición
Wear a Portal

2023 *Wear a Portal*: Salón de Joyería contemporáneas de Esmalte, Shanghai

Wear a Portal (en chino, 《传送门》) fue la primera exposición colectiva dedicada a la joyería contemporánea en esmalte curada por MaS Studio en Shanghai. Se celebró del 23 de abril al 14 de mayo de 2023 en el espacio de la galería. La exposición reunió a siete artistas de esmalte contemporáneo, cuyas obras transitan entre la destreza artesanal y la expresión artística contemporánea, concibiendo la joya como un vehículo simbólico hacia el mundo interior. El título de la exposición, *Wear a Portal*, fue inspirado por una reflexión de la artista participante Chengxi Xu, quien señaló que, pese a su pequeño formato, una pieza de joyería puede abrir un portal hacia paisajes interiores vastos e insospechados. Tomando esta idea, la curadora tituló la exposición *Wear a Portal*, para enfatizar que, en un espacio tan reducido como el de una joya, puede habitar una intensidad poética y conceptual capaz de conducir al espectador hacia el pensamiento, la técnica, el esfuerzo y la sensibilidad del artista. La exposición no solo dio visibilidad a prácticas experimentales del esmalte en el campo de la joyería contemporánea, sino que también buscó despertar en el público una sensibilidad renovada hacia el potencial expresivo de este medio.

La elección del esmalte como eje curatorial surgió inicialmente del gusto personal de la directora de la galería, así como de su intuición sobre el potencial del medio, en diálogo con su red de artistas y perspectivas del mercado artístico. En aquel momento, el arte del esmalte contemporáneo aún no había captado una atención generalizada dentro del mercado artístico en China continental. Sin embargo, la directora consideraba que su riqueza expresiva superaba con creces la de otras técnicas orfebres más convencionales. Por ello, planteó esta exposición como una presentación concentrada del medio, con el objetivo de ofrecer al público una experiencia abierta y exploratoria.

Vista de la exposición *Wear a Portal*
Fuente: MaS Studio



Los artistas y las obras. La exposición contó con la participación de siete artistas invitados: seis de China continental y uno de Alemania. Entre ellos había creadores que habían sido objeto de la atención continuada de la galería y jóvenes que se habían incorporado a través de recomendaciones. Tal como señaló la directora de la galería Pet: “Esta exposición, además de nuestra planificación, en gran medida también ha crecido por sí misma”. De los seis artistas chinos, las obras de dos artistas de la RMS Studio, se orientan más hacia la joyería esmaltada de carácter productivo y, por ello, no se incluyeron en el análisis del capítulo V. Por su parte, las obras de los otros cuatro artistas: Li Yingzhen, Tong Andi, Chen Siqi y Xu Chenxi, ya fueron examinadas en detalle en dicho capítulo y no se repetirán aquí. En conjunto, la exposición configuró un campo de expresión plural en torno a un mismo medio. A través de su comprensión particular y de la expansión del lenguaje del esmalte, los artistas mostraron la diversidad de este medio tanto en la dimensión conceptual como en la formal e invitaron al público a adentrarse en los mundos espirituales y en las perspectivas estéticas que cada uno de ellos construye.

Audiencia y ventas. La promoción de esta exposición se llevó a cabo principalmente a través de las redes sociales de MaS Studio, medios especializados en joyería contemporánea y medios locales enfocados en estilo de vida y cultura. Debido a la ubicación discreta del espacio de la galería y sus características físicas, la mayoría del público asistente llegó específicamente tras haber visto la promoción en línea, siendo muy pocos los visitantes ocasionales que entraron por casualidad. En consecuencia, la mayoría de los visitantes contaban con un conocimiento previo sobre el arte de esmalte o la joyería contemporánea; una parte considerable eran ellos mismos creadores vinculados al arte, algunos incluso con experiencia directa en la técnica del esmalte.

Según explicó la directora de la galería, durante las tres semanas que duró la exposición se vendieron únicamente dos piezas. Sin embargo, en el transcurso del año siguiente se concretaron entre siete y ocho ventas adicionales. Los compradores fueron, en su mayoría, personas relacionadas con el ámbito de la joyería contemporánea, como creadores o profesionales del sector artístico. Los visitantes que podrían considerarse verdaderos coleccionistas fueron escasos, y prácticamente no hubo compradores del público general. La

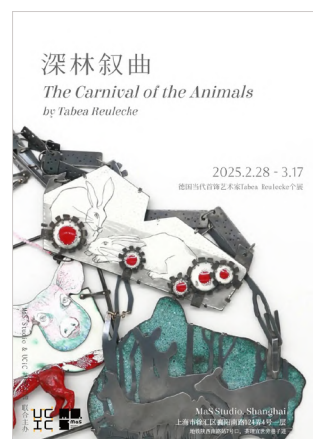
directora considera que esta situación no solo refleja el hecho de que el mercado del esmalte contemporáneo en China aún se encuentra en una etapa inicial de desarrollo, incluso entre los profesionales del arte, el conocimiento sobre este medio sigue siendo limitado, sino también que la galería, al ser un estudio de reciente creación, aún no ha consolidado una base estable de coleccionistas.

Como exposición colectiva organizada por una galería comercial con función de venta, la exposición *Wear a Portal* ofreció también un punto de observación interesante sobre las reacciones del público frente a distintos estilos de obra. La curadora observó que las piezas con una orientación más comercial resultaban, en general, más fáciles de vender, algo que también podría estar vinculado al trabajo constante de promoción por parte de los creadores o sus talleres. En cambio, las obras provenientes del ámbito de las bellas artes cumplían un papel estabilizador dentro de la exposición: eran puntos de atracción visual y generaban intercambios más profundos entre profesionales, evitando que la exposición se redujera a una simple feria de ventas.

Las exposiciones individuales de joyas contemporáneas de esmalte

Tras la exposición colectiva *Wear a Portal* en 2023, MaS Studio estableció una colaboración con la artista Tong Andi, participante en dicha muestra, y la invitó a convertirse en profesora de los cursos de esmalte y galvanoplastia ofrecidos por el taller. Según comentó la directora de la galería: “Gracias al apoyo de Andi, hemos podido apreciar las obras en esmalte con mayor profesionalismo y profundidad, lo cual nos dio más disposición y confianza para colaborar con otros creadores de joyería de esmalte y organizar nuevas exposiciones.” A partir de esta base, entre 2024 y principios de 2025, MaS Studio invitó sucesivamente a cuatro artistas que trabajan con esmalte en el campo de la joyería contemporánea para presentar exposiciones individuales en su espacio.

Las cuatro exposiciones individuales incluyeron a artistas provenientes de China continental, Macao y Alemania, configurando así un cruce de trayectorias mediáticas diversas y perspectivas culturales. En marzo de 2024, la artista china Zhang Yiwen inauguró la exposición *The Form and the Void*; en mayo del mismo año, el artista alemán Christoph Straube presentó *Adornment in Perception*; en noviembre, la artista de Macao Lei Ka-Chun organizó su muestra *The Poetic Lines of Architecture: Blue and White*; y finalmente, entre febrero y marzo de 2025, la artista alemana Tabea Reulecke ofreció la exposición *The Carnival of the Animals*.



Carteles de la exposiciones individuales. Fuente: MaS Studio

Entre las cuatro exposiciones individuales, la del artista alemán Christoph Straube fue la que recibió una respuesta más favorable por parte del público y el mercado. Por un lado, el artista ya contaba con cierto reconocimiento dentro del sector de la joyería contemporánea, y sus obras poseen un estilo distintivo y fácilmente identificable; por otro lado, gracias a la promoción continua por parte de la entidad colaboradora UCiC²⁰, la exposición atrajo a numerosos visitantes que asistieron con una actitud de “peregrinaje”, lo que generó buenos resultados tanto en difusión como en ventas. En el caso de la exposición de la artista de Macao Lei Ka-Chun, algunas de sus piezas fueron adquiridas por coleccionistas tras la finalización de la exposición. En cambio, la exposición de la artista china Zhang Yiwen no logró concretar ninguna venta durante su periodo de exhibición. Según el análisis de la directora de *MaS Studio*, los coleccionistas actuales tienden a preferir obras con una estructura más “ordenada” y una factura técnica más refinada. En este contexto, las piezas de Zhang Yiwen, centradas en la expresión conceptual y la experimentación material, podrían no haber sido plenamente comprendidas o asimiladas por el mercado. La exposición de la artista alemana Tabea Reulecke tampoco ha registrado ventas hasta la fecha.

Según la entrevista realizada a la responsable de la galería, las cuatro exposiciones individuales mostraron diferencias en su recepción en el mercado, influidas por la notoriedad de cada artista en el sector, el estilo de sus obras, los canales de difusión, las estrategias de colaboración y la composición del público durante el periodo de exposición. En términos generales, las muestras de esmalte contemporáneo obtuvieron una respuesta más favorable por parte del público que otras exposiciones, aunque sus resultados de venta fueron más modestos, lo que pone de manifiesto las dificultades a las que se enfrenta el esmalte contemporáneo en su proceso de inserción en el mercado del arte.

Síntesis

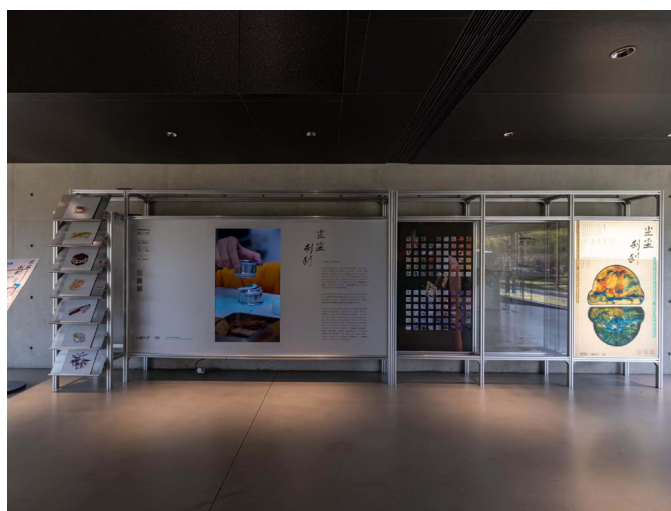
MaS Studio, a través de su práctica continuada, ha ido acumulando reflexiones en torno a las vías de inserción en el mercado y las estrategias de difusión del arte del esmalte contemporáneo. El siguiente contenido, basado en una entrevista con la directora de la galería, recoge su evaluación del estado actual del mercado y sus planteamientos iniciales para futuras líneas de trabajo. La responsable de *MaS Studio* señaló que, en la actualidad, el esmalte contemporáneo sigue siendo un medio de nicho en China continental, al margen de algunos artistas ampliamente reconocidos o respaldados por marcas de lujo, el mercado secundario prácticamente no existe. El conocimiento del público general sobre la joyería contemporánea sigue siendo limitado, y que la comprensión del arte del esmalte permanece anclada en su asociación con una técnica tradicional, e incluso se confunde con el esmalte frío. En este contexto, la incorporación del esmalte contemporáneo al mercado del arte se enfrenta a ciertas dificultades, especialmente debido a la imposibilidad de reducir significativamente los costes de producción. Ante este panorama, una vía posible para ampliar su aceptación podría ser reforzar el carácter de “pieza de colección”. Para ello se requeriría, por un lado, una exploración más profunda y rigurosa por parte de los creadores en términos de técnica y forma, y por otro, una transformación progresiva en la percepción del mercado. No obstante, el esmalte contemporáneo sigue siendo un medio de nicho, al margen de algunos artistas ampliamente reconocidos o respaldados por marcas de lujo, el mercado secundario prácticamente no existe.

20 UCiC, una bloguera cultural y comisaria china de joyería artística contemporánea activa en Europa

Pese a estas limitaciones, MaS Studio planea seguir prestando atención a las prácticas en esmalte contemporáneo, especialmente en su relación con la joyería contemporánea. Debido a las restricciones espaciales, es probable que continúe apostando principalmente por exposiciones individuales, además de organizar charlas o encuentros para facilitar el intercambio entre público y artistas. Aprovechando su estructura como taller de enseñanza, el estudio mantiene una oferta constante de cursos sobre técnicas de esmalte contemporáneo, con el objetivo de promover este medio en círculos reducidos. Según la directora, aunque por ahora se trata de una comunidad pequeña y especializada, estas iniciativas ya están permitiendo que el esmalte contemporáneo salga del marco de la técnica tradicional y comience a vincularse, de manera incipiente, con el lenguaje del arte contemporáneo.

