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 presentada por MAR JUAN TORTOSA
dirigida por la Dra. SARA VILAR GARCIA

València, julio, 2020

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
DEPARTAMENTO DE ESCULTURA
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
LABORATORIO DE CREACIONES INTERMEDIA_LCI

ARTE

JOYERÍA

*El diseño de algunas páginas de la tesis
lo hemos trabajado contemplando las dos páginas.

A la meua mare, pare
i benvolgut germanet.

GRACIAS A...

EL CLAN
Mi madre Sara por
enseñarme a ser positiva
y querer aprender de todo
ante cualquir experiencia y
situación. A mi padre Jose
por enseñarme a ver el valor
del buen hacer. A mi hemano
Àngel por su tranquilidad,
serenidad y humor. Y como no,
a Trèvol y Fin por la compañía
y los paseos.

SARA VILAR GARCIA mi tutora, una
gran persona y mentora en el arte, la
creación, la docencia y la investigación.
Por compartir conmigo su sabiduría y por
tantas horas dedicadas a este proyecto y
a los que espero estén por venir. Gracias
por tu paciencia y por creer en mí.

Amanda Bataller
Alba Pérez Sánchez
Claudia Salguero
Les socarrades

POR ACOMPAÑARME EN ESTA
AVENTURA QUE ES LA VIDA
Y DARME TANTO AMOR.

Mi tía Lola
POR SU MAGIA.

PACO SANCHIS, porque sus dibujos en
prescolar derpertaron mi curiosidad por el
arte. Así como sus consejos despertaron la
fuerza en la recta final de esta tesis.

Todos aquellos compañeros del LCI que han hecho que esta experiencia sea tan divertida, especialmente a Sergio, Àlex y Olga. Y como no, a Miguel Molina Alarcón, por su implicación y dedicación.

EVA BISQUERT, GUADALUPE ESQUINAS, GONÇAL GARCÉS, EVA PERALES Y SOLEDAD VILAR. Por las letras, palabras y frases compartidas desde el arte de la escritura.

Anneleen Swillen
Caroline Broadhead
Elisabeth Essner
Iris Eichenberg
John Corso
Lauren Kalman
Liesbet Busche
Marc Monzó
Roberta Stepankova
Ruudt Peters

POR LAS CONVERSACIONES.

Pilar Crespo, Sara Vilar, Raúl León, Carmen Marcos, Gema Hoyas y Empar Cubells que han hecho posible la colaboración docente en las asignaturas Taller Interdisciplinar de Materiales, Publicidad y Nuevos Espacios Publicitarios, Proyectos de Fundición Artística, Sensorialidad y Creación Artística y Escultura I, dentro del Departamento de Escultura de la UPV.

CRISTINA FILIPE
Por compartir conmigo su sabiduria
y pasión por la investigación y la joyería.

IRIS EICHENBERG
Por abrirme las puestas de su casa
y del departamento que dirige
en Cranbrook Academy of Art
en Estados Unidos de América.

FRANCISCO RODENAS, ALFRED PERIS, MIGUEL MOLINA y SARA VILAR que me ayudaron a conseguir la beca FPI de la UPV, dentro del Programa de Investigación y Desarrollo (PAID-01-16) de la Universitat Politècnica de València. Así como a la misma institución por concederme tanto esta beca como la de movilidad para estancias de investigación. Pues gracias a ellas he podido disfrutar y dedicarme plenamente a este estudio.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

16

ACERCAMIENTO

1. ESOS OBJETOS DENOMINADOS POR LOS JOYEROS: ARTE DE JOYERÍA 27

1.1. ¿QUÉ ES JOYERÍA EN EL SIGLO XXI? Hablemos de joyería a través de lo contemporáneo 32

1.2. JOYERÍA CONTEMPORÁNEA 38

OBJETO 44

CUERPO 45

ESPACIO 46

1.3. DIFERENTES MODOS DE ENTENDER LA JOYERÍA. Clasificaciones contemporáneas 48

2. EL OBJETO JOYA. DE LA JOYERÍA CONTEMPORÁNEA DE LIESBETH DEN BESTEN AL CAMPO EXPANDIDO DE ROSALIND KRAUSS 68

2.1. ESQUEMAS Y RELACIONES EN EL CAMPO EXPANDIDO 72

2.2. ARTE DE JOYERÍA. De lo experimental al arte de objeto 78

2.3. ARTE DE OBJETO. De la artesanía al arte y de la aplicación a la plástica y viceversa 82

3. LA JOYA COMO HERRAMIENTA PARA COMUNICAR EN LAS ARTES PLÁSTICAS 88

3.1. LA JOYA, ESE OBJETO QUE SITUAMOS EN EL CUERPO Y QUE TIENE UNA CARGA FUNCIONAL Y SIMBÓLICA 92

3.1.1. ¿CUÁLES SON LAS CUALIDADES QUE ENTRAN EN JUEGO CUANDO COLOCAMOS UNA JOYA EN EL CUERPO? 93

3.1.2. SI QUEREMOS QUE SEA JOYA EL OBJETO, ¿QUÉ POSIBILIDADES NOS OFRECE ESTA TIPOLOGÍA DE OBJETO? 96

3.2. ARCHIVO DE TIPOLOGÍAS 100

ANILLO 102

BROCHE 103

CADENA 105

CAMAFEO 107
CHATELAINE 108
COLLAR 109
CORONA 110
GEMELOS 111
PEINETA 112
PENDIENTES 114
PULSERA 115
OBJETO COTIDIANO Y ABSTRACTO como joya 120
CUERPO como joya 122
ESPACIO como joya 124

4. LOS MATERIALES DE LAS JOYAS 128

4.1. LA JOYA ENTENDIDA COMO JOYERÍA EN LA SOCIEDAD. Oro, perlas y piedras preciosas 134

4.1.1. LUJO, APARIENCIA Y EXPLOTACIÓN 135

4.1.2. CÓMO ALEJARSE DE ESE ENTENDIMIENTO Y ACERCARSE A LA JOYERÍA 137

4.1.3. LA SIMBOLOGÍA Y LOS CÓDIGOS DE LOS MATERIALES, LAS FORMAS Y LOS ACABADOS 140

4.2. NARRATIVIDAD. La capacidad de comunicación de la materia 144

4.3. ARCHIVO DE MATERIALES. El lenguaje de los materiales 150

CONTEXTO Y TEORÍA

5. DE LO GENERAL DEL OBJETO A LO PARTICULAR DE LA JOYA. ARTE DE OBJETO QUE EXTIENDE EL CUERPO HUMANO 164

5.1. OBJETO 168

5.1.1. ¿QUÉ ES UN OBJETO? 169

5.1.2. EL ENTENDIMIENTO DE LOS OBJETOS DESDE LA TEORÍA DE LA SEMIOLOGÍA 172

5.2. ARTE DE OBJETO 178

5.2.1. ¿QUÉ ES EL ARTE DE OBJETO? 179

5.2.2. LA POESÍA OCULTA DETRÁS DEL OBJETO. Joan Brossa 183

5.2.3. FIGURAS RETÓRICAS 186

5.2.4. ANÁLISIS 189

5.3. EL CUERPO EN RELACIÓN CON EL OBJETO. Ausente, presente y expandido 196

5.3.1. CUERPO AUSENTE 197
5.3.2. CUERPO PRESENTE 200
5.3.3. CUERPO EXPANDIDO 203

6. EL CUERPO Y SU RELACIÓN CON EL OBJETO. ARTE DE OBJETO CON Y DESDE EL CUERPO HUMANO 212
6.1. CUERPO TANGIBLE 218
6.1.1 RELACIONES ENTRE LA ANATOMÍA HUMANA Y EL OBJETO 219
6.1.2. ARCHIVO DE TIPOLOGÍAS DE PARTES DEL CUERPO 221
EN SU CONJUNTO 223
Huesos 224
Carnes 225
Piel 226

POR PARTES 228
Cabeza 229
Cuello 232
Brazos 233
Manos 235
Pecho 237
Barriga 239
Espalda 240
Pelvis 242
Piernas 243
Pies 245

6.2. CUERPO INTANGIBLE 248
6.2.1. CÓMO LLEGAMOS A LA EXPERIENCIA DEL ARTE Y A LOS CONCEPTOS DE LA OBRA DESDE LA JOYERÍA 249
6.2.2. EL CUERPO INTANGIBLE ES LO TANGIBLE DE LA JOYERÍA. Relaciones entre la invisibilidad corpórea y el objeto joya 255
Joyas como detonante creativo y como cuerpo del mundo onírico o del imaginario 257
Construcción de una identidad a través de elementos simbólico-ornamentales 258
La interacción con las joyas puede hacer que nos relacionemos con nuestro cuerpo intangible de manera palpable 260

7. EL ESPACIO EN RELACIÓN CON EL OBJETO 264
7.1. HÁBITAT 268

7.2. INFORMAR (ES) APROXIMAR 274

7.3. RELACIONES 282
7.3.1. SOCIOLOGÍA DE LA COLOCACIÓN Y ACTIVACIÓN DEL OBJETO 283
7.3.2. PIEZAS QUE SE ADAPTAN AL ESPACIO Y ESPACIO QUE SE ADAPTA A LAS PIEZAS 286
7.3.3. ESPACIOS COMO GENERADORES DE PIEZAS Y PIEZAS COMO GENERADORAS DE ESPACIOS 290

7.4. MODOS EXPOSITIVOS 294
ESCAPARATISMO 295
MUESTRA 296
ESPACIOS Y PEANAS EN BLANCO 297
VESTIGIOS 298
INSTALACIÓN 300
INTERVENCIÓN 302
ACCIÓN CORPORAL Y PERFORMANCE 304

8. LA JOYERÍA COMO LENGUAJE PLÁSTICO. ESA TRÍADA ENTRE OBJETO, CUERPO Y ESPACIO 308
8.1. DE LA MIRADA HORIZONTAL AL RIZOMA 314

8.2. UN TODO COMPUESTO POR TRES DE MANERA RECÍPROCA 318
8.2.1. EL OBJETO ARTICULADO CON EL CUERPO 319
Un cuerpo y joya por separado 320
Un cuerpo que viste una joya 321
Una metáfora del cuerpo que viste una joya 322
8.2.2. EL ESPACIO ARTICULADO CON EL OBJETO 324
Espacio en relación con la joya 325
Espacio que genera un diálogo con la joya a través del contraste 326
Espacio que desencadena la obra 327

9. PROCESOS DE TRABAJO, ANÁLISIS Y ENTENDIMIENTO DEL ARTE EN GENERAL Y DE LA JOYA EN PARTICULAR 330
9.1. DIÁLOGO ENTRE SIETE 334
IDEA versus TEMA 336
AUTOR 337
CONCEPTO 338
PIEZA 338
PORTADOR 339
AUDIENCIA 340
MODO EXPOSITIVO 342

9.2. ANALIZAR Y ENTENDER LAS JOYAS EN ARTE 346
9.2.1. SEMIÓTICA Y SEMIOLOGÍA EN LA EXPERIENCIA DEL ARTE 347
9.2.2. UNA NECESIDAD INNATA DE RELACIÓN, EXPRESIÓN Y COMUNICACIÓN. Reflexiones en torno al arte y la sociedad 357

USO Y PRÁCTICA

10. PRÁCTICA ARTÍSTICA. INTERIORIZACIONES Y ENTENDIMIENTOS 364 372
10.1. ESPACIO
10.1.1. LA PIEL COMO SUPERFICIE DE TRABAJO O HÁBITAT DEL OBJETO 373
Paisajes corpóreos / Estrato córneo / Territorio piel
10.1.2. EL LENGUAJE PLÁSTICO DE LA PIEL 390
Lo que no sé yo lo dice la piel
10.1.3. LO QUE EL CUERPO ES AL ESPACIO, LA JOYA ES AL CUERPO 398
(des)OCUPAR ESPACIOCUERPO
408
10.2. CUERPO
10.2.1. EJERCICIOS DE MÍMESIS CON LOS OBJETOS 409
Mímesis
10.2.2. EL ESPACIO COMO ELEMENTO DE RELACIÓN ENTRE LA JOYA Y EL CUERPO 414
Llegar a
10.2.3. OBJETO JOYA 422
Broche, cuerpo que sujeta y es sujetado
428
10.3. OBJETO
10.3.1. RELACIONES ENTRE EL CUERPO Y LOS OBJETOS DEL ENTORNO COTIDIANO 429
Desde lo cotidiano
10.3.2. RELACIONES CON LA JOYERÍA 440
L'àvia Felisa
10.3.3. TRADICIÓN 448
Gessamí
10.3.4. JOYERÍA COMO ELEMENTO DE COMUNICACIÓN EN LAS ARTES PLÁSTICAS 454
Una pequeña aproximación a la reinvención del concepto riqueza
10.4. HORIZONTE COMÚN. Relaciones y sinergias entre objeto, cuerpo y espacio 460
10.4.1. OBJETO COMO MEDIADOR 461
*Híbrids_*

CIERRE

11. HIBRIDACIÓN. HACIA UNA CONCLUSIÓN 492

HIBRIDACIÓ. CAP A UNA CONCLUSIÓ 504

HIBRIDISATION. TOWARDS A CONCLUSION 516

RESUMEN 528

RESUM 532

ABSTRACT 536

BIBLIOGRAFÍA 540

ANEXOS 554

ANEXO I. ARCHIVO DE REFERENTES 556

ARCHIVO. Relaciones entre el arte y la joyería 560

Joyería 563

Objeto de manera general 671

Cuerpo 691

Espacio 707

INSTRUCCIONES PARA UN POSIBLE USO DEL ARCHIVO 718

ANEXO II. CURSOS IMPARTIDOS Y ESTUDIOS DE CAMPO 722

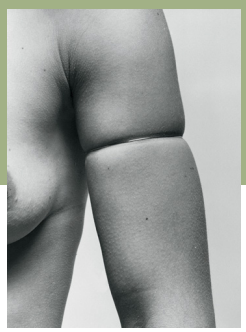
ESCOLA D'ART I SUPERIOR DE DISSENY DE VALÈNCIA. Departamento de joyería 724

COLEGIO PÚBLICO DE GENOVÉS, VALÈNCIA 728

CRANBROOK ACADEMY OF ART (EEUU) 732

INTRODUCCIÓN

Dediquemos unos minutos a observar estas imágenes:



¿Qué vemos en ellas? ¿Cómo las interpretamos?

Cuando nos encontramos con esta obra lo primero que hicimos fue interiorizar las formas, los colores y todo aquello que nos despertaba: sensaciones, simbologías, asociaciones o texturas. A partir de todo eso generamos una experiencia perceptiva que hizo que llegásemos a conceptos como lo preciado, el valor y lo efímero de un cuerpo, con los que pudimos verbalizar el discurso de la obra, es decir, aquello que nos transmite esta joya.

En este proyecto de Gijs Bakker llamado *Shadow jewellery* o *Sombra de joyería* (1973), encontramos una joya efímera con forma de huella que se desvanece con el tiempo, tal y como lo hace esta anatomía. Con ella interpretamos que, este elemento preciado ya no es el brazalete de oro, que aquí está expuesto a modo de reliquia. Sino la sombra producida por los mismos volúmenes del cuerpo, que en este caso, es un elemento ornamental que nos representa, nos decora y nos da forma. Un objeto de valor que siempre vestimos y llevamos puesto hasta el día en el que deja de funcionar. De hecho, podríamos decir que, hasta ese día, estos huesos, carnes, tejidos y fluidos crean lo que es la joya más valiosa que tenemos.

Estas obras marcaron en nosotras un punto de inflexión en torno al concepto joya y al uso que podemos hacer de ellas. Debido a esta clase de planteamientos empezamos a hacer una búsqueda de la joyería de ese período y vimos que, en esa época, surgieron propuestas donde las piezas iban más allá de lo que entendemos por *joya común*. Vimos cómo en ese período artistas y joyeros empezaron a investigar nuevas formas, materiales, simbologías, modos de trabajarla y de entenderla con los que generar experiencias perceptivas, transmitir conceptos y comunicarse con los demás a través de ellas.

Como consecuencia de esta serie de descubrimientos nos surgieron una serie de preguntas: ¿Cómo ha llegado la joyería hasta aquí?, ¿qué nos puede ofrecer esta tipología de objeto y oficio al lenguaje plástico? o ¿qué puede ofrecer el lenguaje plástico a esta tipología de objeto? *Shadow jewellery* fue uno de los detonantes que hizo que empezásemos a cuestionarnos qué es joyería, para así definirla y ver qué lenguaje plástico podemos articular con ella.

Otro aspecto que dinamizó esta investigación fue querer saber y entender por qué cuando hablábamos con artistas estas propuestas eran joyas y, cuando hablábamos con joyeros eran obras de arte. Nos dimos cuenta de que, con este fenómeno que tanto interés despertaba en nosotras, nos encontrábamos en tierra de nadie o por el contrario en la de todos, pero sobretodo en un lugar desconocido o por explorar. Todo un reflejo de lo que había sido hasta ese momento mi trayectoria profesional y que no llegábamos a entender, pues me definían como Mar Juan Tortosa joyera en el campo de las bellas artes y como artista en el campo de la joyería. Pero, ¿por qué generar una distinción entre joyera o artista, entre arte y joyería?

En mi caso, desde un principio tenía claro que quería trabajar con estos objetos simbólico-ornamentales por eso, cuando pude empezar a especializarme en los estudios, el fin al que quería llegar ya estaba claro. A pesar de ello, el arte siempre había estado muy latente y pensaba que, para llegar a hacer las joyas que me interesaban, primero tenía que abrir la mente al mundo de la plástica. Este posicionamiento me llevó a cursar bellas artes.

Que no hubiese joyería en la facultad de Belles Arts de Sant Carles de la Universitat Politècnica de València, hizo que me formara en un amplio registro de recursos plásticos como: dibujo, pintura, escultura, grabado, fotografía, diseño o ilustración y que, en el quinto curso de la licenciatura fuese a Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi en Estambul, donde existe un departamento de joyería dentro del de escultura. De ese modo podía realizar un proyecto

para finalizar la licenciatura en este campo y así, encaminar mis estudios hacia esta disciplina. Allí tuve la posibilidad de focalizar todo mi conocimiento en un proyecto de joyería con el que cerrar la licenciatura y que, a la vez, reuniese todas estas sinergias que habían estado tan presentes durante los últimos cinco años de estudios.

Cuando acabé fui a Córdoba para aprender este oficio y su técnica, una ciudad considerada como la cuna de la joyería en España. A la par que aprendía técnicas tradicionales empecé a ver propuestas en páginas webs o en libros, que se alejaban de lo que entendemos por *joyería común* y más, en el entorno cordobés en el que me encontraba. Puesto que, para los maestros y joyeros que me formaron en este campo en el Consorcio Escuela de Joyería de Córdoba o en talleres particulares donde tuve la posibilidad de aprender, la joya es un elemento ornamental con unas características formales concretas que hacen que lo podamos llevar cómodamente en el cuerpo, a lo largo del tiempo y de varias generaciones sin que su apariencia (materiales o formas) se vean alteradas. Además, debíamos tener en mente que, si podíamos ponerle una piedra preciosa a este tipo de piezas, nuestras creaciones iban a tener más valor.

Nada que ver con las joyas que me fascinaban y que veía en páginas web como Klimt02[1] donde encontramos un tipo de joyería más actual, experimental o abierta a encontrar otras vías creativas o resultados formales. Tanto en esta página como en libros, ferias, exposiciones, bienales o galerías de carácter nacional como internacional de joyería, vimos que estas propuestas que tanto nos interesaban se calificaban de muy diversas maneras:

contemporary jewellery, Art jewellery, conceptual jewellery, jewels from jewellery artists, experimental jewellery, new jewellery, wearables, objects to wear, body extensions, prothesis, implants, jewellery objects, small sculptures o *fine jewelry*.

joyería contemporánea, Arte de joyería, joyería conceptual, joyas de artistas joyeros, joyería experimental, nueva joyería, portables, objetos que podemos vestir, extensiones corporales, prótesis, implantes, objetos de joyería, pequeñas esculturas o *joyería de bellas artes.*

1 Esta página web está considerada como una referencia contemporánea del campo de la joyería, de hecho más de una vez hemos escuchado entre los compañeros que es *la enciclopedia de la joyería contemporánea* porque en ella puedes ver las joyas de muchísimos joyeros, artículos, referencias a cursos, exposiciones o escuelas relacionadas con este tipo de joyas.

