



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Joyería y performance: expresión del entorno a través de
dos ciudades vivenciadas.

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Cuñat Bosch, Mar

Tutor/a: Marcos Martínez, María del Carmen

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

RESUMEN

Joyería y performance: expresión del entorno a través de dos ciudades vivenciadas es un Trabajo Fin de Grado que analiza un proyecto artístico expresado en diferentes piezas de joyería divididas en dos series. En cada una de las series se utilizan diferentes métodos de construcción, que varían desde técnicas tradicionales hasta procedimientos industriales, en formatos artísticos distintos: la joyería contemporánea y la *performance*, que comparten el cuerpo como *lugar*. En este proyecto se trata de materializar cómo el entorno, el espacio y los elementos que forman parte y construyen la ciudad, inciden en la forma de vivir, comportarse y relacionarse.

PALABRAS CLAVE: Joyería Contemporánea; *Performance*; entorno; ciudad; deriva; cuerpo; vivencia.

SUMMARY

Jewelry and Performance: Expression of the Environment through two Experienced Cities is a Final Degree Project that analyzes an artistic project expressed in different pieces of jewelry divided into two series. In each of the series, different construction methods are used, which vary from traditional techniques to industrial procedures, in different artistic ways: contemporary jewelry and performance, which share the body as a *place*. This project tries to materialize how the environment, the space and the elements that form part of and build the city, affect the way of living, behaving and relating.

KEY WORDS: Contemporary Jewelry; Performance; Environment; City; Drift; Body; Experience.

AGRADECIMIENTOS

A Carmen Marcos mi tutora, gran persona y referente a la que admiro, en el arte y en la vida. Por toda la dedicación y paciencia durante estos dos años. Gracias por motivarme y creer en mí cuando yo no podía.

A Álvaro Terrones por transmitir sus conocimientos y avivar mi exploración en el mundo de la *Performance*.

A mis padres por quererme incondicionalmente, por despertarme la curiosidad en el arte y el diseño. Gracias por hacerme ver que soy capaz de conseguir lo que me proponga.

A mi hermano por tantas horas de charlas, escuchas y consejos.

A mis amigos por estar ahí siempre que lo he necesitado y por la ayuda recibida.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	
Objetivos.....	5
Metodología.....	6
I. MARCO TEÓRICO	
I.1. BREVE INTRODUCCIÓN A LA JOYERÍA CONTEMPORÁNEA.....	7
I.2. RELACIONES ENTRE JOYERÍA CONTEMPORÁNEA Y <i>PERFORMANCE</i>	9
I.3. LA <i>PERFORMANCE</i> Y LA ACCIÓN DEL CAMINAR COMO PRÁCTICA ARTÍSTICA....	12
II. PRODUCCIÓN PROPIA: EXPRESIÓN DEL ENTORNO A TRAVÉS DE DOS CIUDADES VIVENCIADAS.....	14
II.1. SERIE <i>FRAGMENTOS URBANOS</i>	
II.1.1. Concepto de la serie <i>Fragmentos urbanos</i>	16
II.1.2. JORDI COLOMER. <i>Anarchitekton</i>	18
II.1.3. Materialización del concepto.....	20
II.2. SERIE <i>VESTIGIOS</i>	
II.2.1. Concepto de la serie <i>Vestigios</i>	42
II.2.2. ROBERT SMITHSON. <i>The monuments of Passaic</i>	46
II.2.3. Materialización del concepto	48
CONCLUSIONES.....	65
BIBLIOGRAFÍA.....	67
LISTADO DE IMÁGENES.....	71
ANEXOS.....	74

INTRODUCCIÓN

Joyería y performance: expresión del entorno a través de dos ciudades vivenciadas, surge para materializar cómo el entorno, el espacio y los elementos que residen en éstos, me afectan o interfieren en mi modo de relacionarme con el ambiente, el lugar y la sociedad. Las ciudades son espacios en los que habita la gran mayoría de personas del planeta, son los espacios donde habito, y son los lugares que me sirven como lugar de investigación, estudio e inspiración.

La parte práctica consta de una colección de joyas que se divide en dos series distintas para abordar el tema.

La primera fase de la obra se concibe por medio del caminar como práctica principal, y la deriva como método de acción para percibir y desarrollar los conceptos, comparaciones y paralelismos que se tratan sobre la ciudad, la arquitectura y la joyería.

La serie *Fragmentos urbanos* trata sobre el “elemento” de la edificación únicamente como “contenedor” funcional. Se confecciona a través del paralelismo entre joya-edificio y ciudad-joya, del cual derivan dos caminos creativos diferentes. Por un lado, se tratan conceptos como la escala, la estética o la funcionalidad; y por otro lado se trata de una *lucha de opuestos* que se vive en la urbe, de lo fragmentado, lo nuevo con lo viejo, la opulencia con la modestia, etc.

La segunda serie, *Vestigios*, se compone de dos piezas, un collar y una pulsera. En esta colección se alude a la ciudad desde otro panorama, desde los espacios ausentes de construcciones y de funcionalidad, diseminados a través de la ciudad. A modo de arqueología urbana se recopilan “restos” de esos lugares para dotarles de un nuevo simbolismo.

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

OBJETIVOS

Objetivos generales

- Abordar el Trabajo Fin de Grado a través de una mirada multidisciplinar con preferencia hacia la Joyería y la *Performance*.
- Desarrollar una práctica artística acorde con el Marco teórico desarrollado en el Trabajo Final de Grado.
- Conocer e investigar algunos referentes relacionados con mi proyecto creativo.

Objetivos específicos

- Relacionar la Joyería Contemporánea con la Arquitectura y la *Performance*.
- Investigar la acción de caminar como práctica artística a través de sus orígenes e historia, relacionándolo con la *Performance*.
- Explorar e investigar las cualidades de materiales tradicionales y no convencionales en contextos diferentes a través de la experimentación.
- Materializar los estímulos y emociones recibidos del entorno en el cual habito.

METODOLOGÍA

En este Trabajo Final de Grado se reflexiona sobre cómo el espacio y el entorno en el cual habito y con el cual me relaciono, incide en mí como sujeto, representado a través de la Joyería contemporánea y la *Performance*.

Los procesos de investigación y creación tienen el mismo peso e importancia que el resultado final. El Tfg se ha elaborado en tres fases: la primera fase se ha realizado a través de unas derivas y recolección de objetos en diversos espacios. Después se ha trabajado una fase teórica, para poder desarrollar los conceptos adquiridos. Finalmente, la tercera fase ha sido la materialización del concepto.

Estas tres fases desarrolladas en cada serie han dado lugar a nuevos conceptos y representaciones materiales de estos, que a su vez han potenciado las demás series.

En cuanto al proceso práctico se realizaron varias derivas y un escrito; y diversas incursiones urbanas en las cuales se recopilaban distintos elementos que se usaron en algunas de las series. A partir de esas vivencias se realizó una lluvia de ideas con bocetos y se produjeron diferentes planteamientos para la ejecución práctica de las obras.

Posteriormente se diseñaron las piezas y se trabajaron de forma particular según las características de cada una a partir de diferentes procesos y técnicas, según la intención de lo que quisiera expresar en cada serie, como la microfusión, la fundición a la cáscara cerámica o diversas técnicas tradicionales de joyería, cuestión que se detallará más adelante en la parte práctica de cada serie.

En el proceso teórico se recopilaban y estudiaban datos a través de libros como por ejemplo *Las alumnas de la Bauhaus*, *WALKSCAPES. El andar cómo práctica estética*, *Performance Art de Rosalee Goldberg*, entre otros; documentos on-line, blogs, galerías y museos como el Reina Sofía o el Moma; grabaciones de Fluxus o Rebecca Horn entre otros muchos; documentales como *Citizen Jane*, *REM*, *La sociedad del espectáculo* o *La escala humana*; videos de entrevistas a Jordi Colomer, Lara Almarcegui, Kerianne Quick, Marc Augé y una entrevista realizada a Álvaro Terrones; todo ello en base a los conceptos que se desarrollarán más adelante.

I. MARCO TEÓRICO

I.1. BREVE INTRODUCCIÓN A LA JOYERÍA CONTEMPORÁNEA

La joyería siempre ha estado unida al ser humano y su cuerpo se ha utilizado como soporte. Podemos decir que en la Antigüedad pocas (o ninguna) joyas conllevaba ninguna intención artística, ya que el objetivo era decorar el cuerpo, comportando simplemente una carga simbólica, social, cultural o económica¹.

La Revolución Industrial provoca un cambio en la forma de producir y crear en todos los sectores y disciplinas, esto acarrió una pérdida de valor en el mundo de la joyería y de las demás artes aplicadas, debido a nuevos medios tecnológicos, la producción en masa y el uso de materiales más económicos y asequibles.

A mediados del siglo XIX, se difundió el *Arte Nouveau*, movimiento artístico que revalorizó las artes aplicadas y que tiene su origen en el movimiento *Arts and Crafts*, del cual fue precursor W. Morris. Una de las figuras más destacadas en el panorama francés fue René Lalique. En nuestro territorio el *Arte Nouveau* fue conocido como Modernismo, en el que destaca el catalán Lluís Masriera².

Estos joyeros intentaron cambiar las reglas tradicionales de la joyería, se veían a ellos mismos como creadores y no únicamente como ensambladores de materiales nobles, haciendo más artísticas sus piezas, innovando con nuevos materiales como el marfil, o el vidrio; pero estas joyas aún carecían de un concepto artístico tal y como lo entendemos actualmente. Su objetivo era la expresión de la belleza, inspirándose en motivos de la naturaleza.

En 1919, se fundó por W. Gropius la escuela Bauhaus en Weimar, que fue disuelta en Berlín en 1933 bajo la coacción de los nacionalsocialistas. A pesar de que sólo estuvo activa un periodo de catorce años sus ideas y principios formulados, siguen hoy en día teniendo gran influencia en todos los ámbitos de nuestra vida, como en la enseñanza, en el diseño, en la arquitectura, y hasta en las formas de producir, trabajar y vivir³.

La Bauhaus quería fusionar todas las artes con las llamadas artes menores. Estas ideas se basaban en las propuestas del movimiento *Arts and Crafts*, pero la



Figura 1.
Lluís Masriera. Colgante con dama renacentista, datada entre 1907-1913.



Figura 2.
Fachada de la Escuela Bauhaus, Weimar.

¹ LEGG, B. *Materiales naturales en joyería. Manual de joyería contemporánea*. Barcelona: Promopress, 2009. Pág. 11.

² Art Nouveau es el nombre francés, en Inglaterra e Italia se llama Liberty, en Alemania Jugendstil y en España Modernismo. PIGNOTTI, C; MARCOS MARTÍNEZ, C. *La "Joyería Contemporánea": una nueva esfera artística. De la artesanía manual a la artesanía conceptual*. Universitat Politècnica de València. Facultad de Bellas Artes, 2012.

³ DROSTE, Magdalena. *BAUHAUS. Edición actualizada*. Londres: Taschen, 2019. Pág. 6.

diferencia es que la Bauhaus pretendía mejorar los productos industriales dándoles un toque más artístico.⁴

Hay tres etapas en la historia de la escuela: la primera, dirigida por W. Gropius, es la etapa más idealista y en la que más se experimenta con diversos materiales.⁵ En la segunda etapa la escuela se ubica en Dessau, y es dirigida por un tiempo por Hannes Meyer. Y la última etapa es la que Mies van der Rohe toma el cargo como director de la escuela, y esta es trasladada a Berlín, donde se producirá su cierre bajo las presiones del nuevo régimen creciente⁶.

En la Bauhaus también se realizaron y diseñaron joyas, que solían ser piezas de composición sencilla y austera, compuestas sobre todo por piezas modulares geométricas.⁷

Antes de la II G.M. en nuestro territorio, el artista Julio González, que, aunque es más conocido por su faceta de escultor, practicó la joyería desde 1908 a 1918, colaborando con el escultor Francisco Durrio en piezas en las que se puede apreciar el movimiento de líneas y aristas propias de sus esculturas. Podemos decir que la orfebrería siempre estuvo presente durante toda su vida y su profesión⁸, seguramente por nacer en una familia de orfebres y forjadores.