VII.3.2 2023 Dust & Ashes: Enamel Jewelry and Artifacts Exhibition

Además de las galerías privadas, los espacios artísticos públicos impulsados por entidades empresariales constituyen también una parte fundamental del sistema de galerías comerciales. Gracias a un capital relativamente sólido y a una capacidad organizativa estructurada, las exposiciones organizadas por este tipo de espacios suelen contar con una inversión considerable en planificación espacial, diseño de exhibición y estrategias de difusión, lo que les permite alcanzar un alto nivel de ejecución y una amplia proyección pública. La exposición *Dust & Ashes: Enamel Jewelry and Artifacts Exhibition*, celebrada del 9 de diciembre de 2023 al 21 de enero de 2024 en el espacio artístico *Big Roof* de Hangzhou, es un ejemplo representativo de este tipo de colaboración entre espacios comerciales y el sistema educativo superior.



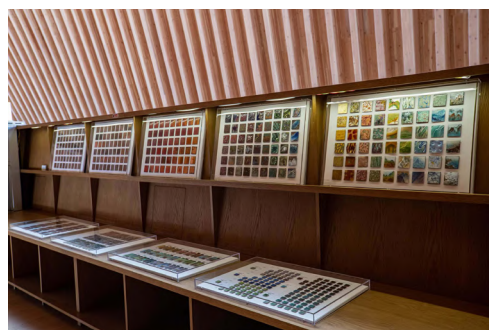
Cartel de la exposición
Dust & Ashes

Portal de la exposiciones
Dust & Ashes
Fuente: Duan Yanli

El espacio *Big Roof* de Hangzhou, es el centro cultural y artístico de *Liangzhu*, es un proyecto cultural urbano desarrollado y gestionado por el *Grupo Vanke*. Se trata de un complejo multifuncional que integra museo, biblioteca y sala de teatro, y que funciona como plataforma experimental de arte contemporáneo, acogiendo regularmente exposiciones de vanguardia, foros académicos y representaciones escénicas independientes. La exposición de esmalte presentada en esta ocasión forma parte de un programa de colaboración cultural sostenida con la *China Academy of Art*, una de las instituciones artísticas más influyentes de China continental. Las obras exhibidas provienen mayoritariamente de estudiantes del curso de esmalte de la especialidad de Orfebrería y Joyería de dicha academia.

El título *Dust & Ashes* (尘尘刹刹) está tomado del comentario budista *Exploración del Sutra Avatamsaka*, y alude al estado efímero de los seres individuales en el fluir del tiempo. Esta idea se refleja también en muchas de las obras presentadas, las cuales ofrecen respuestas artísticas a temas como la vida, la memoria y la condición de la existencia.

Los artistas y las obras. La exposición se dividió en dos secciones: “Experimentación con materiales en esmalte” y “Práctica creativa”. En la sala del primer piso se presentaron una gran cantidad de muestras experimentales realizadas por estudiantes de la especialidad de Orfebrería y Joyería durante las primeras etapas del curso de esmalte. Estas muestras abordan diversos aspectos como las transiciones cromáticas, las texturas del esmalte y las formas de integración entre el metal y el esmalte, lo cual constituye un proceso de investigación material sistemático y rico en matices. En el segundo piso se exhibieron más de cien piezas creadas por treinta estudiantes de segundo y tercer año durante el curso correspondiente al ciclo académico 2023, junto con tres series de obras de la profesora del curso, Duan Yanli, conformando una muestra colectiva de resultados pedagógicos entre docentes y alumnos. Además, en la tienda de arte vinculada se pusieron a la venta productos de joyería esmaltada comercial, diseñadas y elaboradas por profesores y estudiantes de la *China Academy of Art*.



Vista de dos secciones de la exposiciones *Dust & Ashes*
Fuente: Duan Yanli

La exposición mostró una amplia diversidad en la exploración del lenguaje material, las estructuras formales y las estrategias de expresión conceptual por parte del estudiantado. Las obras no fueron concebidas con fines expositivos ni comerciales, sino que respondieron a una lógica de experimentación libre y diseño innovador, en consonancia con la orientación del curso hacia la dimensión experimental del medio. Algunas piezas superaron la limitación disciplinar del uso exclusivo del esmalte en joyería, extendiendo su aplicación a objetos más amplios y subrayando el potencial constructivo del material en sí mismo. En cuanto a los enfoques creativos, muchos estudiantes desarrollaron propuestas temáticas en torno a experiencias personales u observaciones sociales, abordando registros narrativos, simbólicos y emocionales, que evidencian una respuesta multidimensional al lenguaje del esmalte desde la perspectiva del arte contemporáneo.

Audiencia y ventas. Gracias a la promoción conjunta del centro cultural y artístico *Big Roof* y de la *China Academy of Art*, ambos reconocidos como plataformas de alto nivel, la exposición logró atraer a un público relativamente amplio y diverso. El primer grupo de visitantes estuvo conformado por docentes y estudiantes del sistema de educación artística superior, no solo de la propia academia, sino también de otras instituciones, incluso provenientes de otras ciudades. El segundo grupo incluyó a profesionales del ámbito artístico, como artistas, diseñadores y críticos o redactores especializados. El tercer grupo correspondió al público general, compuesto por ciudadanos interesados en la vida cultural local y visitantes de paso por Hangzhou, quienes fueron atraídos por la ubicación del espacio expositivo dentro de un centro cultural de gran escala.

Según relató Duan Yanli, docente del curso de esmalte y una de los curadores de la exposición, durante el periodo expositivo se concretaron algunas ventas, principalmente de piezas de joyería comercial y de unas pocas obras estudiantiles. La profesora señala que, en la actualidad, el conocimiento del público sobre el arte del esmalte sigue siendo limitado, lo cual dificulta establecer criterios adecuados de valoración; incluso, en algunos casos, las técnicas de esmalte contemporáneo tienden a confundirse con el esmalte frío. En este contexto, el módulo “Experimentación con materiales en esmalte”, ubicado en la planta baja de la exposición, no solo presentó los resultados de investigación material desarrollados por los estudiantes, sino que también desempeñó una importante función de divulgación pública sobre esta técnica. En su opinión, sin este tipo de introducción al medio, hubiera sido difícil generar las condiciones necesarias para una comprensión más profunda de las obras y para concretar ventas.

Síntesis

Esta exposición constituyó un intento activo de articulación entre la enseñanza, la exhibición y los mecanismos del mercado. En tanto espacio artístico, la exposición reflejó el interés y apoyo continuos por parte de la empresa organizadora hacia la creación artística contemporánea y la difusión cultural local; en tanto institución educativa, ofreció un espacio pública para presentar los resultados de una fase del curso especializado, lo que pone de manifiesto una tendencia hacia la socialización y apertura pública de los logros académicos. Bajo esta configuración, el espacio expositivo externo se aproxima más a los contextos reales del mercado: las obras estudiantiles ya no se dirigen exclusivamente al cuerpo docente o a sus pares, sino también a un público amplio y a potenciales consumidores, generando así un efecto de retroalimentación que influye directamente en el proceso creativo.

A través de la inserción de resultados docentes en un espacio comercial abierto al público, la escuela no solo construyó una plataforma de divulgación sobre el esmalte contemporáneo dirigida a la ciudadanía, sino también un lugar de intercambio entre creadores profesionales en torno a nuevos conceptos y técnicas. Al mismo tiempo, este tipo de exhibición también contribuye a consolidar la imagen de la institución como referente en el ámbito de la expresión contemporánea y la enseñanza del arte aplicado. Esta práctica colaborativa entre espacio artístico comercial y enseñanza universitaria podría ofrecer una referencia valiosa para futuros modelos de difusión pública de la educación en artes aplicadas contemporáneas.

Conclusiones de las exposiciones en galería comercial

Entre los dos casos analizados en esta sección sobre exposiciones en galerías comerciales, el *MaS Studio* de Shanghái, como una pequeña galería privada, ha desarrollado un camino sostenido de práctica curatorial “pequeño pero refinado”, avanzando progresivamente desde exposiciones colectivas hasta individuales. Por su parte, el espacio artístico *Big Roof* en Hangzhou ha explorado un modelo curatorial basado en la colaboración entre plataforma empresarial y enseñanza universitaria, conformando así una estrategia conjunta entre lo comercial y lo educativo. A través del análisis de estos dos casos con características diferenciadas, puede observarse que el arte contemporáneo del esmalte en China se encuentra actualmente en una fase de ensayo de rutas de inserción diversificadas dentro del sistema de galerías comerciales.

Cabe señalar que, si bien la galería MaS ha organizado de forma continua exposiciones centradas en el arte contemporáneo del esmalte y comercializa regularmente joyería en esmalte, la selección temática de sus exposiciones podría estar influenciada por los intereses personales de la directora y por la orientación especializada de su equipo docente. En el caso del espacio artístico *Big Roof*, el contenido expositivo está condicionado por la cooperación con la institución académica, lo cual implica que la planificación curricular de la escuela desempeña un papel determinante en la definición temática. Bajo estas circunstancias, aún no es posible confirmar si existe una relación directa y estable entre este tipo de actividad expositiva y una demanda genuina del mercado del arte. Por lo tanto, los casos aquí presentados deben ser comprendidos como intentos exploratorios del arte contemporáneo del esmalte dentro de las lógicas del mercado, más que como reflejo de una demanda clara y sostenida por parte del mismo.

En términos generales, aunque el arte del esmalte contemporáneo ha comenzado a atraer la atención de algunas galerías comerciales y coleccionistas en China continental, todavía no ha logrado establecer un sistema de mercado completo y consolidado. Por un lado, persiste la ausencia de canales de venta estables y criterios claros de valoración económica; muchos artistas aún dependen de redes sociales para promocionar y vender sus obras. Por otro lado, ni las galerías ni los grupos de coleccionistas han alcanzado una escala significativa, y las piezas de esmalte contemporáneo aún no forman parte de los circuitos habituales de ferias internacionales o casas de subastas. Además, a pesar de la buena recepción del público en las exposiciones, las ventas siguen siendo limitadas, reflejando una situación de “elogios sin compras”, e incluso enfrentan confusiones con técnicas como el esmalte frío. Todo ello pone de manifiesto la posición periférica que ocupa el arte del esmalte contemporáneo como medio y categoría artística dentro del sistema del arte contemporáneo, así como los obstáculos estructurales que enfrenta para su inserción en el mercado.

Cabe destacar que, durante la fase de redacción de esta tesis, se tuvo conocimiento de que la empresa *China Guardian Auctions*²¹ está preparando una exposición-subasta en línea centrada en el arte del esmalte contemporáneo en China continental, y actualmente se encuentra en proceso de selección y convocatoria de artistas. En caso de concretarse, este proyecto podría representar una oportunidad clave para la incorporación del esmalte contemporáneo al sistema del mercado artístico convencional, y constituye un indicio positivo del creciente interés del mercado por esta categoría artística. En un futuro previsible, esta tendencia podría incentivar más iniciativas de exposiciones comerciales centradas en el esmalte contemporáneo, impulsando así su posicionamiento y visibilidad dentro del ecosistema artístico y de las estructuras del mercado.

21 China Guardian Auctions Co., Ltd. fue fundada en 1993 y es la primera casa de subastas en China establecida bajo un sistema empresarial moderno. Su actividad en el ámbito de las subastas de arte y objetos culturales ha sido durante mucho tiempo un referente en el sector.

VII.4 Exposiciones en el extranjero del esmalte contemporáneo

Introducción de las exposiciones en el extranjero

En los últimos años, las actividades expositivas del arte del esmalte contemporáneo en el ámbito cultural chino no se han limitado al desarrollo local. Algunos colectivos y artistas individuales han intentado también posicionar esta práctica en el contexto internacional. Esta forma de intercambio global difiere de las exposiciones internacionales organizadas por instituciones oficiales. En estas últimas, se suele invitar a artistas extranjeros con el fin de ofrecer al público local una visión de los avances técnicos y conceptuales en el arte del esmalte contemporáneo a nivel mundial. En cambio, las exposiciones organizadas en el extranjero por colectivos de artistas del ámbito cultural chino, así como la participación individual de artistas en eventos internacionales relacionados con el esmalte, buscan introducir en esos contextos la especificidad técnica y conceptual de la práctica contemporánea del esmalte chino, permitiendo que tanto el público local como otros artistas participantes conozcan la situación actual de esta disciplina en el ámbito chino.