Nomenclaturas que nos aproximaban a este fenómeno, pero que a la vez nos dejaban con muchas dudas que hacían que fuese difícil definirlo.

Cuando analizábamos este tipo de piezas veíamos que muchas de ellas no estaban hechas con metales preciosos o, ni siquiera con metal, sino con madera, polímeros, vidrio o material reciclado. También que las formas eran muy variadas y que la posibilidad de llevarlas cómodamente en el cuerpo o que perduraran en el tiempo era muy cuestionable. Cualidades que no nos parecían negativas sino todo lo contrario, muy enriquecedoras, dado que nos proporcionaban otras características como: gran capacidad expresiva, comunicativa, libertad de creación o amplitud de materiales y de procesos, que no estaban tan latentes en las *joyas comunes* o en ese concepto de joya aceptado por el gremio más tradicional cordobés. De hecho, a veces nos cuestionábamos por qué no encontrábamos estas propuestas en las instituciones de arte si, tal y como pasa con la obra *Shadow jewellery*, cumplían lo que para nosotras son las mismas cualidades que una obra de arte: capacidad comunicativa y de generar una experiencia perceptiva a través de la plástica.

SALVADOR DALÍ
Labios de rubí, 1949
El ojo del tiempo, 1949

Del mismo modo, esta situación hacía que nos cuestionáramos también por qué muchas de las joyas que aparecen en el entorno de las bellas artes parecían estar encorsetadas en los parámetros que acarrean las *joyas comunes* como son lo perdurable, la valía material o la comodidad a la hora de vestirlas.

PABLO PICASSO
Sin título, 1973

Este contexto hizo que empezásemos a investigar y a trabajar entre ambos campos, el de las artes aplicadas[2] y el de las plásticas. Así, también pensábamos que podríamos empezar a acercar el arte a la joyería y viceversa. Pues, desde el principio, no éramos capaces de concebirlas como algo impenetrable o estanco, sino como un fenómeno que tiene la posibilidad de ir más allá de lo preestablecido y convertirse en una herramienta plástica y de comunicación, independientemente que queramos ornamentar o generar una experiencia perceptiva como objetivo final. De ese modo, puede que llegásemos a encontrar joyas hechas con luz, con objetos cotidianos, con el cuerpo o con el espacio, porque todo dependería de la intención que tengamos a la hora de crear una joya.

JEFF KOONS
Conejo, 2005-09

Esta manera de concebir la joyería hizo que dejásemos de contemplar este fenómeno dentro de un campo aislado delimitado por fronteras que convergen en otras pertenecientes a otros campos y que, empezásemos a contemplarlo como uno que parte de una orilla y que se expande en lo ancho, largo y profundo de un horizonte infinito y común a otras tierras (Adamson, 2007).

2 Donde contemplamos tanto el ámbito del diseño de objeto como el de su elaboración.

Gracias a este modo de entender las joyas, a lo largo de esta tesis veremos que, si situamos la joyería en la orilla o punto de partida del arte comunmente crearemos a través de las relaciones y sinergias entre un objeto, un cuerpo y un espacio y, la intención será la de generar una experiencia perceptiva y comunicar unos conceptos. Y que, si situamos la joyería en la orilla o punto de partida de las artes aplicadas, crearemos a través de unas características formales y simbólicas concretas que además, tienen una intención ornamental corporal.

Concebir la joyería de este modo hizo que, a través de este fenómeno, empezásemos a expandirnos con más rigor por medio de la plástica o de la aplicación para así desarrollar propuestas, metodologías o sistemas de lectura y entendimiento de las joyas desde un conocimiento pleno. Es decir, siendo más conscientes de aquellos aspectos que nos pueden ayudar tanto a comunicar como a crear esta tipología de objeto.

La estructura que hemos seguido para hacer este estudio, empieza con una aproximación a este fenómeno desde el campo plástico y desde el aplicado, del primer capítulo al cuarto. En ellos, a través de un tipo de investigación teórica, exploratoria y explicativa, veremos:

- Diferentes clasificaciones que se han hecho de esta tipología de objeto dentro del campo de la joyería
- Una serie de vínculos que podemos establecer entre las artes aplicadas y las artes plásticas de la mano de historiadoras y teóricas como Liesbeth Den Besten y Rosalind Krauss
- Las cualidades plásticas que nos ofrecen estos objetos a nivel simbólico y formal, a través de las diferentes tipologías tradicionales que se crean dentro del gremio de la joyería
- Los materiales que podemos encontrar en este campo y la narratividad que hay implícita en ellos

Posteriormente, del capítulo quinto al octavo, hemos agrupado una serie de puntos que generan lo que consideramos que es la base de la teoría que define a la joya como una herramienta más dentro del lenguaje plástico, para así poder entender desde los orígenes porqué podemos posicionarla como herramienta plástica y comunicarnos a través de ella. Este estudio lo hemos llevado a

cabo a través de un tipo de investigación cualitativa acompañada de análisis de obras donde, por medio de tres elementos, observaremos cómo se entreteje la teoría que sustenta esta tesis. Estos tres elementos son:

- El objeto, pues entendemos que la joyería es un elemento que entra dentro de este campo
- El cuerpo, dado que las joyas siempre están vinculadas a él
- El espacio, que genera el contexto o hábitat donde surgen estas relaciones entre las joyas y sus portadores

En el noveno capítulo explicamos, a través de una metodología experimental, cómo la joyería parte de un proceso de creación en el que contemplamos un *diálogo* que parte de siete elementos de trabajo. Propuesta que nos ha dado pie a generar una estructura de análisis semiológica que nos permite entender el lenguaje y las historias que nos cuentan las joyas.

De esta teoría pasamos a presentar la práctica artística en el décimo capítulo, donde observaremos a través de trece proyectos, que articular práctica y teoría ha sido necesario para elaborar esta tesis. En ellos veremos cómo la escultura, la fotografía, la acción corporal, la performance, el vídeo, la instalación o el arte de objeto han sido fundamentales para observar, analizar y experimentar con este fenómeno plástico en primera y segunda persona, es decir, como creadores y partícipes de la obra. Dado que en nuestro caso, investigar la joyería desde una perspectiva teórica como observadores, es igual de importante que hacerlo desde la práctica, pues con ella podemos *hablar y dialogar con las joyas* con las mismas palabras o lenguaje a través del cual se expresan.

Finalmente, y a modo de cierre, presentamos una serie de reflexiones y conclusiones donde veremos porqué las podemos posicionar como un elemento más que reside dentro del arte de objeto y por lo tanto, como un recurso plástico dentro de las artes plásticas. Y, por consiguiente, también veremos cómo estos elementos son una tipología más que reside dentro de las artes aplicadas con la que podemos crear joyas que nos cuentan historias.

Planteamos estas dos vertientes porque nuestra intención no es hacer una separación entre ambos tipos de joyas: las que están en un campo y las que están en el otro. Porque consideramos que, dependiendo de cómo sea el caso, este tipo de joyería puede residir en ambas disciplinas. De hecho, pensamos que estas distinciones marcan un posicionamiento que empobrece la práctica artística y de creación, y por eso mismo, es por lo que queremos apostar por vías de estudio e investigación abiertas y no

estancas, por planteamientos que den pie a la innovación y a un tipo de producción donde encontremos, por ejemplo, la anatomía humana o el planeta Tierra como una tipología más dentro del registro plástico que nos brindan estos elementos simbólico-ornamentales. Pues, si creemos que lo importante es podernos expresar a través de ellas, cuantos más medios tengamos, mejor y más ricos serán tanto las historias como el propio lenguaje plástico que articulemos.

Esperamos que toda esta información que hemos recopilado, elaborado y transcrito del campo físico y palpable de las joyas al de las palabras, resulte de interés y que puedan encontrar en estas páginas, todo un registro de posibilidades y perspectivas que hagan crecer y enriquecer el uso que hacemos de las joyas, los procesos creativos que utilizamos cuando las elaboramos, las obras finales que creamos, las experiencias perceptivas que generamos, así como los discursos o frutos que podemos obtener gracias a esta hibridación que se ha consolidado a lo largo de los años entre las artes plásticas y las aplicadas. Puede que, de este modo, empecemos a:

- Abrir la mente a todos aquellos interesados en crear o interpretar este tipo de joyas
- Expandir los recursos plásticos de esta tipología de objeto
- Enriquecer los campos que hacen uso de ella, como el de las artes plásticas y las aplicadas
- Iniciar un proceso de apertura con el que poder sembrar semillas que planteen nuevas soluciones, retos y debates en torno a esta disciplina

Las fuentes que hemos utilizado para abastecer gráficamente este estudio provienen de libros, catálogos, exposiciones, artículos, congresos, ferias, vídeos, páginas webs y revistas, así como del buscador *Google*, con el que introduciendo el nombre del autor, el título de la obra[3] y el año de la producción, la mayoría de las veces nos ha llevado rápidamente hasta archivos de fácil acceso y de buena calidad, haciendo que podamos ilustrar y aportar un soporte visual a la investigación que mejora tanto su comprensión como uso, independientemente que esa fuente parta de otro país, de un libro descatalogado o de una producción obsoleta. Por eso mismo, en cada una de las fotografías ponemos los datos correspondientes al nombre del autor, el título de la obra y el año de la producción.

3 En esta tesis encontraremos títulos de obras tanto en español como en otras lenguas. Los hemos traducido al español en los casos en los que el título de la obra es significativo, es decir, su significado es importante dentro de la explicación o análisis que estamos haciendo. En los otros casos, hemos optado por dejarlos en las otras lenguas porque de este modo es más fácil encontrar información y material gráfico sobre el proyecto en los diferentes buscadores.

Los artistas y las obras que exponemos son las que han sido más relevantes en nuestro proceso de investigación y teorización. Somos conscientes de la infinidad de información y obra producida que hay hoy en día a nivel mundial. Por ese motivo creemos que, en nuestro caso, lo más coherente y enriquecedor ha sido articular toda la información que está a nuestro alcance, hacer un buen uso de los medios y llegar a resolver esas dudas iniciales que nos planteamos desde la humildad, profesionalidad y transparencia que el campo de la investigación nos ofrece.

Deseamos que, a través de esta tesis, podamos acercar a un mayor número de personas gran parte de este conocimiento que parte de orillas diferentes pero que se aproximan y convergen en un horizonte común llamado joyería.

1

ESOS OBJETOS
DENOMINADOS
POR LOS JOYEROS:
ARTE DE JOYERÍA

en ámbitos generales

¿Qué es una joya?

Los diccionarios dicen que la joya o la al hâya es un objeto de valor
que juega a ser considerado necesario
en voluntad propia y no impuesta.
Hecho con materiales preciosos
y utilizado para poder desempeñar una acción
esencial,
vital,
fundamental,
básica,
importante,
primaria,
elemental,
o intrínseca a nosotros y a nuestras costumbres
desde esas que son cotidianas hasta aquellas que no lo son.
Un objeto precioso que disponemos en una superficie,
ya sea
la del territorio o la de las carnes,
la del hábitat externo o interno,
la del hogar o la del cuerpo.

Collar con colgante, realizado por la firma Jensen sobre dibujo de Bent Gabrielsen Pederson, 1973.

JOYA

Del fr. ant. *joie*, deriv. regresivo de *joiel* (s. XII), hoy *joyau*, dije, o del toscano *gioia*, que a su vez proceden del lat. vulg. *joeale*, deriv. de *joeus*, juego, de donde juguete, objeto placentero, joya. *Joyel*, término bastante anticuado, se localiza en Castilla desde 1391, según Corominas.

En nuestro idioma se utiliza también *alhaja*, versión del arabismo *hâŷa*, «objeto necesario», mueble, utensilio, joya —de la raíz *h-w-y*— y «ser necesario», aunque es término más vago e impreciso, como explicamos en su lugar. En francés está más extendida la voz *bijou*, joya, y *bijouterie*, joyería, que pasó al español, desde 1870, como bisutería, joyería de baratija.

Los límites entre una y otra clase de joyas, puesto que son muchas las variantes que pueden entrar dentro del concepto de «objeto placentero», «adorno corporal» útil o necesario, aderezo personal, etc., independientemente del valor económico, hemos tratado de fijarlos en la voz JOYERÍA, estableciendo cinco categorías.

JOYAS. Diccionario ANTIQVARIA

ALHAJA

Voz de origen árabe, incorporada al castellano en 1112, según Corominas, y caso único en los idiomas romances, como sinónimo de *joya,* cuyo origen es lat., a través del fr. ant. *joie.* (Ver *Joya*). En ár. *al hâya* es «objeto necesario»; también «mueble» «utensilio» y «joya», de la raíz «ser necesario».

Ya para Cobarrubias (*Tesoro*) alhaja era lo que comúnmente llamamos en casa colgaduras, tapicerías, camas, sillas, bancos, mesas, «y no viene debajo de apelación de alhaja el oro, plata o vestidos».

Atavío alhajado de una mujer árabe, según óleo de J. Masriera, 1889.

JOYAS. Diccionario ANTIQVARIA

"1. f. Adorno de oro, plata o platino, con perlas o piedras preciosas o sin ellas." Diccionario online R.A.E.

¿Qué es una joya dentro del campo de la joyería?

¿Qué es una joya dentro del campo del arte?

Antes de entrar a analizar y entender la joyería dentro del campo del arte, tal vez sería conveniente ver en primer lugar qué entendemos por joya o *joya común*, dentro de esta sociedad en la que estamos inmersos. Para ello, podemos preguntarnos:

¿qué son estos elementos ornamentales?

En ámbitos generales, podríamos decir que una joya es un objeto pequeño, pero de gran valor, que introducimos en el cuerpo a modo de adorno. Este valor que le vinculamos puede estar determinado por los diferentes materiales que hemos utilizado para realizarla, así como por la carga simbólica que le hemos dado.

Por lo que respecta a los materiales, podríamos decir que aquellos que solemos identificar más con este tipo de objetos son los metales nobles como el oro, la plata y el platino, aunque no los utilizamos en estado puro sino aleados con otros. Estas aleaciones están registradas por ley para así tener un control de la proporción de metal puro que tiene las joyas. Aleaciones, mezclas o quilates que sirven para decir si tienen *más o menos valor material*, al igual que también sirve para *mejorar las cualidades físicas de dureza, maleabilidad, color, calidad, etc.* de la joya. Dado que las cualidades que tienen esos metales en su estado puro puede que no se ajusten a las características físicas que queremos conseguir en la joya.

Además de los metales nobles, también hay otros materiales que consideramos comunes como son las piedras preciosas como el rubí, el zafiro, la esmeralda o el diamante, al igual que las perlas. Podríamos decir que todos ellos se han estandarizado en esta sociedad como materiales preciosos y de valor.

Sin embargo, así como el valor de estos materiales está estandarizado, la carga simbólica o de significado que le damos a una joya puede depender de diferentes factores. La historiadora especializada en joyería contemporánea Liesbeth Den Besten[4] hace una clasificación entre los diferentes tipos de joyas, que pueden condicionar estas simbologías y, por lo tanto, esos valores de los que estamos hablando.

4 Liesbeth Den Besten es historiadora del arte especializada en joyería contemporánea. Trabaja como escritora independiente, profesora, crítico y curadora de joyería. Uno de los trabajos que destacaríamos es su libro *ON JEWELLERY: a compendium of international contemporary art jewellery*, que es una de las referencias a nivel internacional más importantes en la teoría de la joyería contemporánea.

DEN BESTEN HACE UNA DIFERENCIACIÓN
ENTRE SEIS TIPOS DE SIMBOLOGÍAS EN LAS JOYAS

- **SOCIAL Y RELIGIOSA** alianzas, crucifijos, piercings, etc.
- **ECONÓMICA** joyas con diamantes o perlas naturales, etc.
- **ORNAMENTAL** peinetas de fallera, anillo bereber, etc.
- **SENTIMENTAL O DE LA MEMORIA** joyas heredadas, rescatadas, regaladas, etc.
- **MÁGICA** amuletos, talismanes, relicarios, etc.
- **SIMBÓLICA** (de símbolo o icono) insignias que distinguen diferentes clases sociales o estatus, etc.

Cada uno de estos tipos de joyas tiene unas connotaciones que ofrecen información que revela la procedencia, estado o identidad de la persona o portador que ha decidido vestir esta joya. Porque, al fin y al cabo, podríamos decir que cuando nos ponemos una joya (tal y como pasa como cuando elegimos la ropa que queremos vestir) acabamos trascendiendo la identidad de manera visible y palpable, una parte de nosotros que aparentemente no tiene forma.

Debido a esta serie de razones, creemos que estos pequeños objetos se han asentado en nuestra sociedad como objetos de ornamentación que tienen una carga simbólica o de valor, y que se adaptan perfectamente a la anatomía humana para así, poderlos lucir sin dificultades ni molestias en nuestro cuerpo día a día.

Sin embargo, no es exactamente este tipo de joyería el que nos interesa en esta tesis. En esta investigación hemos partido de los orígenes de este campo y de su núcleo, para así, poder ir más allá de sus características materiales, físicas, simbólicas y de ornamentación.

Nos hemos posicionado bajo un marco que contempla a la joyería bajo una perspectiva que no es tan común como ese tipo de piezas que nos vienen a la mente cuando pensamos, oímos o leemos la palabra “joya”.

Aquí estamos analizando, estudiando e investigando un tipo de objeto que en un principio vemos que se relaciona con el cuerpo. Para poder crear una teoría entorno a él, hemos empezado situándolo en la frontera del campo de la joyería y dentro del campo del arte de objeto. De este modo veremos cómo estas joyas llegan a posicionarse como un tipo de objeto que podemos utilizar como herramienta para poder articular un lenguaje plástico a través de formas, texturas, simbologías y demás recursos que nos ofrecen las artes. Un tipo de objeto con el que podemos comunicarnos y transmitir un mensaje a los demás.

1.1. ¿QUÉ ES JOYERÍA EN EL SIGLO XXI? Hablemos de joyería a través de lo contemporáneo

Joyería SUÁREZ
Anillo de grace, sin registro

¿joya o joya?

MILLIE CULLIVAN
Lace necklace, 2004

Si echamos un vistazo rápido a las piezas que van más allá de una joya al uso en la actualidad, podemos destacar la existencia de un grupo de joyas denominado *joyería contemporánea*. Estas piezas son las que más se acercan al planteamiento de joya que estamos analizando en esta investigación.

Dentro de la joyería contemporánea podemos observar que la intención que buscamos no es solamente la de carácter ornamental, tan representativo de esta tipología de objeto. Sino que también, dentro del proceso de creación de la pieza, hay un punto en el que investigamos ciertos aspectos comunicativos o expresivos que le dan un rasgo muy distintivo a estas joyas.

LISA WALKER
Sin título, 2015-16

MANON VAN KOUSWIJK
Soap, 1995

JORDI APARICIO
Sin título, 2018

Este carácter comunicativo o expresivo que consiguen las joyas como las que hemos mostrado en las fotografías anteriores, es el que nos interesa aquí. Dado que nos abre una línea de investigación con la que podemos estudiar los orígenes y motivos que hicieron que un objeto en relación con el cuerpo humano llegase a establecerse finalmente como lenguaje plástico con el que podemos transmitir unos conceptos.

Gracias a este tipo de joyas contemporáneas podemos ver como hay una búsqueda de un discurso a través de simbologías, formas y materiales que no tienen por qué estar vinculados íntegramente a la joyería. Aunque, a pesar de que esta distinción matérica, formal y simbólica haga que generemos una diferencia entre los otros tipos de joyas (religiosa, de la memoria, etc.), también hay otro tipo de joyas que calificamos como contemporáneas y que no cumplen con estos requisitos. Creemos que por esta razón, este término puede llegar a ser muy confuso porque, a parte de englobar estas joyas, engloba otras que son muy diferentes y que no necesariamente cumplen con esas características.

Por un lado, encontramos piezas que fueron realizadas hace 60 años y que, hoy por hoy, ya no podemos calificar de contemporáneas, a pesar de que utilicen formas, materiales y simbologías que vayan más allá de una joya al uso.

Por otro lado, hay que tener presente que el término contemporáneo engloba todo aquello que estemos realizando en el momento actual. Así que, un solitario (un anillo con un diamante) lo podríamos calificar también como contemporáneo, a pesar de que no cumpla con esas características.

Este estado dicotómico ha abierto las puertas a que cualquier tipo de joya con un componente que va más allá de lo que es o entendemos como *joyería común*, pueda acabar siendo representada por el término contemporáneo. Este fenómeno no deja de ser un reflejo del estado actual en el que nos encontramos y que podemos ver reflejado también en el arte contemporáneo.

