

JOYAS DE ANTHONY CARO II  
JEWELLERY BY ANTHONY CARO II

## SUMARIO CONTENTS

INTRODUCCIÓN .....	5
ORFEBRERÍA DE ANTHONY CARO, PARTE II. <i>Triumph of Caesar</i> .....	7
ANTHONY CARO. BIOGRAFÍA.....	22
OBRAS WORK.....	25
ÍNDICE DE JOYAS JEWELLERY INDEX.....	64
INTRODUCTION .....	68
THE JEWELLERY MAKING OF ANTHONY CARO, PART II. <i>Triumph of Caesar</i> .....	69
ANTHONY CARO BIOGRAPHY .....	83
CRÉDITOS DE LA EXPOSICIÓN EXHIBITION CREDITS.....	86

**LA JOYERÍA GRASSY DE MADRID** presentó en Febrero de 2006 la primera exposición de joyas del escultor británico Sir Anthony Caro.

Dos años y medio después durante los cuales su actividad creativa ha sido frenética, el artista concibe una segunda colección esta vez formada por 19 piezas únicas en oro y plata.

Grassy se une de nuevo a Anthony Caro con unos lazos más consolidados y una implicación mayor en el proceso creativo y en la fabricación de las piezas. Se presenta esta colección durante noviembre 2008 en la Rotonda de Gran Vía 1.

De esta manera Grassy sigue su camino de apoyo y promoción al arte, incitando a los artistas plásticos a entrar en el mundo mágico de la joyería.

Quisiéramos agradecer a Sir Anthony Caro su entusiasmo y la confianza que una vez más ha depositado en nosotros.

También damos las gracias a Kosme de Barañano sin el cual Anthony Caro no sería joyero; a Pat Cunningham con el que es cada vez más agradable trabajar, y a Francisco Pacheco y su hijo Carlos por fundir en oro las ideas del artista.

## LA ORFEBRERÍA DE ANTHONY CARO, PARTE II. *Triumph of Caesar*

Esta nueva hornada de orfebrería de Sir Anthony Caro surge en el taller de Georgiana Street inundado como nunca de materiales y obra en proceso para el proyecto más arriesgado y complejo que el artista ha realizado en su larga vida. Allí, a escala 1/1, Caro realiza el proyecto *The Chapel of Light* para la iglesia de Saint-Jean-Baptiste de Bourbourg (Francia). Caro interviene en este enorme coro con su ábside construyendo una pila bautismal, dos torres de madera y un friso con los temas bíblicos de la Creación y el Jardín del Paraíso que recorre y ocupa los nichos absidales. Como el anciano pintor Wang-Fò y su discípulo Ling en un sugerente relato de los *Cuentos orientales* de Marguerite Yourcenar, Caro (con su ayudante Pat Cunningham) se entrega a la búsqueda del artista (a la vez monje y guerrero) para completar “a su manera” esta iglesia. La búsqueda de una estética total. En el mundo oriental muchas actividades ligadas a las artes se consideraban parte del entrenamiento vital, como el adiestramiento del guerrero en el tiro al arco, o del calígrafo, convirtiéndose en una filosofía existencial. La salvación que encuentra Wang-Fò al final del relato es la de la perfección en su arte: se diluye en su propio paisaje. Caro se salva, perdido en la selva de altorrelieves, nichos y figuras que pueblan su taller como si realmente fuera una iglesia, retornando al microcosmos de la orfebrería, a la que había jurado no volver en febrero de 2006.

### Contexto de la orfebrería en Caro

Repasemos el contexto en el que nacen las primeras dieciocho joyas, la

orfebrería de Sir Anthony Caro, para explicar las diecinueve actuales. La primera conversación que Anthony Caro y yo mantuvimos sobre orfebrería tuvo lugar a principios de diciembre de 2003, en el sobrio y cómodo despacho de su taller, cuando le presenté mi visión para la exposición antológica en el IVAM. Jugando con las maquetas de sus piezas, que resumen sus cincuenta años de dedicación a la escultura, le pregunté si nunca le había interesado la orfebrería. Con un destello de alegría, Caro pensó que era el mejor momento para cambiar de escala, agobiado por la preparación de su exposición retrospectiva en la Tate y la del IVAM. Tantos años de esculturas de gran tamaño, tanto pasado, le estaban asfixiando desde la memoria de aquellas piezas e ideas ya realizadas que habían dejado de interesarle.

En octubre de 2004, en el taller de Francisco Pacheco, en la calle Jacometrezo de Madrid, Caro comienza a desarrollar unos modelos compuestos en su estudio de Londres a base de plástico y cartón. No contento con el resultado, con la sensación de fragilidad de estos materiales, empieza a “remendar” estos modelos con elementos metálicos existentes en el taller. Un mes después, ya en el estudio de Londres, y de nuevo en febrero de 2005, las piezas sufren ciertas adaptaciones. Finalmente, a principios de junio, tras unos días de descanso en Jávea, en una jornada de tanta intensidad como las de la pintura renacentista al fresco, tras veinticuatro horas casi ininterrumpidas con Pacheco, el corpus de orfebrería de Anthony Caro queda finalizado en dieciocho piezas marcadas con una chapa de oro con su firma (AC) y tres esculturas en este mismo material.

La exposición en la joyería Grassy de la Gran Vía madrileña en febrero de 2006 fue más que la simple documentación de una actividad singular en

la carrera del escultor. Significó un momento muy particular de uno de los grandes constructores de escultura del siglo XX -digo constructor, y no modelador-, que en el mismo momento en que dos museos como la Tate Britain y el IVAM estaban ofreciendo sendas exposiciones (retrospectiva y antológica) de su importante obra, importante en significado para la escultura del siglo XX pero también en dimensión, se sumerge en el mundo microscópico de la orfebrería.

Ya antes de la exposición que titulé en mi ensayo *After Olympia* -retomando el título de una escultura de 1987, porque las joyas, como esta excelente pieza, parecían un friso- el escultor había decidido no volver a la orfebrería. Creía, lo cual no es cierto, que su temperamento no estaba hecho para la paciencia de tener que manejar pinzas y lentes de aumento, ni sus brazos querían someterse al dominio de su muñeca como si estuviera pintando una tabla de su amado Duccio di Buoninsegna: “Me siento mas cómodo trabajando en una escala en la que toco la obra”.

Fue una decisión tomada pese al gran éxito de la exposición, en la que Grassy se apuntó el tanto de combinar un espacio tradicional de la joyería, el de su célebre colección de relojes antiguos, con una apuesta radicalmente nueva. Patricia Reznak diseñó para la rotonda un acertado pedestal trilobular, como una hélice, que acogía las piezas del escultor. La mejor síntesis la dan unas líneas de Carmen Fuentes (en el diario *Abc* el 25 de febrero de 2006): “El artista ha desarrollado un puñado de joyas únicas, en forma de colgantes, broches, pendientes y una sortija, que al principio chocan, porque se desmarca de la línea de la joyería tradicional, pero al cabo de un rato pasas de mirarlas a admirarlas, porque son de una original belleza”.

La orfebrería de Caro, como ya comenté, se inscribe en un periodo muy particular de valoración de su creación. Se construye en un intervalo entre sus dos exposiciones más significativas de los últimos años, la *visión cronológica*, la retrospectiva en la Tate Britain en enero de 2005, organizada por Paul Moorhouse, y la *visión angular*, en el Instituto Valenciano de Arte Moderno, una antología no en tiempos sino en fraseos musicales, de su obra vista como un todo, que mostraba su potencia, su unidad a través de cincuenta años de práctica escultórica. El año 2005 es clave en esta recapitulación en la escala mínima de la orfebrería de todos sus planteamientos escultóricos. Pero el artista es tajante, ha sido un divertimento y no volverá a esa escala: “Este cambio de escala fue un gran contraste. La joyería necesita un largo proceso de trabajo. Esta experiencia me ha gustado, pero me siento más cómodo trabajando con la grúa, con la escala humana”.

Tres años después nos encontramos, sin embargo, ante una nueva hornada de diecinueve piezas de orfebrería ¿Qué ha sucedido para que el escultor, el compositor de grandes sinfonías de acero, el director de orquesta de restos de máquinas, de cigüeñales y traviesas de ferrocarril, se refugie en el control del pulso de sus muñecas y en la sensualidad de las yemas de sus dedos?

Para mí está bastante claro. En aquel momento de reflexión, entre las dos exposiciones retrospectivas, encerrado en la ilusión de ver toda su obra atrapada en dos museos, Caro mira hacia delante en la infinita pequeñez de la orfebrería. Ahora Caro, ante el reto de Sísifo que se plantea con el proyecto *The Chapel of Light* para la iglesia de Saint-Jean-Baptiste de Bourbourg como un *Gesamtkunstwerk*, yendo mucho más lejos que con su *Juicio Final*, se refugia de nuevo en el secreto de los dedos. La orfebrería le sirve de contrapunto a este proyecto.