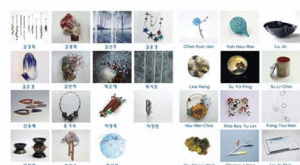
Esta sección se centrará en tres exposiciones organizadas en el extranjero por colectivos de artistas del ámbito cultural chino: *Seasons in Nature: Joint International Exhibition of Contemporary Enamel Art from Taiwan and Korea* (Seúl, 2020), *Contemporary Story of Enamel in the East* (Estocolmo, 2024) y *Nuevas Expresiones del Arte Milenario del Esmalte* (Madrid, 2025). Las exposiciones mantienen vínculos estrechos con las exposiciones institucionales y colectivas analizadas previamente, tanto en sus enfoques curatoriales como en la composición de sus participantes e instituciones implicadas. Los materiales empleados en esta investigación provienen de visita de exposición, entrevistas con artistas y organizadores, archivos digitales oficiales, artículos de prensa e información compartida en redes sociales.

VII.4.1 2021 Seasons in Nature: Joint International Exhibition of Contemporary Enamel Art from Taiwan and Korea, Seúl

Tras la exposición *Seasons in Nature: Joint International Exhibition of Contemporary Enamel Art from Taiwan and Korea* celebrada en Taipéi en 2020, la exposición se trasladó a Seúl como segunda etapa del proyecto, presentándose del 10 al 16 de junio de 2021 en la galería 1898. En esta ocasión, participaron 12 artistas taiwaneses, una cifra ligeramente inferior a los

Joint International Exhibition of Contemporary Enamel Art from Korea and Taiwan
한국 · 대만 칠보 예술 교류전

Seasons in Nature



2021.3.10~3.16
1898 갤러리 제2전시관
10am ~ 6pm
(단, 전시 마지막 날은 오전까지 관람 가능)

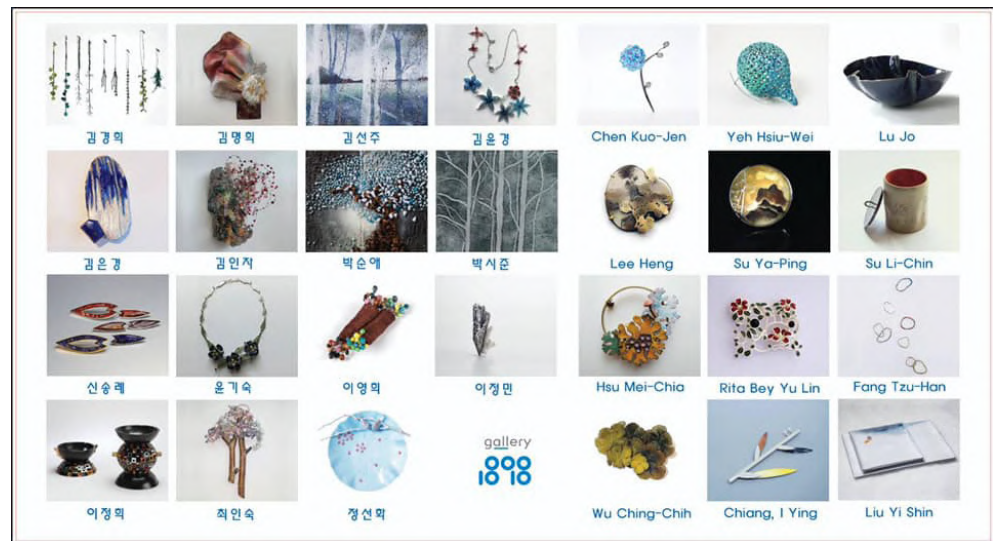
주최: 1898 / 기획: 정연희, Wu Ching-Chih



Cartel de la exposición
Season in Nature, Seúl

Vista de la exposiciones
Fuente: sitio web Wu Ching-Chih

15 que integraron la exposición en Taipéi. A diferencia de la exposición en Taipéi, organizada por el *National Taiwan Craft Research and Development Institute (NTCRI)* como exposición institucional, la edición en Seúl fue gestionada por los dos curadores y tuvo lugar en una galería comercial local.



Cartel de la exposición
Season in Nature, Seúl
Fuente: sitio web Wu Ching-Chih

El cambio de un espacio institucional a uno comercial trajo consigo una modificación en el modo de exhibición. Mientras que en Taipéi la exposición se estructuraba en unidades temáticas, en Seúl se optó por eliminar dicha organización temática, presentando las obras de forma abierta en el espacio expositivo, lo que permitía al público apreciarlas de cerca. Este cambio en el tipo de espacio y en la forma de exhibición refleja también una transformación en la estrategia de difusión: frente al enfoque académico e institucional del evento en Taipéi, la versión en Seúl adoptó una orientación más dirigida al público general y al mercado.

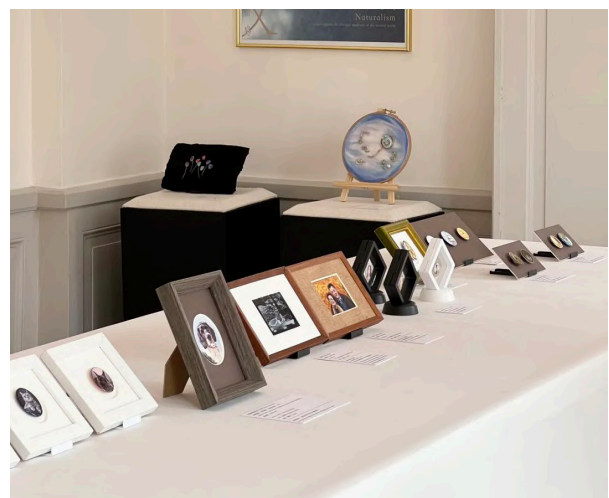
VII.4.2 2024 Contemporary Story of Enamel in the East, Estocolmo

Contemporary Story of Enamel in the East se presentó del 13 al 20 de junio de 2024 en la segunda planta del *China Cultural Center in Stockholm*, como una de las dos exposiciones incluidas en el proyecto *El arte en la punta de los dedos: exposiciones del arte de esmalte*,



Cartel de la exposición
Contemporary Story of Enamel in the East

Vista de la exposición
Fuente: China Cultural Center in Stockholm, WeChat



- 22 China Cultural Center in Stockholm, inaugurado el 1 de septiembre de 2016 como el vigésimo séptimo centro cultural chino en el mundo, forma parte de la red oficial de instituciones dedicadas a la promoción cultural internacional de China. Su objetivo es fomentar el intercambio y la cooperación entre China y Suecia en los ámbitos de la cultura, el arte, el deporte, etc.

organizado por dicho centro. La otra exposición del proyecto, titulada *Cloisonné, Witness of Culture Exchange and Mutual Learning: China Cloisonné Artwork Exchange Exhibition*, se centró en obras de esmalte cloisonné tradicional y se llevó a cabo simultáneamente en la sala principal del mismo centro. Cada una de las exposiciones fue organizada de forma independiente por equipos distintos; *Contemporary Story of Enamel in the East* fue producida por la organización *Enamel Alliance (Beijing)*, y durante el periodo de la muestra (el 15 de junio) se realizaron un seminario temático y un taller.

La exposición se estructuró en cuatro secciones temáticas: Naturalismo, Memoria contemporánea, Filosofía artística y Nueva generación. Las obras expuestas fueron principalmente creadas por miembros de la *Enamel Alliance* y sus estudiantes. Una parte significativa de las piezas ya había sido exhibida en 2023 en la exposición *The Shining Moment in Life*, organizada por la misma entidad, mientras que otras fueron creadas posteriormente o correspondían a trabajos de carácter estudiantil.



Exhibición de unas obras de la exposición *Contemporary Story of Enamel in the East*

Taller de esmalte en la exposición
Fuente: China Cultural Center in Stockholm, WeChat

Según la artista Nie Jinghui, líder del grupo expositivo, las actividades del *China Cultural Center in Stockholm* suelen difundirse principalmente a través de sus propias plataformas, y su alcance promocional es limitado. El público asistente estuvo compuesto en su mayoría por participantes habituales de las actividades del centro, personas interesadas en la cultura artística china, amigos locales del ámbito artesanal invitados por los propios artistas expositores, así como artistas del esmalte y aficionados al arte local especialmente convocados por el centro.

Cabe señalar que, aunque las dos exposiciones del proyecto se celebraron casi simultáneamente en el mismo periodo, según responsables de la *Enamel Alliance*, no se produjo interacción ni intercambio entre los organizadores de la exposición tradicional de cloisonné y los de la exposición contemporánea. Las conferencias y talleres de ambos eventos fueron gestionados por separado, y el funcionamiento de cada exposición se mantuvo autónomo.

VII.4.3 2025 Nuevas expresiones del arte milenario del esmalte: del cloisonné chino a las obras contemporáneo, Madrid

La exposición Nuevas expresiones del arte milenario del esmalte: del cloisonné chino a las obras contemporáneo, organizada por *Centro Cultural de China en Madrid* y *Network of International Culturalink Entities*, se celebró los días 4 y 5 de junio de 2025 en la biblioteca del dicho centro, con la colaboración de *Enamel Alliance (Beijing)*. Paralelamente, se organizaron actividades complementarias, como visitas guiadas y talleres participativos. El

22 Centro Cultural de China en Madrid, fundado el noviembre de 2005, es una institución oficial del Gobierno Chino establecida con el objetivo de estrechar los lazos de amistad entre China y España a través del diálogo cultural.

día 5 de junio, la artista Chen Wen ofreció una introducción del desarrollo histórico del esmalte en China y compartió las ideas creativas vinculadas a las obras expuestas. Por su parte, el taller permitió a los asistentes experimentar todo el proceso. Entre los modelos, destacó un broche con motivo de panda que fue recibido con entusiasmo.

Cartel de la exposición *Nuevas expresiones del arte milenario del esmalte*

La charla de Chen Wen en la exposición
Fuente: Centro Cultural de China en Madrid, WeChat



En el evento participaron nueve artistas, Nie Jinghui, Wang Yuan, Wei Yun, Chen Wen, Bai Limei, Du Jing, Su Jia, Mang Yan y Song Dan, todos ellos nacidos en las décadas de 1980 y 1990, y la mayoría de ellos son miembros de la *Enamel Alliance* y sus estudiantes. Sus creaciones giraban en torno a tres ejes temáticos: “Naturalismo”, “Memoria contemporánea” y “Reflexión filosófica”, y constaban de un total de veinte obras, entre joyas, objetos y cuadros. La mayoría de ellas ya se había presentado en las dos exposiciones anteriores de la alianza en Beijing, aunque también se incluyeron nuevas piezas y trabajos de nuevos artistas. Entre todas ellas, las obras de miniatura de Nie Jinghui y sus alumnos destacaron por su finura técnica y su riqueza narrativa.

Vista de la exposición *Nuevas expresiones del arte milenario del esmalte*

Taller de esmalte en la exposición
Fuente: Centro Cultural de China en Madrid, WeChat



El formato “exposición + taller” puso de manifiesto la dimensión participativa e interactiva, con un enfoque claro en el intercambio intercultural. El público estuvo compuesto principalmente por personas interesadas en la cultura china residentes en España. La autora y su directora de tesis, Núria López-Ribalta, asistieron a la muestra, pero fue una lástima que no se establecieran vínculos con esmaltistas locales ni con escuelas madrileñas que imparten cursos de esmalte. En conjunto, la exposición no solo presentó la diversidad del esmalte chino entre la tradición y la contemporaneidad, sino que también, gracias a las actividades prácticas, permitió a los asistentes comprender mejor este medio.

Conclusiones de las exposiciones en el extranjero

Las tres exposiciones colectivas de esmalte contemporáneo celebradas en el extranjero incluyen, por un lado, la extensión de una muestra institucional organizada por el *National Taiwan Craft Research and Development Institute (NTCRI)*, y por otro, dos proyectos promovidos por los Centros Culturales de China en el exterior, todos ellos con un marcado trasfondo de intercambio cultural oficial. La exposición de Seúl, de menor escala y sin el respaldo estructural de la institución taiwanesa, supuso la primera presentación colectiva de artistas del esmalte contemporáneo del ámbito cultural chino en el extranjero, lo que le confiere un valor histórico significativo. Por su parte, las exposiciones de Estocolmo y Madrid introdujeron por primera vez el esmalte contemporáneo de China continental al público europeo y constituyen un intento relevante de construir un discurso en el ámbito internacional.