Algunas de las piezas de joyería que realizó las podemos encontrar en la colección particular del IVAM en València, entre otras más cómo pinturas, dibujos y esculturas.⁹

Después de la II G.M, surgieron diferentes movimientos políticos y sociales que cambiaron la economía y con ello la sociedad. En el ámbito de la joyería, el cambio más notable se realizó a partir de los años 70, década en la que el concepto que se tenía de joya hasta entonces cambió en todos los aspectos. Se produjo un cambio de valor en la joya, ya no recaía únicamente en el material sino en el proceso de creación; se empezaron a cuestionar parámetros básicos, como la portabilidad o la escala, y se introdujo el cuerpo como parte de la obra.¹⁰

Finalmente podemos decir que nos referiremos a joyería contemporánea para referirnos a una joyería que se sale de los cánones de la joyería tradicional.



Figura 3.
Naum Slutzky. *Pulsera*.
1930. Acero cromado.
7 X 4,2 cm.



Figura 4.
Julio González. *Le chrysanthème*. 1896-
1898. Bronce dorado. 20 x 17 x 11 cm.

⁴ PIGNOTTI, C; MARCOS MARTÍNEZ, C. *La "Joyería Contemporánea": una nueva esfera artística. De la artesanía manual a la artesanía conceptual*. Universitat Politècnica de València. Facultad de Bellas Artes, 2012. Pág. 40.

⁵ VADILLO, Marisa. *Las alumnas de la Bauhaus. Artes, oficios y revolución: Las mujeres que marcaron la diferencia*. Córdoba: Almuzara, 2021. Pág.14.

⁶ Disponible en <https://www.playbuzz.com/gruporeforma/las-aportaciones-de-la-bauhaus> . 18 de Julio de 2021. 9:30 h.

⁷ PIGNOTTI, C; MARCOS MARTÍNEZ, C. Op. Cit. Pág. 43.

⁸ PIGNOTTI, C; MARCOS MARTÍNEZ, C. Op. Cit. Pág. 59.

⁹ Disponible en: <https://www.ivam.es/es/exposiciones/julio-gonzalez-en-la-coleccion-del-ivam-4/> 28/03/2022, 18:50 h.

¹⁰ JUAN TORTOSA, Mar. *La joyería como lenguaje plástico. Una propuesta artística trazada a través del objeto joya y su relación con el cuerpo y el espacio*. Tesis Doctoral. Universitat Politècnica de València, 2020. Pág. 72.

I.2. RELACIONES ENTRE *PERFORMANCE* Y JOYERÍA

La disciplina de la fotografía, dentro del mundo de la joyería, siempre se ha usado desde un aspecto únicamente comercial. Es por eso por lo que la forma de mirar la joya se hacía únicamente como un producto, ya que solo existían dos puntos de vista: el del propio creador y el del portador.

A partir de los años 70 el uso que se le da a la fotografía dentro de esta disciplina, hace que se empiecen a tener en cuenta otros factores como el tiempo y el espacio, y cómo el elemento joya se relaciona con ellos. Así se creó una nueva percepción: la del espectador. Esto hace que el mundo de la joyería se acabe relacionando con el arte de acción y la *performance*.¹¹



Figura 5.
Robert Smith. *Proyecto polaroid.*
Adorno para todos los días. 1975.

En esa relación entre *performance* y joyería, es importante hacer referencia al artista Robert Smith, que, en 1975, en la obra *Proyecto Polaroid. Adorno para todos los días*, investiga las relaciones entre cuerpo y objeto a través de 70 fotografías en formato polaroid. Se establece aquí un nexo entre joya y cigarrillos, reflexionando sobre la relación entre el concepto de “valor” y de “adorno”. Los cigarrillos han sido y son un objeto que puede considerarse un complemento corporal a modo de adorno y, además, una pertenencia valiosa —en la década de los años 40, por ejemplo, era todo un distintivo social. La joya no existe como objeto material, sino que se toma la joya como concepto por su significante.¹²

Una de las cosas que tienen en común la joyería contemporánea y la *performance* es que son dos disciplinas que se han desarrollado de manera muy rápida y continúan en plena expansión. Podríamos decir que en los dos casos no tienen límites muy establecidos, ya que se puede trabajar sin ninguna regla, siendo estas dos especialidades de ámbito interdisciplinar.

También comparten que en ambas resulta esencial la presencia del cuerpo físico del artista: ese cuerpo puede ser tanto un utensilio o instrumento como un material, y puede compartir el espacio con otros objetos o con el espacio mismo.

Así pues, se trata de experimentar la realidad a través de ese momento que nunca volverá, creando ideas, vivencias o sentimientos a través de esas acciones físicas.

La utilización del cuerpo como joya, en el movimiento del propio cuerpo, expresa conceptos como lo efímero y el paso del tiempo.

¹¹ JUAN TORTOSA, Mar. Op. Cit. Pág. 43.

¹² JUAN TORTOSA, Mar. Op. Cit. Pág. 45.



Figura 6.
Mapi Rivera. *Emanaciones de luz*,
2009.

La artista Mapi Rivera en su obra *Emanaciones de luz* (2009), es como una *joya viva*, con una parte del torso recubierto de pan de oro. Esta obra consiste en unas fotografías analógicas retocadas digitalmente. Mapi Rivera remite al cuerpo como objeto de valor, como objeto único e irrepetible.

Al trabajar con el espacio y los elementos que lo constituyen, como puede ser la arquitectura, se plantea un cambio en la escala de la joya, ya que, al trabajar con elementos más grandes a los habituales, las proporciones de la pieza se vuelven mayores y eso acaba por modificar la portabilidad y la ergonomía de dicha pieza.

Renee Bevan en la obra *The world is a gigant pearl* (2012), transforma un elemento tradicional que es el collar, utilizando el planeta tierra, como si fuera una gema o perla, así redimensiona la escala de la joya y al mismo tiempo replantea su portabilidad y ergonomía.

Estas dos acciones, no dejan un objeto como recuerdo, tan sólo el documento de las fotografías y el video.



Figura 7.
Renee Bevan. *The world is a gigant pearl*,
2012.

Según Á. Terrones hay definiciones de la *performance* con similitudes procesuales con la joyería, desde el material en bruto hasta la misma joya. En sus propias palabras

la performance es un proceso finito, consciente, interdisciplinar y politécnico constituido por diferentes fases temporales. En una de ellas tiene lugar la acción artística. Por lo tanto, de lo que se genera en ese momento en escena puede quedar un residuo, una huella, un objeto que, con el fin de la performance en sí, se sublima y eleva a la categoría de obra.

Y el artista añade:

En la performance, como en la joyería, se trabaja con una idea en bruto, se modela en la escena de la fragua y después, una vez concluida la acción, ese objeto refinado será la pieza perdurable que siempre nos acompaña. No recordaremos la acción, recordaremos la joya resultante. La joyería, como la acción artística, se lleva en el cuerpo porque lo completa, lo mejora.¹³

¹³Entrevista a Álvaro Terrones realizada el 12 de junio de 2021, Sala Sant Miquel, Fundació Caixa Castelló.

Rebecca Horn crea esculturas corporales que podríamos definir como unas extensiones mecánicas para modificar el propio cuerpo. Se centra sobre todo en el cuerpo imperfecto y único, creando una perfecta armonía entre el artefacto y la figura.¹⁴

Finger Gloves es una *performance* realizada en 1972. Horn se muestra con una especie de guantes hechos con madera y tela negra. Estas extensiones crean la ilusión de que sus dedos son realmente extensos. En esta acción, a diferencia de las otras, sí queda un objeto tangible.

Otra cuestión de interés al respecto de la relación entre la *performance* y joyería viene dada del histórico artista de Québec Richard Martel, cuando dice que:

Históricamente el performance resulta de las prácticas desmaterializantes de los años sesenta sobre todo por el reconocimiento oficial a este tipo de práctica artística (...) pero la naturaleza de los objetos y su finalidad son distintas, y la materia de la que hablamos dista mucho de aquellos objetos por los que el mercado comenzó a realizar las primeras performances¹⁵.

Por esto, Martel añade que, al mismo tiempo:

La vida misma se hace objeto de arte cuando cada minuto conscientemente vivido se transforma en energía. Esto es, tal y como sabemos, la práctica de la joyería: energía que bruñe, pule, corta y da forma a un objeto que tiene la esencia de la vida misma¹⁶.



Figura 8.
Horn, Rebecca. *Finger Gloves*,
1972.

¹⁴ Disponible en: https://www.wikiart.org/es/rebecca-horn_16/03/2022_18:19 h.

¹⁵ MARTEL, Richard. *Arte de Acción*, Universidad Autónoma Metropolitana, México DF. 2010. pág. 82.

¹⁶ *Ibidem*.



Figura 9.
Cartel para la visita Dada, 1921.



Figura 10.
Grande Saison Dada, 1921.

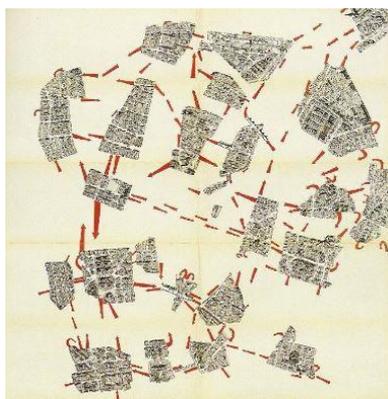


Figura 11.
Guy Debord. *The Naked City*, 1957.

I.3. LA PERFORMANCE Y LA ACCIÓN DEL CAMINAR COMO PRÁCTICA ARTÍSTICA

Caminar es una acción que caracteriza al ser humano desde el principio de los tiempos, es algo común que todos hacemos, algo que nos ha hecho evolucionar y considerar el espacio desde otra perspectiva.

A lo largo de la Historia el caminar se ha manifestado de formas muy diversas.

En literatura destaca sin duda Charles Baudelaire, que experimentó la realidad y el espacio de la ciudad de una manera diferente, y que expresó a través del término *Flaneur*.¹⁷

En 1921, el grupo Dada organizó una visita a los lugares más anodinos de París, como una iglesia abandonada, llamada Saint-Julien-le-Pauvre, lejos de los típicos lugares turísticos, donde practicaron varias acciones e intervenciones urbanas, como la lectura de textos al azar de un diccionario,¹⁸ de la cual sólo se conserva una fotografía. Esta acción sería recordada como el primer *readymade urbano*.

Más tarde los surrealistas realizan otra visita, pero por lugares rurales, y acaban definiendo esa práctica como “deambular”, pues sentían en el caminar un componente onírico y surreal¹⁹.

En los años cincuenta del pasado siglo XX, la Internacional Situacionista, llamó a esta experiencia *deriva*. Los situacionistas practicaron esta experiencia de forma lúdico-constructiva, en la cual se hacía un recorrido sin rumbo a través de la ciudad, para disfrutar de una experiencia distinta a la habitual, apoyándose en el concepto de *psicogeografía*, con el que estudiaban los efectos, influencias, percepciones, sensaciones y experiencias que se dan en las personas según la posición espacial y el entorno urbano. Durante este reconocimiento se registraban los recorridos en un mapa *psicogeográfico*, como por ejemplo *The Naked City* de Guy Debord. Este mapa representa una ciudad compuesta por fragmentos donde la conexión entre ellos se representa por flechas que indican direcciones improvisadas a través de esa deriva.

¹⁷ Disponible en: <https://www.alianzafrancesamalaga.es/el-flaneur-y-la-devocion-por-la-ciudad/#/> 10/08/2021. 9:00 h

¹⁸ CARRERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2021. Pág. 65.

¹⁹ CARRERI, Francesco. *Op. Cit.* pág. 80.



Figura 12.
Richard Long. *A Line Made by Walking*, 1967.



Figura 13.
Free Flux-Tour, en el Soho de Nueva York, 1976.



Figura 14.
Esther Ferrer. *Se hace camino al andar*. Holanda, 2022.

Aunque estas corrientes tenían sus diferencias en algunos aspectos, ansiaban una ruptura con las formas de habitar impuestas por el sistema capitalista y deseaban la unión del arte y la vida.

A partir de los años 60 la práctica de andar se convierte en una forma de arte independiente. Se aplicó a través de los escultores provenientes del *land art* y el minimalismo cómo Richard Long o Walter de Maria y más tarde a través de la *performance*, como Bruce Nauman, los happenings urbanos del grupo *Fluxus*; y sigue siendo aplicada hoy en día por la artista Esther Ferrer o Francis Alÿs.