Iván de la Nuez, ensayista, crítico y curador de arte, en su libro *Teoría de la retaguardia. Cómo sobrevivir al arte contemporáneo (y casi todo lo demás)* hace una reflexión en torno a este término contemporáneo, que nos sirve para poder profundizar en el análisis de este estado de la joyería. En esta reflexión explica a través del filósofo Friedrich Engels, cómo llegó un momento en el que esta sociedad capitalista en la que estamos inmersos no tenía más remedio que expandirse o morir (de la Nuez, 2018). A causa de la expansión causada por el capital y de una serie de

acumulación de elementos o sucesos que ha provocado, hemos acabado entrando en un estado confuso que difícilmente podemos definir, tal y como pasa con el término contemporáneo o con este fenómeno de la joyería contemporánea que estamos analizando.

Ante esta teoría, De la Nuez acaba respondiendo que, llegados a este punto, el arte contemporáneo no tiene otro remedio que contraerse o desaparecer (de la Nuez, 2018), ya que, al fin y al cabo, el arte acaba siendo un reflejo de la sociedad. Es decir, o hacemos un intento de síntesis para definir y forjar una base sólida que asiente cada una de las disciplinas artísticas que están apareciendo en el panorama actual (independientemente que luego el proyecto artístico lo expandamos hacia otros campos o lo hibridemos), o seguiremos estando en un estado confuso y difuso dentro del campo del arte.

Esta dispersión de la que estamos hablando, está íntimamente relacionada con aquello calificado como contemporáneo. Es eso lo que acaba generando incomprensión o rechazo y esto es precisamente, lo que le está pasando a este tipo de joyería.

Debido a este estado confuso, dentro de este grupo de piezas podemos encontrar joyas hechas a partir de premisas como un *todovale*, un *arteporelarte*, un *readymadetothereadymad*e, una *expansióndelosmaterialesdemanerainfinitayporquesí*, una *joyanojoyajoyaarteartejoya*, etc. Un tipo de consolidación que nos está arrastrando al *imperio de lo efímero* (de la Nuez, 2018), a la caducidad, la obsolescencia, la rapidez, la fugacidad, a la no aceptación, etc. de estas disciplinas, con las que podemos ver un sinfín de contradicciones que contrastan con la inmortalidad o entendimiento que categoriza cada uno de los campos artísticos o esos seis tipos de joyería que Den Besten utiliza para clasificar las joyas.

Una de las consecuencias que provoca este contexto es que no podamos asentar las bases o crear una teoría que defina este fenómeno, ya sea a nivel formal como a nivel simbólico o conceptual. Porque, ¿qué pretendemos conseguir con estas propuestas contemporáneas que estamos generando?, ¿cuáles son las consecuencias de este estado confuso y de dispersión?

Parece ser que esta manera concreta de expandirnos en las formas y contenidos de las joyas, en vez de consagrar o afianzar lenguajes comunicativos mediante la plástica, directamente los esté fulminando, al mismo tiempo que está generando un ambiente confuso y efímero que acaba siendo rechazado por gran parte de la sociedad, tanto en el campo del arte como en el campo de la joyería contemporánea. En palabras de de la Nuez (2018):

> Llamarse “contemporáneo” ha acabado por remitirnos a no decir nada. Sobre todo, porque esa contemporaneidad no nos habla de una magnitud temporal y tangible sino “profesional” e inasible. Un pertrecho para nuestras ínfulas de eternidad en el que se cruzan Lenin, Fukuyama o Arthur Danto, y desde el cual la muerte del arte aparece como uno de los más rentables géneros estéticos: ese que supone el fin del arte como una de las bellas artes. (p.122)

Por eso, al final, el espíritu de esto llamado contemporáneo nos acaba reafirmando con lo malo conocido, en vez de con lo bueno desconocido, a decir “eso no es arte” o “mi hija/o de cuatro años podría hacer lo mismo”. Y es que este fenómeno al final incentiva a valorar un tipo de joyería que se mide más por su valor material, que por su capacidad simbólica o comunicativa. De hecho, podríamos decir que este estado nos está llevando al olvido de la *escuela del arte como escuela de vida* y de unos ritmos acordes con nuestra condición humana. Una escuela que apuesta por una un investigación continua e infinita en la plástica para comunicar pero desde el conocimiento, desde el aprendizaje y las experiencias que nos envuelven, y no un aprendizaje desde la repetición constante de recursos o dinámicas preestablecidas y confusas o desde la inercia y el desconocimiento, que nos llevan a la alienación de la obra de arte y, en este caso, a la alienación de la joyería.

Puede que con este calificativo nos estemos amarrando a una revolución de un querer más y diferente por que sí, y no a una resistencia, asentamiento y perfeccionamiento de aquello que funciona, a una revolución que apueste por aquello que es capaz de trascender, pero desde el entendimiento y la comprensión de un movimiento forjado bajo una base sólida y coherente. Porque al final, si la sociedad no llega a entender aquello que está sucediendo o que estamos creando, vamos a ir introduciendo una serie de calificativos o términos ambiguos como éste que no acaban de quedar claros y, por consiguiente, aquellos que puede que lo estén un poco, se sumen también a este estado confuso.

Creemos que debido a estas causas, tanto en el campo de la joyería como en el del arte se está abogando por un “el arte/joyería tiene que ser” o “el arte/joyería tiene que llegar a ser” y no por un “el arte/joyería que se hace es”. Anhelos o proyecciones futuras que, al fin y al cabo, se quieren forjar en un presente confuso, provocando así un estancamiento en el que no hay margen que permita una definición, crecimiento, apertura, evolución o expansión de la materia de los campos, las disciplinas,

los recursos o incluso de los lenguajes en sí. Pensamos que es por eso por lo que este fenómeno que estamos analizando, que parte del objeto joya, no se está consolidando plenamente ni en el campo de las artes aplicadas, ni en el campo de las artes plásticas.

En base a nuestro conocimiento y experiencia, creemos que comunicar abogando por un lenguaje sujeto a la plástica, a través de la experiencia perceptiva y reflexiva mediante la investigación, la depuración y el asentamiento de unas bases coherentes, es una dirección que lleva lo contemporáneo a una solidez y, como consecuencia, a su definición. De esta manera, abriremos el paso a un adjetivo, o incluso a un calificativo, que engloba un movimiento artístico que apuesta por lo real, por lo que estamos haciendo y creando y no por una revolución por medio de una proyección futura del arte o de la joyería, con intenciones de consagraciones aparentemente necesarias, que están por llegar o que les queda mucho por llegar. Eso sí, si llegan. Porque, sino, ¿por qué no hay una definición clara del concepto contemporáneo en el arte y en la joyería? ¿Por qué resulta tan confuso poder hacer una teoría que defina este fenómeno?

Creemos que actualmente hemos llegado a un punto en el que hay una necesidad por saber qué es lo que está pasando ahora, de reafirmación de lo que hay, de construir una base sólida y de no luchar por aquello que podría llegar a ser, sino por aquello que se es. Puede que de este modo lleguemos a tener los conocimientos y la base necesaria para trabajar con las joyas desde un estado íntegro con el que poder expandirnos (si queremos), hasta rozar o fusionarse con otros géneros.

Esta redirección de la intención y de la mirada que a continuación vamos a hacer con la joyería, creemos que debe partir de la observación e investigación de los pilares de este fenómeno denominado contemporáneo, para así poder afianzar la base del tipo de joyería que estamos estudiando aquí. De este modo, tal y como hemos dicho, no alimentaremos la proyección futura o imaginaria que hay de este campo, sino que asentaremos el movimiento y nos reafirmaremos en su condición de herramienta o estrategia, con la que podemos llegar a transmitir unos conceptos a través del lenguaje plástico.

Este asentamiento o teoría no la haremos con la intención de hacer una clasificación que describa y explique este movimiento, sino con la intención de generar una definición por medio de aquello que sustenta a estas joyas y su entendimiento, permitiendo que un mayor número de personas lleguen a entenderlas. De este modo, este término y disciplina no se perderá entre las

palabras, sino que se afianzará desde todos aquellos aspectos que configuran su lenguaje plástico. Pues creemos que forjar una teoría en base a una definición, puede llegar a enriquecer pero crearla por medio de una clasificación, puede resultar confuso. Al fin y al cabo, a través de la definición podemos llegar a un estado plenamente consciente de lo que vemos, creamos o analizamos, y esto mismo abre las puertas a trabajar o mejorar los parámetros que lo configuran, en este caso, a este grupo concreto de joyas. Del mismo modo que nos puede abrir las puertas para desafiarlos o crear otras totalmente diferentes, que nos ofrezcan la posibilidad de descubrir otros campos de conocimiento y expandirnos desde un planteamiento claro y comprensible.

1.2. Joyería contemporánea

Para empezar a definir el tipo de joyería que estamos tratando tendremos que ver qué es lo que provocó ese giro que hizo que este objeto no lo viésemos simplemente como un elemento puramente ornamental, y lo empezáramos a ver como un objeto que puede transmitir unos conceptos con los que podemos generar una experiencia perceptiva.

Pero antes de empezar a ver qué es la joyería contemporánea, queríamos hacer una aproximación a este término a través de una clasificación de seis tipos de joyería que hemos encontrado en un diccionario específico de joyería llamado *JOYAS* escrito por Luis Montañés y Javier Barrera[5]. De este modo, creemos que tendremos un contexto general de los diferentes tipos de piezas que podemos encontrar dentro de este gremio:

JOYERÍA ARQUEOLÓGICA

Son aquellas joyas que pertenecieron a pueblos o civilizaciones ya desaparecidas. Las podemos ver directamente en museos o a través de fotografías. Dado que, generalmente a lo largo de la historia no les han hecho representaciones pictóricas que podamos utilizar para poder observar sus formas y materiales.

ALTA JOYERÍA

Es un término relativamente nuevo que probablemente apareció durante el Imperio francés del siglo XIX. Podríamos decir que con este término hacemos una distinción entre aquella persona que trabaja con plata y demás materiales preciosos y la que únicamente trabaja con oro, platino y piedras preciosas de alta calidad.

Nosotras también creemos que otra característica imprescindible es que las joyas que entran dentro de esta categoría, al igual que en la joyería comercial, las solemos encontrar en las tiendas de joyería, pero esta vez de carácter más exclusivo. Las podemos distinguir de las anteriores por su elevado precio y porque suelen

5 Creemos que puede ser interesante introducir las aportaciones que hicieron Montañés y Barrera porque, no suele ser común encontrar diccionarios que sean específicamente de joyería.

llevar siempre piedras preciosas también de elevado coste. Tanto es que, muchas veces, a pesar de que el valor de los materiales y el valor técnico sea alto, el precio de la gema puede aumentar un 300% o más el valor de la joya.

Otro aspecto que podemos observar para distinguir a este tipo de piezas es que siempre, de una manera u otra, vamos a ver gemas de alta gama en ellas o incluso, todo un entramado que cubra por completo la estructura o cuerpo de la joya.

MEDIA JOYERÍA

Podríamos decir que este nombre lo utilizamos más dentro del gremio de la joyería en aquellos sectores en los que trabajamos comúnmente de manera seriada y con plata, oro y algunas piedras preciosas. A diferencia del carácter exclusivo de las joyas de alta joyería, aquí la parte del metal también tiene mucha importancia.

JOYERÍA POPULAR

En este tipo de joyería no es común utilizar metales ni piedras preciosas. Es un término anterior al de la bisutería, aunque hoy en día la podamos concebir como una versión de ella, a diferencia de que ésta está hecha a través de procesos artesanales y tradicionales de la joyería y de la orfebrería.

En la mayoría de los casos también atribuimos este nombre a la joyería que vinculamos a la clase popular y que tiene una estética tradicional, anclada a festividades como pueden ser las romerías. Debido a este motivo, a través de las diferentes piezas podemos hacer estudios antropológicos en los que podríamos distinguir las diferentes regiones o comarcas de un mismo país simplemente con ver las joyas.

NUEVA JOYERÍA

> **Nueva joyería**. El desarrollo del diseño contemporáneo ha desembocado en nuevas formas de joyería que en muchas ocasiones no pueden ser seguidas a partir de materiales nobles, recurriéndose por ello a otros elementos capaces de dar a las creaciones de este género las formas y el colorido que han decidido sus autores.
>
> Porque, ante todo, la joyería llamada artística es obra de autor, en ella el diseño predomina de tal modo que se hace patente la formación vanguardista de su creador, dando lugar a una «joyería paralela» que está en el centro de la polémica respecto a la joyería conceptuada «clásica» o tradicional.
>
> [...]
>
> Formados por lo general en las Escuelas de Joyería, estos artífices aportan por lo general, dentro de lo audaz, cánones válidos. Innovadores de las formas, están persuadidos de que la joyería común seguirá algún día sus líneas, una vez superados los períodos de tanteo y experimentación, en los que ya van invertidos, por otra parte, casi veinte años.
>
> Los canales de distribución también son nuevos y distintos, al no pretender siquiera sus promotores utilizar a los normales: exposiciones, casa de Alta Costura, boutiques de Moda, etc. (Montañés y Barrera, 1987, pp.180-181)

Hemos querido introducir parte del texto original porque creemos que son muy interesantes algunas de las palabras o conceptos que utilizan los autores del diccionario, Luis Montañés y Javier Barrera, para describir este tipo de joyas que se caracterizan por tener unas formas y materiales diferentes a la joyería común, de carácter más innovador, experimental o de investigación.

Podríamos decir que en la actualidad, dentro del ámbito nacional de la joyería, este término no lo utilizamos tanto como en otros países, por lo que podríamos vincular o hacer un paralelismo entre estas piezas y aquellas que son denominadas como contemporáneas, debido a que, según Montañés y Barrera (1987):

- “El desarrollo del diseño contemporáneo ha desembocado en

nuevas formas de joyería que en muchas ocasiones no pueden ser seguidas a partir de materiales nobles [...]" (p.180)

- "[...] la joyería llamada artística es obra de autor [...]" (p.180) Es decir, hay una persona con nombres y apellidos a la que le atribuimos la elaboración de la misma.

- "en ella el diseño predomina de tal modo que se hace patente la formación vanguardista de su creador, dando lugar a una «joyería paralela» que está en el centro de la polémica respecto a la joyería conceptuada «clásica» o tradicional." (p.180) En otras palabras, a partir de este tipo de joyerías hacemos unas piezas que no encajan tanto en las líneas de trabajo como en las formas y materiales con respecto a las joyas comunes.

- "Formados por lo general en las Escuelas de Joyería. [...]" (p.180), sitios que, en la mayoría de los casos, a diferencia de la formación directa en los talleres, se imparten conocimientos, técnicas y modos de proceder provenientes del campo del arte haciendo que, las habilidades plásticas y creativas se expandan y se trabajen con más intensidad.

- "Los canales de distribución también son nuevos y distintos [...]" (p.181) Hoy por hoy suelen ser ferias de joyería contemporánea, exposiciones en galerías de joyería contemporánea, así como lugares alternativos.

Queríamos hacer hincapié también en estas líneas: "Innovadores de las formas, están persuadidos de que la joyería común seguirá algún día sus líneas, una vez superados los períodos de tanteo y experimentación, en los que ya van invertidos, por otra parte, casi veinte años." (p.180). Este libro se editó en 1987, por lo tanto, según los autores ya a mediados de los años sesenta estaban haciendo estas piezas. Ya han pasado más de cincuenta años desde sus inicios y, podríamos decir que el panorama o contexto de este tipo de joyería no ha cambiado a pesar de que ahora haya más joyeros haciendo este tipo de piezas. No hablamos de que estemos persuadidos o que sepamos que nuestras piezas se vayan a consumir más, sino de que en ámbitos generales estas joyas aún no se han concebido como tal para la mayoría de la población.

Este estado ambiguo fue uno de los motivos que impulsó esta investigación. Nos causaba interés que este carácter más abierto de mente, en cuanto a diseño y concepto de la pieza, sea uno de los que genere un distanciamiento hacia esa connotación de valor que tienen estos objetos preciados. Pues, si sacamos del presupuesto la cuantía correspondiente a los materiales que

utilizamos para elaborar una joya, ¿por qué una joya hecha con plástico no tiene el mismo valor que una hecha con platino?

BISUTERÍA

Los autores de este libro exponen en este apartado su inconformidad con la definición que hace la R.A.E., pues creen que bisutería no tiene las mismas connotaciones que una joya. Dicen que en este campo podemos encontrar piezas hechas con materiales de baja ley o no considerados preciosos, muchas veces hechas de manera industrial y con diseños que no son nuevos o innovadores.

Una vez introducidos estos seis términos podemos tener una visión más amplia de lo que es la joyería y podemos empezar a ver, desde una base más sólida, cómo la sociedad ha hecho que el término *nueva joyería* o *joyería contemporánea* haya evolucionado hasta formas y contenidos difíciles de clasificar hasta la actualidad.

Tal y como hemos dicho anteriormente, el arte es un reflejo de la sociedad y, como no, en este caso, la joyería también lo acaba siendo. Podríamos decir que gran parte de este giro fue ocasionado por el movimiento que marcó la segunda mitad del siglo XX: el Postmodernismo[6]. Este movimiento fue el que en 1960 propició un entorno en el que empezamos a utilizar la joyería como recurso plástico debido a la influencia de las artes plásticas. Dado que empezamos a crear a partir de objetos cotidianos para poder realizar obras de arte como: las sillas, los utensilios de comer, libros, o como no, las joyas.

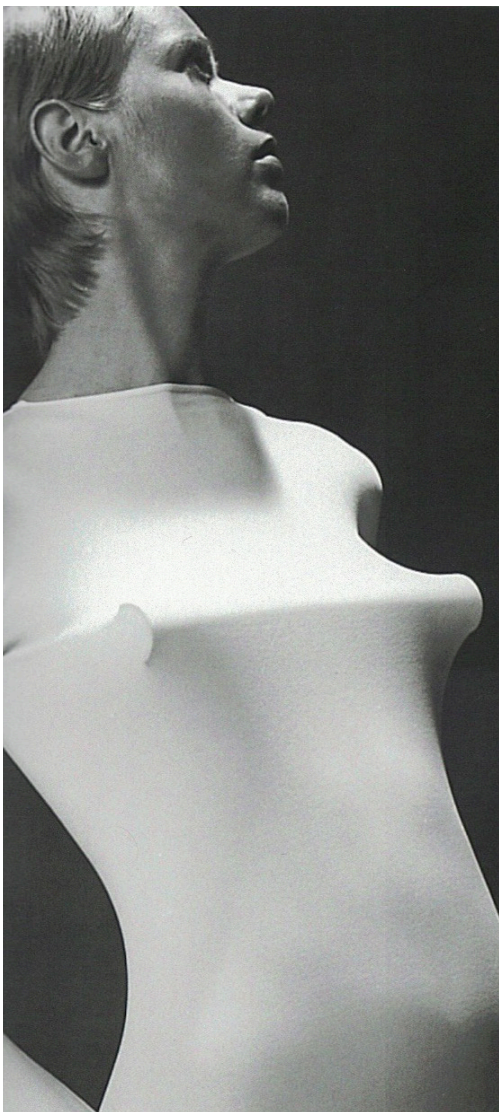
De manera paralela, otro aspecto que provocó este nuevo enfoque fue la fotografía. Hasta entonces, la fotografía había sido un medio para difundir el trabajo bajo una intención puramente comercial, donde podíamos ver modelos esbeltos y esbeltas, maquillados y maquilladas, posando con un *look* en sintonía a las corrientes estéticas de ese momento. Fue en esa época, alrededor de los años 60, junto con ese despertar del posmodernismo, cuando este medio fotográfico pasó a ser una herramienta perfecta

6 En el capítulo cuatro podemos leer con más detenimiento las bases de este movimiento.

para investigar bajo un punto de vista externo qué era la joyería y qué posibilidades plásticas podía ofrecernos. Bajo la mirilla del objetivo encontramos una perspectiva con la que podíamos observar y trabajar las relaciones que se generaban entre cuerpo y joya y, por lo tanto, empezar a ver cuáles eran sus posibilidades plásticas y los conceptos que podíamos empezar a asociar a esta tipología de objetos. Este proceso de investigación nos ofreció otro punto externo con el que trabajar que hasta esas fechas no habíamos contemplado o dado tanta importancia.