*The Chapel of Light* es uno de los proyectos más importantes en la biografía de Caro pero también de intervención en iglesias en los últimos cien años. Durante la Segunda Guerra Mundial un avión británico se estrelló contra el tejado de la iglesia provocando un incendio que la destruyó. Tras la guerra fue rehabilitada, menos la parte del coro, cuya restauración comenzó hace diez años. En 2006 el Ministerio de Cultura y Comunicación francés pide a Caro que intervenga en el coro. Desde los trabajos del dominico Marie-Alain Couturier en los años cincuenta ningún artista había recibido un encargo para intervenir en un templo como este. *The Chapel of Light*, una inaugurada el 11 de Octubre de 2008, es una obra inmensa, en el sentido de los altares de Gian Lorenzo Bernini, como el *Éxtasis de Santa Teresa* en la capilla Cornaro de Santa Maria della Vittoria o el altar de la Beata Ludovica Albertoni en San Francesco a Ripa, ambas en Roma. Pero en el caso de Caro todo a mayor escala. En el exterior construye una larga pieza como un baldaquino en acero corten.

Con este proyecto, de repente el taller de Georgiana Street se convierte en una especie de abarrotado taller de restauración, compuesto de maquetas de capillas, a escala real, como el puzzle de una catedral que Caro quisiera orquestar como Stravinski en su *Consagración de la Primavera*. Cientos de restos de máquinas y manos de terracota (salidas del horno de Hans Spinner en Provenza) esperaban la resurrección, su recomposición a manos del escultor. Yo mismo sentí el vértigo de estar rodeado de más gente, de más obra de lo soportable cuando entré en el taller en abril de 2007. Era el Génesis desperdigado por un espacio donde siempre había reinado el orden, o quizá el Jardín del Paraíso en su caos después del pecado. El escultor necesitaba

retirarse a la pequeña sala existente junto al taller y jugar de nuevo con las manos. Pienso que es así como surgieron estas nuevas joyas.

Aparecen también en la estela de las piezas en acero galvanizado, las primeras obras que Caro realizó tras las dos exposiciones de la Tate y Valencia y el paréntesis de las primeras joyas. El grupo de piezas *Galvanised Sculptures* se presentó en Annelly Juda Fine Art de Londres en septiembre de 2007 y después en Mitchell-Innes de Nueva York.

El recubrimiento de cinc unido metalúrgicamente al acero, este baño que crea una piel (más que una pátina) resultado de la aleación, transforma la escultura de Caro en una nueva imagen. Se trata de una imagen cromada, inoxidable, no solo porque resiste al tiempo, si no porque da velocidad a la mirada que desplazamos sobre esa orquestación o suma de elementos industriales y mecánicos que componen la música de Caro. La galvanización en Caro es como la búsqueda del bronce pulido de Brancusi en su *Maiestra* de 1912. ¿No reciben estos nuevos aceros ese baño de cinc, esa privilegiada pátina mate como una consecuencia de su experiencia con materiales como la plata y el oro sin pulir? Pero en aquel momento, en la cena de inauguración de la Juda Gallery el 12 septiembre 2007, ya sin Annelly, la fundadora, la cabeza de Caro estaba ya lejos de aquellas excelentes piezas como *Júpiter* (hoy en el Museo Würth) cuya forma dinamita el espacio en su propia viscera, en su propio marco. Caro estaba, como Wang-Fò, refugiándose en la creación de un nuevo paisaje, sumergiéndose en una nueva tarea de Sísifo.

Pues mientras creaba y desarrollaba esta intervención en la iglesia de Bourbourg, ideando dónde y con qué posicionar sus diferentes capillas y nichos, Caro pensaba en la luz de ese coro gótico, pero también en la luz del

metal, en la luz del oro. Como antes había pensado en galvanización, que para mí no solo es la búsqueda de la quietud sino a la vez “the consciousness of formal perfection”. Frente al caos de interpretar la Creación y el Jardín del Paraíso y del juego con la luz natural de la iglesia, Caro buscaba una luz que pudiera controlar con las manos. Como Duccio, sabía que esta luz se la daba el oro. El *aurum* latino que proviene de *aura*, amanecer, y el *gold* sajón que viene de *ghel*, amarillo. El oro en la pintura medieval como espacio, como reflejo de luz, pero desde Duccio, como símbolo también. Caro encontró el descanso volviendo a la orfebrería, a jugar con la luz del oro y la plata y a componer esa música lenta que impone la micropartitura de la orfebrería. Como Julio César escribió *De bello gallico* mientras descansaba en su tienda de las grandes luchas.

### Los nuevos objetos

A la vez que su cabeza está programando y desarrollando toda esta imaginaria e intervención en la iglesia de Bourbourg acompañada por una retrospectiva presentada a la vez en tres museos en las ciudades de Calais, Dunkerque y Gravelines, Caro se refugia de nuevo en la escala de la orfebrería.

### Este es el resultado.

Son diecinueve piezas nuevas, cuatro de ellas en plata, concebidas como colgantes, anillos, pendientes y broches. Caro utiliza oro de 18 quilates con el método de la cera perdida y cuenta una vez más con la experiencia del excelente orfebre Francisco Pacheco. Caro sabe que la ingeniería constructiva es también parte de su obra, como Louis Kahn decía de su arquitectura: “Engineering is not one thing and design another. They must be one and the same thing”.

Caro ha escuchado los consejos técnicos y los ha utilizado e interpretado en su manera de componer. Ninguna pieza se ha pulido con abrasivos. Se han hecho moldes para la fundición pero todas las piezas son únicas.

Al igual que en 2005 Caro juega en su orfebrería actual con la utilización de elementos industriales, tornillos, tuercas... , es decir, elementos funcionales reconocibles, dejando que su forma espacial congregue alrededor del conjunto una significación nueva. Verle jugar con los trozos de piezas y componer su mecano es como escuchar al clarinetista que ensaya una y otra vez una melodía hasta dar con ella.

Un colgante de plata *Pendant BB 8* consta de la carcasa de una radial sujeta por dos tornillos. Otro colgante de plata *Pendant BB 9* es un enorme tornillo cabeza abajo con dos planchas como velas, que convierten el tornillo en un mástil y dan a la pieza un gran dinamismo visual.

Otros tres colgantes utilizan partes de un compás de interiores usados en escultura: uno de plata *Pendant BB 7* se compone de restos de un compás en cuya punta de apoyo el artista ha colocado un bola de papel de plata de un chocolate; el segundo *Pendant BB 4* son tres tuercas mariposas y dos trozos de compás; el tercero *Pendant BB 6* es un compás casi completo, una interesante pieza que recuerda la composición de la escultura *Sun Feast* de 1969-1970, una escultura pintada de amarillo donde una cadena de formas animadas abstractas se conecta a través de una línea horizontal como un gigantesco broche, donde las diversas superficies adquieren ligereza y gravitación como las notas en un pentagrama. Todos los colgantes llevan cadenas con eslabones hechos a mano; las cadenas son diversas, unas de eslabones rectos o retorcidos, otras de eslabones ovales.



(Fig. 3)  
**Anthony Caro**  
*Bronze shift* 1976-1986  
Bronze 175 x 165 x 51cm

Las concomitancias con su obra escultórica son continuas. Se puede apreciar en el colgante *Pendant BB 5*, compuesto originariamente con trozos de alambre y plástico. Esta pieza recuerda el estilo de *Bronze shift* de 1976-1986, que también está en la línea compositiva de *Table Piece CCXV* de 1975. Son piezas formadas por líneas como un intrincado juego, donde son importantes los detalles (*nuances y passages*) como si se tratara de un instrumento musical, o una partitura de música de cámara. La filosofía de las *Table Pieces* está muy presente en esta orfebrería. Después de partir del suelo en 1959 con *Twenty Four Hours* y ante la creciente tendencia de todo artista a hacer lo mismo, Caro realiza en 1966 una serie de piezas tituladas *Table*, para afrontar el problema de cómo colocar esculturas pequeñas sobre pedestales.