En 1967 Richard Long realiza *A Line Made by Walking*. Es una intervención en el lugar a través de una línea recta realizada simplemente pisando la hierba. Es una acción efímera que desaparecerá, de la que sólo se conserva la fotografía.²⁰ El único instrumento utilizado en esta acción es su propio cuerpo, y sus extremidades. Está acción no puede definirse simplemente dentro de una disciplina, sino que estaría entre la escultura, la *performance* y la arquitectura.²¹

En ese mismo año Robert Smith realiza unas fotografías a unos objetos que se encontraban en un paisaje industrial en su ciudad natal Passaic, de los cuales hablaré más adelante.

La *performance* es una disciplina que puede cambiar la forma de percibir el espacio donde habitamos y vivimos, como la ciudad, aunque sólo sea por un tiempo determinado. Es el caso de los llamados *Free Flux-Tours*, realizados en el año 1976 por el grupo *Fluxus*²². Eran unas visitas colectivas a lugares ocultos en el Soho de Nueva York que consistían en exponer todos aquellos lugares extraños o demasiado comunes que quedaban fuera de las visitas turísticas, acciones que me recuerdan a los del grupo Dada años atrás.

Hoy en día podemos hablar de las acciones realizadas por Esther Ferrer en el entorno de la ciudad. La artista define la disciplina de la *performance* a través de tres elementos con los que siempre trabaja en sus acciones: el espacio, el tiempo y la presencia²³. En la *performance Se hace camino al andar*, que ha sido realizada por la artista en diferentes ciudades como Nueva York, Soria o París (entre otras muchas), utiliza una cinta de carroceros y se centra en la acción de caminar. En esta acción, la cinta marca la dirección y el tiempo que dura esa acción, que deja una huella del recorrido pero que al mismo tiempo “esa huella” acaba siendo efímera, ya que, con el paso del tiempo, los cambios y las estaciones, acabara por borrarse.

²⁰ CARRERI, Francesco. *Op. Cit.* Pág. 115.

²¹ *Ibidem*.

²² CARRERI, Francesco. *Op. Cit.* Pág. 121.

²³ Documental Conversaciones con Esther Ferrer. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=DLTDtk5MTz4>

II. PRODUCCIÓN PROPIA. DOS CIUDADES VIVENCIADAS: BARCELONA Y ALGINET

El hecho de habitar en diferentes ciudades, como Barcelona, Valencia, Nápoles y Alginet, creó en mí la necesidad de observar y estudiar el entorno que me rodeaba.

Estas observaciones y vivencias se materializan a través de piezas de joyería. Así, *Joyería y performance: expresión del entorno a través de dos ciudades vivenciadas*, nace de la necesidad de expresar de forma material, las vivencias y experiencias obtenidas a partir de la observación y estudio sensorial de dos ciudades diferentes en cuanto a densidad, tamaño y localización.

Una de las finalidades de este proyecto es descubrir qué es aquello que me atrae y seduce, pero al mismo tiempo me produce rechazo o me incomoda de estas dos ciudades.

El proyecto se centra en la producción artística a partir de unas piezas de joyería, recurriendo a la representación abstracta de planos, líneas o volúmenes observados en las construcciones y elementos de las derivas realizadas por la ciudad.

En estas piezas se utilizan materiales y técnicas constructivas, que originariamente se utilizan tanto en el sector industrial o en la arquitectura, como la soldadura TIG o la fundición a la cascarilla cerámica, combinadas con técnicas tradicionales de joyería, y utilizando la *performance* como medio de expresión, vivencia, diálogo e interacción real entre yo, el espacio y la pieza.

Mi continuo interés por la arquitectura se debe a que encuentro vínculos con la joyería: ambas disciplinas comparten algunos rasgos, no en sentido funcional, sino a nivel estético, técnico y de diseño.

La joyería es universal, al igual que la arquitectura, ambas están presentes desde los orígenes del ser humano y por tanto todos entendemos su lenguaje y su simbolismo. Al igual que las joyas, los edificios guardan memoria y vivencias que se transmiten de generación en generación, llegando a formar parte de nuestra identidad social y colectiva.

Podríamos considerar a la joyería como una arquitectura corporal, ya que esos objetos se relacionan con nuestros cuerpos, al igual que las edificaciones. Las ciudades son construcciones, hechas y creadas por nosotros mismos, al igual que las joyas.

La arquitectura modifica el territorio urbano en el cual se encuentra y la joyería puede modificar también el territorio del cuerpo que lo porte, por ejemplo, en cuanto a la ergonomía o portabilidad de la pieza, adaptándose en los dos casos a las adversidades y formas de éstos.

Las ciudades contemporáneas se definen por la separación funcional en sectores. En la joyería también hay una división funcional por zonas en el cuerpo con las diferentes piezas, ya sean collares, anillos, pendientes, pulseras, broches, etc.

Las ciudades contemporáneas crecen desmesuradamente, en ellas también convivimos con la presencia del pasado, donde podemos observar en algunos territorios la transformación de lo antiguo a lo nuevo y la convivencia entre los dos.

Sucede igual en la joyería contemporánea que, aunque se hayan renovado ciertas técnicas tradicionales, aún se siguen usando técnicas antiguas como puede ser el *mokume gane*, una técnica de laminación de origen japonés utilizada hace 300 años. Y en ambas disciplinas se puede observar la evolución cultural de las sociedades que habitan las ciudades o portan las joyas, y cómo cambian los criterios y cánones estéticos con el paso del tiempo, comparados con los actuales.

En este caso, aunque la parte práctica son piezas materiales sus referentes no son puristas, intentan enriquecerse de todas las disciplinas paralelas a los temas tratados.

II.1. SERIE *FRAGMENTOS URBANOS*

II.1.1. Concepto de la serie *Fragmentos urbanos*

La serie *Fragmentos urbanos* nace a partir de unas derivas realizadas en la ciudad de Barcelona, como consecuencia de los estímulos y observaciones sucedidos durante ese recorrido sin rumbo, para poder integrarme con el entorno de la ciudad que me rodeaba. En esta serie trato de conectar las vivencias que percibo en el espacio donde habito y cómo esto condiciona y define mi propia persona.

En el análisis de mi deriva por Barcelona me di cuenta de que cuando hago un recorrido por la ciudad, siempre tengo un fin establecido, y no doy importancia al transcurso de esa caminata, la mayoría de las veces voy en “piloto automático”, es decir, que no soy consciente del momento presente, del “ahora”. Al caminar por la ciudad y no tener un fin concreto, pude experimentar estímulos o vivencias, disfrutando de esa acción en sí, del momento en que me encontraba, descubriendo desde otra perspectiva el entorno que me rodea, cosa que no puedes percibir cuando uno está en circulación constante y con un fin predeterminado.

En estos recorridos pude analizar situaciones muy diversas en el mismo barrio.

Pude observar calles estrechas, con construcciones de dimensiones reducidas, donde los rayos del sol pasaban entre los edificios y se podían escuchar ruidos de la vida cotidiana, como el sonido difuso de algunas conversaciones, ya que no circulaban muchos vehículos. Estos lugares me hacían sentir en calma, sin ningún tipo de ansiedad ni prisa.

Pero a pocos metros la situación cambiaba por completo ya que las dimensiones de los edificios eran monumentales, con grandes y anchas avenidas abarrotadas de gente en dónde sólo se escuchaba el ruido de los vehículos, provocando un ambiente denso, lleno de humo, que me causaba emociones completamente diferentes, haciéndome sentir diminuta y ajena a la gente que tenía alrededor: sentía la necesidad de escapar de ese lugar.

He de decir que observé estas semejanzas en barrios a través de toda la ciudad: Poble Nou, Gràcia, Sant Antoni o Poble Sec entre muchos otros.

En el libro *El espacio entre edificios*, Jan Gehl afirma que las proporciones humanas empezaron a desaparecer paulatinamente del espacio público con el auge de las nuevas tecnologías y la evolución de la arquitectura.

Los edificios son cada vez más altos; con el desarrollo del automóvil, las carreteras son cada vez más anchas provocando la formación de grandes y largas avenidas, aumentando también la distancia entre el trabajo y el hogar, y provocando la expansión de las ciudades en periferias alejadas.²⁴

Gehl enfatiza la necesidad de tener en cuenta la escala humana a la hora de planear las ciudades. Esta escala es la que se vive al caminar, lentamente y no con la rapidez de los automóviles, percibiendo el entorno cercano, como, por ejemplo, las plantas bajas de los edificios.

Con anterioridad a Gehl, Jane Jacobs, teórica del urbanismo y activista política, defendió, en el Nueva York de los años 60, la escala de la calle y del barrio, para poder situar al sujeto y la experiencia humana como lo más importante de una urbe y no sus construcciones²⁵.

He de remarcar que, evidentemente, estas piezas no pueden establecer los mismos vínculos con el espectador que con el artista, ya que, aunque pienso que los espectadores sí que pueden llegar a sentir o comprender lo que quiero expresar, pues todos en algún momento, aunque no vivamos en una gran ciudad, hemos estado en ella, siempre será una representación subjetiva.

²⁴ Disponible en: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/952767/psicologia-de-la-escala-personas-edificios-y-ciudades> . 3/11/2021. 00:23 h.

²⁵ TYRNAUE, Matt. Citizen Jane: Battle for the City. 2016.

II.1.2. JORDI COLOMER. *Anarchitekton*

Jordi Colomer nació en Barcelona en 1962 y ha desarrollado gran parte de su carrera viviendo en París.

Su obra está marcada por la fusión entre la escultura, la arquitectura, la escenografía teatral y la *performance*. Abarca diversos procedimientos destacando la fotografía y el vídeo. Podríamos decir que a menudo, la creación de las escenas que realiza podría ser calificadas de “teatro expandido” permitiendo al espectador determinar su propio papel ante ellas.

En su obra *a, b, c etc.* (1997-1999), el artista recreó una ciudad irreal, con maderas, clavos y otros materiales de rechazo para, a través de este vídeo, hacernos espectadores de un viaje nocturno a través de una ciudad desconocida. Esta obra supuso el cambio de su etapa artística como escultor y comenzó el interés hacia el cine alemán y de entreguerras en los cuales los objetos y los decorados tienen un papel importante. La investigación escenográfica se abre paso hacia el espacio urbano, explorando escenarios de la vida social.

Esta fase de su trabajo está determinada por los viajes. Así surgen obras como *Anarchitekton* (2002-2004), proyecto itinerante a través de cuatro grandes ciudades (Barcelona, Bucarest, Brasilia, Osaka). Se trata de “Obras-viaje”, donde la temática del desplazamiento vuelve de modo recurrente, y donde la acción aislada de un personaje condensa la reflexión (no exenta de cierto humor absurdo) sobre las posibilidades de supervivencia poética que ofrece la urbe contemporánea.²⁶

²⁶Disponible en:

<http://www.jordicolomer.com/?lg=2&id=3&PHPSESSID=ump8as9kj9119i3qub24gm8mi1> 5-11-2021. 00:10 h.



Figuras 15 y 16.
Jordi Colomer. *Anarchitekton*. Brasilia y Osaka. 2002-2004.

II.1.3. Materialización del concepto

A partir de la práctica de la deriva, hice una serie de dibujos de todas las influencias e imágenes que me habían llamado la atención, de esas experiencias que sentí durante el recorrido, sobre todo sentimientos que había recibido de algunos edificios y texturas que había visto en las calles, del espacio que queda entre el volumen y el vacío o las marcas del tiempo en los muros de las construcciones.

Estos conceptos han sido materializados en seis anillos realizados en plata, dos colgantes, y un anillo de bronce, cada uno visualmente diferente, con una forma propia que no sigue ninguna línea de diseño común entre ellos, pero con similitudes en cuanto a la forma de construcción.



Figura 17.
Detalle ventana de un edificio.
Barcelona, 2020.