Cabe señalar que, aunque las obras de los artistas de la *Enamel Alliance* aún no han ingresado en el sistema expositivo de las instituciones oficiales, el hecho de que hayan sido invitados en dos ocasiones a participar en proyectos de centros culturales en el extranjero indica que este colectivo ha comenzado a entrar en la esfera oficial por una vía alternativa. Desde el modo de exhibición, en el contexto local, la *Enamel Alliance* tiende a enfatizar la experimentalidad y la apertura la interacción espacial, mientras que, en las exposiciones realizadas en el extranjero, incorpora elementos tradicionales de la cultura china, como los rollos pintados o los marcos de ventanas de madera, con el fin de reforzar la identidad cultural. Estas diferencias ponen de manifiesto la capacidad de adaptación del grupo a distintos contextos y reflejan, al mismo tiempo, la adopción de una estrategia de exhibición basada en la simbolización cultural en sus primeros acercamientos al público internacional.

En conjunto, estas tres exposiciones han promovido, por diferentes vías, la difusión del esmalte contemporáneo del ámbito cultural chino en contextos culturales extrajeros. No solo han ofrecido nuevas oportunidades de presentación en plataformas internacionales, sino que también han reflejado los esfuerzos del esmalte contemporáneo del ámbito cultural chino por encontrar su lugar y su voz en el panorama artístico global. Aunque el nivel de las exposiciones en los centros culturales extranjeros no es tan alto como el de las muestras institucionales oficiales, su carácter abierto y cercano propició una respuesta más directa por parte del público en contextos multiculturales y abrió nuevas posibilidades para la cooperación internacional y el diálogo intercultural.

Paralelamente, los artistas del ámbito cultural chino han participado a título individual en exposiciones internacionales de esmalte en países como Japón, Estados Unidos, Italia y Francia, mostrando así sus prácticas creativas contemporáneas. Estas experiencias individuales, complementadas con las exposiciones colectivas previamente mencionadas, establecen múltiples vías de inserción del esmalte contemporáneo del ámbito cultural chino en el escenario internacional, permitiendo que sea observado, comprendido y redefinido en un marco global. Como medio originalmente foráneo, el esmalte, tras su proceso de localización, ha vuelto a integrarse en la escena internacional gracias al impulso combinado de las prácticas individuales y colectivas. Esto refleja la interacción dinámica y multidireccional entre lo local y lo global en el contexto del arte contemporáneo.

Conclusiones del capítulo Nueva presencia

A partir del año 2000, el arte del esmalte experimental contemporáneo en el ámbito cultural chino comenzó a desarrollarse de manera sostenida, alcanzando una cierta escala y visibilidad, y empezaron a aflorar tanto en el contexto local como en el de las artes contemporáneas y del esmalte a nivel internacional. En 2017 se celebró por primera vez una exposición institucional de carácter internacional dedicada exclusivamente al esmalte contemporáneo, lo que supuso la entrada formal de este medio en la escena de la historia del arte en la región. Durante los ocho años siguientes, las prácticas expositivas del esmalte contemporáneo en el ámbito cultural chino han mostrado una notable diversidad.

En primer lugar, las exposiciones institucionales aprovecharon su gran capacidad de articulación de recursos y el respaldo del sistema para ofrecer al esmalte un espacio de legitimación y de reconocimiento académico, impulsando su paso del ámbito artesanal al contexto del arte contemporáneo, aunque al mismo tiempo estuvieron inevitablemente condicionadas por las estrategias político-culturales y por las preferencias del sistema académico. En segundo lugar, las exposiciones colectivas de artistas se caracterizaron por una gran autonomía y un fuerte componente experimental, convirtiéndose a menudo en un mecanismo clave para incubar nuevos métodos y consolidar comunidades de práctica, si bien su alcance e impacto sostenido resultaron limitados por la falta de recursos. Paralelamente, las exposiciones en galerías comerciales procuraron introducir la lógica del mercado al establecer conexiones entre el público y potenciales coleccionistas, brindando a los artistas oportunidades de venta y visibilidad, pero debido a la inmadurez del sistema de mercado, su papel fue más bien el de un terreno de ensayo. Por último, las exposiciones en el extranjero desempeñaron un papel activo en la ampliación de la visibilidad internacional y en el fomento del diálogo intercultural, lo que permitió que el esmalte contemporáneo del ámbito cultural chino encontrara progresivamente oportunidades de ser observado y comprendido en el escenario global. Sin embargo, la mayoría de estas exposiciones se apoyaron en mecanismos de intercambio cultural de escala reducida, lo que dificultó una conexión profunda con el sistema artístico internacional dominante.

No obstante, las diversas modalidades expositivas no operan como compartimentos estancos, sino que se encuentran en constante interacción y cruce. Artistas transitan con frecuencia entre diferentes tipos de exposiciones: por ejemplo, la artista Li Yingzhen ha participado en exposiciones institucionales en Beijing, así como en exposición colectiva organizada por la *Enamel Alliance*. Asimismo, ha expuesto en la galería comercial *Mas Studio* de Shanghái. La *China Academy of Arte*, como institución de renombre en el ámbito de la enseñanza del esmalte contemporáneo, aporta otro ejemplo notable: la docente Duan Yanli no solo participó como artista en la exposición institucional en Beijing, sino que además llevó las obras pedagógicas a la exposición en el espacio comercial *Big Roof* de Hangzhou, y al mismo tiempo tomó parte en exposición colectiva de *Enamel Alliance*. Esta última, además de organizar por cuenta propia exposiciones colectivas en el territorio nacional, ha intervenido activamente en proyectos de intercambio cultural internacional, como los organizados por la *Alliance française* de Beijing y los Centros Culturales de China en Estocolmo y Madrid.

Esta dinámica de circulación e interrelación permite que los distintos mecanismos expositivos configuren un sistema articulado de funciones diferenciadas, estratificado y complementario. Las exposiciones institucionales aportan legitimación y reconocimiento, las exposiciones

colectivas de artistas incuban la experimentación y la innovación metodológica, las galerías comerciales sirven de espacio de prueba para el mercado, y las exposiciones en el extranjero posibilitan la expansión en un marco de diálogo intercultural. En última instancia, las exposiciones retroalimentan a los propios artistas, a la enseñanza y a las políticas culturales, impulsando nuevas prácticas creativas y curatoriales. Este modelo de funcionamiento cíclico contribuye a que el esmalte experimental contemporáneo vaya consolidando un ecosistema más completo en el ámbito cultural chino, al tiempo que amplía progresivamente su espacio discursivo en el contexto global.

En términos generales, las exposiciones, como principal plataforma de difusión y de construcción de valores del esmalte experimental contemporáneo, han ido configurando en el ámbito cultural chino una red multinivel y un mecanismo complejo. Este entramado ha logrado revitalizar el “arte del esmalte contemporáneo” en su expresión local, al tiempo que refleja, en una dimensión más amplia, la dinámica interacción entre lo local y lo internacional en el contexto de la globalización.

VIII. CONCLUSIONES GENERALES

VIII.1 Revisión de los objetivos de la investigación

Partiendo de una perspectiva de la historia del arte global, esta tesis presenta de manera sistemática un panorama del arte del esmalte contemporáneo experimental en el ámbito cultural chino. Dicho panorama incluye la revisión de su trasfondo histórico, el análisis de los mecanismos de su génesis, la exploración de sus trayectorias de desarrollo y la descripción de sus manifestaciones actuales. En este recorrido, la investigación da respuesta a los tres objetivos centrales planteados en la introducción:

1. Respuesta al primer objetivo: definición y características del esmalte contemporáneo en el ámbito cultural chino

En relación con la pregunta “¿cómo es el arte del esmalte contemporáneo en el ámbito cultural chino y cómo se ha configurado su fisonomía actual?”, la investigación permite afirmar que el esmalte contemporáneo en este contexto se caracteriza, ante todo, por su dimensión experimental, entendida no como una búsqueda vanguardista estricta, sino como una pluralidad de exploraciones materiales, pictóricas, figurativas, espaciales y narrativas que han ampliado de manera decisiva los límites tradicionales del medio. Esta experimentalidad constituye el rasgo definitorio de su fisonomía contemporánea y explica tanto la diversidad interna como la capacidad del esmalte para convertirse en un medio de expresión artística plenamente integrado en las prácticas del arte contemporáneo.

La configuración de esta fisonomía no es un fenómeno aislado, sino el resultado de un proceso progresivo en el que la educación artística ha desempeñado un papel fundamental. La combinación entre la introducción de nuevos conocimientos, la adaptación local de técnicas, la experimentación continuada del profesorado y la participación de artistas-docentes ha dado lugar a un sistema pedagógico diverso y orientado a la investigación práctica. Este sistema no solo ha impulsado la renovación técnica del esmalte, sino que ha proporcionado el marco cognitivo y metodológico en el que las prácticas experimentales han podido consolidarse.

Finalmente, la consolidación de un sistema inicial del esmalte contemporáneo se explica por la acción complementaria de los mecanismos expositivos, que han otorgado al medio visibilidad pública, legitimación académica, espacios de experimentación colectiva, vías de acceso al mercado y oportunidades de diálogo intercultural. La interacción entre exposiciones institucionales, iniciativas autogestionadas, espacios comerciales y proyectos internacionales ha permitido que el esmalte configure progresivamente un espacio discursivo propio y una panorama artística operativa.

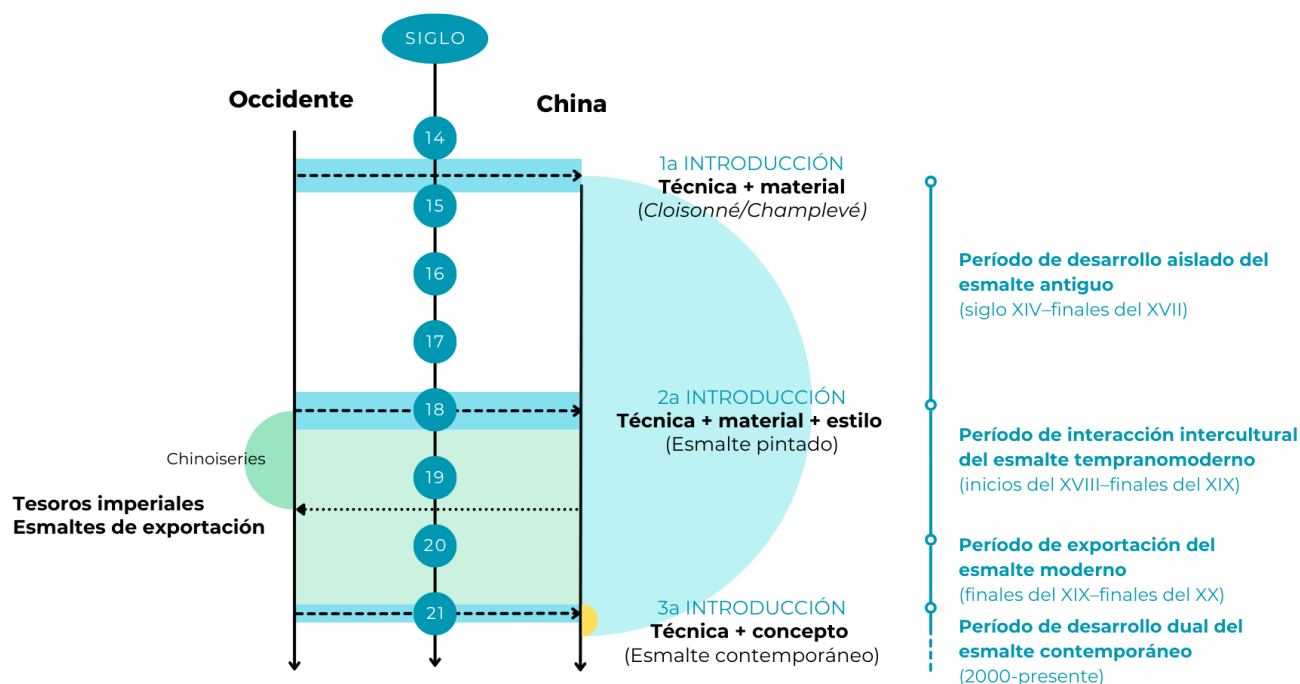
En conjunto, los tres ejes analizados (creación, educación y exposición) permiten concluir que el esmalte contemporáneo en el ámbito cultural chino se define por una fisonomía experimental y plural, construida mediante prácticas pedagógicas innovadoras y fortalecida por un entramado expositivo que ha posibilitado su articulación como un campo emergente. Este proceso explica tanto qué es el esmalte contemporáneo chino como cómo se ha configurado hasta constituir un sistema inicial reconocible en el panorama artístico actual.