Es entonces cuando incorpora a las obras, o mejor dicho las constituye, con elementos del mundo laboral, una tijera, una herramienta, una tuerca, como ahora en las joyas. Lucha así contra ese efecto que producen los pedestales de alejar la escultura, de colocarla en un espacio imaginario (a partir del caballete, como si gravitaran). Los instrumentos, reconocibles para el espectador, proporcionan una relación con la escala humana, hacen presentes las piezas, anulan esa lejanía que dan la mesa o el pedestal. Además, al salirse de los límites de la mesa, al desbordarse, indican que no solo pueden existir ahí, en la mesa o pedestal, y que su *Dasein*, su existir, es ese, y por ello no son maquetas de nada. Esta idea aparece en los broches, que no gravitan en la solapa, sino que se imponen, o en el enorme colgante citado, *Pendant BB 6*, que demuestra que no es una escultura reducida sino que su existencia está en su enormidad.

Volviendo a las joyas, otro colgante *Pendant BB 1* es una charnela con un tapón de maquinaria y una plancha de tres caras, y el colgante *Pendant BB 2* se





(Fig. 2)  
**Anthony Caro**  
*Table Piece CCLXV* 1975  
 Steel, rusted and varnished  
 55,9 x 205,7 x 81,3cm

compone de media tijera con una forma de escaleras mientras que el broche de plata *Brooch BB 12* es un resto de bisagra. Incluso en unos pendientes *Earrings BB 15* hay una utilización de unas mariposas de cierre o tornillo con resalto en hélice, el sistema de enganche es un falso muelle de alambre. También una sortija *Ring BB 16* está construida con una charnela en tubo y una bisagra. Es decir, de unos herrajes articulados Caro hace una articulación de herrajes. El juego de formas que se establece no es narrativo sino abstracto, expresivo, de ruptura y de exploración del espacio.

Hay piezas que son meros juegos de formas, sin referencias directas. Por ejemplo, la sortija *Ring BB 19* consta de tres planchas curvas y una recta con



(Fig. 3)  
**Anthony Caro**  
*Late Quarter - Variation G (no.35)* 1981  
 Bronze and Brass cast and welded  
 37 x 58,5 x 45,5cm

dos ángulos como un edificio; o la sortija de caballero *Ring BB 18*, muy pesada. Caro graba, cincela, martillea, ajusta, con una melodía base que se salta los géneros artísticos. Otra sortija *Ring BB 17* es como una caja cuadrada, todo aquí es almacén de talla y composición, y no modelado, como la escultura *Late Quarter-Variation G* de 1981, como algo que hay que descubrir en su interior. A Caro lo que le atrae es la composición, el empaste de formas, la manera en que las formas se abrazan, se aseguran, se traban entre ellas conformando una imagen abstracta. Otro colgante *Pendant BB 3* es un rectángulo con seis láminas dobladas como la pieza *Curtain Road* de 1974 y los pendientes *Earrings BB 14* recuerdan a una *Table Piece LXXV* de 1969, en su economía

de medios, espontaneidad y ligereza de toque. Parece que Caro estuviera dibujando con dos planos que se mueven como una partitura, como *Orangerie* de 1969, una escultura con un plano horizontal que da la sensación de flotar, como la superficie de una mesa que se integra en la pieza o como una línea de horizonte que nos coloca la obra en el plano de la realidad.

Otros pendientes, *Earrings BB 13*, son un simple juego de dos planchas, en las que Caro consigue la armonía. Caro no somete la joyería al mundo de la cursilería de pájaros y volutas sino que la transforma, sometiendo el oro a las fuerzas y tensiones con las que trabaja el acero, sacando de él una música similar a la del piano de Thelonius Monk, en la que el instrumento marca la percusión y la estructura melódica. Esta pieza está en el espíritu de *Pendant AA 4* de la primera colección, una pieza de grandes láminas que invaden y acogotan el espacio, que se establecen como una pesada rosa de los vientos, como la pieza titulada *Fathom* de los años setenta, situada a la entrada de su casa en Hampstead.

Finalmente los dos broches *Brooch BB 10* y *Brooch BB 11* -con doble púa por el peso- son un ejemplo de ese recorrido por la escultura de Caro que refleja dos épocas distintas, con juegos de planchas y estructuras metálicas. Caro irrumpe en este mundo de delicadeza, y lo dinamiza de nuevo, introduciendo el sentido de la construcción, del ensamblaje de elementos mecánicos y de desecho de la artesanía, componiendo con tornillos, charnelas y compases un universo totalmente nuevo en este tradicional mundo de la joyería. Para Caro, en el broche se construye un espacio dimensionado por formas que intentan orquestarse como en su escultura en acero.

### *El Triunfo de Cesar. What is a classic?*

Las joyas de Caro nada tienen que ver con las joyas actuales ni con las de otros artistas del siglo XX, de Pablo Picasso a Hans Arp. Ni tampoco con el sentido con el que se acercaron a la orfebrería escultores como Julio González, Paco Durrio o Pablo Gargallo, aunque estos rompieron con la tradición romántica del siglo XIX. Caro no es un modelador de joyas sino un escultor de piezas en oro. Nada tienen que ver estas piezas de Anthony Caro con las joyas realizadas por artistas como Alphonse Mucha, Max Ernst, Hans Arp, Anish Kapoor u otros, que son una simple transcripción de sus imágenes plásticas.

Los conceptos que vertebran los aspectos esenciales en las composiciones de Virgilio, el clima de su mensaje, radican en la tensión que hace vibrar al ser humano, en tres términos, tres palabras que podemos aplicar también a la creación de Caro: el concepto de labor (el esfuerzo del héroe, el camino a seguir también del aldeano en las Geórgicas), el concepto de pietas (relacionada con el carácter del personaje, el solidario respeto por sus semejantes, por todos esos discípulos que han hecho cosas tan diversas) y el concepto de *fides* (fidelidad a una misión, creencia en el legado de la escultura y en la necesidad de devolverla transfigurada). Estos conceptos aparecen en toda la poesía de Virgilio, sea en la épica sea en la bucólica, como rigen la labor del escultor en todas sus facetas, de la escultura pesada en acero a la actual orfebrería.

El diseño de joyas de Caro nos muestra cómo se impone al gusto de su época, transmitiendo en otra escala su propia visión artística de escultor, cómo resuelve sus problemas técnicos y formales en un espacio tan concreto o cómo plantea al material, a los metales nobles, las mismas cuestiones que plantea su escultura.

Si Caro construye su escultura con piezas de maquinaria pesada, en el taller de Pacheco compone sus esculturas “de joyero” con alambres y tornillos. Ya he señalado en otra ocasión que Caro no solo es un cazador de conceptos e imágenes que convergen y enlazan sin término en su propia identidad. También es un cazador de habilidades técnicas. En pocas horas sentado en el reducidísimo taller del orfebre consiguió engarzar sus propias piezas. Thomas S. Eliot en su conocido ensayo *What is a classic? (An address delivered before the Virgil Society on the 16 th of October 1944*, Londres, 1995) explica que lo que distingue a un clásico es la madurez, y propone a Virgilio, entre otras cosas, porque el labor virgiliano se impone como una práctica diaria, el picassiano “no busco sino encuentro”, *el labor omnia vicit improbus*.

Las características esenciales del pensamiento visual de Caro se basan en la confrontación de los medios utilizados, que dialogan entre sí y se transfieren energía de unos a otros, y la versatilidad y asociación de sus temas. Si Caro concibe su escultura como arquitectura permanente en el paisaje que no debe estar sometido a la tiranía de las modas y a los fugaces estilos arquitectónicos, su orfebrería -donde aúna la energía, el fraseo incendiario, con la precisión, con la armonía- se sale también de la moda y se proyecta como un nuevo emblema evocativo de su escultura.

Caro va más allá de trasladar su imaginería, en las manos o con las manos del orfebre, y se lanza a la búsqueda de sus principios escultóricos en la escala en la que exige el metal, el oro. Estas piezas componen un friso de su escultura. Si *After Olympia* es un friso en el que Caro se cuestiona la escultura de los templos griegos en su ambiciosa complejidad de componer un ritmo sobre la arquitectura, sus primeras joyas del año 2005 constituyen un friso

como el de esa excelente escultura en el que cada pieza habla por sí pero a la vez constituye un arquitebe y un frontón, un resumen de los problemas de su escultura.

Ahora, la segunda hornada de joyas de 2008 constituye un ángulo de recogimiento, como su escultura *Triumph of Caesar* de 1987. El escultor transmite en su orfebrería el recogimiento que no puede sentir en la amplitud del taller repleto de materia para ser vivificada: al igual que Julio César, encerrado en su tienda, escribe las escuetas y minimalistas memorias de sus batallas. Cicerón en el libro de *De Officiis* (III,82, en castellano *Los deberes*) cuenta que César, que dominaba el griego, siempre repetía unos versos de Eurípides (*Fenicias*, 524) “Si realmente es necesario violar las leyes, únicamente debe hacerse para obtener el poder absoluto; en todas las otras cosas se debe practicar la virtud”. El triunfo de César fue conciliar la cultura helenística y la disciplina romana. El triunfo de Sir Anthony Caro, en su rincón, es dominar con poder absoluto la escultura a gran escala y controlar virtuosamente los deberes de la minúscula orfebrería. Como Wang-Fò -en el relato de la Yourcenar-, Caro encuentra la salvación en la perfección en su arte.