Hasta ese momento, las perspectivas de las que partíamos para trabajar y crear una pieza de joyería eran desde el punto de vista del creador y desde el punto de vista del portador. Con la fotografía pudimos empezar a trabajar con una tercera perspectiva: la del observador. Con este nuevo punto de vista, empezamos a plasmar las relaciones que esta tipología de objeto establece con el cuerpo y con su entorno, con las que empezaron a surgir preguntas como: ¿qué consecuencias conlleva la introducción de este objeto en esta parte concreta cuerpo y en este espacio concreto?, ¿qué pasa si aumentamos la escala de la joya o si introducimos un material que no esté asociado o relacionado con este objeto?, ¿cómo se relacionarán joya y objeto? o ¿cómo afectarán estas relaciones al espacio o entorno en el que las situamos?

GIJS BAKKER Y EMMY VAN LEERSU
Clothing suggestions, 1970



A partir de ese instante, podríamos decir que, con la lente de una cámara, el autor de la joya podía establecer un rol como observador y ver todo lo que está pasando pero desde fuera. A través de esta herramienta, el autor se puede convertir en un espía o *voyeur* y, esto mismo, le permite investigar y tomar apuntes para así ir más allá de lo que nos ofrece el objeto joya estandarizado. Como bien dice Den Besten, la fotografía se estableció como un modo de investigación para poder encontrar nuevos rumbos y resultados en este campo. Pero no solo eso, sino que incluso se estableció como una herramienta para poder hablar acerca de la temática joya y como consecuencia, de todas las connotaciones que acarrea el término o concepto de adorno, de aquello preciado o incluso de lo valioso.

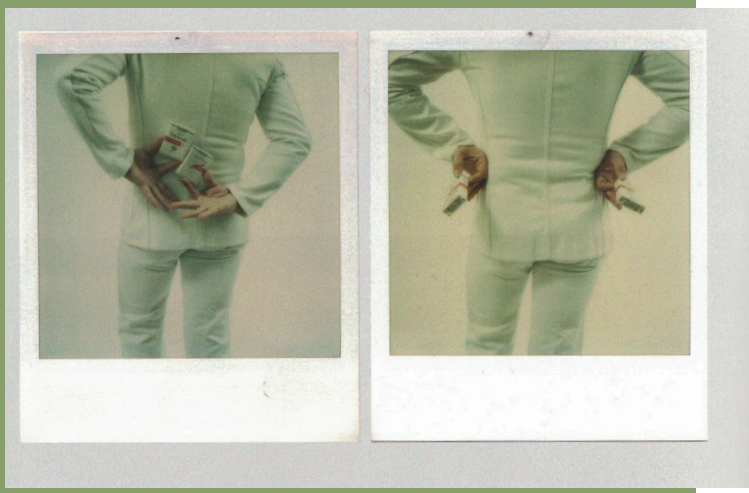
Pero la cosa no se quedó solamente ahí. Con esta tercera perspectiva externa o modo de observación, con la que podemos estudiar las relaciones entre el portador y la joya, empezamos a investigar también el movimiento que se establece entre estos dos elementos y, como consecuencia, empezamos a tener en cuenta los parámetros espaciales y temporales. Parámetros que hicieron que el arte de acción y la performance también comenzaran a vincularse o trabajarse dentro de este campo, ya sea en el proceso de creación como en el modo expositivo.

La verdad es que en el momento en el que empezamos a tener en cuenta el espacio como recurso de creación, los modos expositivos se revolucionaron por completo. Porque está claro que el objeto joya se relaciona directamente con el cuerpo, pero el espacio es otro lugar con el que está también directamente relacionado, no solo cuando vestimos estos objetos, sino que también cuando los presentamos al público en una exposición. Cuestionarse cómo nos relacionamos con el espacio cuando vestimos una joya, cómo exponemos las joyas cuando hacemos una exposición de joyería o cómo la joya y el cuerpo se relacionan con el espacio, si es que hay un cuerpo que la pueda vestir en la exposición, son algunas entre tantas preguntas que dieron pie a esta revolución en el campo expositivo que hizo que la joyería se aproximara, o incluso llegara a fusionarse, con el campo de la instalación.

Por lo tanto, esta tercera perspectiva acabó abriendo la puerta a la creación de un tipo de joyería que nos permite la búsqueda de nuevas relaciones entre el objeto, el cuerpo y el espacio, con las que podemos llegar a crear nuevas propuestas capaces de ir más allá de esas cualidades que definen a una *joya común*.

Para poder entender cómo empezaron a surgir estas nuevas propuestas, vamos a ver diferentes obras en las que han trabajado con las relaciones entre objeto, cuerpo y espacio. Una serie de enfoques completamente diferentes e innovadores que hasta la fecha no se habían planteado. A través de ellas veremos y entenderemos cómo las sinergias y relaciones entre el objeto, el cuerpo y el espacio son las que finalmente acaban forjando un proyecto en el que la joya es capaz de transmitir unos conceptos.

OBJETO



ROBERT SMIT
Polaroid proyect. EVERYDAY ADORMENT, 1975

En la obra de Robert Smit del año 1975 *Proyecto Polaroid. ADORNO PARA TODOS LOS DÍAS*, vemos cómo el autor investiga las relaciones entre el cuerpo y el objeto a través de 70 fotografías polaroid. En

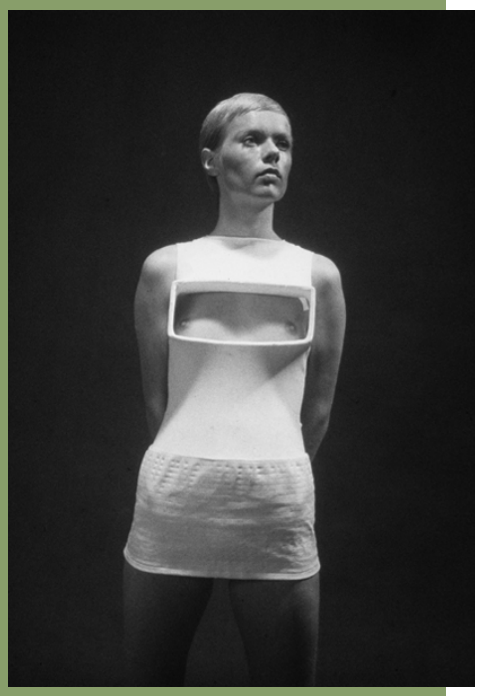
este proyecto, la cajetilla de tabaco cuestiona el elemento joya a través del concepto de valor y de adorno que acarrea este objeto. Podríamos decir que a lo largo de los años, los cigarrillos han sido y son un objeto que se lleva en el cuerpo y que está en relación con él. Y no solamente eso, ya que en ciertas épocas ha sido un sello distintivo que ha podido vincular a una persona con un sector o grupo concreto de la sociedad. Por lo tanto, al igual que un anillo con un diamante de 20.000€ nos puede posicionar en un rango de clase social alta, en los años 40 tener entre los dedos un cigarrillo podía ofrecerte la llave de paso para entrar en sociedad y codearte con la clase burguesa.

A través de la propuesta de Robert Smit podemos llegar a cuestionarnos y entender que una joya puede llegar a ser cualquier objeto que llevamos en el cuerpo y que está en relación con él, siempre y cuando cumpla con aquellos aspectos simbólicos, ornamentales, de aquello preciado y de valor que acarrea el objeto joya. Porque, al fin y al cabo, si el objetivo que perseguimos es comunicar unos conceptos que estén relacionados con esos que acarrean estos objetos de ornamentación corporal, ¿por qué no hacer este tipo de asociaciones?

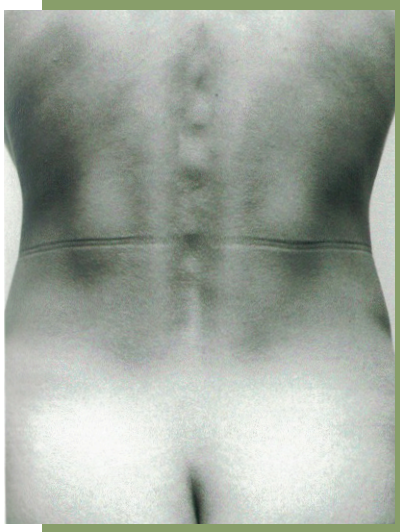
CUERPO

A través de la instalación performativa *Clothing suggestions* o *Sugerencias de vestimenta*, realizada en 1970 por Gijs Bakker y Emmy van Leersum, podemos ver un ejemplo en el que la joya se vincula directamente con el cuerpo en el modo expositivo. Y no solamente eso, puesto que lo necesita para poder llegar a exhibir a la misma joya. Por eso el día que Bakker y van Leersum exhibieron las piezas la audiencia no encontró peanas o pedestales que las sustentaran o mostraran, dado que los autores sustituyeron estos soportes por cuerpos móviles que fueron andado por toda la galería. De este modo, podían contemplar las piezas tal y como las mostramos en la vida real, en relación con la anatomía humana.

En la obra de Gijs Bakker *Shadow jewellery* o *Sombra de joyería* de 1973, hemos visto cómo la observación de la relación entre la joya y el cuerpo dio paso a trabajar con la no-joya, con su sombra, con la huella o rastro que deja este objeto en el territorio de esta anatomía humana. Una huella que hace que reflexionemos



GIJS BAKKER Y EMMY VAN LEERSU
Clothing suggestions, 1970



GIJS BAKKER
Shadow jewellery, 1973

acerca del objeto joya y el objeto cuerpo, y que veamos cómo la corporeidad de ambos se ve fusionada para dejar paso a un cuerpo entendido como joya. Un cuerpo que, con el paso del tiempo y el desvanecimiento de esas huellas, comprenderemos que no le hace falta ningún elemento externo para ver que éste es el objeto más preciado que tenemos, el que mejor nos representa y el que puede mostrar con mayor fidelidad nuestra identidad, pensamientos o creencias.

ESPACIO

OTTO KÜNZLI
Swiss gold - Deutschmark, 1983

La exposición performativa e instalativa The *swiss gold - Deutschmark o El oro suizo - Moneda alemana*, de Otto Künzli, realizada en 1983, es un ejemplo que nos enseña cómo el espacio es un elemento muy importante a tener en cuenta cuando presentamos un proyecto a los demás. En este caso Künzli lo presentó a través de tres espacios concretos: dos habitaciones separadas por un muro que tenía una ventana en medio a

través de la cual se podía ver lo que había en el interior y, el espacio urbano o la calle, desde el que se podían ver estas dos habitaciones por medio de dos ventanas que daban al exterior. Una de las habitaciones era el espacio que se destinó para la audiencia, en él tan solo había barriles de cerveza y vasos.

La segunda habitación tenía el paso cerrado al público, la gente únicamente podía observar a través de la ventana (ya sea la de la calle como la que daba a la otra habitación) a dos personas que estaban en el interior vestidas con trajes de gala, bebiendo champán y conversando y, como no, con las joyas que se exhibían puestas.

Desde el tercer espacio, la calle, se podía ver, por una parte, a un grupo de personas pasándoselo bien bebiendo cerveza y con joyas muy variopintas y fuera de lo común. Pues seguramente la gente que visitó la exposición mayormente pertenecía al gremio de la joyería y la mayoría eran portadores de joyas de esas características. Mientras, en la otra parte, había una pareja con trajes de gala vistiendo unas joyas bastante grandes, conversando y bebiendo champán.

Ahora bien, como caminante que pasa por casualidad por delante de esa galería, ¿cuál creéis que era realmente el espacio expositivo? o ¿cuáles eran realmente las joyas que se exhibían? Como podemos ver, aquí el espacio fue un elemento fundamental para poder ofrecer esos conceptos y poder reflexionar sobre ellos a través de la joyería. Porque, ¿Quién tiene el rol de elemento que se exhibe? Y, ¿Quién tiene el rol de espectador?

Con la exposición *Passion* o *Passión* de Ruudt Peters, expuesta en la galería Marzee en 1992, tenemos otro ejemplo que nos muestra otros elementos claves del campo de la instalación que se empezaron a articular junto con la joyería.

En este caso, una vez dentro de la galería, se podían ver una serie de mosquiteras azules colgadas del techo y en fila que contenían una luz y una joya en el interior. La intención que tuvo este joyero con esta puesta en escena fue generar una experiencia sensorial a partir de un espacio, que envolviese a la audiencia y generase un ambiente íntimo, con el que poder contemplar de manera próxima y cercana la joya. Y eso mismo fue lo que experimentó la gente que fue a la exposición, cuando entraron en cada uno de esos espacios recreados a través de esas telas casi transparentes que contenían las joyas.

RUUDT PETERS
Passion, 1992

1.3. DIFERENTES MODOS DE ENTENDER LA JOYERÍA. Clasificaciones contemporáneas

A través de los ejemplos que hemos comentado anteriormente, podemos ver y tener una idea de qué tipo de proyectos son los que van a la deriva de la joyería contemporánea. Proyectos que tienen una carga conceptual más fuerte, que tienen en cuenta la relación entre el objeto y el cuerpo y a la vez, estos dos con el espacio. Y, como no, también proyectos que tienen un interés más acusado en la búsqueda de nuevos materiales que puedan ofrecer otras líneas discursivas a la obra.

A pesar de haber observado cómo estos tres puntos (objeto-cuerpo-espacio) se empezaron a tener en cuenta y a trabajar a partir de la década de los sesenta, cuando se emprendía un proyecto de joyería contemporánea, no todas las personas atendían o hacían hincapié en los tres. Esto provocó que empezaran a aparecer un sinfín de variedades dentro de este campo, con las que se pretendía expandir esa vertiente comunicativa o simbólica que tienen las joyas.

A causa de esos motivos, la joyería contemporánea (si la analizamos bajo la perspectiva del crítico Iván de la Nuez) fue uno de los movimientos que, junto con otros también llamados contemporáneos, dieron lugar a un sinfín de nomenclaturas que están influenciadas de ese nuevo movimiento que estaba surgiendo. Es por ello que el efecto que han ocasionado estas clasificaciones ha sido completamente el opuesto al de poder definir y concretar qué es y cómo es este tipo de joyería que se aleja de la *joyería común*. Porque, tal y como hemos comentado anteriormente, en vez de ofrecer una visión más clara de aquello que está bajo la nomenclatura contemporáneo, hemos acabado generando un estado confuso de este término. Incluso, podríamos decir que hemos provocado un sentimiento de rechazo hacia este tipo de propuestas, ya sea en los creadores (tanto en joyeros como artistas) o en la audiencia, que perdura hasta la actualidad. Este sentimiento de confusión y/o rechazo lo encontramos tanto en estos proyectos más arriesgados como en otros que, aunque puedan ser también experimentales, son más fieles a las características originales que definen el objeto joya.

Una de las consecuencias más destructivas que ha ocasionado este estado ambiguo, es que hemos generado confrontaciones y disputas entre el arte y la artesanía, tal y como ha pasado y pasa con otros muchos oficios artesanos en los que hay una vertiente

más experimental (como en el campo del textil o de la cerámica), con la que trabajamos esa capacidad comunicativa que nos brindan las artes plásticas.

Ante esta situación, deberíamos entender que si concebimos las diferentes disciplinas como campos estancos, cuando deambulamos entre sus fronteras, es decir, si trabajamos planteamientos más extremos (que están en la periferia), es inevitable que sus límites se puedan desdibujar y resultar confusos, dado que habrá influencias, mezclas o hibridaciones con otras disciplinas. Por lo tanto, en este caso, algunas veces puede ser inevitable ver una distinción clara entre si es una joya que pretende ser principalmente ornamental, aunque tenga mucho peso la parte conceptual, o pretende transmitir un mensaje, a pesar de que acabe siendo también una joya ornamental.

Para poder explicar y entender las diferentes nomenclaturas y clasificaciones que contemplamos como joyería contemporánea en el panorama internacional, hemos tomado como referencia el libro *ON JEWELLERY. A compendium of international contemporary art jewellery* de la historiadora Liesbeth Den Besten. De este modo, podremos entender mejor porqué hoy en día este término no llega a ser realmente esclarecedor. En este libro Den Besten ha hecho una clasificación de seis términos, donde reflexiona y cuestiona su validez, o si éstos se ciñen o no al tipo de joyas que representan.

El primero que define es el de *contemporary jewellery* o joyería contemporánea que, como hemos visto anteriormente, lo utilizamos de manera general para referirnos al tipo de joyería que se sale de los cánones de la joyería tradicional o común. Los términos que Den Besten expone posteriormente en el libro, aquí los hemos citado en un orden diferente. Hemos hecho este cambio para adaptar la explicación a esta investigación y hacerla de una manera más coherente. Por tanto, los términos que le seguirán a joyería contemporánea y que comentaremos a continuación, son: joyería de autor, joyería de diseño, joyería de estudio, joyería de investigación y arte de joyería.

JOYERÍA CONTEMPORÁNEA

Con este término Den Besten llega a las mismas conclusiones que hemos expuesto anteriormente. Cree que esta nomenclatura va ligada a aquellas cosas que se están creando en la actualidad. Sin embargo, este campo abarca piezas que fueron realizadas hace casi 60 años. Por lo tanto, este término sitúa a la joya en una posición temporal que ha quedado obsoleta puesto que, evidentemente, el período de finales de 1960 no es contemporáneo ni actual.

También cree que es un término genérico que utilizamos para hacer referencia a piezas en las que hemos desarrollado una parte conceptual que tiene mucho peso dentro del proyecto. Pero esta posición puede ser confusa, pues esta característica también es común en otras nomenclaturas.

JOYERÍA DE AUTOR O JOYERÍA D'*AUTEUR*

Este término viene del cine de autor, introducido en 1950 en Francia por los teóricos François Truffaut y André Bazin. Con el calificativo de autor, según nos dice Den Besten, aquí tenemos en cuenta el peso de la estampa artística y la visión creativa del director o, en este caso, el creador de la pieza. Hay que decir que este término, al igual que lo hemos introducido dentro del campo de la joyería, también lo utilizamos en otros campos como son el de la literatura, teatro, etc.

Los orígenes de este nombre se basan en la palabra latina *auctor* la cual engloba al diseñador, al creador y al portavoz principal, a la vez que relaciona las acciones de incrementar, crear y ensalzar la obra por medio de un proceso creativo. Es por eso que concebimos a un *auctor* como un descubridor, un hacedor, un creador, y además un innovador. *Autor* es una persona que aporta un planteamiento nuevo, que materializa y aporta elementos que hasta la fecha no se habían aportado o no se les había dado importancia. Tal y como podemos observar, estas características también están implícitas en el calificativo contemporáneo. Y, a pesar de estos orígenes etimológicos, en este campo este término lo acabamos utilizando en un tipo de joyería contemporánea de carácter más lujoso que no necesariamente cumple con esas características. Esto hace que el análisis de esta clase de piezas,

se incline hacia una vertiente donde tenemos más en cuenta las formas y los materiales, que los conceptos. Es decir, ponemos más énfasis en la parte física y tangible de la pieza que en la parte comunicativa. Aunque no por ello, las piezas quedan exentas de cierto discurso comunicativo.

Por lo tanto, el peso de la balanza aquí podría situarse más en una posición donde encontramos piezas con líneas más clásicas, con más peso en el desarrollo de una joya ornamental, en vez de situarse en una posición donde se desarrollan piezas con planteamientos más experimentales, innovadores o comunicativos.

JOYERÍA DE DISEÑO

Este término viene del neerlandés *sieraadontwerpen* o *sieraadvormgeving* y mayormente, fue utilizado entre 1960 y 1980. Surgió en los 60 para diferenciar al joyero diseñador del joyero artesano o hacedor. A aquél que trabaja dentro de la joyería de diseño le solemos situar entre la persona que desarrolla el concepto y la persona que realiza la pieza de manera física.

Este término surgió de la necesidad de distinguir un tipo de joyería en la que el diseño de la pieza (adaptabilidad, formas y conceptos) fuese una parte fundamental dentro del proceso creativo. Den Besten dice que, en este tipo de piezas, además de encontrar un estudio de formas y materiales, también podemos encontrar reflejados pensamientos y sensaciones. Por lo tanto, no es un tipo de joyería puramente estética u ornamental, pues también hay una parte conceptual o comunicativa dentro del proyecto, junto con un componente de innovación.

Aún así, este término y la distinción entre joyería de diseño y diseñador de joyería, se queda corto, porque no llega a adaptarse plenamente a las necesidades que tiene la joyería hoy en día. A esto, la historiadora añade que la distinción que se hace con esta nomenclatura entre creador/diseñador y artesano, realmente no es algo que sea preocupante en la actualidad, dado que los teóricos dan por sentado que *se puede pensar a través de las manos*, a través de la creación y del hacer. A través de esta frase lo que queremos transmitir es que el trabajo con las manos no está desvirtuado, pues la creación a través de estos miembros puede llegar a generar planteamientos que van más allá de una pieza de joyería al uso, donde se tiene en cuenta tanto los aspectos

relacionados con el diseño como los que tienen que ver en la creación física de la pieza.