2. Respuesta al segundo objetivo: El esmalte contemporáneo en el ámbito cultural chino en la circulación global

En relación con el segundo objetivo, comprender el esmalte contemporáneo en el ámbito cultural chino en un doble contexto histórico: su trayectoria interna y la circulación global del arte del esmalte, los análisis realizados permiten establecer un marco interpretativo que articula ambos niveles de forma coherente y aporta una contribución conceptual original al estudio del medio.

Desde la perspectiva de la historia interna del esmalte en el ámbito cultural chino, la tesis propone una reperiodización estructural, que organiza la evolución del esmalte chino en cuatro etapas basadas en transformaciones culturales y técnicas decisivas. Esta relectura permite situar el esmalte contemporáneo dentro de la continuidad histórica del propio esmalte chino, no como una prolongación lineal del esmalte tradicional, sino como una cuarta fase caracterizada por su orientación experimental, su reinterpretación conceptual y su integración plena en los lenguajes del arte contemporáneo. De este modo, el esmalte contemporáneo, pese a su fisonomía marcadamente distinta respecto a las etapas históricas anteriores, se puede comprender como el resultado entrelazado de procesos internos de larga duración y de nuevas dinámicas externas.

Estas dinámicas externas pueden comprenderse plenamente desde la perspectiva de la historia global del esmalte, desde la cual la investigación desarrolla de manera original el concepto de la “tercera introducción” como marco analítico para interpretar la fase contemporánea del esmalte en el ámbito cultural chino. Este concepto sintetiza cómo el esmalte vuelve a entrar en dicho ámbito cultural a través de diversos flujos internacionales y cómo, en este nuevo contexto, es objeto de una resignificación local en diálogo con los lenguajes del arte contemporáneo. A diferencia de las dos introducciones históricas anteriores, centradas en la transferencia técnica, material o estilística, esta tercera fase implica una reinterpretación conceptual del medio y su inserción en dinámicas históricas más amplias, lo que permite entender esta etapa como una reconfiguración significativa dentro del desarrollo global del esmalte.



Las introducciones y los períodos del esmalte en el ámbito cultural chino

Con la articulación conjunta de estos dos aportes, la reperiodización en cuatro etapas y la teoría de la tercera introducción, el esmalte contemporáneo chino queda comprendido como un fenómeno que se sitúa simultáneamente en la larga duración histórica de China y en la historia global de los intercambios técnico-culturales. Así, su aparición en el siglo XXI puede entenderse como una fase de reinención histórica y cultural, resultado del cruce entre procesos internos acumulados y nuevas dinámicas transnacionales que redefinen su significado en un horizonte global.

3. Respuesta al tercer objetivo: construcción del sistema y aportaciones metodológicas

En el plano metodológico, este estudio ha buscado responder a la ausencia de un marco analítico consolidado para abordar el esmalte contemporáneo en el ámbito cultural chino, un campo aún en etapa inicial y para el cual los enfoques historiográficos tradicionales, especialmente los basados en periodizaciones estilísticas o recorridos cronológicos lineales, resultan insuficientes. Ante esta carencia estructural, la investigación propone dos aportaciones metodológicas fundamentales.

En primer lugar, a partir de la recopilación más amplia posible de obras y casos del esmalte contemporáneo en el ámbito cultural chino, se ha deducido una tipología de trayectorias experimentales de creación, que sustituye la perspectiva centrada en artistas individuales por un análisis estructural del medio. Esta aproximación permite identificar con mayor objetividad los patrones comunes de experimentación: materialidad, pictorialidad, figuratividad, espacialidad y narratividad, y ofrece un instrumento eficaz para comprender la lógica interna de la creación contemporánea en este ámbito cultural.

En segundo lugar, la tesis articula un marco triangular compuesto por tres ejes interrelacionados: las trayectorias creativas, la transmisión educativa y los mecanismos expositivos. Este marco proporciona una herramienta coherente para explicar el funcionamiento del panorama contemporáneo del esmalte, superando los límites de los estudios centrados únicamente en técnica, autoría o catálogo, y estableciendo una base analítica transferible a otros contextos regionales.

Si bien el esmalte contemporáneo en este ámbito cultural se encuentra todavía en una fase temprana de desarrollo, esta condición no limita la validez del marco propuesto; por el contrario, subraya su pertinencia como estructura fundacional capaz de ampliarse conforme se consoliden factores externos como las políticas culturales, el mercado artístico y los sistemas de circulación internacional. En este sentido, el planteamiento metodológico aquí desarrollado constituye no solo una respuesta a las insuficiencias actuales del campo, sino también una referencia para futuras investigaciones sobre el esmalte contemporáneo en diversas regiones.

VIII. 2 Negociación de la triple identidad

Tras un análisis exhaustivo de las prácticas creativas, los mecanismos educativos y las estrategias de difusión expositiva del arte del esmalte contemporáneo en el ámbito cultural chino, se evidencia que el desarrollo de este campo artístico no se produce en un contexto homogéneo ni lineal, sino en medio de múltiples tensiones que obligan constantemente a los artistas a posicionarse, renegociar y redefinir sus marcos de acción. Estas tensiones se manifiestan en los conflictos conceptuales y elecciones discursivas presentes en la creación

artística, así como en los condicionamientos estructurales de la formación académica y en la manera en que el sistema expositivo configura y reconfigura los valores y las posiciones culturales de esta práctica. Estos fenómenos no deben interpretarse como casos aislados, sino como manifestaciones de tensiones estructurales que se repiten en los procesos prácticos, conformando así un campo dinámico y complejo que sustenta el desarrollo del arte del esmalte contemporáneo en el ámbito cultural chino. Este estudio resume dichas tensiones en lo que denomina una “negociación de identidades en tres niveles”, entendida como el proceso continuo de negociación que los artistas llevan a cabo entre tres dimensiones fundamentales: “tradición y contemporaneidad”, “artesanía y arte contemporáneo”, y “global y local”. Esta negociación no solo funciona como un mecanismo de elección para las trayectorias experimentales individuales, sino que también constituye la lógica interna que permite la generación, evolución y circulación de este campo artístico en su conjunto.

1. La negociación entre tradición y contemporaneidad

El arte del esmalte cuenta con más de seiscientos años de historia en China, habiéndose consolidado durante siglos como una parte fundamental de los objetos cortesanos y los sistemas rituales, portador de un profundo significado cultural. Incluso en la actualidad, el sistema de producción del esmalte tradicional, centrado en maestros de artesanía reconocidos a nivel nacional y provincial, mantiene una considerable envergadura, y el esmalte continúa ocupando una posición estable como símbolo de la identidad cultural del Estado. Paralelamente, el grupo de artistas activos en el ámbito de la creación experimental contemporánea suele mantenerse relativamente independiente de dicho sistema tradicional. Aunque ocasionalmente coinciden en proyectos de patrimonio inmaterial o en plataformas expositivas, rara vez se observa una negociación real entre lo tradicional y lo contemporáneo en sus obras.

Los que verdaderamente operan en este espacio de negociación son los artistas-docentes de instituciones de educación superior que combinan la práctica artística con la enseñanza. La mayoría cuenta con una formación técnica tradicional y, al mismo tiempo, posee una mentalidad abierta y un sentido de la misión educativa. A través de la experimentación pedagógica y la práctica creativa, han desarrollado vías de transición dinámica entre la tradición y la expresión contemporánea. Estos artistas reconfiguran imágenes, lenguajes técnicos y símbolos culturales heredados, transformando la tradición en un recurso experimental generativo.

2. La negociación entre artesanía y arte contemporáneo

Al ser un lenguaje material que depende en gran medida de la destreza técnica, el arte del esmalte se ha clasificado tradicionalmente dentro del ámbito de las “artes aplicadas” y se ha cuestionado frecuentemente su valor artístico. En el contexto contemporáneo, donde se otorga cada vez más importancia a la expresión conceptual y a la experimentación con los medios, esta “identidad artesanal” tiende a quedar marginada, e incluso es percibida como un signo de obsolescencia. Tal como señala la artista e investigadora británica Jessica Turrell¹, la práctica del esmalte contemporáneo a menudo se encuentra desgarrada entre dos extremos: por un lado, obras de gran virtuosismo técnico pero carentes de reflexión conceptual; por otro, propuestas centradas en la idea pero que revelan un dominio muy limitado del material, reduciendo el esmalte a una simple capa de color aplicada superficialmente. Entre ambos

1 Jessica Turrell, “Surface and Substance: A Call for the Fusion of Skill and Ideas in Contemporary Enamel Jewellery” en *Craft Research*, Vol. 1, (2010): 85–100.

polos, existen muy pocos espacios donde la destreza técnica y el pensamiento conceptual se integren de manera coherente.

En el ámbito cultural chino, la práctica contemporánea del arte del esmalte muestra una fractura aún más acusada. Por un lado, el sistema artesanal tradicional otorga una importancia central a la estandarización técnica y a la precisión visual, mientras que la producción en equipo limita aún más el potencial del esmalte como medio de expresión individual. Por otro lado, aunque algunos creadores han intentado adoptar lenguajes contemporáneos, logrando superar ciertas restricciones tradicionales, muestran una comprensión insuficiente del material y una escasa capacidad de integración formal, lo que conduce a prácticas “despojadas de destreza” que a menudo resultan débiles en lo formal. Esta división no solo se manifiesta en los caminos creativos de los artistas individuales, sino que también se refleja en las estructuras educativas.

Si bien la estructura de tensiones descrita sigue siendo ampliamente visible en la práctica del esmalte contemporáneo en el ámbito cultural chino, algunos artistas, como los presentados en el capítulo V, han comenzado a explorar caminos de negociación representativos en medio de esta fractura. Tras una extensa experimentación con el esmalte, han logrado desarrollar una metodología creativa que fusiona la rigurosidad técnica con la flexibilidad discursiva de la expresión contemporánea. En sus obras se evidencia una comprensión profunda de las propiedades del material, así como una capacidad de traducción estética que permite al esmalte trascender su función de mero soporte formal o superficie coloreada, para convertirse en un medio expresivo en diálogo activo con el tema, la estructura y el contexto cultural de la obra. Como señala Jessica Turrell, “solo cuando se domina verdaderamente el lenguaje del material es posible establecer un diálogo significativo entre concepto, oficio y expresión artística”.

3. La negociación entre identidad local y global

En el contexto de un sistema artístico contemporáneo cada vez más globalizado, el desarrollo del arte del esmalte experimental en el ámbito cultural chino ha entrado inevitablemente en contacto con lenguajes artísticos internacionales, estructuras educativas y mecanismos expositivos transnacionales. Desde las formas de las obras hasta los métodos de creación, pasando por la incorporación de tecnologías y modelos pedagógicos, las influencias del arte contemporáneo occidental ya están profundamente arraigadas en la práctica de muchos creadores. Especialmente en el caso de artistas con formación o que residen en el extranjero, sus obras reflejan un dominio fluido de los códigos internacionales de expresión, aunque esta “conexión global” no implica una simple imitación; por el contrario, en mucho caso, su situación en contextos culturales ajenos suele despertar una conciencia identitaria que los impulsa a replantear su “identidad cultural”.

Asimismo, como se analiza en la segunda sección del capítulo V, muchos artistas han integrado deliberadamente elementos de la experiencia cultural local, lenguajes visuales y referentes históricos dentro de marcos discursivos globales, en respuesta a temas relacionados con la identidad, el cuerpo, la memoria o cuestiones sociales concretas. Esta “localidad” no se presenta como una reproducción literal de tradiciones, sino como una forma de expresión culturalmente legible que se construye a través de la traducción y reconfiguración de materiales, imágenes y narrativas. Sin embargo, la mayoría de los creadores no se obsesiona con una negociación explícita entre lo local y lo global, sino que opta por transitar libremente entre múltiples sistemas culturales, manteniendo una participación flexible y estratégica en el discurso artístico global.

VIII.3 Limitaciones y perspectivas futuras

1. Limitaciones

En el análisis del arte del esmalte contemporáneo en el ámbito cultural chino, este estudio ha buscado presentar un panorama general a partir de tres dimensiones: las trayectorias experimentales de creación, los mecanismos educativos y las prácticas expositivas. No obstante, debido a la amplitud del objeto de estudio, a las limitaciones en las vías de acceso a la información y a la disparidad de la documentación disponible, resulta difícil ofrecer una cobertura total de todos los artistas, instituciones y exposiciones. A pesar de que se ha recopilado y analizado el material de la forma más exhaustiva posible, la muestra finalmente considerada presenta omisiones e inexactitudes inevitables. Esta limitación implica que el panorama ofrecido por la presente investigación constituye más bien una síntesis de carácter provisional que una visión panorámica exhaustiva.