### **Kosme de Barañano**

## SIR ANTHONY CARO

Sir Anthony Caro (Londres, 1924) es considerado uno de los renovadores de la escultura contemporánea inglesa. Estudió en el Regent Street Polytechnic de Londres y en la Royal Academy Schools de Londres donde recibió una rígida formación académica. Posteriormente, fue profesor en la escuela de arte londinense St. Martin ejerciendo una gran influencia en, al menos, dos generaciones de artistas. Su estrecha vinculación a este “taller colectivo de vanguardia” hizo que en 1960, por su consejo, se creara un taller de soldadura.

Entre 1951 y 1953 trabajó como ayudante del escultor Henry Moore en Much Hadham. En esos años, su aprendizaje fue más técnico y profesional que estilístico, fijándose de un modo especial en el tratamiento de los materiales. Prueba de ello es que cuando Caro abandonó el estudio de Moore sus intereses estaban sobre todo centrados en la obra de Picasso, Dubuffet, De Kooning y en las distorsionadas figuras del arte africano.

A finales de la década de los cincuenta, Caro conoció al crítico norteamericano Clement Greenberg, uno de los más firmes defensores del nuevo arte y a los artistas David Smith y Kenneth Noland. Esta “experiencia americana” marcó sustancialmente su posterior producción plástica. Caro añadió su sintaxis personal a sus obras, desarrollándolas sobre un plano horizontal, de forma que, a pesar de la audacia de sus disposiciones articuladas, fuera posible lograr una armonía. Lo que aparecía como un *assemblage* casual era, en realidad, algo muy estudiado. Su deseo de crear una expresión del sentimiento explica la dicotomía del arte de Caro, la alternancia entre lo real y lo abstracto, trabajando en ambos estilos al mismo tiempo.

Muchos colegas internacionales de Caro se beneficiaron de estos nuevos avances formales, aunque fueron los jóvenes artistas británicos los más sensibles ante las nuevas ideas, mostrándose a menudo disconformes con las opiniones de Caro. Tony Cragg, Richard Deacon, Bill Woodrow, Richard Long y Rachel Whiteread han dado testimonio de su total ruptura con el pasado, y fue precisamente Caro quien les enseñó que el punto de partida podía ser distinto. En este sentido, ningún aspecto estético concreto tuvo tanta importancia como el propio hecho de cuestionarse el pasado.

Durante los años setenta Caro comenzó a trabajar con el acero, empleándolo de una forma que respetaba las propiedades del material. Los contornos planos resultantes del empleo del metal sin tratar, se convertirían en una característica estilística de su obra, en la que comenzaron a aparecer ángulos inusuales y estructuras cada vez más complejas, con formas cóncavas y rígidas que alternaban lo arquitectónico con lo gráfico.

Entre las obras realizadas por Caro en las últimas décadas, cabe destacar el *Juicio Final* presentada por primera vez en la Bienal de Venecia de 1999 (hoy pertenece a la colección Museum Würth, Künzelsau (Alemania)). Esta obra constituye una recapitulación de cincuenta años de trabajo por un lado y una clara denuncia de los horrores de nuestro tiempo, por otro. Más recientemente, Caro ha colaborado con el arquitecto Norman Foster en El Puente del Milenio de Londres, que cruza el río Támesis desde la Tate Modern hasta la catedral de St. Paul. El 26 de enero del 2005 la Tate Britain le dedicó una exposición retrospectiva, comisariada por Paul Moorhouse, con 48 obras de 1951 al 2004, presentadas cronológicamente, la más extensa visión dada hasta el momento. En mayo de ese año el Instituto Valenciano de Arte Moderno dedicaba su

galería principal a una visión reducida, diacrónica, de carácter antológico, seleccionada por Kosme de Barañano y comisariada por Josep Salvador. Con sus ayudantes fuera del taller, colaborando con el montaje de las citadas exposiciones, el escultor hizo una escapada por un sendero no transitado anteriormente, la orfebrería, que se presentó por primera vez la joyería Grassy de Madrid en febrero del 2006.

Nada más terminar las joyas Caro emprende una serie de piezas en acero con una pátina de cinc por electrólisis, las *Galvanised Sculptures* presentadas en septiembre del 2007 en Annely Juda de Londres y después en Mitchell-Innes de Nueva York.

Al mismo tiempo, el Gobierno de Francia le encarga el proyecto *The Chapel of Light* en la iglesia de St. Jean Baptiste de Bourbourg (Francia). En pleno proceso creativo de esta obra inmensa, Caro se refugia una vez más en la escala pequeña de la orfebrería; conforma una segunda colección de 19 piezas únicas en oro y plata que se presenta nuevamente en la Joyería Grassy de Madrid en Noviembre del 2008.

**COLGANTE PENDANT BB 1 (2008)**  
ORO DE 18 QUILATES 18 CARAT GOLD  
9 X 6 CM - 3.5 X 2.3"



COLGANTE PENDANT **BB 2** (2008)  
ORO DE 18 QUILATES 18 CARAT GOLD  
2,5 X 9,7CM - 1 X 3,8"

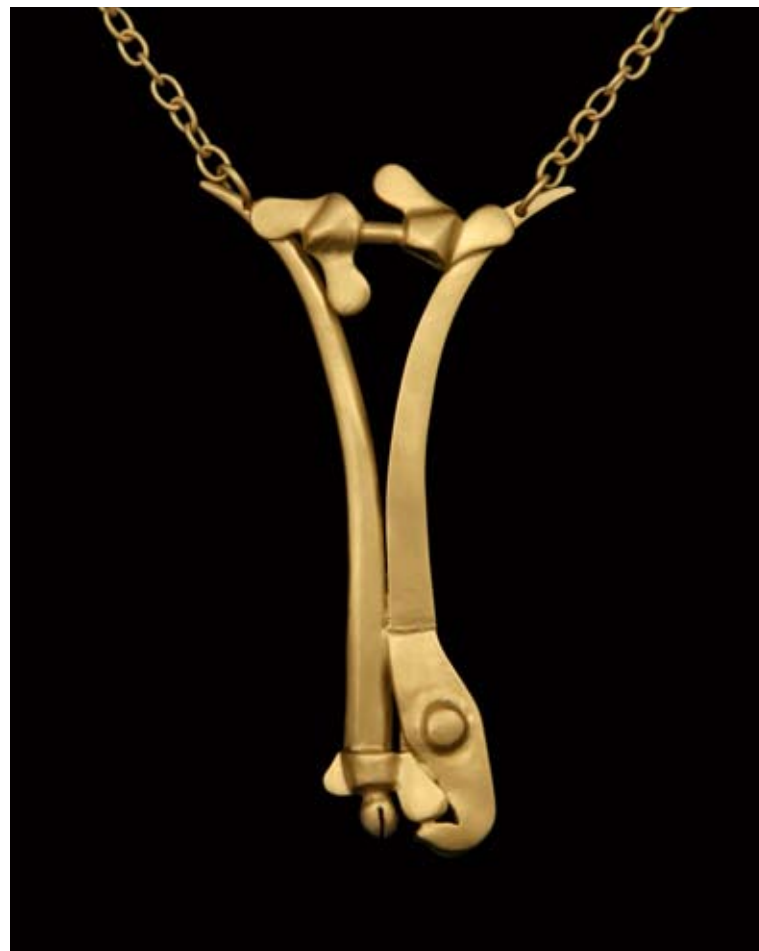


COLGANTE PENDANT BB 3 (2008)  
ORO DE 18 QUILATES 18 CARAT GOLD  
7,5 X 8,4 CM - 3 X 3.3"





COLGANTE PENDANT BB 4 (2008)  
ORO DE 18 QUILATES 18 CARAT GOLD  
8 X 14 CM - 3.1 X 5.8"



COLGANTE PENDANT BB 5 (2008)  
ORO DE 18 QUILATES 18 CARAT GOLD  
19 X 10,5 CM - 7.5 X 4.1"



**COLGANTE PENDANT BB 6 (2008)**  
ORO DE 18 QUILATES 18 CARAT GOLD  
16 X 23,5 CM - 6.3 X 9.25"



COLGANTE PENDANT BB 7 (2008)  
PLATA SILVER  
5 X 13,4 CM - 2 X 5.3"



COLGANTE PENDANT BB 8 (2008)  
PLATA SILVER  
11,5 X 10 CM - 4.5 X 4"