JOYERÍA DE ESTUDIO

Vamos a exponer el término de joyería de estudio a través de la cita que Den Besten utiliza en el propio libro por ser las palabras que provienen de las mismas personas que introdujeron este término, Amanda Game y Elisabeth Goring. Estas dos escritoras dicen que la joyería de estudio es un campo donde: "jewellery produced by individuals, working in their own studios, usually alone, at most with one or two assistants, who deliberately control every aspect of producing a piece of jewellery from original idea to finished work" (Den Besten, 2012, p.5) o en su traducción: *joyería creada de manera autónoma, en estudios propios, normalmente de manera independiente, o como mucho con uno o dos ayudantes, quienes controlan perfectamente cada aspecto de la producción de una pieza de joyería desde la concepción de la idea original hasta los acabados finales*. Como bien dice Den Besten, solo hace referencia en dónde y cómo se crea la producción de la joya. Por eso creemos que es un término bastante limitado y que no acaba definiendo de manera especifica las características de las piezas que entran dentro de esta nomenclatura.

JOYERÍA DE INVESTIGACIÓN

Este término viene del italiano. Su denominación original es *gioello di recerca*. Den Besten lo califica como un tipo de joyería que enfatiza el proceso artístico dentro de este campo. Aquí cita a otra historiadora, Maria Cristina Bergesio[7], especialista en este tipo de joyería. Esta historiadora afirma que, en las piezas que encontramos en este grupo, los autores llegan a los materiales y a las formas a través de la investigación. Del mismo modo que también podemos llegar a un concepto o incluso a ciertas reflexiones filosóficas, que tienen un papel fundamental en la propia joya.

Den Besten concluye diciendo que esta parte de la investigación, donde los autores buscan cuáles son las formas y conceptos que

7 Maria Cristina Bergesio es historiadora y profesora de historia del arte especializada en historia de la joyería moderna y contemporánea. De manera paralela también ha trabajado como curadora de arte en diversas exposiciones de joyería de carácter internacional.

más se adaptan a aquello que quieren transmitir con la joya, también es muy importante dentro de todo el contexto de la investigación artística que podemos encontrar también en los otros tipos de joyería. Además, también dice que realmente este término no está muy claro dentro de este campo debido a que este nombre prácticamente solo se utiliza en Italia.

A esta conclusión le podemos añadir que la investigación va y está directamente relacionada en un proyecto, ya no solo artístico, sino creativo, donde podemos estudiar los diferentes materiales, líneas, etc. Es decir, todos los aspectos formales junto con los aspectos conceptuales que puede incluir el proyecto. Porque, al fin y al cabo, es a través de esta investigación donde podemos encontrar la vía comunicativa para poder transmitir el mensaje y que llegue a sus destinatarios. Así pues, podemos decir que la joyería de investigación entra dentro de todos estos tipos de joyería que estamos analizando.

ARTE DE JOYERÍA

Den Besten califica a la joyería de arte como un tipo de arte o, al menos, afirma que en este tipo de joyería tenemos en cuenta que joyería y arte son similares. Comenta que esta posición es aceptada muchas veces en el campo de la joyería, pero no dentro del campo del arte. Puesto que, según dice esta historiadora la visión que tienen de las joyas las galerías, museos, universidades y academias es que no es un tipo de lenguaje artístico. O incluso, nos llega a decir que esas instituciones consideran que están situadas fuera de las artes plásticas. A todo esto, Den Besten le suma que, a la hora de la verdad, estos objetos, de igual modo que el textil, la cerámica, el vidrio, etc. están dentro de la categoría de las artes aplicadas, que están en un "ranking inferior". También comenta que solo unos pocos museos de arte moderno en todo el mundo han cambiado ese punto de vista, a pesar de que dentro de la joyería podamos trabajar con los mismos parámetros que utilizamos dentro de las artes plásticas. Es decir, con aquellas cualidades que abarcan la visión, la innovación, la plasticidad y el concepto dentro de un proyecto u obra.

Sin embargo, en este apartado también cita a Cindi Straus[8], que según Den Besten, defiende que la joyería es arte, ya que esta tipología de objeto es "otra forma de arte". También dice que

8 Cindi Straus es codirectora de programación y curadora en artes decorativas y diseño dentro del Museo de Bellas Artes de Arte Moderno y Contemporáneo de Houston, en Estados Unidos de América.

esto mismo lo comparte Oppi Untrach, otro autor de numerosos libros de joyería. Según Untrach, si nos basamos en que el arte no implica ningún tipo de función, es decir, que no es un objeto con una aplicación práctica, la joyería puede clasificarse también como arte, ya que hoy en día, la mayoría de las veces, las piezas que creamos no tienen realmente una aplicación práctica (en Den Besten, 2012).

Este posicionamiento es muy interesante y bajo nuestro punto de vista cuestionable, puesto que genera un punto de inflexión que podemos utilizar para dar la vuelta a todas esas teorías que sostienen que la joyería no puede ser un tipo de herramienta o lenguaje que podamos utilizar en las artes plásticas para transmitir unos conceptos.

Si nos ceñimos a este tipo de asociación:

ARTES PLÁSTICAS = OBJETOS NO FUNCIONALES
ARTES APLICADAS = OBJETOS FUNCIONALES

También nos podemos ceñir a esta otra:

ARTES PLÁSTICAS = OBJETOS COMUNICATIVOS
ARTES APLICADAS = OBJETOS NO COMUNICATIVOS

Ahora bien, **¿qué papel cumple la joyería hoy en día?**

Hoy por hoy, este tipo de objetos pueden ser decorativos a la vez que contemplativos y comunicativos. Por tanto, lo que un cuadro es a una pared y una escultura a su entorno, una joya lo es a un cuerpo. Y por la misma regla de tres, un cuadro o una escultura puede tener una función ornamental si la situamos en el espacio cotidiano como, por ejemplo, en una institución pública o dentro de una casa, para decorar y generar un ambiente determinado. En este punto podemos encontrar a la vez en un mismo proyecto todos estos calificativos. Por eso podríamos decir que, éste es un punto de inflexión que hace que valoremos ambas posibilidades (tanto la comunicativa como la ornamental) en los dos casos.

Asimismo también hace que reflexionemos acerca de todos esos proyectos que están entre un campo u otro, o una disciplina u otra. Es decir, en medio de una posición en la que las sinergias que residen entre los diferentes tipos de joyas o lenguajes artísticos,

generan un contexto que provoca que no haya una distinción aparentemente clara con la que podamos diferenciar, clasificar o definir de una manera precisa qué tipo de pieza es esa que tenemos ante nuestro ojos.

En base a nuestro conocimiento creemos que el papel de las artes aplicadas y el de las artes plásticas ya no es como en el pasado, cuando muchas de las joyas tenían exclusivamente un papel funcional, como aguantar un vestido, una capa, ser la llave de paso para entrar a un sitio o incluso servir de distinción entre clases sociales. Es verdad que podemos encontrar casos en los que estas piezas se siguen utilizando con estos fines, pero debemos ser conscientes de que a la vez también conviven con otro tipo de piezas cuyo papel va más allá de esta aplicación.

A pesar de todo esto, la intención de esta tesis no es hacer un análisis que sirva para distinguir qué son las artes aplicadas y qué son las artes plásticas. No vamos a analizar cada una de estas disciplinas y ver cómo pueden invertir su arte de procedencia. Lo que pretendemos es cuestionar estas fronteras e ir un poco más allá, con la intención de crear una base sólida que defina realmente este fenómeno, en el que a través de una joya podemos transmitir unos conceptos y generar una experiencia perceptiva con la que generemos un discurso.

Pensamos que estamos en un momento donde podemos encontrar múltiples resultados a los que llegar independientemente del campo del que partamos. Y, esto mismo, si lo utilizamos de manera prudente y siendo plenamente consciente de lo que conlleva cada uno de esos puntos de partida (si es una joya, fotografía, dibujo, etc.), nos puede ofrecer la posibilidad de enriquecer el lenguaje plástico, así como los lenguajes de aplicación. A fin de cuentas, nosotras entendemos que, tanto artes aplicadas como artes plásticas son herramientas en las que encontramos materiales, objetos, formas y demás elementos a los que les podemos designar unos códigos que nos permiten desempeñar tanto una función ornamental como una comunicativa. Por lo tanto, consideramos que, cuanto más rico y depurado sea el lenguaje que queramos utilizar en un proyecto de arte, independientemente de qué herramienta utilicemos para ello (si una joya, un tenedor o una pintura), mejor será el propósito de la propia obra.

Si volvemos a las palabras de la historiadora Den Besten, nos encontramos con otro dato que también es inquietante. Dice que la joyería es un elemento que no está calificado como un tipo de objeto de arte, pero sí como una disciplina artística. Aún así,

defiende que este tipo de legitimaciones a la hora de definir, más que significantes son confusas, porque tal y como expone en su libro, la coleccionista de joyería Susana Grant Lewis defiende que la joyería de arte no es más arte que joyería.

Den Besten acaba diciendo que, en este caso, el objeto joya es el origen y que normalmente, pero no necesariamente, tiene que ser el resultado del proyecto. Esto mismo es una consecuencia normal dentro del campo de la joyería. En otras palabras, es completamente comprensible que el primer instinto que tienen los joyeros que quieren desarrollar un proyecto artístico (es decir, un proyecto que sea capaz de transmitir unos conceptos) sea la creación de una joya. Porque este objeto es un elemento con el que están muy familiarizados a la hora de trabajar y, por ese motivo, les es más accesible empezar a generar y articular un concepto a través de él. Sin embargo, eso no quita que en el transcurso de ese proyecto artístico, estos joyeros puedan acabar desarrollando una obra en la que no necesariamente introduzcan una joya para comunicar dichos conceptos. Dado que pueden llegar a utilizar otro que está completamente desvinculado de este campo (como por ejemplo las cajetillas de tabaco que utilizó Robert Smit) si es que, de algún modo, se ciñe más y mejor al propósito comunicativo que persiguen.

Como podemos observar, cuando metemos la palabra arte en este contexto, el discurso empieza a convertirse en un sinfín de contradicciones con puntos de vistas diferentes. Es un sí, pero no; un es porqué, pero a la vez, no lo es, ya que, etc.

Después de hacer esta clasificación, Den Besten comenta que ella hace uso de los términos dependiendo del *estatus quo* que le quiera dar en ese momento a la propia pieza de joyería a la que se está refiriendo. Así, hemos llegado a la conclusión de que este tipo de clasificaciones, a pesar de que en un principio pueden ser muy reveladoras, al final, si queremos profundizar en la materia, pueden acabar siendo un tanto difusas.

Como bien dice Den Besten, en este punto estamos en un contexto muy amplio y, por eso mismo muy confuso. En nuestra opinión, nos atrevemos a decir que, además de estar en un panorama confuso debido a la dispersión que provoca el término contemporáneo, donde estamos realmente es en un territorio que puede ser común a diferentes disciplinas, y esta posición siempre da paso a lo

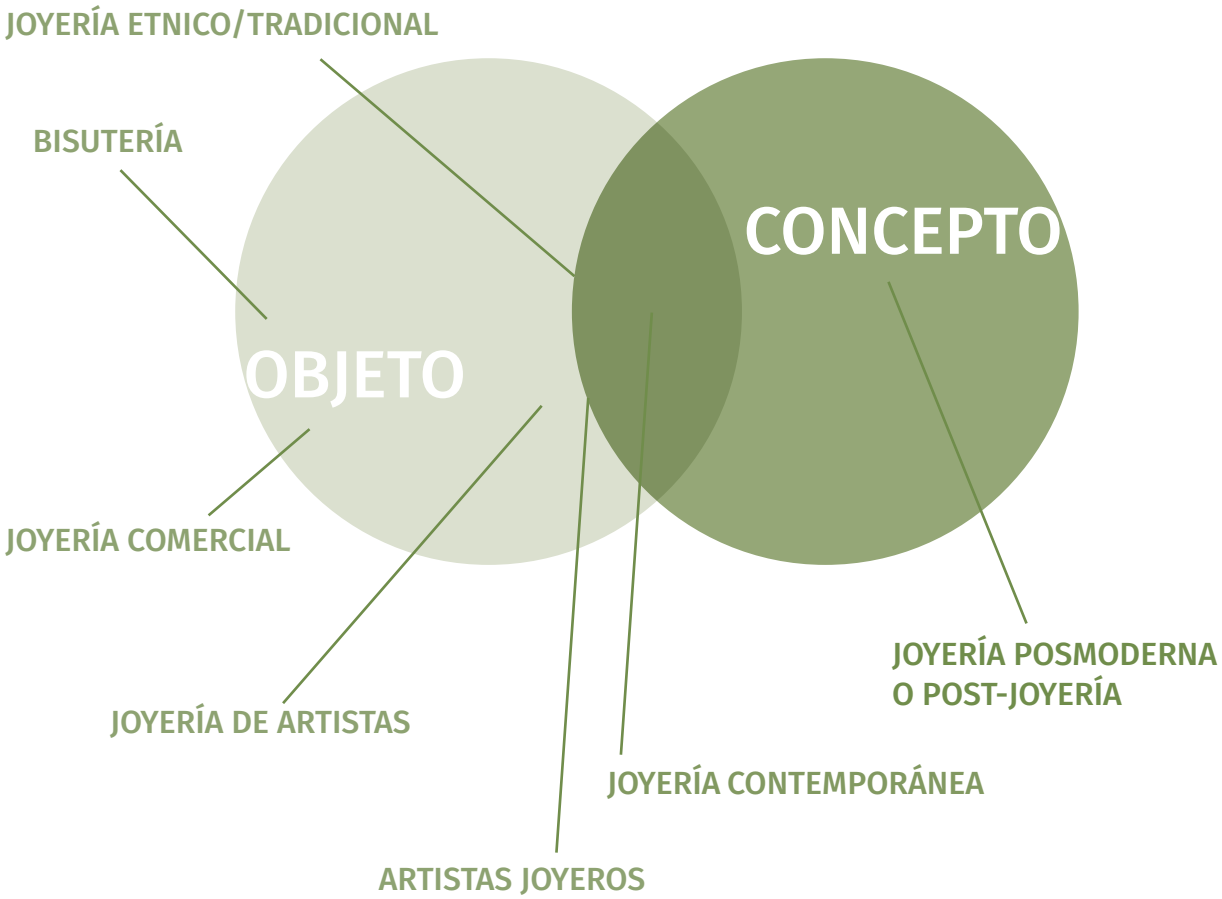
ambiguo, a lo difuso e híbrido, aunque no por ello tiene porqué ser negativo. Aún así, lo que sí que tenemos claro es que si el elemento joya tiene como objetivo ser una pieza que nos sirva para comunicarnos, ésta puede llegar a estar dentro del campo de las artes plásticas y por tanto, debería entrar también dentro de las instituciones del arte tanto públicas como privadas.

Hasta ahora hemos visto los términos de joyería contemporánea, joyería de autor, joyería de diseño, joyería de estudio, joyería de investigación y arte de joyería. Además, también hemos empezado a ver cómo el modo de creación que solemos utilizar en el tipo de joyería que estamos analizando en esta tesis es idéntica a la manera de crear que encontramos en artes plásticas, donde investigamos a través de un proceso creativo e interdisciplinar las formas, los materiales o los conceptos que queremos transmitir. Una manera de trabajar en la que diseñamos detenidamente unas formas, sus cualidades perceptivas y sus capacidades de comunicación. Entonces, ¿qué terminología deberíamos usar en este caso?

Por proximidad al tipo de joya que estamos investigando, vemos como las características de las piezas que entran dentro del *arte de joyería* son las que más se adaptan. Aún así, hasta la fecha este término no acaba de quedar claro ni definido.

La historiadora Den Besten nos ha situado en el campo de la joyería de manera amplia a través de todas esas piezas y terminologías en las que se hace más hincapié en ese aspecto más comunicativo y plástico. Aún así, hemos querido ver también cómo se articula este fenómeno cercano a las artes plásticas dentro de un plano más genérico, donde de manera paralela tenemos en cuenta también la joyería de carácter más ornamental. De este modo, tendremos una visión más global y completa del campo de la joyería.

Para ello, la clasificación que hemos tenido en cuenta es la que encontramos en la tesis doctoral de Chiara Pignotti, *Joyería Contemporánea, un nuevo fenómeno artístico. Análisis de las relaciones entre la joyería europea y mexicana en la actualidad*. En esta investigación hemos observado otro tipo de clasificación, en la que partimos de la distinción entre el campo de la joyería donde entendemos la joya como un objeto y el campo de la joyería en el que entendemos la joya como una idea o concepto.



Empecemos viendo qué tipo de piezas son las que están dentro de la joya como objeto:

JOYERÍA ÉTNICO TRADICIONAL

Según Pignotti a partir de esta tipología de joyería nacen todas las demás. Aquí se encuentran las joyas que vinculamos a una tradición cultural, religiosa, étnica o histórica. Desde unas peinetas de fallera, una Venus de Willendorf, que actuaba en la prehistoria como colgante y amuleto en la era paleolítica, hasta una pulsera de pinchos vinculada a la estética punk, tienen cabida en esta tipología.

Pignotti sostiene que, a partir de este tipo de joyería, surgen otros dos: el de la bisutería y el de la joyería comercial.

BISUTERÍA

Entendemos por bisutería un tipo de joyería que se distingue por el uso de materiales de una calidad inferior respecto a los que conocemos por joyería al uso. También cabe añadir que la mayoría de este tipo de piezas son de carácter comercial y están ligadas a unas tendencias estéticas a merced de la moda.

A pesar de que estas son las características principales que hoy en día definen a este término, los orígenes se alejan de lo que conocemos hoy como bisutería. Podríamos decir que este tipo de joyería surgió a finales del siglo XIX con el movimiento Art Nouveau. Esta corriente, como tantas otras en esa época, fue una consecuencia de la revolución industrial que hubo en ese período. El espíritu que había en esos tiempos provocado por esta revolución, dio fuerza a aquellas personas que querían desvincular de este campo el uso de materiales nobles o preciosos, que tanto caracterizaba a la joyería. Acercando así este tipo de objeto a gente que no necesariamente tuviese un nivel adquisitivo alto.

Es precisamente a partir de esos momentos, cuando algunos de los joyeros empezaron a hacer una búsqueda de nuevos procesos y materiales. Por eso, en esa época es cuando empezaron a realizar piezas con un alto nivel técnico pero con materiales no nobles como son: el latón, el esmalte o el plástico. Materiales que en esos momentos estaban muy lejos de relacionarse y verse en la construcción de una joya, pero a la vez, los consideraban como materiales nuevos o actuales y que, además, hacían posible que los costes se abaratasen.

JOYERÍA COMERCIAL

Dentro de esta tipología encontramos un tipo de producto situado en las tiendas de joyería al uso. Por lo general, este término engloba piezas clásicas que también están vinculadas a tendencias, pero en este caso dictadas más por el propio gremio de la joyería que el de la moda.

Los materiales que encontramos son los que tradicionalmente relacionamos con este campo: oro, plata y platino de diferentes quilates, pedrería que va desde diamantes a gemas preciosas o semipreciosas hasta cristales swarovski, perlas o esmaltes naturales. La intención o declinación de este tipo de joyería es principalmente comercial y ornamental.

JOYERÍA DE ARTISTAS

Aquí encontramos un tipo de joyas diseñadas por artistas plásticos, aunque la mayoría de las veces no son producidas por ellos. Son joyas como las que por ejemplo realizaron o diseñaron Dalí, Calder, Picasso, Oppenheim o Man Ray. Este tipo de piezas, a pesar de que las han trabajado conceptualmente, son un tipo de joyas que están ligadas más a una salida comercial, más vinculada hacia una vertiente ornamental que a la elaboración de un proyecto conceptual.

Llegados a este punto, ¿cómo calificar a esta joyería diseñada por artistas plásticos con carácter puramente comercial? ¿Estamos ante souvenires de elevado coste?, ¿estamos ante una solución comercial con la que poder sacar rentabilidad económica a ciertos aspectos plásticos que han trabajado dentro del proyecto artístico?

A todo esto, también podríamos decir que la joyería de artista es un tipo de objeto vinculado más al mercado del arte entre coleccionistas, galeristas y museos, que al mercado de la joyería en general. Este aspecto lo podríamos entender como un punto a su favor dado que este tipo de mercado suele tener un nivel adquisitivo elevado y puede activar más el consumo de este tipo de producto.