En el tercer capítulo, al abordar la revisión del esmalte contemporáneo a escala mundial, este estudio ha construido un marco general destinado a ofrecer el trasfondo internacional necesario para comprender la práctica en el ámbito cultural chino. Sin embargo, debido al enfoque de la investigación y a las limitaciones de extensión, no ha sido posible profundizar en el análisis de artistas, obras y corrientes concretas del arte del esmalte contemporáneo. Por tanto, este contexto de influencias externas puede resultar abstracto para los lectores menos familiarizados con el esmalte contemporáneo y no permite configurar una visión de conjunto más directa y concreta. No obstante, esta limitación también abre la posibilidad de desarrollar en el futuro estudios de caso más sistemáticos a escala global.

2. Perspectivas futuras

En primer lugar, esta tesis se ha centrado en comprender, dentro de un marco global, la práctica local del esmalte contemporáneo en el ámbito cultural chino tras la introducción de conceptos y técnicas. En el futuro, será posible profundizar en cómo esta experiencia de desarrollo local vuelve a entablar un diálogo e interacción con el mundo. En el presente estudio ya se han abordado algunos casos de artistas que han estudiado, creado o expuesto en el extranjero; será necesario, en investigaciones posteriores, examinar de manera sistemática el papel que desempeñan en estos flujos transnacionales y la retroalimentación o influencia que generan en los contextos globales.

En segundo lugar, tomando como referencia el marco triangular constituido por las “trayectorias experimentales – mecanismos educativos – sistemas expositivos”, futuras investigaciones podrían incorporar dimensiones como el mercado, el coleccionismo, la museología, etc., con el fin de construir un modelo analítico más integral. De esta manera, se plantea la posibilidad de revelar más niveles distintos de funcionamiento del esmalte contemporáneo, así como de mostrar con mayor claridad sus múltiples conexiones entre el ámbito académico, el mercado y la sociedad.

En tercer lugar, en el futuro se podría considerar la experiencia del ámbito cultural chino como un punto de referencia para ampliar, desde una perspectiva global, el estudio del esmalte contemporáneo en otras regiones, especialmente en aquellos contextos que presentan similitudes en cuanto a antecedentes y trayectorias de desarrollo, como es el caso de Japón.

Sobre esta base, sería posible llevar a cabo investigaciones comparativas interregionales que contribuyan a la construcción y perfeccionamiento de una visión panorámica del esmalte contemporáneo a escala global.

Por último, a partir del extenso corpus de artistas y obras recopilado en esta investigación, será imperativo en el futuro establecer archivos sistemáticos y resultados de carácter visual, tales como un catálogo o base de datos del esmalte contemporáneo en el ámbito cultural chino entre 2000 y 2025. De este modo, se ofrecería una representación más directa e integral del panorama general, al tiempo que se proporcionaría un sólido apoyo documental para investigaciones posteriores.

BIBLIOGRAFÍA

I. Teoría

Li, Jiayi. *From Site to Exhibition - Art Exhibitions since 2000* (《从展场到展览: 2000年以来的艺术展览》). Shanghai Academy of Social Science Press, 2020.

Li, Liming. *From Craftman to Artist: Practitioners of Chinese Ceramic Art in the 20th Century* (《从工匠到艺术家: 20世纪的中国美术陶瓷从业者》). Guangxi Normal University Press, 2021.

Wu, Hung. "A Case of Being "Contemporary": Conditions, Spheres, and Narratives of Contemporary Chinese Art". En *Antinomies of art and culture : modernity, postmodernity, contemporaneity*. Duke University Press, 2004.

Wu, Hung. *Ancient Chinese Art in a Global Perspective* (《全球景观中的中国古代艺术》). SDX Joint Publishing, 2017.

Wu, Hung, ed. *Art and Materiality* (《艺术与物性》). Shanghai Painting and Calligraphy Publishing House, 2023.

Wu, Hung, ed. *World 3 Research on Chinese Art History, a Western Perspective* (《世界3: 海外中国艺术史研究》). Century Wenjing, 2020.

Wu, Hung. "Wu Hung: En las mareas de la historia, la interacción entre el arte contemporáneo chino y global seguirá transformándose (巫鸿: 在历史的潮汐中, 中国和全球当代艺术的互动方式将会发生变化)". 2023. *The Art Journal*. <https://www.theartjournal.cn/archives/comments/122442>.

Wu, Hung. *It's All about Experiment: Collected Works on Contemporary Chinese Art by Wu Hung* (《关键在于实验: 巫鸿中国当代艺术文集》). Henan Literature and Art Publishing House, 2022.

2. Arte del esmalte mundial

Gilodo, Andrei. *Russian Enamel. Mid 19th Century - 20th Century*. Beresta, 1996.

Vilasís, Andreu. *El arte de esmaltar*. Sirocco, 1986.

Vilasís, Andreu. *Esmaltar*. AUSA, 2018.

Vilasís, Andreu. *Monografies de l'art i la tècnica de l'esmal: La Miniatura*. C.I.D.A.E., 1989.

Jazzar, Bernard N., y Harold B. Nelson. *Little Dreams in Glass and Metal: Enameling in America, 1920 to the Present*. Enamel Arts Foundation, 2015.

Jazzar, Bernard N., y Harold B. Nelson. *Painting with Fire: Masters of Enamelling in America, 1930-1980*. Long Beach Museum of Art, 2007.

Amiranachvili, Chalva. *Los Esmaltes De Georgia*. Polígrafa, 1976.

Buckton, David. "Enamelling on Gold-A historical perspective". *Gold Bulletin*, 1982.

Grose, David Frederick, ed. *The Toledo Museum of Art, Early Ancient Glass: Core-formed, Rod-formed, and Cast Vessels and Objects from the Late Bronze Age to the Early Roman Empire, 1600 B.C. to A.D. 50*. Hudson Hills Press, 1989.

Korol'kova, Elena. "El arte escita: estilo y metalurgia". Conferencia académica. *El arte de trabajar el oro: Intercambios culturales en la orfebrería de Eurasia antigua*. University Tsinghua, 2023.

Cioni, Elisabetta. *Scultura e smalto nell'oreficeria senese dei secoli XIII e XIV*. SPES, 1998.

Goring, Elizabeth. "The Kourion Sceptre: Some Facts and Factoids". *Bulletin of the Institute of Classical Studies*. Supplement, 1995.

Teeter, Emily. "Enameling in Ancient Egypt?" *American Journal of Archaeology*, 1981.

Speel, Erika. *Dictionary of Enamelling: History and Techniques*. Ashgate Publishing Limited, 1997.

Speel, Erika. *Painted Enamels: An Illustrated Survey 1500-1920*. Lund Humphries, 2008.

- Schneider, Fredric T. *The Art of Japanese Cloisonne Enamel: History, Techniques and Artists, 1600 to the Present*. McFarland & Co, 2015.
- Yarza Luaces, Joaquín. *De Limoges a Silos*. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2001.
- Cohen, Karen L. *The Art of Fine Enameling*. Stackpole Books, 2020.
- López-Ribalta, Núria, y Eva Pascual i Miró. *EL ESMALTE. Al fuego sobre metales*. Parramón, 2014.
- De la Bandera Romero, María Luz, y Milagros Respaldiza. “El tesoro de El Carambolo: técnica, simbología y poder”. En *El Carambolo. 50 años de un tesoro*. Junta de Andalucía, 2010.
- Campbell, Marian. *An Introduction to Medieval Enamels*. Stemmer House, 1983.
- Personne, Marie-Laudes. “L’Émail contemporain de Limoges”. Tesis de máster, Université de Poitiers, 2017.
- Stöhrlová, Pavla. *Enamel, Handicraft Art Technique and Modern Surface Treatment of Metals*. Technické Muzeum v Brně, 2018.
- Lacovara, Peter. “An Ancient Egyptian Royal Pectoral”. *Journal of the Museum of Fine Arts*, 1990.
- Higgins, Reynold Alleyne. *Greek and Roman Jewellery*. University of California Press, 1980.
- Gonzalez, Valérie. *Emaux D'al-Andalus Et Du Maghreb*. Edibred, 1994

3. Arte del esmalte chino

- Quette, Béatrice, ed. *Cloisonné: Chinese Enamels from the Yuan, Ming, and Qing dynasties*. Bard Graduate Center, 2011.
- Chen, Lihua, ed. *Enamels in the Collection of the Palace Museum (《故宫珐琅图典》)*. The Palace Museum Press, 2011.
- Fan, Jhan-Ling. “The Study of ‘Mother and Child’ Motif on Painted Enamels at the Ch’ing Court in the Reign of Qianlong”. Tesis de máster, National Taiwan Normal University, 2015.
- Guo, Fuxiang. “An investigation of the history of Canton bass-taille enamels in the Qing dynasty”. En *Sparkle and Charm: Canton Enamels of the Qing Dynasty Essays*. 2023.
- Liu, Hanwen y Wang, He. “The Qianlong Emperor’s Order: Scientific Analysis Helps Find French Painted Enamel among Palace Museum Collections”. *Heritage Science*, 2022.
- Brinker, Helmut y Albert Lutz. Traducido por Susanna Swoboda. *Chinese cloisonné : the Pierre Uldry collection*. Asia Society Galleries, 1989.
- Leonardo, Olschki. *Guillaume Boucher A French Artist At The Court Of The Khans*. The Johns Hopkins Press, 1946.
- Li, Jiufang. *Colección Completa de Tesoros Culturales del Museo del Palacio: Esmaltes sobre Metal (《故宫博物院藏文物珍品全集-金属胎珐琅器》)*. The Commercial Press (Hong Kong) Limited, 2002.
- Li, Jiufang. “Los esmaltes sobre metal tabicados chinos y su origen”. *Palace Museum Journal*, 1994.
- Lu, Mutao. *Colecciones de esmalte en la Casa Hongshu Baiyun (《红树白云楼藏珐琅器》)*. The Forbidden City Publishing House, 2013.
- Ma, Weidu. *A Historical Account of Cloisonné Enamel Wares in China (《景泰蓝的前世今生》)*. SDX Joint Publishing, 2018.
- Cosgrove, Maynard Giles. *The Enamels of China and Japan: Champlevé and Cloisonné*. Robert Hale, 1974.
- Redford, Scott. “How Islamic Is It? The Innsbruck Plate and Its Setting”. *Muqarnas*, 1990.
- Shih, Ching-Fei. *Luminancia radiante: el esmalte pintado de la corte imperial Qing*. Museo Nacional del Palacio, 2012.
- Shih, Ching-Fei y Wang Chong-Ci. “Imperial ‘Yang falang’ of the Qianlong period manufactured by the Guangdong Maritime Customs (乾隆朝粤海關成做之“洋珐瑯”)”. *Taida Journal of Art History*, 2024.

Garner, Harry. *Chinese and Japanese Cloisonné Enamels*. Faber and Faber, 1962.

Tang, Kemei, ed. *Colección completa de artesanía tradicional china: La orfebrería y Cloisonné* (《中国传统工艺全集: 金银细金工艺和景泰蓝》). Elephant Press, 2004.

Steppan, Thomas, ed. *Die Artukiden-Schale im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck. Mittelalterliche Emaillkunst zwischen Orient und Occident*. Editio Maris, 1995

Steppan, Thomas. "The Artukid Bowl: Courtly Art in the Middle Byzantine Period and Its Relation to the Islamic East". *En Perceptions of Byzantium and Its Neighbors (843–1261)*. Metropolitan Museum of Art, 2000.

Wang, He. "An investigation of painted enamels with Qianlong reign marks made in the West". *Palace Museum Journal*, 2020.

Xu, Xiaodong. "Investigation of Exported Canton Enameled Copper Wares of Qing Dynasty (清代外销广东金属胎画珐琅)". *Journal of the National Museum of China*, 2019.

Xu, Xiaodong, Choi Yan Tam, y Chung Man Ho. *Essays of Sparkle and Charm: Canton Enamels of the Qing Dynasty* (《總相宜: 清代廣東金屬胎畫珐琅》論文集). Art Museum, The Chinese University of Hong Kong, 2023.