COLGANTE PENDANT BB 9 (2008)  
PLATA SILVER  
3,8 X 15,3 CM - 1,5 X 2"



**BROCHE BROOCH BB 10 (2008)**  
ORO DE 18 QUILATES 18 CARAT GOLD  
7,2 X 7,5 CM - 2.8 X 2.95"

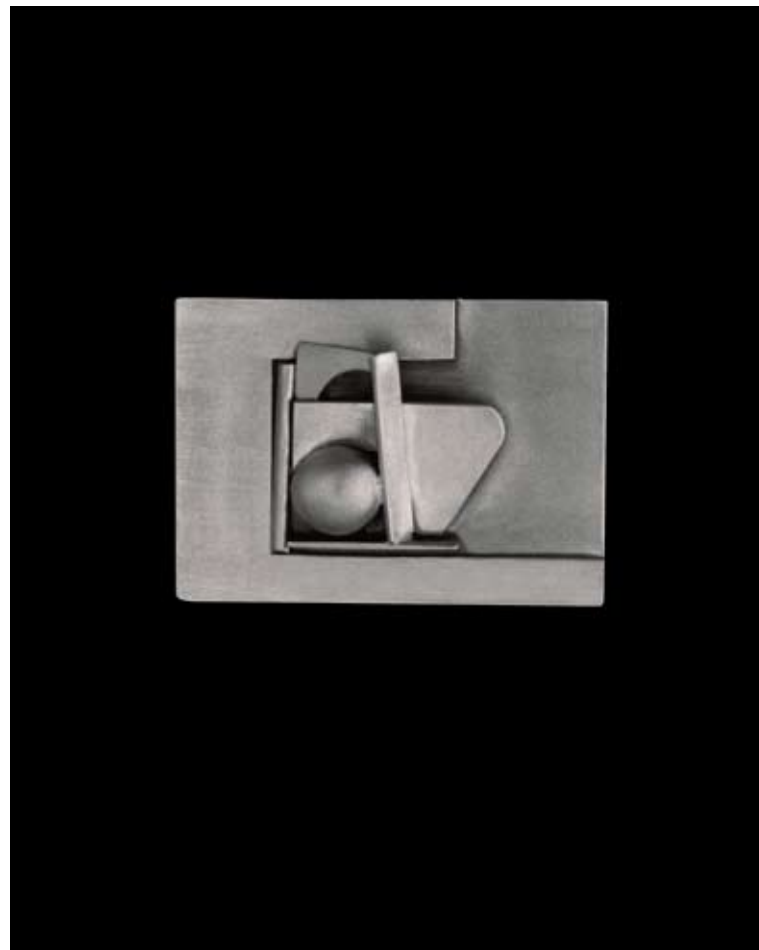


**BROCHE BROOCH BB 11 (2008)**  
ORO DE 18 QUILATES 18 CARAT GOLD  
6 X 5,4 CM - 2.4 X 2.1"





**BROCHE BROOCH BB 12 (2008)**  
PLATA SILVER  
5,3 X 4 CM - 2 X 1.6"



PENDIENTES EARRINGS BB 13 (2008)  
ORO DE 18 QUILATES 18 CARAT GOLD  
5 X 2,5 CM - 2 X 1"



PENDIENTES EARRINGS BB 14 (2008)  
ORO DE 18 QUILATES 18 CARAT GOLD  
3,8 X 4,6 CM - 1.5 X 1.8"



PENDIENTES EARRINGS BB 15 (2008)  
ORO DE 18 QUILATES 18 CARAT GOLD  
2,5 X 6 CM - 1 X 2.4"



**SORTIJA RING BB 16 (2008)**  
ORO DE 18 QUILATES 18 CARAT GOLD  
3 X 1,8 X 2,5 CM - 1.2 X .7 X 4.9"



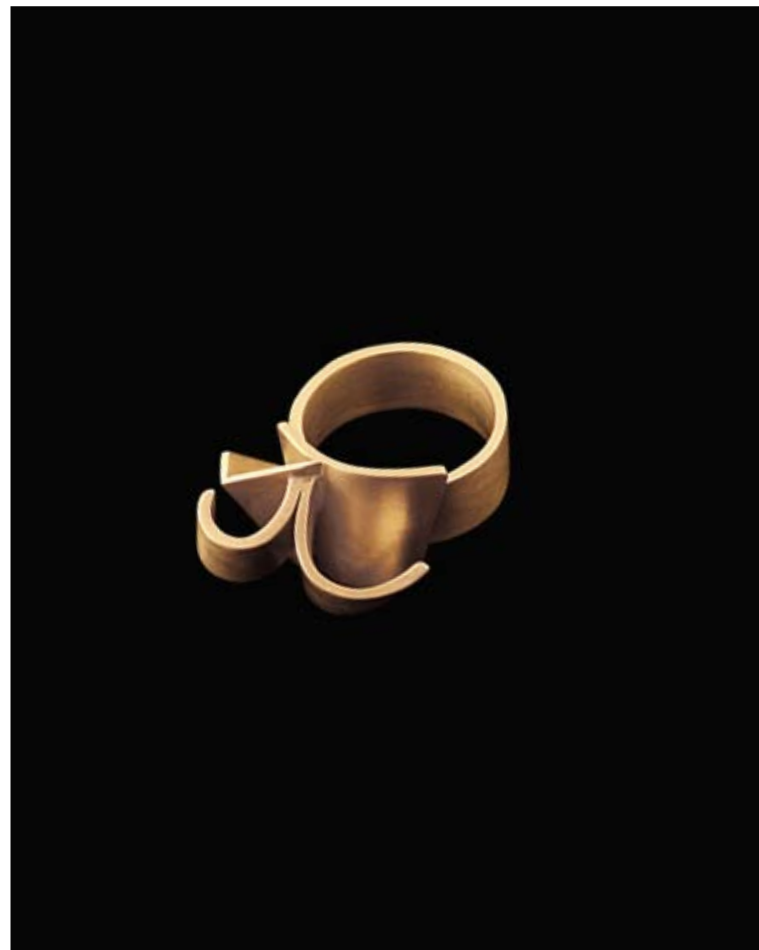
**SORTIJA RING BB 17 (2008)**  
ORO DE 18 QUILATES 18 CARAT GOLD  
2 X 2,7 X 2 CM - .8 X 1 X .8"



**SORTIJA RING BB 18 (2008)**  
ORO DE 18 QUILATES 18 CARAT GOLD  
3 X 3,3 X 2 CM - 1.2 X 1,3 X .8"



**SORTIJA RING BB 19 (2008)**  
ORO DE 18 QUILATES 18 CARAT GOLD  
2 X 2,3 CM - .8 X .9 X .8"





## ÍNDICE DE JOYAS - JEWELLERY INDEX

COLGANTE PENDANT BB 1 (2008) .....	26
COLGANTE PENDANT BB 2 (2008) .....	28
COLGANTE PENDANT BB 3 (2008) .....	30
COLGANTE PENDANT BB 4 (2008) .....	32
COLGANTE PENDANT BB 5 (2008) .....	34
COLGANTE PENDANT BB 6 (2008) .....	36
COLGANTE PENDANT BB 7 (2008) .....	38
COLGANTE PENDANT BB 8 (2008) .....	40
COLGANTE PENDANT BB 9 (2008) .....	42
BROCHE BROOCH BB 10 (2008) .....	44
BROCHE BROOCH BB 11 (2008) .....	46
BROCHE BROOCH BB 12 (2008) .....	48
PENDIENTES EARRINGS BB 13 (2008) .....	50
PENDIENTES EARRINGS BB 14 (2008) .....	52
PENDIENTES EARRINGS BB 15 (2008) .....	54
SORTIJA RING BB 16 (2008) .....	56
SORTIJA RING BB 17 (2008) .....	58
SORTIJA RING BB 18 (2008) .....	60
SORTIJA RING BB 19 (2008) .....	62

## JOYAS DE ANTHONY CARO II

JEWELLERY BY ANTHONY CARO II

In February 2006, **GRASSY JEWELLERS IN MADRID** presented the first exhibition of jewellery made by the British sculptor Sir Anthony Caro.

Two and a half years later, after a period of frenetic creative activity, the artist has developed a second collection of pieces, 19 unique works in gold and silver.

Grassy joins Anthony Caro once again, now with closer ties and a greater implication in the creative process and the production of the pieces. This collection will be presented to the public in November 2008 at the “Rotunda” at Gran Vía 1.

Thus, Grassy continues to support and promote fine art, encouraging visual artists to enter the magical world of jewellery making.

We would like to express our gratitude to Sir Anthony Caro, once again, for his enthusiasm and his trust in us.