ARTISTAS JOYEROS

Jenni Sokura en la revista Koro taide opas publicada por Korutaideyhdistys por The Finish Jewellery Association Smyckeskonstsamfundet, 2018, dice: “A piece of jewellery art may be meant to be worn, or it may be only the idea of the potential of being worn.” (p.17), es decir: *Una pieza de arte de joyería puede ser creada para ser vestida, o puede ser creada potencialmente para ser vestida*.

Dentro de esta categoría encontramos propuestas que están más vinculadas a un tipo de producto más cercano a la línea de trabajo en la que prevalece la idea o el concepto que se desarrolla en la joya más que el objeto. Es decir, este tipo de propuestas nacen de un proceso o de una investigación que se mueve o es iniciada por una idea o por un concepto, más que por el propósito de hacer una pieza ornamental, a pesar de que al final también tienen como fin ser vestidas por alguien.

Pueden ser joyas que comúnmente se suelen definir como cuadros o esculturas en miniaturas. A causa de esa cercanía plástica, aquí podemos encontrar materiales y líneas expresivas mucho más abiertas al campo de la investigación y experimentación plástica. Pero, a pesar de esto, esta tipología de piezas está muy vinculada al tipo de dimensiones y tamaños que se adecuan a una joyería donde prima más una intención ornamental que una comunicativa, independientemente de que trabajemos y consigamos elaborar un buen lenguaje plástico a través de la joya.

En otras palabras, ya no estaríamos íntegramente en el campo de la joyería como objeto ornamental, pero aún no estamos plenamente dentro del campo donde encontramos a la joya como objeto que transmite una idea o concepto.

Llegados a este punto creemos que hacer una distinción entre la joyería de artistas y la de los artistas joyeros nos puede ayudar a diferenciar con más claridad ambos términos.

Dentro de la joyería de artistas los autores de joyas producen principalmente arte, pero como parte de la investigación, también pueden llegar a producir joyas aunque sean únicamente piezas de carácter comercial.

Sin embargo, los artistas joyeros principalmente suelen producir joyas y, como parte de su investigación, también pueden llegar a producir arte en forma de joyas, aunque sea únicamente de carácter experimental.

Debido a esta distinción hay un grupo de personas que piensan que, así como los joyeros artistas tienen difícil el acceso a galerías, coleccionistas, museos o instituciones de arte porque se les vincula al gremio de la joyería, en el caso de la joyería de artistas sí que hay movimiento entre estos espacios ya que ellos o ellas ya están dentro del mercado del arte.

JOYERÍA CONTEMPORÁNEA

Pignotti dice que es en este tipo de joyería donde converge arte, diseño y artesanía porque aquí la intención es puramente artística,

con lo cual, a diferencia de los artistas joyeros, estamos más cerca del polo en el que las ideas y conceptos son los que mueven la creación de las piezas.

Esta investigadora está de acuerdo con nosotras en que esta denominación es muy confusa pues, tal y como hemos dicho anteriormente, el término contemporáneo está vinculado a un estado actual, al ahora. Siendo éste un calificativo al que también podríamos atribuir a las otras tipologías comentadas anteriormente, siempre y cuando estén realizadas en la era contemporánea. Debido a este motivo podemos encontrar piezas denominadas contemporáneas, pero que no encajan dentro de esta clasificación en ciertos lugares donde no hay un círculo cultural que promueva este tipo de joyas, caracterizadas por tener una intención más artística y/o conceptual que comercial.

En este apartado cita a la joyera, profesora y teórica dentro del campo de la joyería Ana Maria Campos, la cual comenta en su tesis doctoral *JOYERÍA CONTEMPORÁNEA COMO ARTE. Un estudio filosófico* que para distinguir este tipo de piezas, sería de ayuda hacer una distinción entre la intención del autor y lo que comunica la pieza. De este modo podríamos ver si prevalece la intención de comunicar unos conceptos o no, es decir, si es más o menos comunicativa, si es capaz de llegar a transmitirlos o no y si realmente la necesidad de crear una joya surgió porque esa era la manera más óptima para hacerlo.

Nosotras nos atrevemos a decir que, más que ver la intención del autor, la clave para poder hacer esta distinción está en ver qué tipo de relación establecemos entre la persona que contempla la joya y la propia pieza. De este modo, podremos saber si, en definitiva, es un objeto donde prima la ornamentación o la comunicación, dado que podremos llegar a saber si esos conceptos han podido llegar a esa tercera persona o no.

Hasta aquí hemos hecho una enumeración de términos donde clasificamos de manera progresiva los diferentes tipos de joyería. Para ello, hemos partido de una tipología de piezas entendidas como joya como objeto decorativo, con una clara intención ornamental y comercial. Hasta llegar a una tipología de piezas donde vemos y entendemos a la joya más como un contenedor de una idea o de un concepto, más vinculada al tipo de proceso creativo que utilizamos dentro de las artes plásticas en el que

enfatizamos en el proceso de búsqueda y experimentación con los materiales, colores, texturas, etc. así como en la mejor manera de articular unos conceptos a través de la plástica.

Llegados a este punto Pignotti crea un último término dentro de su clasificación, que es el que se aproxima más al campo de la joya como idea o concepto y, que es el que realmente nos interesa en esta investigación. Ya en el índice de su tesis podemos ver como cuestiona el término contemporáneo y da paso a esta nomenclatura para hacer una distinción entre aquello que cita anteriormente como joyería contemporánea, en oposición a esta última tipología de joyas que tiene otros planteamientos que son más experimentales o plásticos: "2.2. ¿Joyería contemporánea, posmoderna o post-joyería?".

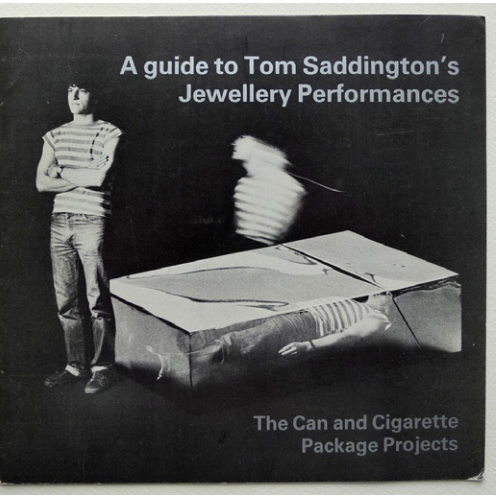
Al igual que nosotras, Pignotti también ve una aproximación muy fuerte entre este último tipo de piezas y lo que la profesora, teórica y crítica de arte Rosalind Krauss (de la que hablaremos más adelante) anuncia en la escultura. Pues este tipo de joyas están dentro de un campo o contexto más expandido, tal y como dice Krauss en el contexto o campo de la escultura posmoderna. De hecho, creemos que por esa aproximación Pignotti hace un *guiño* a Krauss y califica a este tipo de piezas como:

JOYERÍA POSMODERNA o POST-JOYERÍA

En este campo podemos utilizar el elemento joya como herramienta para hablar de una persona o cuerpo, de una sociedad o como no, tanto del propio término joya como el de la no-joya, una reflexión en torno al ornamento, de las diferentes tipologías de joya o de las connotaciones que acarrea este objeto.

En este apartado Pignotti pone el ejemplo del joyero Tom Saddinton, cuando en 1978, en la galería Arnolfini, se encerró en objetos metálicos a modo de cajas (de las cuales solo podía salir con la ayuda de los visitantes), porque quería entender y generar una reflexión en torno a aquello que se sentía estando dentro de una caja de joyería adquiriendo él mismo, el rol de joya.

Creemos que, a pesar de que esta obra puede ayudarnos a entender este término, la manera y las asociaciones que utilizó Saddinton para realizarla pueden llegar a resultar confusas. Puesto que, en vez de crear una caja que podamos asociar a esas que utilizamos para transportar o guardar las joyas, utiliza una que



TOM SADDINTON
The can and cigarette. PACKAGE PROJECTS, 1975

vinculamos a las cajetillas de tabaco que en un principio, es mucho más pequeña que la que él realizó. De hecho, la obra se llama *The Can and Cigarrette. Package Project* o *El contenedor y el cigarrillo. Proyecto caja*, por lo tanto, Saddinton utiliza una metáfora dentro de otra para que nosotros interpretemos que la caja de tabaco a escala humana es una caja de joyería y que el cigarrillo, que es él, es una joya para transmitirnos unos conceptos mediante una performance que reflexiona en torno al concepto de joyería.

Sin embargo, si analizamos otra vez la obra que hizo Robert Smit en 1975 *Everiday Adorment* o *Adorno para todos los días*, podemos ver cómo utilizando los mismos conceptos (tabaco, cajetilla y joyería) el resultado es más esclarecedor. Pues habla del concepto joya a través de la cajetilla de tabaco, otro objeto que para muchas personas es de gran valor pero sin alterar la escala, característica que facilita la comprensión de la obra, a diferencia de la performance de Saddinton en la que somos nosotros los que tenemos que interpretar que realmente él es una joya y no un cigarrillo; una joya que se mete en una caja de joyería en vez de en una cajetilla de tabaco.

Como hemos podido ver en estos dos ejemplos, dentro de este tipo de joyería partimos del concepto joya para crear pero no por eso tenemos por qué acabar creando una. Dado que, tal y como hizo Tom Saddinton, la joya puede ser la propia anatomía humana o, en este caso, el mismo autor de la obra.

A pesar de que estas clasificaciones son un método que puede ayudarnos a tener una visión global de lo que conlleva el término joyería contemporánea, creemos que realmente lo que hace falta para teorizar este tipo de joyería que estamos tratando en esta tesis, es crear un estudio que defina con más claridad las joyas que estamos analizando, ése que tiene que ver con el tipo de propuestas que hemos citado al principio de este capítulo (como *Shadow Jewellery* o *Polaroid Project. EVERYDAY ADOROMENT*) y, que tanta confusión genera en el campo de la joyería en general y en el de la joyería contemporánea en particular.

En este tipo de obras podemos observar como la intención es crear o trabajar con la joya como concepto e idea. Es por ello que, a través de este tipo de piezas, podemos llegar a descontextualizar la propia joya y producir por ejemplo, joyas para el cuerpo del espacio urbano como las que hace la joyera y profesora Liesbet Bussche en su proyecto *Urban jewellery* o *Joyería urbana* (2017) (que analizaremos más adelante) o, extrapolar esta tipología a otros objetos como hizo Robert Smith en el proyecto de *Everyday Adornment* y así, concebir una cajetilla de tabaco como joya y que

la propia obra, más allá de estas cajetillas de tabaco, sean una serie de fotografías polaroid donde se ve la relación del cuerpo con este objeto.

Creemos que este es un tipo de joyería que perfectamente tiene cabida y podemos situar en las artes plásticas. Podríamos decir que aquí ya estamos trabajando dentro de los parámetros del arte, donde el propósito está en ser capaz de articular los códigos plásticos con los que poder materializar conceptos que, posteriormente, la audiencia tiene que ser capaz de entender para poder generar el discurso de la obra.

Como bien cita Pignotti, si generamos un vínculo entre aquello que Rosalind Krauss cita en el artículo *La escultura en el campo expandido*[9] dentro del campo de la escultura, y lo aplicamos aquí a la joyería, podemos observar cómo hemos llegado a un punto en el que se han expandido los límites de esta disciplina y la intención o propósito de estas joyas han cambiado por completo[10]. Aunque, nos atrevemos a decir que con este tipo joyas, más que llegar a los límites o a la frontera de la joyería, tal y como está el panorama actual de este campo, hemos llegado a aguas internacionales, tierra de nadie o al horizonte, debido a la falta de una definición que explique con profundidad qué es exactamente lo que hace que una joya pueda utilizarse como herramienta o como lenguaje para comunicar.

9 Artículo publicado por primera vez en la revista *October 8* en 1979.
10 Este puntos lo trataremos de manera más profunda en el siguiente capítulo.

1987

Luis Montañés
Javier Barrera

// diccionario *JOYAS*

- JOYERÍA ARQUEOLÓGICA
- ALTA JOYERÍA
- MEDIA JOYERÍA
- JOYERÍA POPULAR
- NUEVA JOYERÍA
- BISUTERÍA

2012

Liesbeth Den Besten

// historiadora especializada
en joyería contemporánea internacional

- JOYERÍA CONTEMPORÁNEA
- JOYERÍA DE AUTOR O JOYERÍA D'*AUTEUR*
- JOYERÍA DE DISEÑO
- JOYERÍA DE ESTUDIO
- JOYERÍA DE INVESTIGACIÓN
- ARTE DE JOYERÍA

2016

Chiara Pignotti

// realizó una tesis doctoral
sobre joyería contemporánea

- JOYERÍA ÉTNICO/TRADICIONAL
- BISUTERÍA
- JOYERÍA COMERCIAL
- JOYERÍA DE ARTISTAS
- ARTISTAS JOYEROS
- JOYERÍA CONTEMPORÁNEA
- JOYERÍA POSMODERNA O POST-JOYERÍA

2

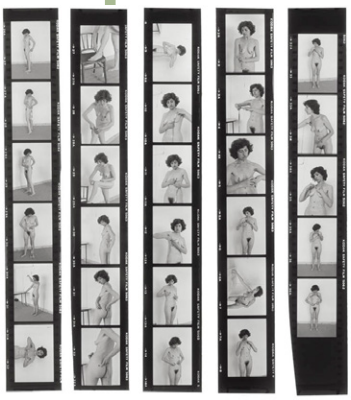
EL OBJETO JOYA.
De la joyería contemporánea de Liesbeth Den Besten al campo expandido de Rosalind Krauss

Tomemos unos minutos
para analizar los vínculos
que hay en esta selección de piezas.

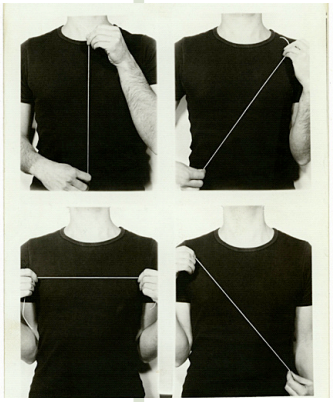
¿cómo responde la joyería a esta serie de propuestas?

HELENA ALMEIDA
Sin título, 2010

OTTO KÜNZLI
Anillo para dos personas, 1980



ESTHER FERRER
Íntimo y personal, 1977



OTTO KÜNZLI
Automatenphotos, 1976

LYGIA CLARK
Máscara del abismo, 1968

CAROLINE BROADHEAD
Veil, 1980

MERET OPPENHEIM
Autorretrato, 1964

PETER SKUBIC
Joyería debajo de la piel, 1975*

HANNAH WILKE
S.O.S. serie de objetos de escarificación, 1974-82

LAUREN KALMAN
Blooms, efflorescence and other dermatological embellishments, 2009

JOYERÍA COMO
LENGUAJE PLÁSTICO

Obras que hemos encontrado dentro de las artes plásticas relacionadas con el arte de objeto y con el cuerpo.

JOYERÍA COMO
LENGUAJE PLÁSTICO

Obras que hemos encontrado dentro de las artes aplicadas en el campo de la joyería.

Pensamos que la joyería responde:

- **Expandiéndose**
- **Dejándose llevar desde el conocimiento**
- **Dando rienda suelta a la cualidad ornamental y a la relación entre los objetos y el cuerpo**
- **Dejando hablar a la materia y a la plasticidad que surge de ella**

* En octubre del 2019 volvimos a revisar la tesis doctoral de Chiara Pognotti y encontramos que ella también había hecho esta asociación entre *Autorretrato* de Meret Oppenheim (1964) y *Jewellery under the skin* o *Joyería debajo de la piel* de Peter Skubik (1975).

2.1. Esquemas y relaciones en el campo expandido

A partir de la segunda mitad del siglo XX la joya pasó de ser un objeto estanco destinado simplemente a la ornamentación, a ser un objeto que se expandía más allá de sus límites, haciendo que los joyeros empezasen a cuestionar y, como consecuencia, a expandir aquellas cualidades que la definían.

OTTO KÜNZLI
Beauty Gallery: Susi, 1984

Este cambio en el estado del arte no fue algo fortuito, sino que fue consecuencia de un cambio en el estado social a nivel mundial, que se vio influenciado por la Segunda Guerra Mundial, al igual que por una apertura tanto en los movimientos feministas como en los movimientos de igualdad sexual y demás acontecimientos sociales, que hicieron que se cuestionasen, replanteasen y empezasen a cambiar una serie de códigos o roles sociales que encorsetaban a la población.

Es así como, a partir de los años 70, la joya no solo se empezó a concebir como un objeto ornamental, sino también como un concepto con el que poder trabajar, aunque no necesariamente con el que había que crear una joya.

En el capítulo anterior hemos visto cómo el término de joyería posmoderna o post-joyería que propone Pignotti, es el que más se acerca a las piezas que estamos analizando en esta investigación que, tal y como indica la nomenclatura de Pignotti, están íntimamente ligadas al movimiento del arte posmoderno, que explicaremos con más detalle en el capítulo cinco. Movimiento que dio un giro en el modo de hacer o de pensar dentro del campo del arte, así como dentro del campo de la filosofía, literatura, etc. a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y que marcó una nueva etapa, una etapa de cambio a otra era dentro del campo plástico. Fue en ese período cuando el cuerpo se introdujo como parte de la obra, al igual que también se introdujo el territorio como material plástico, tal y como hemos visto en la joyería. O incluso, también podríamos decir que, dentro del proceso de trabajo de la obra, se introdujo el territorio como objeto, uno que actúa como material para crear una obra de arte, o territorio como cuerpo, un territorio al que le podemos hacer referencias corporales, anatómicas o incluso establecer características de personificación.

Rosalind Krauss fue una de las personas que teorizó sobre este movimiento de apertura y sobre estos nuevos materiales o enfoques. Al igual que también fue una de las personas que, en este momento de eclosión, marcó un antes y un después en la

teorización del campo de la escultura, gracias a su artículo *La escultura en el campo expandido*[11]. En este artículo reflexionó acerca de algunas de esas propuestas escultóricas que fueron surgiendo a mediados del siglo XX y que dieron paso a la era posmoderna dentro de este campo. La cual, se alejaba de los patrones, cánones, características, definiciones o acotaciones que hasta la fecha la escultura (o el arte en general) acogía para definirse, tales como *la representación* o *lo estanco de un vocabulario plástico*. Krauss pasó a defender este nuevo modo de entender y proceder en el arte ya que, según ella (2019): "Los límites artísticos [que anunciaban las obras creadas bajo esta nueva perspectiva] son horizontales, coordenadas para establecer una posición y brindar la posibilidad de trascenderlos, de ir más allá." (artículo y entrevista de Iván López Munuera para *El Cultural*). Límites que más que acotar, esta vez ofrecen la posibilidad de enriquecer las capacidades de comunicación del arte.

A continuación, a través de la perspectiva de Rosalind Krauss, veremos cómo esta expansión del arte y de la escultura asienta las bases de esta teoría que estamos forjando, ya que este fenómeno también estuvo influenciado por este movimiento posmoderno. Una teoría que sitúa a la joyería bajo una mirada horizontal exenta de jerarquías dentro de las artes plásticas, que nos permite trascender el concepto de joya e ir más allá.

Podríamos decir que uno de los elementos que marcó esa expansión de la joyería a través de esta influencia posmoderna, fue la introducción del cuerpo y del estudio de aquello que sucede en el espacio o contexto en el que se sitúa la joya dentro del proceso de creación. Gracias a esta introducción tanto el cuerpo como la joya u otros tipos de objetos se empezaron a relacionar y a trabajar con el concepto joya y, a la vez, estas relaciones se empezaron a observar desde fuera, desde lo que podríamos llamar un tercer punto de vista o perspectiva con la que poder investigar y crear como si fuésemos un *voyeur*. La cual, le suma cualidades al proyecto como cuando analizamos la joya bajo la perspectiva del portador (que la viste en primera persona) o la de la misma joya de manera independiente, sin ningún otro elemento que esté a su lado.

Creemos que este nuevo modo de concebir la joya actuó como detonante que provocó que se empezaran a cuestionar esas cualidades que encorsetaban a las joyas y a abrir nuevos horizontes, con los que trascender esta tipología de objeto. Por tanto, es a través de la introducción de estos tres elementos

11 Publicada en la revista *October 8* en 1979. Una revista estadounidense especializada en arte contemporáneo, crítica y teoría fundada por Rosalind Krauss y Annette Michelson en 1976, New York, Estados Unidos de América.