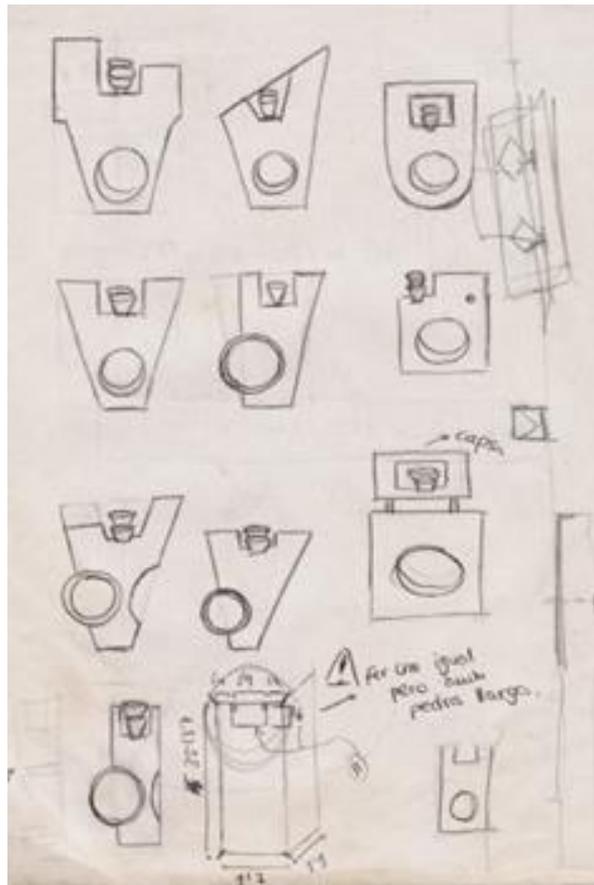


Figura 18.
Bocetos preliminares. 2020.



Figura 19.
Fachada Hotel Meliá Sky. Calle Pere IV, Barcelona, 2020.



Figura 20.
Chimeneas cerca de Poblesec. Barcelona, 2020.

En la serie *Fragmentos urbanos*, en concreto, en los anillos *R.M10*, *R.NPE*, *R.ICTV*, se pretende representar grandes construcciones donde lo más importante es la funcionalidad y el diseño, al igual que en una pieza de joyería tradicional, dónde, la única interacción que existe entre la pieza y su poseedor, es que simplemente éste es el portador de la pieza.

Es decir, que esta joya acaba siendo un *contenedor* de materiales nobles y piedras preciosas. Al igual que estos grandes edificios que se asemejan más a un producto inerte o un *contenedor* para alojar a individuos sin interacción humana de ningún tipo.

Los anillos de esta serie simbolizan el contenedor de ese espacio arquitectónico vacío. Sin embargo, en la serie *Vestigios* sí existe un diálogo común entre la pieza y el portador.

Las tres primeras piezas son de estructura cuadrada o rectangular, y en su diseño se enfatiza la altura de las construcciones a partir de formas geométricas y líneas verticales muy marcadas.

Representan edificios que había observado en mí caminar por Barcelona. En estas piezas se pretende apropiarse de esos edificios tan enormes, redimensionándolos a una escala mucho más pequeña, a la escala de la mano humana, como una especie de caricatura: ahora podemos poseer en nuestras manos esos grandes edificios, y no que ellos “nos posean”, ya que en las derivas realizadas tuve la sensación de que cuanto más vertical era la parte de la ciudad donde me encontraba más pequeña y aislada me hacía sentir, perdía la noción de las distancias, sobre todo hacia arriba.

En la parte superior de cada anillo se han añadido elementos diferentes. El anillo *R.M10* tiene ensamblados unos tornillos que representan unas chimeneas; el anillo *R.NPE* tiene un encaje de madera que simboliza el nivel desigual de la ciudad de Barcelona, con sus rampas y planos. Y por último el anillo *R.ICTV* posee unas bocas redondas para engastar piedras, que simulan unas parabólicas.





Figuras 21, 22 y 23.
Vistas anillo *R.M10*. Mar Cuñat Bosch, 2020.







Figuras 24, 25, 26 y 27.
Vistas anillo *R.NPE*. Mar Cuñat Bosch, 2020.





Figuras 28, 29, 30 y 31.
Vistas anillo *R.ICTV*. Mar Cuñat Bosch, 2020.



Figuras 32 y 33.
Anillos *R.M10*, *R.NPE*, *R.ICTV*. Mar Cuñat Bosch, 2020.

Hay otras piezas en esta serie que se han realizado siguiendo otras directrices a las anteriores que se explicarán más adelante. El proceso técnico de su construcción se explica en el apartado del ANEXO.

Los tres sellos *CST1*, *CST2* y *CST3*, integrantes de la serie *Fragmentos urbanos*, presentan un cuerpo más robusto y vigoroso, de formas más básicas y de diseño genérico. Este diseño genérico recuerda a las construcciones que pasan desapercibidas por la ciudad, como pueden ser muchos pisos de viviendas plurifamiliares o edificios en desuso. Se pretende remarcar la parte superior de cada anillo, en la que se sustituyen las incrustaciones o piedras engarzadas, por ensamblajes de materiales nobles utilizados en la arquitectura y construcción, como el acero inoxidable o el bronce, con materiales comunes como el ladrillo, el cristal o el hormigón, que forman parte de nuestra realidad cotidiana y utilizados en el mundo industrial y arquitectónico, en contraste con la plata. La colocación de estos materiales y elementos no está construida de una forma limpia ni elegante, están más bien colocados de forma que recuerdan a elementos poco cuidados o en estado de abandono, en contraposición a la parte baja del anillo compuesta de plata pulida y bien trabajada.

En estos anillos represento edificios en ruinas o en estado avanzado de dejadez y que son construcciones que también se merecen el mismo interés que los comentados en la serie anterior, con esto, quiero mirar la ciudad como un todo, sin despreciar ni desperdiciar nada, ya que estas construcciones de las que hablo también han tenido una vida anterior o aún la siguen teniendo.



Figura 34.
Fachada de una vivienda plurifamiliar en el barrio de la Barceloneta, 2020.



Figura 35.
Esqueleto antigua nave industrial. Barrio de Poble Nou. Barcelona. 2020.



Figuras 36 y 37.
Vistas anillo CST1. Mar Cuñat Bosch, 2021.



Figuras 38 y 39.
Vistas anillo CST2. Mar Cuñat Bosch, 2021.



Figuras 40 y 41.
Vistas anillo C573. Mar Cuñat Bosch, 2021.



Figura 42.
Anillos *CST1*, *CST2*, *CST3*. Mar Cuñat Bosch, 2021.

Hay tres piezas más que integran la serie *Fragmentos urbanos*, llamadas Amalgama's.

Una de las cosas que me estimuló al hacer estas piezas fue la artista Annie Albers, en concreto unas joyas que creó a partir de objetos de uso cotidiano con Alex Reed, ambos inspirados por el tesoro de Monte Albán en Oaxaca.²⁷

Estos materiales encontrados en las derivas por la ciudad (tuercas, tornillos, escoria, componentes de un reloj, etc.) y que han perdido su utilidad, extraviados por la ciudad, como un desecho más, también son objetos cotidianos que componen el mundo que nos rodea, y que al igual que Annie Albers al usar estos elementos vulgares los he convertido en objetos preciosos, como el rubí que está entre uno de ellos.

Cuando iba haciendo esas derivas cada objeto que me encontraba en la calle, yo lo observaba como una parte viva, una de las millones de piezas diminutas que componen una ciudad.

Cuando encontré los componentes del reloj me hicieron pensar en cómo transcurre mi tiempo en la ciudad y las sensaciones que esto me provocaba, sobre la manera automática que en muchas ocasiones vivo mi vida en la ciudad, pues pasan muchas cosas y muy deprisa; y pensaba en la diferencia de cómo la vivo en mi pueblo, de una forma más consciente, ya que no hay tantos estímulos, en tan poco tiempo.

Al igual que para Albers y Reed, a mí también me importa más el valor espiritual o concepto de los materiales que el valor que les damos. Con esa actitud intentaron cambiar el hecho de que la joyería fuera una cuestión elitista, al igual que tampoco deberían ser unos pocos los encargados de construir y diseñar una ciudad.

Estos elementos que encuentro e inserto en los anillos son como masas de materiales ensamblados que se producen por azar, no siguen ninguna línea compositiva, al igual que el recorrido realizado en esas derivas. Representan la ampliación y la fragmentación que sufre la ciudad con el paso del tiempo y su evolución. Es una mezcla de lugares viejos y nuevos, lugares lujosos y opulentos con lugares viejos y degradados. Así pues, se remarcan las partes donde se han ensamblado los residuos arqueológicos encontrados por la ciudad.

²⁷ En la tesis de Nuria Rodríguez encontramos que todos los escritos de Anni Albers han sido recopilados en una obra titulada *Selected Writings on Design* en el 2001. RODRIGUEZ CALATAYUD, Nuria. *Archivo y memoria femenina, Los textos de la mujer artista durante las primeras vanguardias (1900-1945)* Director: Dr. ARMAND BUENDIA, Luis. Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes. 2007. Pág. 599.

Los ensamblajes aparentemente se producen por azar y no siguen ninguna línea compositiva, pero en realidad el azar y la ausencia aparente de composición no hablan más que de la evolución del componente vivo que habita las ciudades y de su cambio, del paso del tiempo y de la historia de la misma, no perceptibles a simple vista pero que, poniendo un poco más de atención, se dejan ver en ese *caos*.

En la serie *Fragmentos urbanos* existe una interacción con el cuerpo y las piezas, que podemos calificar de interacción funcional, ya que, aunque es una metáfora del “contenedor vacío”, al final, como objeto, sigue cumpliendo el cometido para el cual fue diseñado.





Figuras 43 y 44.
Amalgama's I. Mar Cuñat Bosch, 2021.



Figura 45.
Amalgama's II. Mar Cuñat Bosch, 2021.





Figuras 36 y 47.
Amalgama's III. Mar Cuñat Bosch, 2021.

II.2. SERIE *VESTIGIOS*

II.2.1. Concepto de la serie *Vestigios*

En la serie anterior hice unos recorridos por el espacio metropolitano.

Posteriormente entendí que la superficie de la ciudad está ya muy recorrida, desde el *situacionismo*, pasando por algunos artistas provenientes del minimalismo y el *land art*, hasta hoy en día.

En Alginet quise tratar otros sectores del entorno: me planteé una serie de recorridos a través de los límites entre lo urbano y lo rural, la periferia. A mi entender, son espacios más libres de ser interpretados. Estos espacios en los que me centro son los descampados y solares.

El descampado es un territorio despoblado, un terreno sin diseño. No sé muy bien cómo definir un descampado, ya que tiene diferentes matices. No es un terreno silvestre, pero tampoco baldío, ya que en muchos de ellos se encuentra gran variedad de vegetación y fauna, pero no es adecuado para la siembra de hortalizas y verduras. Se puede encontrar tanto en el centro de la ciudad, como en las periferias, en zonas acaudaladas y en zonas marginales; aunque no parecen ser de nadie, ya que la gran mayoría se encuentran en estado de abandono y muchos de ellos abiertos, todos tienen dueño.



Figura 48.
Descampado periferia Alginet. 2022.

El espacio del descampado alberga todo tipo de usos, pero al mismo tiempo carece de funcionalidad urbanística. Podríamos decir que el descampado puede recordar a los *no-lugares* descritos por el antropólogo francés Marc Augé. El espacio al que Augé llama como *lugar* se puede definir como un lugar de identidad, relacional e histórico; pero un espacio que no puede definirse con ninguno de esos términos definirá un *no-lugar*. Augé afirma que *la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos... No integran los lugares antiguos: éstos son catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de lugares de memoria.*²⁸ Los espacios a los que se refiere Marc Augé son lugares relacionados con los espacios de comunicación, de circulación o de consumo, como la autopista, el metro, el supermercado... lugares donde no se puede permanecer por mucho tiempo, en los que no se construye o no sirven de encuentro a ningún grupo social y desarrollados en la sociedad industrial.²⁹

Los descampados no están destinados al consumo como tal, son un producto para ser consumido y tienen particularidades, ubicaciones y elementos semejantes a los *no lugares*. Son espacios vacíos entre dos mundos, el rústico y el urbano: territorios entre usos pasados y futuros y eso les quita la identidad.



Figura 49.
Descampado en el centro de Alginet,
2021.

²⁸ AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios para el anonimato: Antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa Editoria, 2008. Pág. 83.

²⁹ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=k8TlpBgSRsg> . 11-10-2021. 23:45h

Los espacios a los que se alude en la serie *Vestigios*, como los descampados, no son propiamente lugares de “memoria”, ya que carecen de pasado histórico y de algún gran acontecimiento, pero podríamos decir que algunos de ellos también pueden ser lugares de paso ya que a veces se convierten en aparcamientos improvisados, o se utilizan para actividades no regladas, legales o ilegales. En algunas ocasiones incluso se utilizan como espacios de diversión juvenil, cómo el descampado llamado *el gusano* en Benimaclet, en el cual todos los fines de semana se juntan los jóvenes de la zona. Otros usos que se le dan son para practicar deportes, como por ejemplo en Valencia el descampado de la Ronda Norte, entre el cementerio y el Hospital Dr. Peset se llena de familias los domingos, que se reúnen para jugar a voleibol.