We would also like to thank Kosme de Barañano, without whom Anthony Caro would not have become a jewellery maker; we also thank Pat Cunningham, each time it is more of a pleasure to work with him. And we thank Francisco Pacheco and his son Carlos, for fusing the artists ideas into gold.

## THE JEWELLERY MAKING OF ANTHONY CARO, PART II.

### *Triumph of Caesar*

This new batch of jewellery by Sir Anthony Caro comes out of his studio on Georgiana Street, inundated as never before by materials and works in progress for the riskiest and most complex project the artist has ever taken on in his long career. There, on a 1/1 scale, Caro makes his project, *The Chapel of Light* for the Saint-Jean-Baptiste church of Bourbourg (France). Caro intervenes in this enormous choir with its apse, constructing a baptismal font, two wooden towers and a frieze depicting the biblical themes of the Creation and The Garden of Paradise that runs through and occupies the apse niches. Like the ancient painter Wang-Fô and his disciple Ling in a suggestive story from the *Oriental Tales* by Marguerite Yourcenar, Caro (with his assistant Pat Cunningham) devotes himself to the artist's search (monk and warrior at the same time) in order to complete that church "in his manner". The search for a total aesthetic. In the oriental world, many activities tied to the arts, like the warrior's indoctrination in archery or calligraphy, were considered a part of life training, becoming an existential philosophy. The salvation that Wang-Fô finds at the end of the tale is one of the perfection of his art: he dissolves into his own landscape. Caro saves himself, lost in the forest of high relief, niches and figures that populate his studio as if it really were a church, by returning to the micro-cosmos of jewellery making, to which he had sworn in February 2006 he would not return.

## The Context of Jewellery Making in Caro

Let's review the context in which the first eighteen pieces of Sir Anthony Caro's jewellery were born in order to explain the current nineteen pieces. The first conversation that Anthony Caro and I had about jewellery making took place in early December 2003, in the sober and comfortable office of his studio, when I presented my vision of the anthological exhibition at the IVAM. Playing with the models of his works that sum up his fifty years of dedication to sculpture, I asked him whether he had ever been interested in jewellery making. With a sparkle of joy, Caro thought it was the best moment to change scale, overwhelmed as he then was by the preparation of the retrospective exhibition at the Tate and the show at IVAM. So many years of large scale sculptures and so much past were suffocating, as was the memory of those pieces and ideas already carried out and made that now had ceased to interest him.

In October of 2004, in the studio of Francisco Pacheco, on the calle Jacometrezo in Madrid, Caro begins to develop models composed in his London studio in plastic and cardboard. Not happy with the result and the feeling of the fragility of these materials, he begins to "mend" them with metallic elements he finds in the studio. A month later, back in his studio in London, and again in February of 2005, the pieces undergo certain adjustments. Finally, in the beginning of June, after a few days respite in Jávea, in a session of such intensity as those of Renaissance fresco painting, after nearly twenty four uninterrupted hours with Pacheco, the body of Anthony Caro's jewellery is completed in eighteen pieces marked in gold plate with his signature (AC) and three sculptures in this same material.

The exhibition at the Grassy jewellers on Madrid's Gran Vía in February 2006 was more than the simple reflection of an extraordinary activity in the sculptor's career. It meant a very particular moment for one of the great constructors of twentieth century sculpture, and I say constructor and not modeller, that in the same moment when two major museums such as the Tate Britain and IVAM were offering exhibitions (one a retrospective, the other anthological) of his significant work, significant both in its importance for twentieth century sculpture and also in dimension, he was immersing himself in the microscopic world of jewellery making.

Even before the exhibition which I entitled in my essay, *After Olympia*, taking the title from a 1987 sculpture, because the jewellery, like that excellent work, resembled a frieze—the sculptor had decided not to return to jewellery making. He believed, though it is not the case, that his temperament was not suited to the kind of patience needed to handle tweezers and magnifying glasses, and that his arms didn't want to be subjected to the domination of his wrists as if he were painting a tablet by his beloved Duccio di Buoninsegna: "I feel more comfortable working on a scale in which I touch the work."

He made the decision despite the great success of the exhibition, to which Grassy contributed by combining the store's traditional space reserved for its famous collection of antique clocks with a radically new proposition. Patricia Reznak designed a very appropriate trilobular pedestal-display case like a propeller that brought together the sculptor's pieces. The best synthesis can be found in the lines of Carmen Fuentes (in the newspaper *Abc* February 25, 2006): "the artist has developed a handful of unique pieces of jewellery, in the form of pendants, brooches, earrings and a ring, which at first startle, because he

has departed from the line of traditional jewellery, but after staring at them for a while you start to admire them because they are of a truly original beauty."

Caro's jewellery, as I've said before, is inscribed in a very special moment in his creation. It is constructed in the interval between his two most significant exhibitions in recent years, the *chronological vision* at the retrospective at the Tate Britain in January 2005 organized by Paul Moorhouse, and the *angular vision* at the Instituto Valenciano de Arte, an anthology not in time but in musical phrases, his work seen as a whole that showed its strength and its unity over fifty years of sculptural practice. The year 2005 is key in this recapitulation of the principles of his sculpture on the minimal scale of jewellery. But the artist is categorical, it was a diversion and he will not return to this scale. "This change of scale was a great contrast. Jewellery requires a long process of work. I've liked this experience, but I feel more comfortable working with the crane, on the human scale."

Three years later we nonetheless find ourselves facing a new batch of nineteen pieces of jewellery. What happened that the sculptor, this composer of great symphonies of steel, the orchestra conductor of remnants of machines, crankshafts and railway ties, should take refuge in controlling the pulse of his wrists and the sensuality of his fingertips?

For me, it is clear enough. In that earlier moment of reflection, between the two retrospective exhibitions, locked in the hope and satisfaction of seeing all his work enclosed within two museums, Caro looked ahead into the infinite smallness of jewellery. Now, Caro, facing the challenge of Sisyphus posed by the project of *The Chapel of Light* for the Saint-Jean-Baptiste church of Bourbourg, like a *Gesamtkunstwerk* going much farther than his *Final Judgment*, he takes

refuge again in the secret of his fingers. Jewellery serves him as a counter-point to that project.

*The Chapel of Light* is one of the most important projects in Caro's biography, as well as in the intervention in churches over the past one hundred years. During the Second World War, a British plane crash-landed on the roof of the church, provoking the fire which destroyed it. After the war, the church was reconstructed, all except the choir, whose restoration began ten years ago. In 2006, the French Ministry of Culture and Communication asks Caro to intervene in the choir. Since the work of the Dominican Marie-Alain Couturier in the 1950's, no artist had received a commission to intervene in a temple as Caro had in this one. *The Chapel of Light*, inaugurated October 11, 2008, is an immense work in the sense of Gian Lorenzo Bernini's altars, such as the *Ecstasy of Saint Teresa* in the Cornaro chapel of Santa Maria della Vittoria or the altar of the Beata Ludovica Albertoni in San Francesco a Ripa, both in Rome. But in Caro's case, everything is on a larger scale. In the exterior, he constructs a large piece like a canopy in corten steel.

As a result of this project, the Georgiana Street studio is suddenly turned into a sort of cluttered restoration workshop, made up of models of chapels, on real scale, like the puzzle of a cathedral Caro would want to orchestrate like Stravinsky in *The Rite of Spring*. Hundreds of remnants of machines and terracotta hands (from the kiln of Hans Spinner in Provence) awaited their resurrection, their recomposition at the sculptor's hands. I myself felt the vertigo of being surrounded by more people, by more work than I could stand when I entered the studio in April 2007. It was Genesis, spread out over a space where order used always to reign, or perhaps the Garden of Paradise,

in its chaos after the fall. The sculptor needed to withdraw to the little room alongside the studio and play with his hands again. That is how I think these new pieces of jewellery emerged.

The first works that Caro made since the exhibitions at the Tate and Valencia also appear in the wake of the pieces in galvanised steel, and the parenthesis of his first jewels. The group of pieces *Galvanised Sculptures* was presented at the Annely Juda Fine Arts of London in September 2007 and afterwards in Mitchell-Innes of New York.

The zinc coating fused metallurgically to the steel, the plating which creates a skin (more than a patina) out of the alloy, transforms Caro's sculpture into a new image. It is a chromed, stainless image in the sense that it not only resists time and weather, but also that it gives speed to our gaze as we look over this orchestration or sum of industrial and mechanical elements that comprises Caro's music. Galvanization in Caro is like Brancusi's search for polished bronze in his *Maiistra* of 1912. Don't these new works in steel receive that zinc plate, that privileged matte patina, as a consequence of his experience with materials like unpolished silver and gold? But at that moment, at the inauguration supper of the Juda Gallery on September 12, 2007, without Annely its founder, Caro's head was already far from those excellent pieces like his *Jupiter* (now at the Würth Museum) whose form dynamizes space in its own viscera, in its own frame. Caro was, like Wang-Fô, taking shelter in the creation of a new landscape, submerging himself in a new task of Sisyphus.