(objeto, cuerpo y espacio o contexto) así como el estudio de las relaciones que se establecen entre ellos, lo que finalmente ha acabado articulando y dándole forma a la joyería para que así pueda empezar a generarse un lenguaje plástico a partir de esta tipología de objeto.

Un aspecto interesante a tener en cuenta que hemos podido observar es que, tampoco había por qué trabajar estos tres ítems por igual o que tuviesen la misma presencia en la obra final, que también. Dado que, para poder empezar a articular un lenguaje plástico a través de las joyas una vez establecida esta estrategia de trabajo, tenerlos presentes de una manera u otra en el proceso de creación era y es lo importante, y si realmente la pieza lo necesita, es cuando los debemos introducir en la obra final.

A pesar de este nuevo enfoque, muchos de los trabajos que se hacían en la segunda mitad del siglo XX todavía estaban muy anclados a esas características o cualidades principales que definen a la *joyería común*, tal y como la entendemos de manera general en esta sociedad, y como consecuencia, la introducción a esta otra realidad del objeto joya era difícil de concebir. Aún así, a pesar de que había ciertas limitaciones, las relaciones entre estos tres elementos dentro del proceso de trabajo empezaron a ser imprescindibles si se quería elaborar una obra de arte con la que poder transmitir unos conceptos a través de estos objetos de valor.

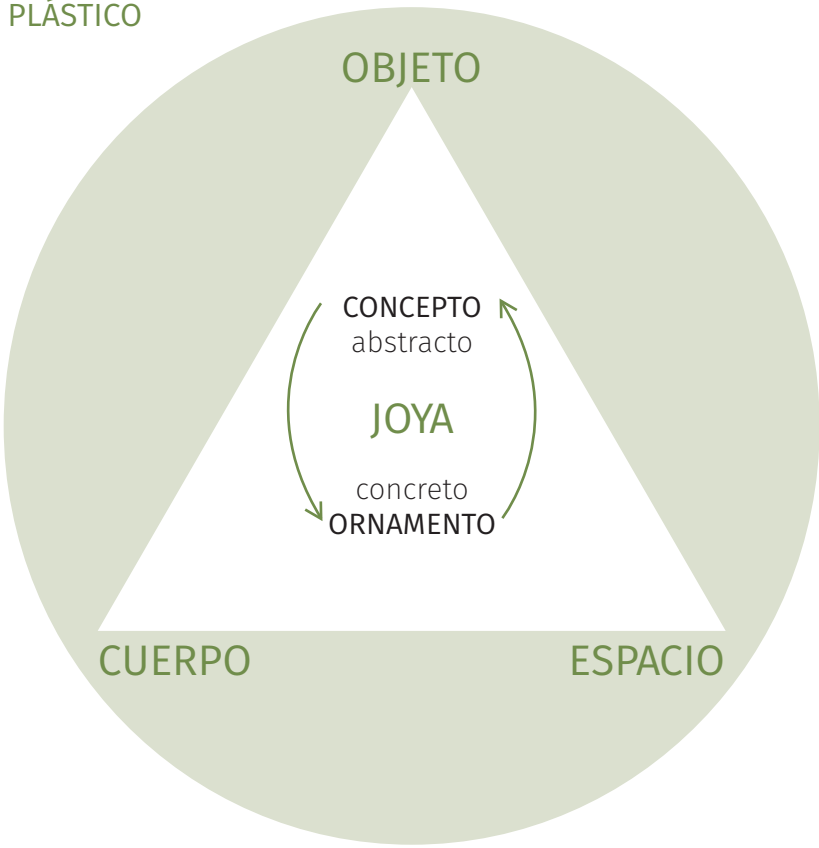
Tal y como podremos ver en los próximos capítulos, esta expansión que contempla el cuerpo, el objeto y el espacio como parte del proceso de creación de una joya, hizo que este objeto adoptara formas y materiales que, hasta la fecha, no se había tenido en cuenta. Pero, esto no fue lo único que aportó este cambio de paradigma ya que, a la vez que se abrió esta manera de concebir la joya, se empezaron a expandir también los temas que se podían articular con esta tipología de objeto. Desde aquellos en los que se concebía a la joya como un objeto ornamental, hasta llegar a planteamientos con los que se podían concebir estos objetos como un concepto[12] apto también para la comunicación plástica. Esta posición antagónica de los temas hizo que los joyeros o artistas empezaran a trabajar entre lo concreto del objeto joya u objeto ornamental y lo abstracto del concepto de joya. O, como bien dice Rosalind Krauss en el campo de la escultura, la joya se empezó a trabajar entre lo escultural de algo basado plenamente en lo tangible y visual de un elemento preestablecido y, lo complejo de un elemento que se conforma a partir de una idea abstracta (Krauss citada en Foster, 2002).

12 Esta asociación entre joya como objeto y joya como concepto (o como dice Pignotti: idea) se vio también en la tesis de Chiara Pignotti *Joyería contemporánea un nuevo fenómeno artístico. Análisis de las relaciones entre la joyería europea y mexicana en la actualidad* dirigida por Carmen Marcos.

JOYERÍA COMO LENGUAJE PLÁSTICO

Un fenómeno en el que generamos una serie de procesos de trabajo y de investigación a través del estudio de las relaciones y sinergias entre el objeto, el cuerpo y el espacio.

Las cuales, acaban dando forma a una tipología de objeto concreta llamada joya, que posicionamos como lenguaje plástico dentro del arte.



Cuando analizamos el artículo *La escultura en el campo expandido* de Krauss, vimos que en la escultura hubo dos puntos fundamentales propios del movimiento posmoderno, que dinamizaron la expansión de este campo y que hicieron que tanto lo general de la escultura, como lo concreto de la joyería, se empezase a entender y a trabajar de esta manera expansiva, que nos permite abrir los horizontes de aquellos elementos que se consideraban inamovibles en ambos campos. Estos dos puntos son:

1___ La introducción de un modo de proceder dentro del proceso de creación, con el que poder establecer nuevos lenguajes o códigos plásticos que se adaptaran mejor a esos conceptos que queremos expresar a través de la obra.

2___ La introducción de la cuestión o estudio del medio. Es decir, los estudios e investigaciones que se hacen del medio o lugar en el que aparece o con el que se relaciona la obra. En este caso, los medios son: el objeto, el cuerpo y el espacio. Ya que estas relaciones son las que acaban generando a la joya.

Somos conscientes de que pensar en las relaciones entre estos tres elementos, en vez de hacerlo directamente en joya o en joyería cuando queremos crear una obra con esta tipología de objeto, puede que en un primer momento no corresponda a una manera de proceder lógica. Pero, hay que tener en cuenta que, tal y como

sostiene Krauss, aquello que parece lógico por un lado, puede no serlo por otro (Krauss citada en Foster, 2002). Por lo tanto, creemos que debemos ir un poco más allá y ser capaces de trabajar a través de las relaciones y de las sinergias entre un cuerpo, un objeto y un espacio para así poder concebir finalmente la joya desde un punto de partida más sólido. De este modo, estaremos actuando desde la raíz, desde los orígenes, desde la base o el inicio en el que se forja esta tipología de objeto y no desde las consecuencias. Es decir, utilizaremos el objeto joya porque tanto el proyecto como el proceso lo requiere y no porque la intención sea hacer una joya en sí. Tal y como dice Rosalind Krauss (citada en Foster, 2002):

> [...] Pero lo que parece ecléctico desde un punto de vista puede verse como rigurosamente lógico desde otro, pues, dentro de la situación del posmodernismo, la práctica no se define en relación con un medio dado —escultura [en este caso, la joya]— sino más bien en relación con las operaciones lógicas en una serie de términos culturales [en este caso el objeto, el cuerpo y el espacio], para los cuales cualquier medio —fotografía, libros, líneas en las paredes, espejos o la misma escultura— pueden utilizarse [ya que, forman parte de dicho campo]. (p.72)

Otro dato importante que vimos en este artículo es que Krauss sostiene otro elemento dinamizador que, del mismo modo que los dos puntos anteriores, también favorece esta expansión. Este tercer elemento o punto es el juego de opuestos, en este caso esa oposición que se crea entre la joya como objeto ornamental y la joya como concepto, ya comentado anteriormente. En palabras de Kraus (tal y como cita Foster, 2002): “El campo expandido se genera así problematizando la serie de oposiciones entre las que está suspendida la categoría modernista de escultura [en este caso de la joyería].” (p.68).

Por lo tanto, tal y como observó Rosalind Krauss en la escultura, la elasticidad o capacidad de apertura del medio o elementos, con los que se relaciona la disciplina y las relaciones que se establecen entre ellos, junto con este juego de opuestos hizo que se generase una expansión que, en nuestro caso, a dado paso a la creación de un tipo de joyas que utilizamos como lenguaje plástico para transmitir unos conceptos, tal y como pasa con las otras disciplinas artísticas. Un tipo de joya que se sitúa dentro de las artes plásticas como herramienta de trabajo y de expresión, dentro del campo del arte de objeto, pues tal y como iremos viendo, la joya es un objeto más entre todos aquellos elementos cotidianos que nos rodean y que conforman esta disciplina artística.

2.2. ARTE DE JOYERÍA. De lo experimental al arte de objeto

Cuando observamos esta serie de asociaciones por medio del estudio de Rosalind Krauss, entendimos que, a través de las clasificaciones tanto de los diferentes tipos de joyería como de los términos que estábamos estudiando, no podíamos llegar al entendimiento de este fenómeno y a su definición de una manera clara, pues a través de ellas solamente nos estábamos acercando a una aproximación de dicho concepto. Por esta razón, decidimos buscar y entender la base que genera este tipo de joya. Porque creemos que, centrarse en aquellas cualidades que marcan la diferenciación entre estas piezas y las demás realmente no nos iba a llevar a la raíz u origen del fenómeno en sí. Es decir, estudiando las clasificaciones estábamos cotejando las superficies y no hacíamos hincapié en las profundidades de esta tipología de objeto como lenguaje plástico. Pues, ¿hasta qué punto clasificar hará que comprendamos el mundo? (Perec, 1986).

Esta posición se vio reforzada después de leer el ensayo *El Idioma Analítico de John Wilkins*[13] de Jorge Luís Borges[14] . A partir de esta lectura nos empezamos a cuestionar cuál es realmente el efecto que habían tenido estas clasificaciones con las que pretendemos definir los diferentes tipos de joya o elementos en general. Ya que, tal y como dice Borges (1984): "[...] notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetual."(p.105)

Llegamos a la determinación de que el posicionamiento de esta investigación bajo el entendimiento de la base (esa que hace que se genere esta joya), le iba a dar más solidez a este estudio. De este modo, puede que finalmente definiésemos este fenómeno de una manera más clara y, como consecuencia, que le diésemos más validez como herramienta que sirve para la construcción de un lenguaje plástico a través del cual poder crear y expandirnos. Pero, esta vez, desde un modo de proceder coherente ya que, parte de la base u origen del conocimiento de esta herramienta plástica. Al fin y al cabo, es un objeto más a través del cual nos podemos comunicar, independientemente de cómo se llegue a materializar finalmente el elemento joya.

13 Publicado por primera vez en Buenos Aires en 1952 en la colección *Otras Inquisiciones*.
14 Considerado uno de los escritores más destacados del siglo XX en el contexto de la poesía, el ensayo y la escritura. Oficio que compaginó con la traducción de escritores como Virginia Woolf, Henri Michaux o William Faulkner, la docencia en la universidad de Buenos Aires y la gestión de la Biblioteca Nacional de Argentina y de la Sociedad Argentina de Escritores. Uno de los reconocimientos a destacar podría ser el Premio de Cervantes que le otorgaron en 1979.

De manera paralela vimos como, si observamos a la joyería bajo este prisma, no intentaremos poner otro nombre o crear un tipo de arte más concreto en el que se pueda situar esta disciplina, porque veremos y entenderemos que ya existe. Puesto que, estos elementos actuan como el resto de los objetos cotidianos los cuales, ya tienen su lugar dentro de las artes plásticas en la escultura, concretamente dentro del arte de objeto.

Por estas razones, desde esta tesis apostamos por un entendimiento de la naturaleza de este tipo de joyas desde la base, como una tipología de objeto dentro del arte de objeto. A través de la cual, podemos llegar a entender este fenómeno de una manera clara puesto que comprendemos porqué se gesta y porqué se necesita la joya dentro del proceso de creación para transmitir una serie de conceptos concretos.

Cuando llegamos a este punto vimos que para llevar a cabo esta investigación, había que encontrar un modo de teorizar, donde se viesen los propósitos e intenciones que provocan que utilicemos esta tipología de objeto y no un modo de teorizar en el que simplemente justificásemos el uso de la joya de manera arbitraria. O, tal y como propone el filósofo Michel Foucault en *La arqueología del saber* (2002):

> La cuestión que plantea el análisis de la lengua [en este caso análisis del lenguaje de la joyería y de su proceso de creación], a propósito de un hecho cualquiera de discurso [o modo de proceder], es siempre éste: ¿según qué reglas podrían construirse otros enunciados semejantes? [es decir, ¿según qué reglas podrían construirse otros tipos de obras semejantes en las que se utiliza la joya?] La descripción de los acontecimientos del discurso plantea otra cuestión muy distinta: ¿cómo es que ha aparecido tal enunciado y ningún otro en su lugar? (p.44)
>
> [...]La pregunta adecuada a tal análisis se podría formular así: ¿cuál es, pues, esa singular existencia, que sale a la luz en lo que se dice, y en ninguna otra parte? (p.45)

Dicho en otras palabras: ¿por qué necesitamos utilizar la joyería como lenguaje expresivo y no otro tipo de disciplina para comunicar ese concepto concreto que queremos transmitir? Con esta cita lo que queremos introducir es que las capacidades plásticas de la joyería son completamente válidas en el campo del arte, siempre y cuando, sirvan para expresar los conceptos que queremos comunicar. Pues si hacemos un buen uso de esta herramienta, puede ser perfecta para divulgar nuestros intereses,

emociones, ideas, pensamiento, etc., tal y como pasa en las otras disciplinas artísticas. Creemos que dentro del campo de las artes plásticas nos debemos aproximar a disciplinas, lenguajes o herramientas que nos brindan la capacidad de expresar aquello que queremos decir, independientemente de que nos puedan llegar a resultar más o menos familiares.

Este posicionamiento, en el que apostamos por un análisis y entendimiento de la base del lenguaje plástico que genera la joyería, lo hemos podido ver también en Foucault cuando analiza el lenguaje verbal. En palabras de Foucault (2002):

> Así se explica el privilegio de hecho que he concedido a esos discursos de los que se puede decir, muy esquemáticamente, que definen las "ciencias del hombre". Pero no es éste más que un privilegio de partida. Es preciso tener bien presentes en el espíritu dos hechos: que el análisis de los acontecimientos discursivos no está limitado en modo alguno a semejante dominio [o clasificación] y que, por otra parte, el corte de este mismo dominio no puede considerarse como definitivo, ni como absolutamente valedero; se trata de una primera aproximación que debe permitir que aparezcan relaciones con las que se corre el peligro de borrar los límites de este primer esbozo. (p.49)

Con esta cita lo que queremos recalcar es que, tal y como dice Foucault, no hay que tener miedo a que *se corra peligro en borrar los límites de este primer esbozo*. En otras palabras: no hay que tener miedo, al igual que tampoco tienen que ser motivo de discusión las diferentes clasificaciones que se hacen en las que debatimos si joyería es un tipo de arte o no, si estamos desdibujando las fronteras, los límites, si estamos mezclando y confundiendo las artes aplicadas con las artes plásticas, si estamos utilizando estas primeras artes como herramientas de las segundas o incluso, si finalmente la obra no es una joya porque no acaba de cumplir los parámetros y formas preestablecidas que la definen de una manera genérica. Porque, basándonos en nuestra experiencia, cuando utilizamos el lenguaje plástico, lo importante e imprescindible es comunicar y hacerse entender. Y si esto lo conseguimos a través del uso responsable del objeto joya, en nuestra opinión estaremos haciendo arte.

2.3. ARTE DE OBJETO
De la artesanía al arte y de la aplicación a la plástica y viceversa

Los tiempos cambian y con ellos nosotros, evolucionamos y con este avance se une el querer hacer cosas a través de otros caminos, probar, experimentar, innovar, enriquecer el lenguaje y con éste, nuestro conocimiento.

En los talleres de los artesanos del siglo XXI que trabajan dentro del gremio de la joyería, entre otras muchas cosas, se han introducido máquinas láser, de impresión 3D y ordenadores con los que modelar y crear las joyas de manera virtual. Puede que la introducción de máquinas que permitan agilizar ciertos procesos y evolucionar algunos sistemas dentro de la construcción técnica de la joya, está bastante aceptada en este gremio. Sin embargo, parece ser que no estamos abriendo el paso a introducir un tipo de evolución y experimentación, en la que podamos trabajar las capacidades comunicativas y expresivas por medio de la búsqueda de otros materiales, formas, conceptos, tipologías diferentes, etc. por miedo a que haya una desvirtualización de la figura joya. Pero, ¿por qué no introducir o trabajar con códigos, simbologías o materiales que hasta la fecha no se habían valorado?

Una joya hecha con material reciclado, de plástico, con juguetes o con trozos de madera no es menos joya que una de oro y diamantes, simplemente es diferente pero igualmente válida, puesto que si hemos introducido los ordenadores en el proceso de creación ¿por qué no introducir este nuevo modo de concebir a la joya a través de otros materiales o formas? Tal vez si estamos dentro del campo de las artes aplicadas, campo en el que perseguimos la creación de una joya como un objeto ornamental que tiene una aplicación concreta, no podremos llevar a cabo planteamientos tan arriesgados o expandidos como en el campo de las artes plásticas. Pero, sí que podemos empezar a utilizar o aceptar ciertos planteamientos, o incluso materiales, que nos permiten también llegar a ese fin ornamental o de adorno corporal bajo planteamientos más contemporáneos.

Aún así, somos conscientes de que, aunque la joyería puede actuar como lenguaje plástico, aún queda mucho por hacer para eliminar todos estos prejuicios o barreras que tantas polémicas están ocasionando entre las artes aplicadas y las artes plásticas. Las

cuales, más que enriquecer, empobrecen el uso y la intención de esta tipología de objeto.

A lo largo de todo este proceso de investigación hemos observado cómo dentro del ámbito de la joyería hay muchos textos, discusiones o debates, donde observamos cómo se confronta o se compara este tipo de joyería con la otra que está más vinculada a la artesanía. Posiblemente sea porque este oficio está aún muy ligado a las técnicas tradicionales con el metal y los procesos manuales, desde el inicio hasta el fin dentro del proceso de creación y/o producción. O, puede que también sea porque este sector considera necesarias y muy importantes las características de ergonomía, portabilidad, durabilidad y ornamento[15], que tanto caracterizan a este tipo de objetos. Al igual que quizás también sea influyente ese pensamiento que aún persiste entre nosotros en el que se sostiene que, cuando hay pequeños cambios o alteraciones dentro de estos parámetros, nos acabamos desvinculando del origen y del objeto joya.

Tenemos que decir que, la intención de esta investigación no residía en analizar y estudiar de lleno estas consideraciones. Aunque, después de haber analizado estas relaciones y problemáticas entre estas dos disciplinas, nos reafirmamos en la posición que considera que las artes aplicadas están íntimamente ligadas a la figura del artesano, del oficio, de la especialización y del buen hacer. Eso no quita que un artesano, a parte de tener esa habilidad con el buen hacer, no tenga también la capacidad de abordar un excelente proyecto artístico con el que transmitir unos conceptos o generar una experiencia perceptiva, ya que puede ser perfectamente válido y capaz.

A lo largo de los años, hemos visto que en las artes plásticas aquello que prima es generar una experiencia perceptiva que transmita aquello que tenemos en mente mediante el lenguaje plástico. Porque, no por hacer únicamente pintura o escultura somos artistas o estamos haciendo arte, puesto que también podemos ser un artesano del color o un artesano de los volúmenes. Y por esta misma regla de tres, no por hacer joyería dentro de un proyecto de arte, somos joyeros artesanos.

Pensamos que, por estos motivos, no deberíamos quedarnos en la superficie de las clasificaciones o cualidades principales que caracterizan a las artes plásticas y a las aplicadas, sino que deberíamos adentrarnos en el proyecto que tenemos delante y ver la intención que tienen aquellas personas que están detrás de él. De este modo, tal vez podremos entender las posibilidades

15 Cualidades que veremos con más detenimiento en el siguiente capítulo.

que ofrecen cada uno de los campos desde el rigor y el conocimiento pleno.