Los descampados aparecen sobre todo en la época postindustrial, podríamos definirlos con la expresión de Ignasi de Solà-Morales, *terrain vague*, ya que son espacios sin funcionalidad, nacidos de residuos industriales abandonados que han perdido su identidad, donde sólo quedan algunos restos de lo que algún día hubo. Son lugares que quedan fuera de los circuitos, de las estructuras productivas, que no sólo aparecen en las periferias o límites de la ciudad, sino que también podemos encontrarlos en pleno centro urbano siendo territorios imprecisos e indeterminados.³⁰

Tengo que aclarar que la influencia de los conceptos que se han explicado no ha sido de modo literal, pero sí hay características en sus ideas que me ayudan a precisar esta definición de *espacio vacío* o cómo dice Lara Almarcegui, *lugar sin diseñar*.³¹

Si en la anterior serie se trabajaba sobre el elemento contenedor en sí, sobre el edificio, en ésta se trabaja sobre lo que compone ese edificio que ya no existe, pero que sigue estando ahí, en otra forma, descompuesta.

He considerado que los conceptos de “cascote” y edificio se retroalimentan, ya que sin el ladrillo no existe la construcción y sin construcción no sirve de nada el ladrillo. Al igual que sin el espacio vacío del descampado no puede haber una ocupación de ese espacio por una construcción o edificación.

El descampado sería a mí entender, el cascote en la trama urbana. Son los dos genéricos y comunes, no tienen nada de especial ni ninguna otra marca de distinción, es decir que los dos, para mí, carecen de identidad. El escombros es el contenido sin contenedor. Al igual que como he dicho antes el solar es la ausencia del volumen que ocuparía ese “contenedor”.

³⁰ Disponible en: https://elpais.com/elpais/2017/10/06/seres_urbanos/1507276876_392427.html
15-10-2021. 00:15 h.

³¹ Disponible en: https://elpais.com/cultura/2013/01/11/actualidad/1357921788_198485.html
9-10-2021. 23:35 h.

Por tanto, desde mis observaciones puedo decir que, aunque en general son lugares abandonados y olvidados, en otras ocasiones pueden llegar a ser lugares propiamente de memoria en la época de la *sobremodernidad* en la que vivimos.



Figura 50.
Muro caído, periferia Alginet. 2021.



Figura 41.
Otra era de secado, periferia Alginet. 2021.

II.2.2. ROBERT SMITHSON. *Monuments of Paissac*

Robert Smithson nació en Nueva Jersey en 1938, estudió pintura y dibujo en Nueva York y al final se inclinó por la escultura. Fue uno de los precursores del *Land Art*, arte que interviene la naturaleza con sus propios materiales como troncos, rocas, arena, agua... y uno de los primeros en intervenir espacios industriales y “suburbanos”.³²

Smithson empieza a distinguir entre tipos de materiales provenientes de la naturaleza y materiales industriales y empieza a investigar en sitios de exhibición poco convencionales.

Spiral Jetty es la obra donde empieza a explorar sobre los parámetros anteriormente mencionados.³³ Smithson acuñó el término de *site* y *non-site*, es decir, *emplazamiento* y *no emplazamiento*, con el que se refiere a lugares de tránsito, vulgares y periféricos.³⁴ Smithson explora la relación entre espacios interiores y exteriores, refiriéndose a ubicaciones reales (emplazamientos) que transforma en obras de arte transportables, reuniendo elementos y objetos recolectados en el exterior, trata ese espacio de forma metafórica, ya que esas obras no tenían mucho parecido al emplazamiento, que quedaba “ausente”. Estas obras eran tratadas a través de tres elementos claves en su obra: lugar, desplazamiento y localización.



Figura 52.
Spiral Jetty. Robert Smithson. 1970.



Los trabajos que más me interesan son los llamados *Earthworks*, en particular, *Monuments of Passaic*.

Esta obra se compone de 24 fotografías hechas en su ciudad natal, Passaic en Nueva Jersey, donde encontró un paisaje diferente formado por restos industriales en un lugar abandonado. A estos lugares los llamó “monumentos”.

Smithson no transforma ni un sólo centímetro del lugar, el paisaje se muestra tal y cómo lo encontró, simplemente investiga y experimenta con la realidad del paisaje que lo envuelve.

Figura 53. *Monument's of Passaic*.
Robert Smithson, 1967.

32 Disponible en: <https://fahrenheitmagazine.com/arte/robert-smithson-el-precursor-del-land-art#view-1> . Fecha y hora: 12/10/2021. 23:45 h.

33 Disponible en: <https://www.arquine.com/los-no-lugares-de-robert-smithson/> . Fecha y hora: 12/10/2021. 00:20 h.

34 Disponible en: <http://eldeseodeandar.blogspot.com/2008/10/non-sites-y-la-deriva-cin-todo-lo-dems.html> . Fecha y hora: 13/10/2021. 23:01 h.

En esta serie, Smithson trata el tema de la ruina, pero dista bastante de la típica ruina romántica, ya que los edificios a los que fotografió no han vivido grandes acontecimientos que requieran ser recordados, más bien reflejan la dejadez y el abandono. Como explica el propio artista en el texto publicado en *Artforum*: *Ese panorama cero parecía contener “ruinas al revés”, es decir, toda la construcción que finalmente se construiría. Esto es lo contrario a la “ruina romántica”, porque los edificios no caen en ruinas “después” de haberse construido, sino que “alcanzan” el estado de ruina antes de construirse*³⁵.

Así cambió la visión de la paisajista americana que había hasta el momento.



Figura 54. *Monument's of Passaic*. Robert Smithson, 1967.

³⁵ SMITHSON, Robert. *The Monuments of Passaic*, *Artforum*, Nueva York, diciembre de 1967 (versión castellana: *Un recorrido por los monumentos de Passaic*, Nueva Jersey Barcelona: Gustavo Gili,, 2006.)

II.2.3. MATERIALIZACION DEL CONCEPTO

En esta serie se lleva a cabo una intervención de estos espacios que alberga el núcleo urbano, en los cuales se utiliza como materiales componentes típicos de la ciudad industrializada, como ladrillos, acero, cemento..., elementos a los que no les damos valor ni importancia pero que en cierta manera construyen la realidad que nos rodea, y que han sido recolectados en las derivas urbanas.



Figura 55.
Casco de la discoteca
Apatxe. Alginet, 2021.

La forma de proceder al construir las piezas que conforman la serie recuerda a tratamientos y ejecuciones industriales como la soldadura y la fundición a la cáscara cerámica. Aunque desde la década de los ochenta del s. XX la cáscara cerámica también se utiliza en procedimientos artísticos, no se utiliza en la construcción típica dentro de la disciplina de la joyería tradicional.

Empiezo por hacer una exploración del terreno, y recolecto elementos que me llaman la atención en ese lugar y que son propios de él: al ser elegidos se transformarán en una obra de arte portátil y transportable, ya que en estos lugares no queda presencia alguna de lo que un día hubo, como en la discoteca o en la antigua fábrica de papel. Sólo queda la ausencia de la acción, la ausencia del cuerpo del bailarín o del trabajador, la ausencia de la música o de la máquina.

El acto de caminar y desplazarse está presente en las dos acciones, por un lado “el caminar” como acto horizontal, haciendo referencia a la pérdida de escala de las ciudades modernas que sólo piensan en la verticalidad; y como acto físico y no mecánico, como sería desplazarse en automóvil.

Por otro lado, se trata de caminar a través de un espacio, el cual no está habitado, más bien abandonado, y generar a través de esa caminata que ese lugar cobre vida, aunque sea por un instante.

Aunque ahora mismo ese espacio a los ojos de todos parece vacío, si se observa desde otra perspectiva, dicho espacio en realidad no está vacío, sino que se halla lleno de rastros invisibles que perduran a lo largo del tiempo, rastros de recuerdos y vivencias de tiempos pasados, y es así como a través de la acción de volver a recorrer ese espacio todas esas marcas ocultas cobran vida.

Con el acto de andar no se intenta transformar ese espacio de forma física, sino que se transforma ese territorio más bien de una forma simbólica a través de recorrerlo, sin necesidad de dejar ningún rastro de nuestra presencia.

Los únicos vestigios que se pueden vislumbrar serían los desechos que quedan de la *performance* realizada: el collar roto y la marca del grillete en la rama del árbol, que después de un tiempo se acabará borrando.

Estas dos piezas siguen profundizando en el concepto de la escala, pero también incorporo un aspecto muy importante relacionado con la joyería y el cuerpo, que es la ergonomía de estas piezas, ya que al cambiar la escala de las piezas por una mucho más grande a la que se está acostumbrado hace que no sea fácil moverse y que transportar la pieza sea complicado ya que son mucho más pesadas.

Aunque estas piezas están adaptadas a la anatomía humana en cuanto a sus diseños y formas, (grillete y collar) es decir que nos los podemos poner en nuestro cuerpo, al final nos resultan incómodos e incluso a la larga, nos podrían llegar a provocar problemas o lesiones en nuestras extremidades y cuello.

Esta cualidad también la encontramos en los materiales: al final de la *performance* noté como los trozos de ladrillo me habían acabado arañando la piel y en algunas ocasiones incluso se clavaban; o el óxido del grillete, que acabó por teñirme la piel y dándome un poco de alergia.



Figuras 56 y 57. Mis manos. *Performance Vestigios I y II*. Mar Cuñat Bosch. Alginet, 2022.

La primera pieza de esta serie es un collar de cascotes.

Estos cascotes son recolectados en una antigua discoteca de mi pueblo llamada *Apatxe* y la ubicación que corresponde a esta acción es una antigua *era de secado*, cercana a la localización de la discoteca.

La era no es un solar ni un descampado, pero en la actualidad se puede considerar que posee las mismas características que he comentado anteriormente para describir esos espacios: un lugar inutilizado, que se ha quedado fuera del avance, de la evolución de la ciudad, viejo y olvidado.



Figura 58.
Viejo cartel discoteca *Apatxe*.
Alginet, 2021.



Figura 59.
Antigua era de secado. Alginet,
2021.

En esta *performance* se empieza llevando la pieza donde corresponde, que es en el cuello.

Conforme va pasando el tiempo y se va acentuando el recorrido por todo el espacio, siento que pesa demasiado, y es entonces cuando empieza a perder la función para la cual fue diseñado: entonces se arrastra por el suelo, como una masa inerte, para poder cumplir con el cometido de ocupar y dar vida a todo el espacio, hasta que al final vuelve a su estado natural que sería un cascote.

Se trata de explorar un paisaje olvidado, parte de una acción colectiva que ahora mismo ha pasado a ser industrial.

La acción transcurre en el espacio del día dónde más sol hay, ya que, al ser una era de secado para deshidratar sobre todo arroz y cacahuetes, quería experimentar las mismas condiciones que sentían las personas que utilizaban esas instalaciones.

El recorrido que ejecuto en esta *performance* se crea a partir de los sonidos que se escuchaban en el exterior y me llamaban la atención: el sonido lejano de una máquina en los campos; algunos cánticos de pájaros que en ese momento sobrevolaban por encima e intentaba seguir su trayecto; el sonido de un gato que maullaba desde la ventana de la casa que se encontraba en el mismo espacio, etc. hasta que mi cuerpo no pudo soportar más el objeto, pues lo desplazaba únicamente con mis propias fuerzas. El fin del recorrido fue el que pudo soportar mi propio cuerpo y el esfuerzo de mis brazos y piernas.



Figuras 60, 61, 62, 63 y 64. *Performance Vestigios I*. Mar Cuñat Bosch, 2022.



Figuras 55, 66, 67 y 68. *Performance Vestigios I*. Mar Cuñat Bosch, 2022.



Figuras 69 y 70. *Performance Vestigios I.* Mar Cuñat Bosch, 2022.



Figura 71. Collar *performance Vestigios I*. Mar Cuñat Bosch, 2022.

La segunda pieza de esta serie es una pulsera, que más bien recuerda a un grillete.

En ella está presente el acto de caminar, de desplazarse, de transportar un elemento de un lugar a otro, reubicándolo en otro espacio.