Yang, Boda, ed. *Complete Collection of Chinese Gold, Silver, Glass and Enamel Ware* (《中国金银玻璃珐琅器全集》). V. VI. Enamels. Hebei Fine Arts Publishing House, 2002.

Zheng, Yiwei. *A centennial History of Chinese Export Cloisonné from Late Qing to the People's Republic China* (《景泰蓝的海外贸易: 晚清到共和国百年商史》). Shanghai Culture Publishing House, 2020.

Zhou, Chunbing. *Bureau of Enamel Research and Collections of Famous Cloisonné Workshops in Modern China* (珐琅局: 中国近代景泰蓝名作坊研究与收藏). Shanghai Culture Publishing House, 2022.

4. Artistas y obras

Gold Museum, New Taipei City Government, ed. "2020 A Study on the Interpretation and Investigation of Contemporary Taiwanese Metalwork and Jewelry Artists (2020 臺灣當代金工與首飾藝術家詮釋及調查研究)". Gold Museum, New Taipei City Government, 2020. https://www.gpm.ntpc.gov.tw/files/file_pool/2/0L315539523653498027/2020臺灣當代金工與首飾藝術家詮釋及調查研究.pdf

Lin, Chien-chi, ed. "Catalogue of the 3rd National Metal Crafts Competition (第三屆全國金屬工藝大賽作品集)". Gold Museum, New Taipei city Government, s. f.

Lo, Shu-Jung, Hui-Chen Wang, y Si-Yong Wang. "2020 New Taipei City International Metal Crafts Competition Exhibition (2020新北市國際金屬工藝大賽得獎作品專輯)". Editado por Yin-Hua Chao. Gold Museum, New Taipei City Government, 2020.

Le Van, Marthe, ed. *500 Enamel Objects: A Celebration of Color on Metal*. Sterling Publishing Company, 2009.

Chen Qi Studio. "Diálogo y casos: De Time Polyphonies a Juchuan." *Art Forum* (14 de julio de 2024). <https://i.cafa.edu.cn/waterprint/ch/chresc/?s=40225166>

Lin, Hsiu-chuan. "El pincel de las llamas: La temperatura crea cien matices." *Business Today*, 20 de marzo de 2019. <https://www.businesstoday.com.tw/article/category/80732/post/201903200032/>

Radio Taiwan Intl, La artesana Lü Yen-hua: Con el corazón como recipiente, desplegando la excelencia del esmalte." *El alma del artesano*, video, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=o0LCy64lrmY>

Were, Ian. "Revitalising Tradition: Ah Xian's Cloisonné, Jade and Lacquer Figures." *Art-Random.net*, s.f. <https://art-random.net/wp-content/uploads/2012/06/ah-xian-revitalising-tradition-2.pdf>

Queensland Art Gallery | Gallery of Modern Art (QAGOMA). "Ah Xian: The Body Is a Central and Ongoing Theme." *QAGOMA Stories*, 5 de septiembre de 2023. <https://www.qagoma.qld.gov.au/stories/ah-xian-the-body-is-a-central-and-ongoing-theme/>

- Catalani, Stefano. "From Iconic to Symbolic: Ah Xian's Semiotic Interface Between China and the West." *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art* (marzo de 2005): 76–86.
- Ribalta, Núria L. "Ah Xian. Esculturas en cloisonné." *L'Esmalt*, no. 67 (septiembre de 2005): 6-8.
- Hsu, Yi-tin. "In Dim Light – Wang I-an." *Taiwan Crafts Quarterly*, s.f. <https://themefile.culture.tw/ntcri/quarterly/files/ea4e43fe-ac38-49b0-b9a5-44fc85b75ba8.pdf>
- Lo, Chia-hua. "El paisaje de Macao sobre el pecho: Lei Ka-chun explora la imaginaria urbana local a través de la orfebrería." *C² Magazine*, no. 62 (octubre de 2025). https://www.c2magazine.mo/report_info/60/1251.html
- Chen, Ting-Chun. "Immersion- Jewelry Works by Ting-Chun Chen (沁漬- 陳亭君首飾創作)". Tesis de máster, Tainan National University of the Arts, 2016. <https://hdl.handle.net/11296/p9354t>.
- Chen, Yi. "Signs of Raising (敲痕)". Tesis de máster, Tainan National University of the Arts, 2008. <https://hdl.handle.net/11296/323jwz>.
- Chen, Yi-Wen. "Fill in the Blank- Metal Arts by Yi-Wen Chen (填裝空白- 陳怡汶金工創作)". Tesis de máster, Tainan National University of the Arts, 2016. <https://hdl.handle.net/11296/hk8v2a>.
- Chen, Yi-Ying. "Admire the Skyline-Creation Descriptions by Chen Yi-Ying (映曝- 陳怡穎創作論述)". Tesis de máster, Da Yeh University, 2019. <https://hdl.handle.net/11296/5q9762>.
- Huang, Ling-Chen. "'The Form of Eternity' A Study of Female Imagery - Applying Nature Form in Enamel Metalwork (「潛於無形的永恒」女性意象與自然形態之金工琺瑯創作)". Tesis de máster, Universidad Católica Fu Jen, 2017. <https://hdl.handle.net/11296/7f7gve>.
- Hung, Tzu-Chun. "Presence in Absence-Statement of Creation of Enamel Jewelry (缺席中的在場- 琺瑯首飾創作論述)". Tesis de máster, National Taiwan University of Arts, 2022. <https://hdl.handle.net/11296/5wd5rg>.
- Lai, Yung-Ching. "My Search for Self Order (我尋我序)". Tesis de máster, Tainan National University of the Arts, 2008. <https://hdl.handle.net/11296/7rx67u>.
- Lee, Rui-Lin. "Metamorphosis - Rui-Lin Lee's Enameling Art Description (蛻變- 李叡林琺瑯創作論述)". Tesis de máster, Da Yeh University, 2022. <https://hdl.handle.net/11296/m6t8c6>.
- Li, Yinglong. "Expanding the Boundaries of Traditional Enamel Plique-à-Jour through Hybrid Craft Practice". Tesis doctoral, Birmingham City University, 2023. https://www.open-access.bcu.ac.uk/14791/1/Li%2C%20Yinglong_PhD%20Thesis%20Published_Final%20Version_Submitted%2022%20March%202023_Final%20Award%2015%20August%202023.pdf.
- Birmingham City University, School of Jewellery. "Research project set to change face of enamelling." *BCU News & Events*, 24 de agosto de 2023. <https://www.bcu.ac.uk/news-events/jewellery/research-project-set-to-change-face-of-enamelling>
- Liang, Zih-Ci. "Inner Dimensions-Enamel without Metal Formation of Zih-Ci Liang's Art Practice (潛境- 梁紫琪無胎體琺瑯創作論述)". Tesis de máster, National Taiwan University of Arts, 2020. <https://hdl.handle.net/11296/a9ry2r>.
- Lin, Lih-Chuan. "Tracing Taste (拾味)". Tesis de máster, Tainan National University of the Arts, 2008. <https://hdl.handle.net/11296/785dn6>.
- Lou, Yu-Wen. "Landscape The Artistic Statement on Yu-Wen Lou's Craft Creations (地景樓育雯工藝創作論述)". Tesis de máster, National Tsing Hua University, 2024. <https://hdl.handle.net/11296/4apbp9>.
- Qu, Mengnan. "Honor For Single Child". Tesis de máster, State University of New York at New Paltz, 2015. <https://www.mengnanqu.com/honor-for-singlechild-statement.html>.
- Wang, I-An. "Twilight Zone (昏暗帶)". Tesis de máster, Tainan National University of the Arts, 2016. <https://hdl.handle.net/11296/jeyqgs>.
- Wu, Ching-Chih. "'Virtual and Reality' Self-interpretations of WU,CHING-CHIH's Jewelry Creation (真實與表相-吳竟銓金工首飾創作論述)". Tesis de máster, National Taiwan University of Arts, 2013. <https://hdl.handle.net/11296/z7gamf>.

Xu, Jing. “The Gift”. Tesis de máster, Cranbrook Academy of Art, 2023.

Yu, Chia-Yu. “Vitality from Ink Stream The Artistic Statement on Chia-Yu Yu’s Contemporary Jewelry (墨沁之澗游加鈺當代首飾創作論述)”. Tesis de máster, National Tsing Hua University, 2024. <https://hdl.handle.net/11296/jbka3d>.

Yuan, Yihan. “Be-Longing”. Tesis de máster, Cranbrook Academy of Art, 2023.

5. Exposiciones

Ho, Chung-Man, Choi Yan-Tam, ed. *Sparkle and Charm: Contemporary Enamel Art* (《总相宜：当代珐琅艺术设计展》图册). Catálogo de exposición. Art Museum, The Chinese University of Hong Kong, 2022.

National Taiwan Craft Research and Development Institute, ed. *2017 Contemporary Enamel Art Exhibition from Korea, the US and Taiwan* (《2017臺美韓當代珐琅創作聯展》图录). National Taiwan Craft Research and Development Institute, 2017.

National Taiwan Craft Research and Development Institute, ed. *2018 Blaze: International Contemporary Enamel Art Exhibition* (《炙：2018國際當代珐琅展》图录). Catálogo de exposición. National Taiwan Craft Research and Development Institute, 2018.

Wang, Xiaoxin, ed. *Integrity and Innovation: Beijing International Contemporary Enamel Art Exhibition* (《守正创新-北京国际当代珐琅艺术展》图录). Catálogo de exposición. Posts & Telecom Press, 2023.

Academia de Arte y Diseño de Tsinghua. “Entrevista | Wang Xiaoxin: El camino de la ‘fidelidad e innovación’ en el arte del esmalte contemporáneo.” *Noticias de la Academia de Arte y Diseño de Tsinghua*, 24 de junio de 2022. <https://www.ad.tsinghua.edu.cn/info/1205/28100.htm>

ANEXO: ORIGEN Y LOCALIZACIÓN DE LAS FUENTES

1. Museos y colecciones públicas

Museo de Palacio de Beijing <https://www.dpm.org.cn/explore/collections.html>
Museo Nacional del Palacio, Taipei <https://www.npm.gov.tw/Collection-Intro.aspx?sno=01000022&l=1>
Museo Nacional de China <https://www.chnmuseum.cn/zp/>
Museo de Arte de la Universidad China de Hong Kong
Museo de Shenzhen
Museo de Esmalte de la Fábrica de Esmalte de Beijing
Museo Guanfu, Beijing
Museo Metropolitano de Arte de Nueva York <https://www.metmuseum.org/art/collection>
Museo de Bellas Artes de Boston <https://collections.mfa.org/collections>
Museo Walters de Arte, Estados Unidos <https://thewalters.org/experience/collections/>
Museo de Arte de Cleveland
Museo Británico <https://www.britishmuseum.org/collection/>
Museo de Victoria y Alberto <https://www.vam.ac.uk/collections>
Museo del Louvre <https://collections.louvre.fr/>
Museo de las Artes Decorativas, París <https://madparis.fr/Collections-1130>
Museo de Bellas Artes de Limoges
Museo Arqueológico Nacional, Madrid <https://www.man.es/man/coleccion/catalogo-cronologico.html>
Museo Arqueológico de Sevilla
Museu d'Art Medieval de Vic
Museo Nacional de Arte de Cataluña <https://www.museunacional.cat/es/coleccion>
Museo de Burgos
Museo Nazionale di Taranto, Italia
Museo Estatal del Tirol
Museo Poldi Pezzoli di Milano
Museo Nacional de Historia de Ucrania
Museo Hermitage de San Petersburgo, Rusia <https://www.hermitagemuseum.org/explore/artworks>
Museo Fabergé en San Petersburgo
Museo de Arte de Georgia, Tiflis
Museo Egipcio de Berlín
Kunstgewerbemuseum Berlin
Museo Nacional de Ámsterdam <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection>
Rijksmuseum van Oudheden
Museo Egípcio de El Cairo
Museo de Chipre (Nicosia)
Museo Nacional Húngaro en Budapest
Museo del Tesoro de la basílica de San Francisco en Asís
Museo Calouste Gulbenkian, Lisboa
Kunsthistorisches Museum, Viena
Nationalmuseum Suecia
Staatliche Kunstsammlungen Dresden

2. Colecciones de instituciones religiosas y estatales

Instituto de Reliquias Culturales y Arqueología de Qinghai
Tesorería Shoso-in de Nara, Japón