And it happens that while he was creating and developing this intervention in the Bourbourg church, imagining where and how to position his different chapels and niches, Caro was thinking not only about the light of

this gothic choir, but also about the light of metal, the light of gold. As before he had thought about galvanisation, which for me is not only the search for quietude, but at the same time, “the consciousness of formal perfection.” Faced with the chaos of interpreting the Creation and the Garden of Paradise and the play of natural light in the church, Caro sought a light he could control with his hands. Like Duccio, he knew that gold gave that light. The Latin *aurum* that comes from *aura*, dawn, and the Saxon gold that comes from *ghel*, yellow. Gold in Medieval painting as space, as the reflection of light, but also since Duccio, as symbol as well. Caro found rest in returning to jewellery making, in playing with the light of gold and silver, and in composing that slow music that the micro-score of jewellery imposes. Like Julius Cesar writing *De Bello Gallico* while he rested in his tent from his great battles.

### **The New Objects**

At the same time that his head is programming and developing all of the imagery for his intervention in the Bourbourg church, accompanied by a retrospective presented simultaneously at three museums in Calais, Dunkirk and Gravelines, Caro takes refuge in the scale of jewellery.

### **This is the result.**

Nineteen new pieces, four of them in silver, conceived as pendants, rings, earrings and brooches. Caro uses 18-karat gold with the lost wax process and the experience of the excellent jewellery maker Francisco Pacheco. Caro knows that constructive engineering is also part of his work, as Louis Kahn said of his architecture: “Engineering is not one thing and design another. They must be one and the same

thing.” Caro has listened to the technical advice and has used and interpreted it in his manner of composing. No piece has been polished with abrasives. Moulds have been made for the casting but all of the pieces are unique.

Just as in 2005, Caro makes use of industrial elements, screws and nuts in his current jewellery; that is, he plays with functional, recognizable elements, leaving their spatial form to congregate a new meaning around the whole. Watching him play with the bits and pieces and compose his mechanical toy is like listening to the clarinet player who rehearses a melody over and over again until he gets it right.

The silver *Pendant BB 8* consists of the shell of a radial held by two screws. Another, silver *Pendant BB 9* is an enormous upside down screw with two plates like sails that make the screw into a mast and give the piece enormous visual energy.

Another three pendants use parts of a compass of interiors used in sculpture: one, in silver *Pendant BB 7*, is composed of the remains of a compass in whose point of support the artist has placed a ball of aluminium foil from a chocolate; the second, *Pendant BB 4* features three butterfly nuts and two bits of compass; the third, *Pendant BB 6* is an almost complete compass, an interesting piece that recalls the composition of the sculpture *Sun Feast* from 1969-70, a sculpture painted yellow where a chain of abstract animated forms is connected by means of a horizontal line like a gigantic brooch, where the different surfaces acquire lightness and gravitation like the notes in a pentagram. All of the pendants have chains with links made by hand; the chains are varied, some have straight or twisted links, others oval links.

The concomitances with his sculptural work are continuous. They can be discerned in *Pendant BB 5*, made up originally of bits of wire and plastic. This piece recalls the style of *Bronze Shift* from 1976-1986, which is also in the compositional line of *Table Piece CCXV* from 1975. They are pieces made with lines in an intricate play, where the details (nuances and passages) are as important as if it were a musical instrument, or a score of chamber music. The philosophy of the *Table Pieces* is very present in this jewellery. After working from the floor in 1959 with *Twenty Four Hours* and given the growing tendency of every artist to do the same, in 1966 Caro made a series of works entitled *Table Pieces* to confront the problem of how to place small sculptures on pedestals.

It is then that he incorporates into or rather constitutes the works using elements from the working world, scissors, tools, a nut, as he does now in the jewellery. He thus fights against the effect pedestals produce in distancing the sculpture, in placing it in an imaginary space (from the easel, as if it gravitated). The instruments, readily recognizable to the viewer, establish a relationship on the human scale; they make the pieces present, they annul that distance which the table or pedestal imposes. Furthermore, on breaking beyond the limits of the table, on overflowing, they indicate that they not only exist there on the table, but also that their *Dasein*, their being, is that, and because of that, they are not models of anything. This idea can be found in the brooches, which do not gravitate on the lapel, but rather impose themselves, or in the enormous pendant mentioned BB 6 that shows that it is not a reduced sculpture but rather that its existence is in its enormity.

Returning to the jewellery, another pendant, *Pendant BB 1* is a hinge with a machinery lid and a three-faced plate, and *Pendant BB 2* consists of half of a scissors with a stair-form while the silver *Brooch BB 12* is the remains of a hinge. Even in his *Earrings BB 15*, a butterfly clasp or screw with a propeller protrusion is used and the hook system is a false wire spring. Also, his *Ring BB 16* is constructed with a tube and a flap hinge. That is to say, with jointed metal adornment. Caro makes a joint from adornments. The play of forms that he establishes is not narrative but abstract, expression of the rupture and exploration of space.

Some pieces may be seen as a mere play of forms, without direct references. For example, *Ring BB 19* consists of three curved sheets with a straight line with two angles like a building; or the very heavy man's ring, *Ring BB 18*. Caro engraves, carves, hammers and adjusts with an underlying melody that skips artistic genres. His other *Ring BB 17* is like a square box; everything here is a context for sculpting and composition and is not modelled, like the sculpture *Late Quarter Variation G* from 1981, like something that exists to be discovered inside. What attracts Caro is composition, the filling of forms, the manner in which the forms embrace, are secured and connected and are tangled among themselves shaping an abstract image. Another *Pendant BB 3* is a rectangle with six folded laminas like the piece *Curtain Road* from 1974, and *Earrings BB 14* recall *Table Piece LXXV* from 1969 in their economy of means, spontaneity and lightness of touch. It seems as though Caro were drawing with two planes that move like a musical score, like *Orangerie* from 1969, a sculpture with a horizontal plane that gives one the feeling of floating, like the surface of a table that is integrated into the piece or like a line of horizon that places the work for us on the plane of reality.

Another piece, *Earrings BB 13* is a simple play of two plates, in which Caro achieves harmony. Caro does not subject jewellery to the sentimental world of birds and spirals, but rather he transforms it, subjecting the gold to the forces and tensions he works with in steel, drawing a music from it like that of Theolonius Monk's piano, which provides both the percussion and the melodic structure. This piece is in the spirit of *Pendant AA 4* from the first collection, a piece made of large laminas which invade and delimit the space, that are arranged like a heavy compass rose, like the piece entitled *Fathom* from the 1970's situated at the entrance to his home in Hampstead.

Finally, the two brooches, *Brooch BB 10* and *Brooch BB 11*, with double clasp due to their weight, are an example of that revision of Caro's sculpture which reflects two different periods, plays of plates and metallic structures. Caro erupts into this world of delicacy and energizes it freshly, introducing the sense of construction, the assemblage of mechanical elements and a refuge from handicrafts, composing a totally new universe in this traditional world of jewellery with screws, hinges, and compasses. For Caro, a space is constructed in the brooch that takes its dimensions from forms that seek to orchestrate themselves, as in his steel sculpture.

#### *The Triumph of Caesar. What is a classic?*

Caro's jewellery bears no resemblance to current jewellery or to that made by other 20th century artists from Pablo Picasso to Hans Arp. Nor does Caro approach jewellery in any way like other sculptors like Julio Gonzalez, Paco Durrio or Pablo Gargallo did, even though these artists broke with the romantic tradition of the 19th century. Caro is not a modeller of jewellery

but rather a sculptor of pieces in gold. Anthony Caro's pieces' have nothing in common with the jewellery made by artists like Alphonse Mucha, Max Ernst, Hans Arp, Anish Kapoor or others, which turns out to be a simple transcription of their plastic images.

The concepts which distinguish the essential aspects of Virgil's compositions, the climate of his message, revolve around the tension that moves the human being, in three terms, three words that we can also apply to Caro's creation: the concept of *labour* (the hero's effort, the path to follow equally for the villager in the *Georgics*), the concept of *pietas* (related to the character's nature, respect for others, for all those disciples who have done and made such different things) and the concept of *fides* (fidelity to a mission, belief in the heritage of sculpture and in the need to return it transfigured). These concepts appear throughout Virgil's poetry, whether in epic or bucolic form, and govern the work of the sculptor in all its facets, from heavy sculptures in steel to the present jewellery.