El elemento que forma parte de esta pieza se recolecta en un espacio ajeno al nuevo pueblo y olvidado, pero que sigue siendo parte de esa mismo pueblo, una antigua fábrica de papel abandonada, un desecho que al final es parte del paisaje natural que nos rodea en casi todos lados.

Asfalto, cemento, ladrillos que ocupan casi todo el espacio hasta donde nuestra vista alcanza. Algo que acaba siendo nuestro paisaje que, en vez de artificial, ya casi es como algo natural, incluso familiar.

Con esta pulsera se pretende deambular entre algo que parece casi onírico en nuestros paisajes habituales, la huerta, territorio cada vez más minúsculo, al que al final deberemos cuidar como un paraje protegido e histórico.



Figuras 72,73 y 74. *Performance Vestigios II*. Mar Cuñat Bosch, 2022.



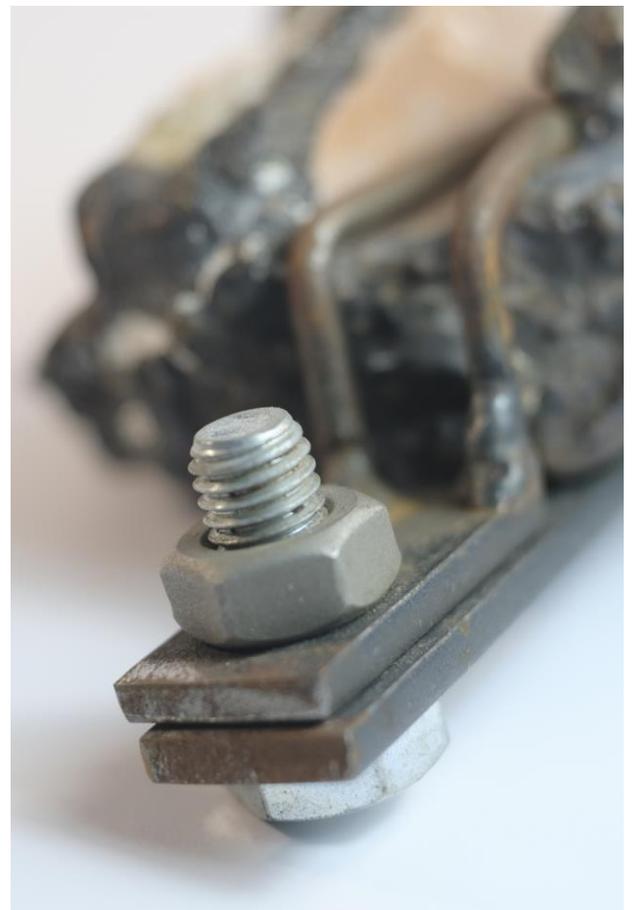
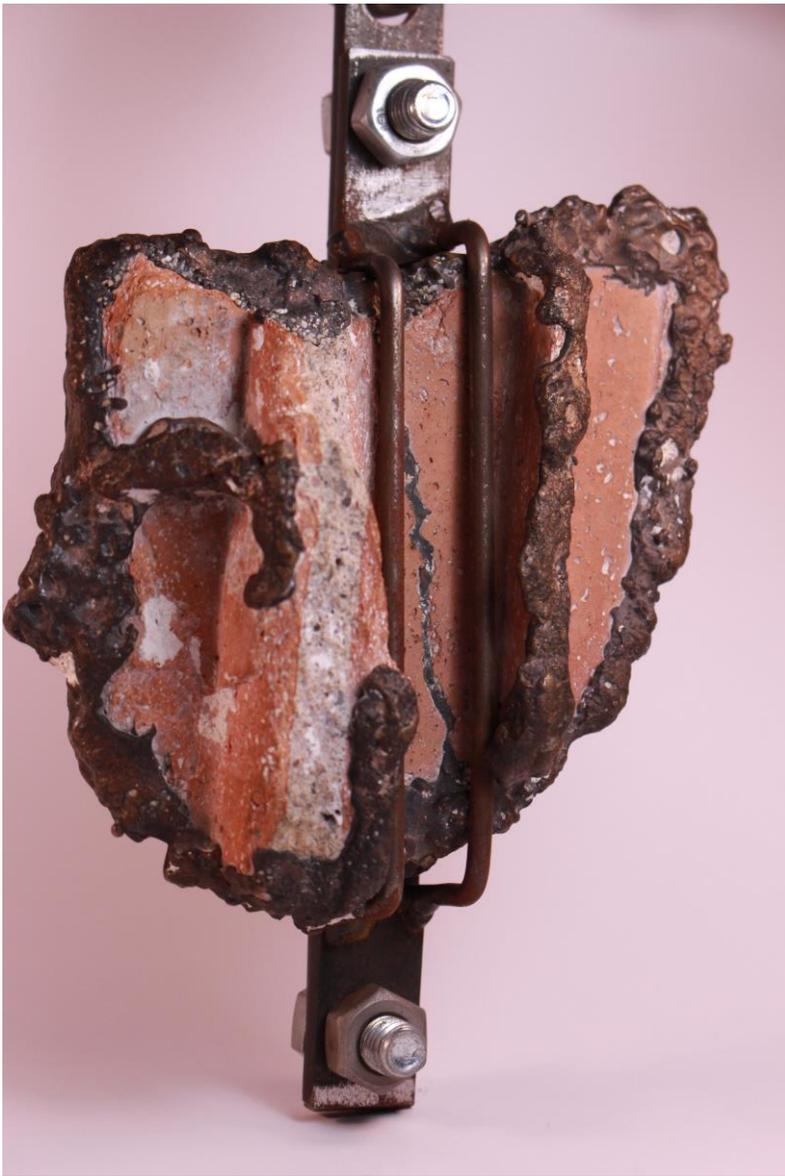
Figuras 75,76 y 77. *Performance Vestigios II*. Mar Cuñat Bosch, 2022.



Figuras 78 y 79. *Performance Vestigios II*. Mar Cuñat Bosch, 2022.



Figuras 80 y 81. *Performance Vestigios II*. Mar Cuñat Bosch, 2022.



Figuras 82 y 83. Pieza *performance Vestigios II*. Grillete y lastre. Mar Cuñat Bosch, 2022.



Figura 84. Pieza *performance Vestigios II*. Grillete y lastre. Mar Cuñat Bosch, 2022.

En estas *performance* no se hizo ningún llamamiento para que hubiera un público que viniese expresamente a verla, ya que como he comentado anteriormente la *performance* es la unión del arte y la vida, en estas acciones se hace una reflexión personal sobre los conceptos analizados y cómo reacciona mi mente y mi cuerpo en ciertas circunstancias.

Para mí es indiferente si hay público: simplemente los caminantes que se encontraban por azar (o no) en esas localizaciones pudieron verla, como algunas personas deambulando, o gente que había paseando a los perros en ese instante.

La vida pasa por sí sola, es decir, que cuando hay algún acontecimiento el tiempo vital no espera: si te encuentras en ese momento lo percibirás y si no te lo perderás, como en la vida misma. Esa es mi experiencia.

CONCLUSIONES

Después de explicar y desarrollar el proyecto realizaré una valoración de los resultados alcanzados respecto a los objetivos que me había planteado al principio.

Se comenzó la investigación con una introducción y explicación de la historia de la joyería, centrándome sobre todo en el desarrollo de la joyería contemporánea a través de la historia, diferenciando la joyería tradicional de ésta.

En el Marco Teórico se han tratado diversos temas, vinculándolos entre sí: desde la relación de la joyería con la *performance* y ésta con la acción de caminar; hasta la breve comparación entre la arquitectura y la joyería.

He investigado referentes de diferentes disciplinas pero que a mi modo de ver tratan temas en común. Aunque en este Trabajo Final de Grado no he nombrado a ningún referente joyero, en el proceso de mi enseñanza sí han sido importantes para poder llegar a salirme de esa zona de confort y poder tener otros referentes como escultores, antropólogos, arquitectos, etc.

Se ha relacionado la joyería y la *performance* a través de su historia. Hemos visto que las dos disciplinas tienen un vínculo con el cuerpo, en concreto las dos dan mucha importancia a éste: la joyería tradicional necesita del cuerpo como portador de las piezas. En cuanto al vínculo de la *performance* con el cuerpo también se utiliza como *lugar, material o herramienta*, al igual que en la joyería contemporánea.

Son dos disciplinas que siguen en constante crecimiento y no tienen unas reglas fijas en cuanto a la ejecución de las obras, son multidisciplinares como ya he comentado en este Trabajo Fin de Grado, como muestra la forma de construcción de las joyas, pues en Joyería contemporánea se puede utilizarse cualquier especialidad o método.

En cuanto al caminar hemos visto que es un acto esencial en la vida del humano y que gracias a ese acto empezamos a cambiar la forma de experimentar y sentir el espacio.

Esto me lleva a poder compararlo con la arquitectura ya que a través del caminar podemos percibir las dimensiones del espacio y con ello el tiempo, ya que en las *performance* realizadas, el caminar con diferentes pesos hasta que ya no podía más era lo que delimitaba el tiempo de la acción.

La manera que tenemos de vivenciar y percibir el entorno que nos rodea supedita la forma en la que nos relacionamos, cómo nos comunicamos y en general cómo vivimos. Y eso se refleja en el tipo de piezas creadas en este proyecto.

En cuanto a la parte práctica, podemos decir que son piezas muy experimentales ya que se ha trabajado con gran variedad de técnicas, cómo con procesos de construcción típicos de la joyería tradicional, pasando por la microfusión, la fundición a la cascarilla cerámica y otros procesos cómo la soldadura con técnicas provenientes del mundo industrial. Ha sido un trabajo muy laborioso con multitud de materiales convencionales y otros poco comunes dentro de esta disciplina.

He podido disfrutar (y sufrir) de algunos aprendizajes técnicos de gran interés: comprobar qué materiales aguantan el cambio brusco de temperaturas altas de la fundición, como son los materiales cerámicos provenientes de los ladrillos; diferentes tipos de metales, los cuales han aguantado perfectamente (entre ellos el aluminio, latón, diferentes tipos de aceros) y se han fusionado como en la técnica de metales casados, pero de manera fortuita, accidental; también que algún tipo de piedras como los cuarzos o los rubís, he comprobado que los trozos pequeños no han sufrido grandes daños, pero si los trozos grandes.

Ha sido un proceso de experimentación e investigación muy gratificante y enriquecedor material y personalmente, ya que he podido aprender sobre conceptos y referentes que no había tratado nunca y eso me ha hecho conocerme más y plantearme nuevas cuestiones y preguntas, aparte de responder otras que no sabía.

BIBLIOGRAFÍA

EXPOSICIONES

-Exposicion Anni y Josef Albers. *El arte y la vida*. IVAM, Valencia, 2022.

-Colección permanente Julio González. IVAM, Valencia.

TFGS Y TFMS

-COMECHE SANZ, María Cristina; MARCOS MARTÍNEZ, Carmen. *La naturaleza cómo eje de creación en joyería*. Universidad Politécnica de Valencia. Facultad de Bellas Artes. 2015-2016.

- JUAN TORTOSA, Mar. *La joyería como lenguaje plástico. Una propuesta artística trazada a través del objeto joya y su relación con el cuerpo y el espacio*. Tesis Doctoral. Universitat Politècnica de València, 2020.

-PIGNOTTI, C; MARCOS MARTÍNEZ, C. *La "Joyería Contemporánea": una nueva esfera artística. De la artesanía manual a la artesanía conceptual*. Universitat Politècnica de València. Facultad de Bellas Artes, 2012.

-RODRIGUEZ CALATAYUD, Nuria. *Archivo y memoria femenina, Los textos de la mujer artista durante las primeras vanguardias (1900-1945)* Director: Dr. ARMAND BUENDIA, Luis. Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes. 2007.

LIBROS

- AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios para el anonimato: Antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa Editorial. 2008.
- BENJAMIN, W. *Atlas. Walter Benjamin. Constelaciones*. Madrid: Círculo de Bellas Artes. 2010.
- CARERI, Franco. *Walkscape. El andar cómo practica estética*. Barcelona: Gustavo Gili. 2013.
- DE SOLA-MORALES, Ignasi. *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili. 1995.
- DROSTE, Magdalena. *BAUHAUS. Edición actualizada*. Taschen. 2019.
- GOLDBERG, Rosaleen. *Performance art*. Destino Thames and Hudson. 1996.
- KOOLHAS, Rem. *Acerca de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili. 2007.
- LEGG, B. *Materiales naturales en joyería. Manual de joyería contemporánea*. Barcelona: Promopress. 2009.
- MARTEL, Richard. *Arte de Acción*. Universidad Autónoma Metropolitana, México DF. 2010.
- SMITHSON, Robert, *The Monuments of Passaic, Artforum*, Nueva York, (versión castellana: *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*, Barcelona: Gustavo Gili). 2006.
- VADILLO, Marisa. *Las alumnas de la Bauhaus. Artes, oficios y revolución: Las mujeres que marcaron la diferencia*. Córdoba: Almuzara. 2021.