Château de Fontainebleau
Parlamento de Hungría
La Stift Klosterneuburg, Viena
Basílica de San Marcos, Venecia
Catedral de Colonia
Catedral de Essen
Catedral de Monza, Italia
Catedral de Tortosa
Catedral de Girona
Monasterio de Saint Maurice
Santuario de Sant Miquel de Aralar
Biblioteca Nacional de Francia

3. Colecciones históricas privadas

Colección de Pierre Uldry
Colección particular de Zheng Yiwei
Colección particular de Zhou Chunbing
Colección Fundación Harley
Colección Malmaison de la Emperatriz Josefina

4. Fuentes bibliográficas y repositorios académicos

Journal Storage (JSTOR) <https://www.jstor.org/>
Internet Archive <https://archive.org/>
Academia.edu <https://www.academia.edu/>
National Library of China <https://www.nlc.cn/web/index.shtml>
China Academic Journal Network Publishing Database (CNKI) <https://www.cnki.net>
National Central Library <https://www.ncl.edu.tw/>
National Digital Library of Thesis and Dissertations in Taiwan
<https://ndltd.ncl.edu.tw/cgi-bin/gs32/gswweb.cgi/ccd=jI44Sx/webmge?mode=basic>
Centro de Documentación del Museo del Diseño

5. Fuente de Publicaciones periódicas

Palace Museum Journal 《故宫博物院院刊》
National Palace Museum Research Quarterly 《故宮學術季刊》
The National Palace Museum Monthly of Chinese Art 《故宮文物月刊》
Revista L'Esmalt

6. Asociaciones y organización del esmalte artístico

The Enamelist Society (EEUU), Inc <https://www.enamelistsociety.org/>
The Enamel Arts Foundation <https://www.enamelarts.org/>
Centre d'Informació i Difusió de l'Art de l'Esmalt (CIDAE) <https://cidae.com/cidae/>
The British Society of Enameller (UK) <https://www.enamellers.org/>
Guild (UK) <https://guildofenamellers.org/>
Creativ-Kreis-Internacional (Italia) <https://cki.altervista.org/>
Australian Enameller <https://www.enamellers.com.au/>
The Japan Enameling Artists Association <http://www.j-shippo.or.jp/>

Taiwan Jewellery Design & Metalsmithing Association <http://www.tjdma.org/>
Chinese Taipei Enamel of Art Association https://www.instagram.com/cteea_tw/ (Instagram)
Enamel Alliance (WeChat Account: 珐琅新纪元)

7. Galerías y Plataforma artística

Klimt02: <https://klimt02.net/>
BMFJ Studio: <https://www.bmfj.com/>
Art Emperor: <https://artemperor.tw/>
BR Gallery: <https://www.brgallery.com/>
Project Mas: <https://xhslink.com/m/1wmODcPbsoz>

8. Fuentes de información de artistas

Bai Chiung-Ru

Facebook: <https://www.facebook.com/toutan2014/photos>
Instagram: https://www.instagram.com/shiwu_jewelry/
Biografía/CV: <http://www.tjdma.org/2010/09/01/%E7%99%BD%E7%93%8A%E5%A6%82baichiung-ru/>

Chao Tan-Chi

Facebook: https://www.facebook.com/p/%25E9%258D%258A%25E4%25B8%25B9%25E5%25A0%25B4%25E8%25B6%2599%25E4%25B8%25B9%25E7%25B6%25BA%25E9%2587%2591%25E5%25B7%25A5%25E5%2589%25B5%25E4%25BD%259C-100064311234767/?checkpoint_src=any
Biografía/CV: <https://artemperor.tw/artist/4047>

Chen Qi

Exposición individual Juchuan, 2023. <https://i.cafa.edu.cn/chenqi/ch/chex/?ei=2023001#>
Biografía/CV: <https://asiaartcenter.org/cn/artists/47-chen-qi/overview/>

Chen Siqi

Rednote: <https://www.xiaohongshu.com/user/profile/5a142138e8ac2b7ac519b81f>

Chen Ting-Chun

Facebook: <https://www.facebook.com/ChenTingChunMetalArts/>
Biografía/CV: <https://www.tingchen.co.uk/cv.php>

Chen Yi

Facebook: https://www.facebook.com/profile.php?id=100070185666669&sk=photos_albums&locale=ca_ES
Flickr: <https://www.flickr.com/photos/chen-yi/albums/>

Chen Yi-wen

Biografía/CV: <https://jmatnnua.wixsite.com/20thanniversary/copy-of-15>

Chu Shu-Wan

Facebook: <https://www.facebook.com/playwan.works/>
Instagram: <https://www.instagram.com/playwan/>
Biografía/CV: <https://artemperor.tw/knowledge/3041>

Ding Qiyang

Rednote: <https://xhslink.com/m/AlerorWVEWr>

Dong Nick

Página web: <https://www.studiodong.com/>
Exposición individual Meaning Outside Meaning, julio 2013. <https://michaelkugallery.com/exhibitions/104>

Duan Yanli

Rednote: <https://xhslink.com/m/8MDG2zQ9EsH>

Hung Pei-Chi

Serie de obras: <https://www.bmfj.com/souls>

Biografía/CV: <https://www.bmfj.com/pei-chihungev>

Jiang Yan

Rednote: <https://xhslink.com/m/7nPA7WwODO>

Jihn Hai-Chi

Biografía/CV: <https://www.jmkac.org/artist/jihn-hai-chi/>

Lai Yung-Ching

Facebook: <https://www.facebook.com/Constancymetalobjects/>

Biografía/CV: <https://jmatnnua.wixsite.com/20thanniversary/copy-2-of>

Lee Rui-Lin

Facebook: <https://www.facebook.com/xoxoxdxd/>

Lee Heng

Facebook: https://www.facebook.com/HengLeeJewelry/?locale=zh_CN

Klimt02: <https://klimt02.net/jewellers/heng-lee>

Rednote: <https://xhslink.com/m/7fynKdKLhNa>

Biografía/CV: <https://jmatnnua.wixsite.com/20thanniversary/copy-6-of-katja>

Li Yinglong

Página web: <http://www.yinglongli.com/>

Instagram: <https://www.instagram.com/yinglong.li.961/>

Rednote: <https://www.xiaohongshu.com/user/profile/5da73bab00000000100813a>

Li Yingzhen

Instagram: https://www.instagram.com/feliciali_vonmo/

Rednote: <https://xhslink.com/m/1kRHqddibaM>

Klimt02: <https://klimt02.net/jewellers/felicia-li>

Biografía/CV: https://klimt02.net/docs/Li_Felicia_CV_Feb21.pdf

Liang Zi-Qi

Facebook: <https://www.facebook.com/LIANG.CHI.CI/photos>

Instagram: https://www.instagram.com/zihci_studio/?hl=id

Biografía/CV: <http://www.tjdma.org/2010/09/01/%E6%A2%81%E7%B4%AB%E7%A5%BA-zih-ci-liang/>

Lin Lih-Chuan

Facebook: <https://www.facebook.com/guan.lin.756/photos>

Biografía/CV: <http://bsaa.org/database/artist/4>

Lin Zhiyi

Rednote: <https://xhslink.com/m/4OyVG0FOo3O>

Liu Yutong

Instagram: https://www.instagram.com/Yutong_liu5/

Rednote: <https://www.xiaohongshu.com/user/profile/5c397e3d000000006023b1a>

Loi Ka-Son

Facebook: https://www.facebook.com/amelialoi.artwork/?ref=_xav_ig_profile_page_web#

Instagram: https://www.instagram.com/amelialoi_artwork/

Lou Yu-Wen

Facebook: <https://www.facebook.com/MondayBluesLOU/photos>

Instagram: <https://www.instagram.com/mondayblueslou/>

Lu Yi

Rednote: <https://xhslink.com/m/8DboP0PALH5>

Lu Yen-Hwa

Facebook: <https://www.facebook.com/yenhwalu/>

Lv Yifeng

Rednote: <https://xhslink.com/m/13rYymGYCj>

Lv Yunjiao

Rednote: <https://www.xiaohongshu.com/user/profile/5f2d02330000000001006ecc>

Nie Jinghui

Instagram: https://www.instagram.com/jinghui_enamel/

Rednote: <https://xhslink.com/m/ANywPt3bKXn>

Ou Jiun-You

Página web: <https://www.oujiunyou.com/about.html>

Instagram: <https://www.instagram.com/oujiunyou/>

Biografía/CV: <https://www.oujiunyou.com/about.html>

Qi Shuyi

Rednote: <https://www.xiaohongshu.com/user/profile/584ed48fa9b2ed3d6c0e8d0f>

Qu Mengnan

Página web: <http://www.mengnanqu.com/cv.html>

YouTube: <https://www.youtube.com/channel/UC2yw1tgunVsuSUplZ3F9qaw>

Biografía/CV: <https://www.mengnanqu.com/cv.html>

Shi Ruining

Instagram: https://www.instagram.com/rainie_srn/

Song Yuxin

Rednote: <https://xhslink.com/m/42yntz4QQYo>

Syu Mei-Chia

Facebook: <https://www.facebook.com/mika661009>

Tong Andi

Instagram: https://www.instagram.com/andi_fference/

Rednote: <https://www.xiaohongshu.com/user/profile/5b0190124eacab451d3bb633>

Wang I-An

Facebook: https://www.facebook.com/OnceUponObject/photos_albums

Instagram: https://www.instagram.com/once_upon_object/?hl=es

Biografía/CV: <https://jmatnnua.wixsite.com/20thanniversary/copy-of-10>

Wang I-Ting

Facebook: <https://www.facebook.com/atobject/photos>

Biografía/CV: <https://jmatnnua.wixsite.com/20thanniversary/copy-of-17>

Wang Xiaoxin

Biografía/CV: <https://www.ad.tsinghua.edu.cn/info/1264/14981.htm>

Wang Yuan

Rednote: <https://xhslink.com/m/9BlgrvjwRxe>

Wang An-Chi

Facebook: <https://www.facebook.com/atobject/>

Instagram: <https://www.instagram.com/at.object/>
Biografía/CV: <https://jmatnnua.wixsite.com/20thanniversary/copy-of-37>

Wong Jade Snow

Biografía/CV: <https://www.enamelarts.org/jade-snow-wong/>

Wu Ching-Chih

Página web: <https://wuchingchih.weebly.com/>
Facebook: <https://www.facebook.com/WuchingChihArtJewelry>
Instagram: <https://www.instagram.com/wuchingchih/>
Biografía/CV: <https://wuchingchih.weebly.com/about.html>

Wu Wanyan

Página web: <https://wanyanwujewellery.com/>
Instagram: https://www.instagram.com/wanyan_wu_jewellery/

Xu chenxi

Página web: <https://chenxixu.com/>
Instagram: <https://www.instagram.com/sissixuchenxi/?hl=es>
Rednote: <https://xhslink.com/m/7dTDv35inBV>

Yan Zhengxu

Biografía/CV: http://zbxy.cug.edu.cn/ssx/ssx_szll/show-14.html

Yeh Hsiu Wei

Instagram: <https://www.instagram.com/hsiuwei.y/>

Yuan Yihan

Página web: <https://www.eighteenyuan.com/>
Instagram: <https://www.instagram.com/eighteen0423/>
Rednote: <https://xhslink.com/m/8yjhT6opeiZ>
Biografía/CV: <https://www.eighteenyuan.com/pagecv>

Zhan Ni

Página web: <https://www.ni-zhan.com/>
Rednote: <https://xhslink.com/m/A34E05gq4Yf>

Zhang Yiwen

Instagram: <https://www.instagram.com/yiwenzhang.artwork/>
Rednote: <https://xhslink.com/m/Ac9s34UQ1O1>
Klimt02: <https://klimt02.net/jewels/yiwen-zhang-brooch-2022-munch-2>

Zheng Sijue

Rednote: <https://xhslink.com/m/3x8Cp3UcuVb>

9. Fuentes institucionales (universidades, academias y escuelas de arte)

Tsinghua University
Beijing Institute of Fashion Technology
Beijing Union University
Central Academy of Fine Arts
Beijing University Of Technology
Capital Normal University
Beijing City University
Beijing Polytechnic University
Shanghai University

China Academy of Art
China University of Geosciences (Wuhan)
Guangzhou Academy of Fine Arts
Xi'an Academy of Fine Arts
Yunnan Arts University
Shandong University of Art and Design
Sichuan Fine Arts Institute
LuXun Academy of Fine Arts
Shanghai Art and Design Vocational College
Beijing Arts and Crafts Technician College
Suzhou Art and Design Technology Institute
Baotou Light Industry Vocational Technical College