The design of Caro's jewels shows us how he dominates the taste of his time, conveying his sculptural vision to another scale, how he resolves the technical and formal problems in such a specific space and how he poses the same questions present in his sculpture to the material of jewellery, the precious metals.

While Caro constructs his sculpture with pieces from heavy machinery, in Pacheco's studio, he composes his "jewellery-maker's" sculptures with wires and screws. I have noted on another occasions that Caro is not only a hunter of concepts and images that converge and entwine endlessly in his own identity. He is also a hunter of technical skills. In just a few hours sitting in the jewellery



maker's tiny studio, he succeeded in setting his own pieces. T. S. Eliot in his well known essay *What is a Classic? (An address delivered before the Virgil Society on the 16th of October 1944)*, London, 1995) explains that what distinguishes a classic is maturity, and he proposes Virgil, among other things, because Virgilian *labour* imposes itself as a daily practice, like Picasso's "I don't seek, I find", *the labor omnia vicit improbus*.

The essential characteristics of Caro's visual thought are based on his confrontation with the means used, which establish a dialogue among themselves and transfer energy from one to another, and also the versatility and association of their themes. While Caro conceives his sculpture as permanent architecture in the landscape, which should not be subjected to the tyranny of fashion and fleeting architectural styles, his jewellery making—where he combines energy, his incendiary phrasing, with precision and harmony—also departs from fashion and projects itself as a new evocative emblem of his sculpture.

Caro goes beyond translating his imagery in the hands or with the hands of the jewellery maker and goes forth in search of his sculptural principles on the scale that the precious metal, gold, demands. These pieces compose a frieze of his sculpture. While *After Olympia* is a frieze in which Caro questions the sculpture of the Greek temples in its ambitious complexity in order to compose a rhythm over the architecture, his first pieces of jewellery from 2005 constitute a frieze like that of that excellent sculpture in which each piece speaks for itself but at the same time constitutes an architrave and a fronton, a summary of the problems of his sculpture.

Now in 2008 the second batch of jewels constitutes an angle of seclusion, like his sculpture the *Triumph of Caesar* from 1987. The sculptor transmits in his

jewellery making the meditation and seclusion that he can't feel in the breadth of the studio full of material to be brought to life: just as Julius Caesar, enclosed in his tent, writes the concise and minimalist memories of his battles. Cicero in his book *De Officiis* (III, 82, in English *On Duties*) recounts that Caesar, who understood Greek, always repeated certain verses by Euripides (*Phoenician Women*, 524) "If justice must be violated for sovereignty's sake, it must be violated; you may indulge your scruples elsewhere." Caesar's triumph was to reconcile Hellenistic culture with Roman discipline. The triumph of Sir Anthony Caro, in his corner, is to dominate large-scale sculpture with absolute power and to control the duties of miniscule jewellery making with virtuosity. Like Wang-Fô in Yourcenar's tale, Caro finds salvation in the perfection of his art.

### Kosme de Barañano

## ANTHONY CARO

Anthony Caro (London, 1924) is considered a pivotal figure in contemporary British sculpture. He studied at Regent Street Polytechnic and at the Royal Academy schools in London where he received strict academic training. Later he taught at St Martin's School of Art in London, where he had a great tremendous influence on at least two generations of artists. His close ties to this "collective avant-garde studio" were such that in 1960, on his recommendation, a welding shop was created.

Between 1951 and 1953 he worked as an assistant to the sculptor Henry Moore in Much Hadham. His apprenticeship during those years was more technical and professional than stylistic, as he developed his own special way of treating the materials. Proof of this can be seen when Caro left Moore's studio; his concerns centred above all on the work of Picasso, Dubuffet, De Kooning and on the distorted figures of African art.

At the end of the 1950's, Caro met the American critic Clement Greenberg, one of the most stalwart defenders of the new art, and he met the artists David Smith and Kenneth Noland. This "American experience" significantly marked his later artistic production. Caro added a personal syntax to his works, developing them on a horizontal plane so that a harmony is achieved despite the audacity of their articulated arrangement. What appeared to be a casual *assemblage* was actually something very studied. His desire to create an expression of feeling explains the dichotomy in his art, the alternation between the real and the abstract, as he works in both styles at the same time.

Many of Caro's international colleagues benefited from these new formal advances, though it was the young British artists who proved most sensitive to the new ideas, sometimes even as they disagreed with Caro's positions. Tony Cragg, Richard Deacon, Bill Woodrow, Richard Long and Rachel Whiteread have made works reflecting their complete break with the past, and it was precisely Caro who taught them the possibility of a different point of departure. In this sense, Caro's teaching implies that no specific aesthetic aspect has as much importance as the mere fact of questioning the past.

During the 1970's, Caro began to work with steel, using it in a way that respected the raw properties of the material. The flat contours resulting from working the untreated metal became a stylistic characteristic of his work, in which unusual angles started to appear along with more and more complex structures in concave and rigid forms that alternate between the architectural with the graphic.

Among the works made by Caro in recent decades, *The Last Judgment* presented for the first time at the 1999 Venice Biennale stands out. This sculpture constitutes a recapitulation of fifty years work on the one hand and a clear denunciation of the horrors of our time on the other. More recently, Caro has collaborated with architect Norman Foster on the Millennium Bridge in London that spans the Thames, linking the Tate Modern with St Paul's Cathedral. On January 26, 2005, the Tate Britain organized a retrospective exhibition of Caro's work, curated by Paul Moorhouse, with 48 works from 1951 to 2004 presented chronologically, the most extensive review of his work to date. In May of the same year, the Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) dedicated its main gallery to a more limited, diachronic view of Caro's

work in anthological exhibition, with works selected by Kosme de Barañó and curated by Josep Salvador. While his assistants outside of the studio collaborated in mounting the two shows, the sculptor embarked on a path he had never taken before: jewellery which was presented for the first time at the Grassy jewellers of Madrid in February 2006.

No sooner did he complete those pieces of jewellery than Caro began a new series of works in steel with a zinc patina through electrolysis, his *Galvanised Sculptures*, presented in September 2007 at the Annely Juda gallery of London and afterwards at the Mitchell-Innes gallery of New York.

At the same time, the French Government commissioned the sculptor with the project Chapel of Light at the church of St. Jean Baptiste in Bourbourg (France). In the midst of this creative process, Caro takes refuge once again in the small scale of jewellery making: he constructs a second collection of 19 unique pieces in gold and silver that is presented at the Grassy Jewellers of Madrid in November 2008.

**CRÉDITOS DE LA EXPOSICIÓN EXHIBITION CREDITS:**

COMISARIOS CURATORS: KOSME DE BARAÑANO, PATRICIA REZNAK

DISEÑO DE MONTAJE EXHIBITION DESIGN:

ROCÍO REIN, SANDRA REIN, PATRICIA REZNAK

GRÁFICA GRAPHICS: PABLO OLMOS

**CRÉDITOS DEL CATÁLOGO CATALOGUE CREDITS:**

TEXTOS TEXTS © KOSME DE BARAÑANO 2008

REPRODUCCIONES REPRODUCTIONS © ANTHONY CARO 2008

TRADUCCIONES TRANSLATION: ALISON HUGHES, CRISTINA MARSHALL

FOTOGRAFÍA PHOTOGRAPHS: LUIS ASIN

DISEÑO DESIGN: PABLO OLMOS

COORDINACIÓN EDITORIAL EDITORIAL COORDINATION: Tf. EDITORES

PREIMPRESIÓN PRE PRESS: CROMOTEX

IMPRESIÓN PRINTERS: Tf. ARTES GRÁFICAS

DEPÓSITO LEGAL LEGAL DEPOSIT:

ESTE CATÁLOGO, REALIZADO CON MOTIVO DE LA EXPOSICIÓN “JOYAS DE ANTHONY CARO II” EN LA JOYERÍA GRASSY DE MADRID, DEL 6 DE NOVIEMBRE AL 15 DE DICIEMBRE DE 2008, SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN LOS TALLERES DE TF ARTES GRÁFICAS EL 20 DE OCTUBRE DE 2008

THIS CATALOGUE, PUBLISHED ON THE OCCASION OF THE EXHIBITION OF “JEWELLERY BY ANTHONY CARO II” AT GRASSY JEWELLERS, MADRID FROM NOVEMBER 6 THROUGH DECEMBER 15TH WAS PRINTED AT TF. ARTES GRÁFICAS AND COMPLETED ON OCTOBER 20, 2008.



**GRASSY**  
JOYAS · RELOJES · OBJETOS DE ARTE

GRAN VÍA 1, 28013 MADRID  
[WWW.GRASSY.ES](http://WWW.GRASSY.ES)