-

CONSULTAS ON-LINE

-Grupo REFORMA, *Las aportaciones de la Bauhaus*, 2019. En: www.playbuzz.com [Consulta: 18 de Julio de 2021] Disponible en:

<<https://www.playbuzz.com/gruporeforma/las-aportaciones-de-la-bauhaus>>

-IVAM, Julio González en la colección del IVAM. En: ivam.es [Consulta: 28/03/2022, 18:50h.] Disponible en : < <https://www.ivam.es/es/exposiciones/julio-gonzalez-en-la-coleccion-del-ivam-4/> >

-WIKIART, Enciclopedia de artes visuales. Rebecca Horn. En: wikiart.org [Consulta: 16/03/2022. 18:19h] Disponible en:

< <https://www.wikiart.org/es/rebecca-horn> >

-ALLIANCE FRANÇAISE, Málaga. 2019. *El flaneur y la devoción por la ciudad*. [Consulta: 10-08-2021]. Disponible en:

<<https://www.alianzafrancesamalaga.es/el-flaneur-y-la-devocion-por-la-ciudad/#/>>

-ARCH DAILY. [Christele Harrouk](#) . *Psicología de la escala: Personas, edificios, ciudades*. [Consulta: 3/11/2021] Disponible en:

<<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/952767/psicologia-de-la-escala-personas-edificios-y-ciudades>>

-JORDI COLOMER. BIOGRAFÍA. [Consulta: 5-11-2021]. Disponible en:

<<http://www.jordicolomer.com/?lg=2&id=3&PHPSESSID=ump8as9kj9119i3qub24gm8mi1> >

-EL PAIS. DELGADO, Manuel. *Breve elogio al descampado. La poética de los "terrains vagues"*. 2017. [Consulta: 15-10-2021] Disponible en:

<https://elpais.com/elpais/2017/10/06/seres_urbanos/1507276876_392427.html>

-EL PAIS. JARQUE, Fietta. *Lara Almarcegui y la ambigua magia de los descampados*. 2013. [Consulta:9-10-2021]. Disponible en:

<https://elpais.com/cultura/2013/01/11/actualidad/1357921788_198485.html>

-FARENHEIT MAGAZINE. *Robert Smithson. El precursor del land art.*
[Consulta: 12/10/2021. 23:45h.]. Disponible en:
<<https://fahrenheitmagazine.com/arte/robert-smithson-el-precursor-del-land-art#view-1>>

-ARQUINE. *Los no-ligares de Robert Smithson.* 2017. [Consulta: 12/10/2021. 00:20h.]. Disponible en: <<https://www.arquine.com/los-no-lugares-de-robert-smithson/>>

-EL DESEO DE ANDAR. *Non-sites y la derivación a todo lo demás.* 2008. [Consulta: 13/10/2021. 23:01h Disponible en:
<<http://eldeseodeandar.blogspot.com/2008/10/non-sites-y-la-deriva-cin-todo-lo-dems.html>>

ENTREVISTAS

-Entrevista a Álvaro Terrones realizada el 12 de junio de 2021, Sala Sant Miquel, Fundació Caixa Castelló.

DOCUMENTALES

- “Citizen Jane: batalla por la ciudad”. Matt Tyrnauer. 2016. Disponible en *Filmin*.
- *Diálogos transatlánticos: Marc Augé.* Silvia Hopenhayn. 2017. CANAL ENCUESTRO. En: *Youtube*. Disponible en:
<<https://www.youtube.com/watch?v=k8TlpBgSRsg>>.
- *Conversación con Esther Ferrer.* Lekha Hileman Waitoller. 2021. Museo Guggenheim. En: *Youtube*.
<<https://www.youtube.com/watch?v=DLTDtk5MTz4&t=13s>>
- *Trabajo físico versus trabajo inmaterial: el caso de Gordon Matta-Clark.* Darío Corbeira y Montserrat Rodríguez. 2018. Seminario CENDEAC. En *Youtube*. Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=nETL1of42xw&list=PL0yTt7d_pBqL7DiDPL-dMbYxVjWxB-Zra>
- *The human scale.* Andreas Dalsgaard. 2012.
< <https://www.youtube.com/watch?v=o64IjDiVtVc> >
- REM.* Thomas Koolhaas. 2018. Disponible en *PrimeVideo*.

ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig.1: Luis Masriera. *Colgante dama renacentista*. 1907-1913.

<http://www.artnet.com/artists/luis-masriera-y-roses/colgante-con-dama-renacentista-VBR7IMmQ5vjBj8XZzT0srQ2>

Fig.2: Fachada Bauhaus. Weimar.

https://elviajero.elpais.com/elviajero/2018/12/13/actualidad/1544694004_066559.html

Fig. 3: Naum Slutzky. *Pulsera*.1930. Acero cromado.7X4,2cm

<http://collections.vam.ac.uk/item/O122583/bracelet-slutzky-naum/>

Fig.4. Julio González. *Le crisanthème*. 1896-1898. Bronce dorado. 20 x 17 x 11 cm.

<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/chrysantheme-crisantemo>

Fig. 5. Robert Smith. *Proyecto polaroid. Adorno para todos los días*. 1975.

JUAN TORTOSA, Mar. *La joyería como lenguaje plástico. Una propuesta artística trazada a través del objeto joya y su relación con el cuerpo y el espacio*. Tesis Doctoral. Universitat Politècnica de València, 2020.

Fig.6. Mapi Rivera. *Emanaciones de Luz*, 2009.

<http://www.mapirivera.com/gallery/emanaciones-de-luz/>

Fig. 7. Renee Bevan. *The world is a gigant pearl*. (2012)

<http://mairangibay.blogspot.com/2013/03/three-cool-launches.html>

Fig. 8. Horn, Rebecca. *Finger Gloves*. 1972.

<https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/10.2003/>

Fig.9. Cartel para la visita Dada. 1921.

<https://libreriaelastillero.com/documentos/excursions-visites-dada-1ere-visite-eglise-saint-julien-le-pauvre-jeudi-14-avril-a-3-h.html>

Fig.10. *Grande Saison Dada*. 1921.

<https://anterior.estepais.com/articulo.php?id=1023&t=atractores-extranos-el-dia-mundial-de-lo-banal>

Fig.11. Guy Debord. *The Naked City*. 1957.

<https://proyectoidis.org/teoria-de-la-deriva/>

Fig.12. Richard Long. *A Line Made by Walking*. 1967.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-p07149>

Fig.13. Imagen *Free Flux-Tours*. 1976.

<https://es.paperblog.com/fluxus-lo-colectivo-y-los-flux-tours-1477198/>

Fig. 14. Esther Ferrer. *Se hace camino al andar*. Holanda, 2022.

<https://www.art-madrid.com/es/post/esther-ferrer-la-mujer-de-todas-las-performances>

Fig.15 y 16. Jordi Colomer. *Anarchitekton*. Brasilia y Osaka, 2002-2004.

<https://www.jordicolomer.com/?lg=2&id=4&prid=4>

Fig. 17. Detalle ventana de un edificio. Barcelona, 2020.

Fig. 18. Bocetos preliminares. 2020.

Fig. 19. Parte fachada Hotel Meliá Sky. Calle Pere IV, Barcelona. 2020.

Fig. 20. Jardines de las Tres Chimeneas. Barrio Poble Sec. Barcelona, 2020.

Fig. 21, 22, 23. Vistas anillo *R.M10*. Mar Cuñat Bosch. 2020.

- Fig. 24, 25, 26, 27. Vistas anillo *R.NPE*. Mar Cuñat Bosch. 2020.
- Fig. 28, 29, 30, 31. Vistas anillo *R.ICTV*. Mar Cuñat Bosch. 2020.
- Fig. 32 y 33. Anillos *R.M10*, *R.NPE*, *R.ICTV*. Mar Cuñat Bosch. 2020.
- Fig. 34. Fachada de una vivienda plurifamiliar en el barrio de la Barceloneta, 2020.
- Fig. 35. Esqueleto antigua nave industrial. Barrio de Poble Nou. Barcelona. 2020.
- Fig. 36 y 37. Vistas anillo *CST1*. Mar Cuñat Bosch, 2021.
- Fig. 38 y 39. Vistas anillo *CST2*. Mar Cuñat Bosch, 2021.
- Fig. 40 y 41. Vistas anillo *CST3*. Mar Cuñat Bosch, 2021.
- Fig. 42. Anillos *CST1*, *CST2*, *CST3*. Mar Cuñat Bosch, 2021.
- Fig. 43 y 44. *Amalgama's I*. Mar Cuñat Bosch, 2021.
- Fig. 45. *Amalgama's II*. Mar Cuñat Bosch, 2021.
- Fig. 46 y 47. *Amalgama's III*. Mar Cuñat Bosch, 2021.
- Fig. 48. Descampado periferia Alginet. 2022.
- Fig. 49. Descampado en el centro de Alginet, 2021.
- Fig. 50. Muro caído, periferia Alginet. 2021.
- Fig. 51. Otra era de secado, periferia Alginet. 2021.
- Fig. 52. *Spiral Jetty*. Robert Smithson. 1970.
<https://www.slugmag.com/arts/art/utahns-celebrate-the-50th-anniversary-of-spiral-jetty/>
- Fig. 53. *Monument's of Passaic*. Robert Smithson, 1967.
<https://paisaje.udc.es/2016/11/passaic-nueva-jersey.htm>
- Fig. 54. *Monument's of Passaic*. Robert Smithson, 1967.
<https://holtsmithsonfoundation.org/monuments-passaic>
- Fig. 55. Cascotes de la discoteca *Apatxe*. Alginet, 2021.
- Fig. 56 y 57. Mis manos. *Performance Vestigios I y II*. Mar Cuñat Bosch. Alginet, 2022.
- Fig. 58. Viejo cartel discoteca *Apatxe*. Alginet, 2021.
- Fig. 59. Antigua era de secado. Alginet, 2021.
- Fig. 60, 61, 62, 63, 64. *Performance Vestigios I*. Mar Cuñat Bosch, 2022.
- Fig. 65, 66, 67, 68. *Performance Vestigios I*. Mar Cuñat Bosch, 2022.
- Fig. 69 y 70. *Performance Vestigios I*. Mar Cuñat Bosch, 2022.
- Fig. 71. Collar *Performance Vestigios I*. Mar Cuñat Bosch, 2022.
- Fig. 72, 73, 74. *Performance Vestigios II*. Mar Cuñat Bosch, 2022.
- Fig. 75, 76, 77. *Performance Vestigios II*. Mar Cuñat Bosch, 2022.
- Fig. 78, 79. *Performance Vestigios II*. Mar Cuñat Bosch, 2022.
- Fig. 80, 81. *Performance Vestigios II*. Mar Cuñat Bosch, 2022.
- Fig. 82, 83. Pieza *performance Vestigios II*. Grillete y lastre. Mar Cuñat Bosch, 2022.
- Fig. 84. Pieza *performance Vestigios II*. Grillete y lastre. Mar Cuñat Bosch, 2022.

ANEXOS

TÉCNICAS UTILIZADAS Y OTRAS PRUEBAS REALIZADAS

PROCESO DE ELABORACIÓN DE LOS ANILLOS *R.M10*, *R.NPE*, *R.ICTV*

Estos tres anillos están contruidos a partir de planchas de plata 925.

Primero se conformó el lingote de plata con una laminadora, dejando una plancha de 0.9 mm. de espesor.

Los laterales de los anillos se realizan a partir de planchas o hilos rectangulares de diferentes medidas (dependiendo de cada anillo).

Estas planchas se biselan y se sueldan entre ellas para construir el volumen principal.

Una vez soldado, se lima el exterior del perfil para que quede a escuadra y liso en las dos caras.

Procedemos a soldar la cara principal del anillo a los laterales, es necesario atar las dos partes con un hilo de acero, ya que cuando la plata se calienta por el soldado se dilatará el metal y puede desplazarse.

Debemos tener en cuenta que no hace falta apretar mucho el hilo ya que si no se producirá una deformación de las piezas por la presión ejercida al dilatarse.

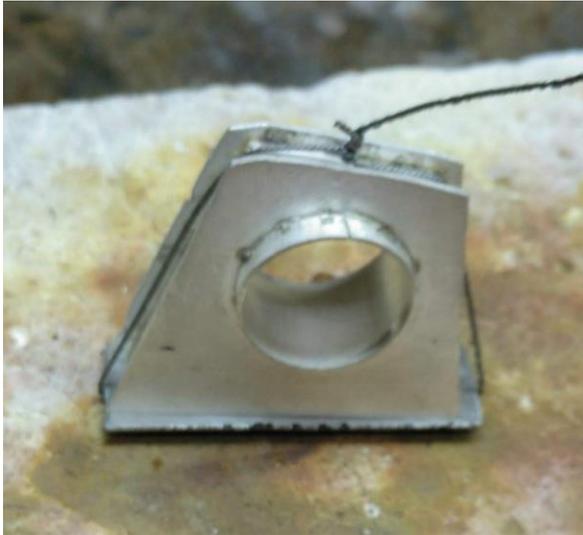
Después procedemos a marcar y serrar un orificio donde se alojará el dedo, y se repite la misma operación para construir el otro lateral.

Se elimina el óxido sumergiendo la pieza en sales blanqueantes, se esmerilan todos los lados exteriores de la pieza y después se corta el otro orificio paralelo con el anterior.

Con una lima de media caña se liman los dos orificios para dejarlos a la misma medida y se prepara un aro que ajuste a presión en el interior de estos.

Este aro debe ser un poco más ancho que el cuerpo del anillo para que se puedan poner los pallones de soldadura y poder soldarlos sin problemas. A continuación, se lima el sobrante del aro para dejarlo en el mismo plano que el cuerpo de la pieza.

Se esmerila cambiando de grano de la lija de mayor a menor. Y por último se pulen para aludir a las fachadas de las grandes construcciones vestidas con metales y cristales.



PROCESO DE ELABORACIÓN DE LOS ANILLOS *CST1*, *CST2* y *CST3* y *AMALGAMA'S*

Las piezas *R.ICTV*, *R.M10*, *R.NPE*, se han construido enteramente en metal pero las piezas *CST1*, *CST2* y *CST3* y *AMALGAMA'S*, se han construido a través del modelado de distintas ceras y su consecutiva fundición en metal, bajo la técnica de microfusión, con la ayuda de mi profesora Carmen Marcos.

Las ceras utilizadas son las conocidas como *ceras de corte*, son unas ceras duras con las cuales se trabaja a partir del vaciado de un bloque compacto.

Para obtener la forma de estas piezas se utilizaron diferentes tipos de fresas, una lastra de ceras, limas y una sierra.

Se hace una especie de engastado con las fresas para marcar el espacio de los objetos, ladrillos, tornillos, tuercas, etc. Con la ayuda de un soldador de estaño, una llama y un cuchillo se suelda cada elemento.

Estas piezas se colocan en un árbol de colada, donde a cada una de ellas se le suelda un bebedero de cera, respetando siempre un ángulo de 45º para que permitan el paso del metal de manera ascendente con la fuerza centrífuga.

Con el árbol de colada montado se prepara el revestimiento, para que una vez se hayan eliminado las ceras en el horno y el molde esté cocido, el hueco dejado en el molde sirva para poder inyectar el metal fundido y obtener así las piezas en metal. Una vez vertido el revestimiento dentro del cilindro se pone en una bomba de vacío para eliminar todos los restos de aire y que estas burbujas no se acaben convirtiendo en granos en la pieza de metal.

Y por último se dispone a colar el metal, se funde el peso del metal adecuado en la centrifuga hasta que quede completamente líquido, se deposita el cilindro en el carro de la centrifuga y se activa para que el metal penetre en el interior.

Una vez reposado el metal se introduce en agua para que provoque un choque térmico y el metal pueda desprenderse del revestimiento y finalmente se cortan los bebederos con unas cizallas y obtenemos las piezas.

Una vez tenemos las piezas en bruto, seguiremos realizando los acabados finales.

Se empieza por limar los restos que queden del bebedero, y como nos habíamos asegurado de dejar la pieza lo más limpia posible directamente en nuestro modelado en cera, pasaríamos a esmerilar las piezas cambiando de papel de lija. Iniciaremos el trabajo con una lija 320, luego pasaremos a la lija número 800 y finalmente al número 1200.

Hay algunas piezas como las de *Amalgama's* que como acabado final se les deja el esmerilado y simplemente se pasa un estropajo cómo texturizado final.

Pero en cuanto a las otras (*CST1*, *CST2* y *CST3*) su acabado final en algunas partes de la pieza es un pulido brillo espejo.

Hay dos fases en el pulido, la primera consiste en eliminar las rayas que hemos dejado con el esmerilado, esta fase se llama desbaste y se utilizan pastas más abrasivas, eliminándose un poco de metal de la superficie de la pieza se abriglanta un poco.

En estas piezas se utilizaron discos de pulido duros para no redondear los cantos de los anillos. El pulido se hace apretando la pieza al disco y cambiando el plano de dirección cuantas más veces mejor, pero teniendo en cuenta no calentar mucho el metal ya que en el caso de la plata pueden salir las llamadas "marcas de fuego", que son como manchas de color azulado.

Una vez finalizado el desbaste se procede al abriglantado, primeramente, se desengrasa la pieza con agua y jabón para quitar cualquier resto de pasta anterior. En este paso se usan abrasivos más suaves, en mi caso concreto utilicé una pasta verde llamada *Midori*.

Por último el brillo final se realizó con una boina de algodón y un poco de pasta de abriglantar.







PROCESO DE ELABORACIÓN DE LAS PIEZAS DE LA SERIE *VESTIGOS*

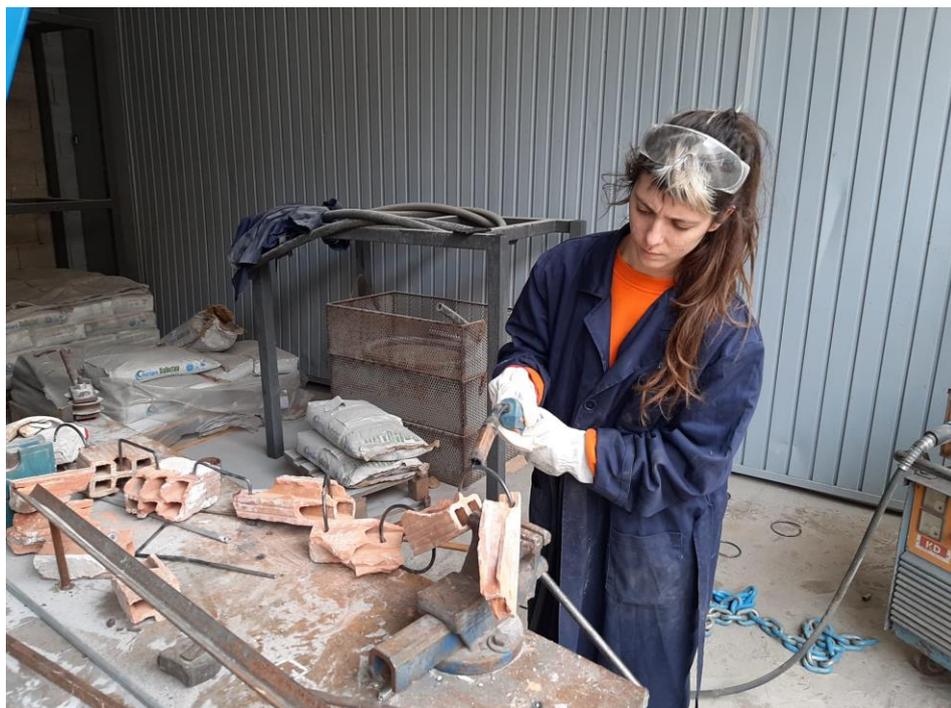
En la primera pieza *VESTIGIOS I* se empezó haciendo los agujeros a cada ladrillo con un taladro. Fue una tarea un poco complicada ya que tuve que ir mojando con agua el taladro para que el material no se partiera por la mitad.

Para hacer los eslabones, necesité un tubo y una varilla de acero. Sujeté el tubo y la varilla en un tornillo de banco para darle la forma cilíndrica, usando el tubo a modo de lastra.

Con una autógena fui calentado cada parte de la varilla para poder ir entorchándola con la ayuda de un tubo más pequeño que me ayuda a hacer fuerza para ir enrollando ésta sobre el tubo *lastra* y que con cada vuelta fuese quedando más ajustada al tubo, como un muelle.

Con una radial se cortó la varilla y se consiguieron los eslabones.

Se sujetó cada eslabón en el tornillo de banco y se fueron abriendo con un martillo para insertarlos en los agujeros de cada ladrillo y se repitió la operación a la inversa para cerrar los eslabones. Con un soldador TIG, se soldaron para conseguir la unión de todos los elementos y así convertirlo en una cadena.



PROCESO DE ELABORACIÓN DE LAS PIEZAS DE LA SERIE *VESTIGOS II*

Este proceso se compone de dos partes; en la primera se explicará cómo se crea la parte del ladrillo a partir de la fundición de cascarilla cerámica y en la segunda se explicará cómo se construye el grillete.

Decidí hacer como una especie de armazón al cascote que había elegido, ya que era muy frágil y podía romperse, así que decidí protegerlo con una especie de engaste de bronce. Fue un poco arriesgado ya que el cascote tenía trozos de cemento y aunque la cerámica sí que aguanta el cambio brusco y las altas temperaturas, no tenía claro que el cemento fuese a aguantar del mismo modo.

Primero se pesó el ladrillo. Luego con cera de abeja se pincelaron las partes donde se cubriría de metal. Y una vez terminado este proceso se volvió a pesar para saber cuánto peso había en total entre cera y ladrillo.

El siguiente paso es preparar el árbol de colada siguiendo las mismas premisas explicadas anteriormente con los árboles de microfusión y se pasa a preparar la cascarilla cerámica con moloquita y sílice coloidal.

Se pincela la pieza con goma laca, y se pasa a poner la primera capa con la mezcla de sílice coloidal y harina de moloquita y se reboza con una capa de moloquita de grano fino. Esta capa es la más importante ya que es la que reproducirá la textura y la forma de la pieza, se debe dejar secar bien, al menos unas 4 h.

Pasadas estas 4h volvemos a bañarla con la mezcla y rebozarla con moloquita de grano fino, dependiendo de las condiciones ambientales y el tamaño de la pieza podemos volver a «rebozarla» a partir de las 2 h.

En el tercer «rebozado» pasaríamos a la moloquita de grano grueso y repetiríamos el proceso una vez más.

Con el tamaño de estas piezas no hace falta ponerle más capas, pero si son de mayor volumen podemos repetir el proceso unas cuantas veces más.

Una vez tenemos las cuatro capas secas, pasamos a pincelarla con la mezcla de sílice coloidal, harina de moloquita y fibra de vidrio. Después se introduce en el horno para descenderla y cocer la cascarilla cerámica. Más tarde le daríamos otro baño de seguridad con la mezcla de sílice y moloquita en tamaño harina. Y la prepararemos para la colada.







Una vez obtenido el modelo en bronce, y limpio de cascarilla cerámica, procedemos a la siguiente parte que sería construir el grillete.

Para la construcción del grillete, primero confeccionamos una abrazadera que envuelve el *lastre* compuesto de pletinas y varillas soldadas.

En la parte inferior del *lastre* se coloca la pletina base que sobresale de la pieza y se le realizan dos agujeros para atornillar la pieza superior, que está compuesta a su vez por dos pletinas cortas con los mismos agujeros a las que se le sueldan unas varillas conformadas con la figura del ladrillo. Después se atornilla la pieza superior e inferior con los agujeros realizados anteriormente.

Para el grillete se utiliza un tubo estructural con un diámetro de 60 mm. Este tubo redondo se aplastó con un tornillo de mesa hasta darle forma oval. Se partió por la mitad y se soldó en un extremo una bisagra y en el otro extremo del tubo se soldaron dos pletinas agujereadas que hacían de cierre mediante un tornillo. En uno de los lados se soldó directamente una cadena industrial que se unía al *lastre* mediante una argolla que va soldada a la pletina inferior de la pieza *lastre*.