Para tener más clara esta intención a la que queremos llegar dentro del proceso de creación, podemos hacernos las siguientes preguntas:

¿La intención principal del autor
es crear un elemento para COMUNICAR o para ORNAMENTAR?

En el caso en el que persigamos un **FIN COMUNICATIVO**

- ¿Hemos llegado a entender aquello que queremos comunicar a través de la joya?
- ¿Es la joya la mejor herramienta para transmitir esos conceptos que tenemos en mente?

En el caso de que persigamos un **FIN ORNAMENTAL**

- ¿Hemos llegado a crear un objeto decorativo?
- ¿Los materiales, formas y mecanismos que tiene la joya se adecuan a esta tipología de objeto ornamental?

Otro punto que queríamos recalcar es que, aunque creamos que dentro de las artes plásticas hay que saber encontrar esas herramientas o lenguajes precisos (joyería, fotografía, pintura, instalación, etc.) que nos permitan transmitir esos conceptos que queremos comunicar, también podemos encontrar las claves para no tener que cambiar el lenguaje plástico o el uso de la joyería como lenguaje, en función de aquellos temas que queramos trabajar. Dado que, si queremos trabajar únicamente con un tipo concreto de lenguaje plástico, tan solo tendremos que buscar el modo más adecuado de hacerlo o preguntarnos cómo podemos transmitir esos conceptos a través de los códigos y las simbologías de las joyas, para que así pueda haber una buena comunicación a través de esta herramienta.

También queríamos hacer hincapié en que a pesar de que en la actualidad haya discusiones en las que se debaten las cualidades o fronteras de estas dos disciplinas, este punto de inflexión no es nuevo, pues cuando surgió la fotografía, prácticamente se dictó una sentencia de muerte a la pintura debido a razones similares. Después de la aparición de esta técnica fotosensible se creía que la representación bidimensional de sucesos, experiencias, retratos, etc. podía llegar a ser anticuada o anecdótica hacerla a pincel teniendo una herramienta tan buena como la fotografía, con la que podemos plasmar de manera más fiel y real todo aquello que queremos inmortalizar.

A pesar de este punto de partida, al final este descubrimiento no acabó siendo una sentencia de muerte, sino que actuó de manera completamente opuesta puesto que acabó siendo una liberación.

A partir de ese período, empezaron a experimentar con el color a través de una manera más libre, a ver cómo influían las diferentes perspectivas y representaciones pictóricas en la percepción visual y, cómo podían variar las experiencias perceptivas que tenemos cuando contemplamos un cuadro, dependiendo de los recursos pictóricos que utilizamos. En esos momentos, aquellas personas que se sentían cómodas con este modo de expresión encontraron realmente las posibilidades expresivas y comunicativas que les brinda esta disciplina, para transmitir unos conceptos y unas experiencias perceptivas. Y, esto mismo hizo que la pintura como medio de comunicación dentro de su condición expresiva, y la pintura como medio de representación desde su condición artesana, se alimentaran una de la otra dando paso a la evolución y a la mejora de registros y capacidades que el campo del color, del trazo y de la representación bidimensional ofrecen tanto a las artes plásticas como a las aplicadas.

Por tanto, si entendemos que la invención de la fotografía dio pie a que los artesanos de la pintura pudiesen descubrir otros modos de representación y que, los artistas de la pintura pudieran encontrar otros modos de expresión. Podemos llegar a entender también que, la introducción de una joya en un proyecto artístico puede ampliar y expandir el vocabulario plástico, tal y como pasó cuando por ejemplo se introdujeron en el arte el cuerpo, la cartelería o el vídeo como medios de expresión o lenguajes plásticos.

Aún así, a pesar de todos estos aspectos tendríamos que ser conscientes de que para que la joya llegue a ser arte tal y como hemos dicho anteriormente, más que residir en un plano simbólico y/u ornamental, debería posicionarse en un plano comunicativo. Al igual que también, según nuestra experiencia, consideramos que deberíamos aceptar que, en el campo de las artes plásticas las joyas son objetos cotidianos como también son los libros, los utensilios de cocina, los muebles, las luces, etc.

Así pues, partiendo de esta base, podríamos llegar a decir que la joyería puede considerarse y ser una herramienta válida dentro del campo del arte de objeto. Una que nos permite hablar de temas relacionados con el cuerpo, la identidad, los diferentes estados sociales, el adorno, la familia, las amistades y los vínculos, las culturas, las religiones, etc. gracias a todas esas cargas simbólicas que acarrean estos pequeños objetos. Pues, con la joyería, podemos abrir todo un mundo de posibilidades expresivas y

comunicativas a través de las cuales hablar de estos temas dentro de las artes plásticas.

Aún así, tal y como hemos estado haciendo hasta ahora dentro del campo de la joyería en las artes aplicadas, podríamos llamar a este tipo de joyas arte de joyería o post-joyería. Pero hay que ser conscientes de que es un registro o tipología de objeto más, la cual está y reside dentro del arte de objeto debido a que, al fin y al cabo, una joya es un objeto más de uso común, tal y como son todos aquellos objetos que nos rodean y que conforman esta realidad en la que estamos inmersos. Así que no debemos tener miedo de introducir las joyas dentro de las artes plásticas y pensar que no podemos llegar a entenderlas si las utilizamos en un proyecto u obra de arte. Porque, si a lo largo del proceso de creación hemos utilizado esta herramienta con rigor teniendo en cuenta la base sobre la que se forja, la joya puede ser un elemento perfectamente válido.

También debemos ser conscientes que si utilizamos este objeto en un proyecto de arte, que no se entienda la obra no equivale a que sea ininteligible, inaccesible o indescifrable, sino a que hay un desconocimiento de este lenguaje plástico o del lenguaje del arte. Porque, tal y como pasa con la lengua escrita, dentro del campo del arte también tenemos que aprender el significado de esos signos equivalentes a las letras y palabras en el lenguaje verbal. Entonces, en este caso, deberíamos aprender los signos de los objetos y conocer sus símbolos y códigos para así, llegar a saber leerlos y articularlos entre ellos y poder generar palabras y conceptos a través de las formas y las composiciones. Es en ese momento cuando estaremos preparados y seremos capaces de crear, leer y entender plenamente este idioma plástico que se compone a través de los objetos joyas.

Con las artes plásticas en general y con el arte de objeto en particular deberíamos aprender a leer a través de las simbologías, los conceptos, las composiciones y las relaciones. Así como entender que las palabras han sido sustituidas por objetos, en este caso concretamente por joyas. Porque, a pesar de que podemos tener la sensibilidad que se necesita para entender este idioma plástico de manera innata, no hay que dar por sentado que esto pueda ocurrir de manera habitual en todos nosotros. Puesto que el lenguaje plástico y con éste el arte, lo aprendemos tal y como aprendemos todas las demás lenguas (escrita, numérica, gestual, musical, etc.). De este modo, si queremos adentrarnos en lo concreto de las joyas dentro del arte de objeto, tal vez deberíamos hacernos la pregunta que el profesor y joyero Manuel

Vilhena utiliza como título: *Do you speak jewellery?*[16] o *¿Hablas el idioma de la joyería?* donde hace una retrospectiva de la joyería de Portugal. Puede que una vez lleguemos a entender y a articular la base de este lenguaje creado a partir joyas, podremos hacer uso de él para comunicarnos y, como consecuencia, lo llegaremos a enriquecer, tal y como pasa con esa inercia expansiva o campo expansivo que Rosalind Krauss anunció en 1979 con la escultura.

16 Nos ha sido imposible encontrar dicho libro. Pero, hemos leído comentario relacionados con él en libros como *Contemporary Jewelry in Perspective* de Damian Skinner.

3

LA JOYA COMO HERRAMIENTA PARA COMUNICAR EN LAS ARTES PLÁSTICAS

Pensamos que todo esto se debe a que la historia, la cultura y las experiencias personales nos han ido introduciendo una serie de signos a través del conocimiento que condicionan o modelan aquello que vemos, sentimos o experimentamos.

La joyería no ha conseguido escaparse de estos condicionantes y, debido a ello, la hemos podido introducir dentro de las artes plásticas como lenguaje del que podemos hacer uso si queremos comunicarnos. Pues junto con cada tipología y disposición, tenemos unos códigos que pueden transmitir una serie de conceptos a los demás.

En este capítulo veremos cómo cuando disponemos un objeto en la mano, trabajamos conceptos o simbologías diferentes a los que barajamos cuando lo situamos en el hombro o en el pie.

Bolas y cadena, 2016

Atrapada, 2016

Encadenada, 2016

Prisionera, 2016

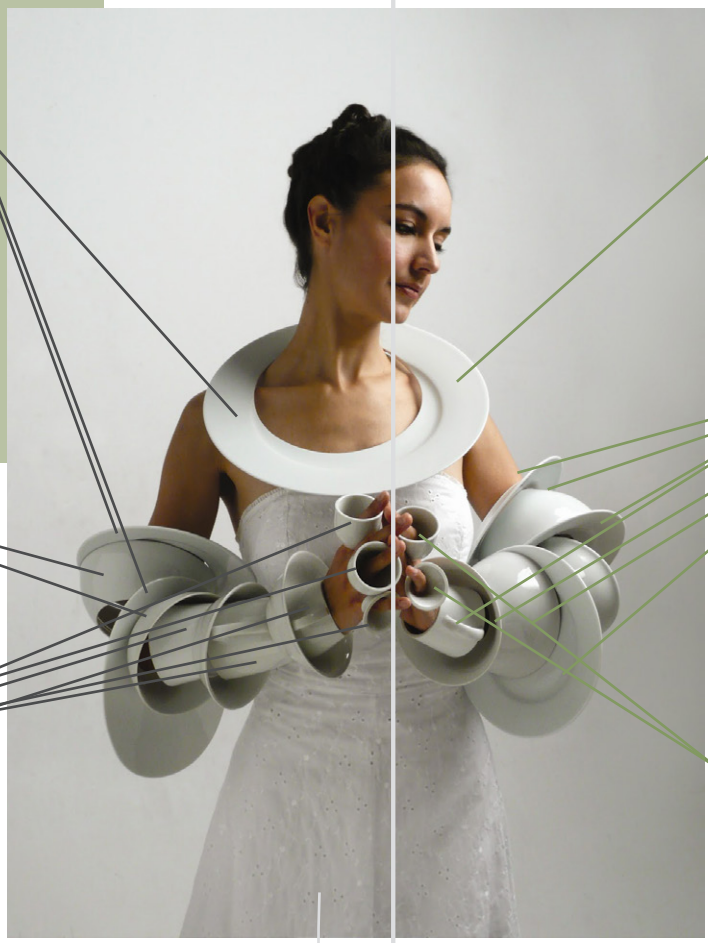
Colgada, 2016

MAISIE BROADHEAD
Pearls, 2016

VOCABULARIO

- **lujo**
- **poder**
- **sumisión**
- **atadura**
- **cuello**
- **muñecas**
- **cadena**
- **atrapada**
- **encadenada**
- **colgada**
- **prisionera**

EL DOTE regalo de gran valor para la novia



MARIE PENDAIRÈS
El dote, 2008

objetos de valor dispuestos en el territorio de la casa

objetos de valor dispuestos en el territorio de la anatomía humana

con un vestido blanco
blanca va la novia
pura
sin romper un plato

VOCABULARIO

- tesoro
- valioso
- regalo
- boda
- matrimonio
- compromiso
- unión
- joyería
- dote
- adorno
- simbología
-
-
-
-

3.1. La joya, ese objeto que situamos en el cuerpo y que tiene una gran carga funcional y simbólica

La palabra funcional, dentro del campo del arte, significa ser capaz de comunicar un mensaje con el que poder activar a la audiencia y que, a la vez, dé paso a la experiencia artística, a la reflexión o incluso al debate. Aquello funcional aquí, es ser capaz de construir un lenguaje coherente a partir de conceptos mediante la plástica. Conceptos que nos permitan interpretar y crear un discurso que sea capaz de transmitir un mensaje. Incluso podríamos llegar a decir que en este campo, la funcionalidad significa que el autor sea capaz de articular los conceptos a través de esos códigos y símbolos plasmados en la obra, a la vez que la audiencia pueda ser capaz de interpretarlos y generar el discurso de la obra para así, trascender ese fin comunicativo que persigue el arte.

Por este motivo creemos que, cuando hacemos uso de la joyería como lenguaje plástico dentro del arte, en cierto modo, pretendemos trascender la función de esta tipología de objeto. Porque con el uso de ella en este campo, acabamos trascendiendo esta herramienta plástica que clava sus bases en la aplicación, el adorno, en lo simbólico, en aquello preciado o de valor y que está en relación constante con el cuerpo, con la intención de ir más allá y transmitir unos conceptos que puedan ser interpretados para así poder luego generar un discurso. En palabras del filósofo y sociólogo francés Jean Baudrillard[17] (1969):

> [...] "funcional" no califica de ninguna manera lo que está adaptado a un fin, sino lo que está adaptado a un orden o a un sistema: la funcionalidad es la facultad de integrarse a un conjunto. Para el objeto, es la posibilidad de rebasar precisamente su "función" y llegar a una función segunda, convertirse en elemento de juego, de combinación, de cálculo en un sistema universal de signos. (p.71)

17 Filósofo y sociólogo francés que estuvo trabajando en torno al análisis de la posmodernidad y la filosofía del postestructuralismo, la cual (tal y como veremos más adelante) podemos relacionar con este movimiento debido que también está o es consecuencia des posmodernismo dentro del campo del arte.

3.1.1. ¿Cuáles son las cualidades que entran en juego cuando colocamos una joya en el cuerpo?

Cuando creamos en el campo de la joyería debemos tener en cuenta unos parámetros muy precisos. Dentro de ellos entran en juego principalmente la ergonomía, la portabilidad, la durabilidad y la capacidad de ornamentación de la joya. Cualidades que deberíamos investigar si queremos que la joya sea un objeto válido dentro de los requisitos del mercado de este sector.

A continuación, vamos a explicar de manera breve estos parámetros con la intención de situar esta tipología de objeto dentro de un marco más concreto. De este modo, podremos conocer un poco mejor sus orígenes y su naturaleza como elemento ornamental y, como consecuencia, utilizarlo y ofrecerlo de una manera más consciente y rigurosa como herramienta comunicativa con la que poder trasmitir unos conceptos mediante el lenguajé plástico.

ERGONOMÍA

En el campo de la joyería esta cualidad corresponde a la capacidad de adaptabilidad de la joya al cuerpo humano, con la que ofrecer una mayor comodidad y eficacia cuando la vestimos o utilizamos.

Por ejemplo, un anillo que supera el interior de la segunda falange del dedo de la mano lo vamos a poder vestir, pero no nos va a permitir moverlo porque acaba envolviendo la articulación, haciendo que sea difícil flexionarlo. Por lo tanto, podríamos decir que este anillo no está adaptado a las características anatómicas de esta parte del cuerpo. Pues una joya ergonómica implica que puedas desempeñar las actividades diarias cómodamente y sin dificultades.

PORTABILIDAD

Esta característica está muy vinculada a la ergonomía. Tener en cuenta esta segunda cualidad hace que un objeto sea fácilmente movible y transportable.

Unos pendientes que pesan más de lo debido pueden estar adaptados a la anatomía humana e incluso, nos los podemos llegar a poner y movernos con ellos pero a medida que pase el tiempo, tal vez nos resulten incómodos e incluso a la larga, nos llegarían a provocar una deformación en el lóbulo o rasgar el agujero. Estos pendientes, a pesar de que los podamos llevar puestos, no van a ser fácilmente movibles o transportables con el paso de las horas.

Esta cualidad también la encontramos en los materiales. Un anillo de cobre lo podemos vestir, pero nos acabará dejando una huella verde en la piel y en cierto modo, nos la

va a dañar. Ese es uno de los motivos por los que hacemos uso de materiales aleados que tienen una proporción muy alta de metales nobles (como son el oro, el platino y la plata) y otra menor de otros que no lo son. Ya que estos tipos de aleaciones no reaccionan ni dañan la piel, a no ser que se tenga algún tipo de alergia.

PERDURABILIDAD

La joyería también está muy vinculada a un tipo de objetos que tienen esta característica de ser perdurables en el tiempo. Al menos, el tiempo comprendido entre dos o tres generaciones. Debido a este motivo surge la necesidad de utilizar materiales duraderos con unas características concretas que nos permitan esa longevidad.

Podríamos decir que los materiales que se han establecido como duraderos, son los metales nobles que hemos comentado anteriormente. Los cuales mantienen un equilibrio entre las capacidades de dureza, maleabilidad y oxidación. Esto quiere decir que no sufren muchas deformaciones con el uso, los podemos trabajar bien y no padecen cambios de color con el paso del tiempo. Estas características hacen que las joyas que están hechas con estos materiales tengan un valor añadido porque, al fin y al cabo, acaban siendo más rentables puesto que las vamos a poder utilizar durante muchos años.

ORNAMENTACIÓN

Esta cualidad comprende características tanto estéticas, como también sociales y culturales. Esto se debe a que a lo largo de la historia, las joyas las hemos utilizado para decorar el cuerpo humano y ensalzar puntos concretos de la anatomía, al igual que también las hemos utilizado para hacer distinciones de castas o de estatus sociales. Porque, tal y como hemos comentado anteriormente, las joyas son símbolos adheridos al cuerpo que nos pueden establecer dentro de un rango social, religioso, étnico, cultural, etc. Incluso podríamos llegar a decir que las joyas son elementos principalmente ornamentales, que tienen una función encubierta, ya sea estética, simbólica o económica.

Estas características de ergonomía, portabilidad, durabilidad y ornamentación son básicas si queremos crear una joya que entre dentro de los requisitos del mercado. Ahora bien, si lo que queremos es crear una joya con un fin comunicativo con la que transmitamos unos conceptos, podemos seguir estos parámetros pero también podemos cambiarlos, alterarlos o transgredirlos en función de los conceptos que queramos plasmar en la joya. De este modo, tal y como dice Baudrillard, podremos llegar a rebasar esa función de origen y llegar a una función segunda: la comunicativa. Y como consecuencia, la joya se llegará a convertir

en un elemento de juego, de reflexión o de comunicación, en este caso dentro de un sistema universal de signos como es el caso del lenguaje plástico.

En la obra *Anillo para dos personas* (1980) de Otto Künzli, podemos observar como por medio de la alteración de la cualidad de portabilidad de un anillo, este objeto consigue transmitir connotaciones de atadura o vínculo, ya no solamente de manera simbólica, sino que también de manera física y visual, entre dos personas.

OTTO KÜNZLI
Anillo para dos personas, 1980

Podemos interpretar y generar un discurso de esta obra porque en la cultura occidental las alianzas son un símbolo de unión que establecemos de manera simbólica. Gracias a este código, en esta obra Künzli ha hecho una unión física entre dos personas por medio de dos alianzas unidas por una varilla de metal, que utiliza para hablar también de la unión y del compromiso pero junto con otra iconografía o símbolos que encontramos en el mito del hilo de la vida[18] que procede de la antigua Grecia y el hilo rojo invisible[19] que procede de la cultura oriental. A través de estos tres códigos o signos (la alianza y los dos mitos), Künzli ha construido un doble anillo que no cumple con la calidad ergonómica que debería tener esta tipología de objeto, dentro del mercado convencional de la joyería. Pero sí que consigue ese propósito comunicativo que deseaba: transmitir de manera plástica la unión entre dos personas, a través de dos alianzas unidas por un hilo hecho con el mismo material.

18 A través de la línea que conecta los dos anillos de Künzli podemos hacer un vínculo con el mito griego que cuenta cómo las antiguas Moiras marcaban nuestra longevidad, gracias a la longitud del hilo invisible que llevamos atado en la mano desde el día que nacemos.

19 A través de este segundo mito oriental sabemos que, de manera invisible tenemos un hilo rojo que nos conecta con aquellos con los que estamos destinados a encontrarnos. Podríamos decir que esta es otra iconografía formal que podemos utilizar para hablar de la unión, tal y como pasa con las alianzas.

3.1.2. Si queremos que sea joya el objeto, ¿qué posibilidades nos ofrece esta tipología de objeto?

Cada una de las tipologías de joyería acarrea una serie de cargas simbólicas que hemos ido gestando a lo largo de la historia. Tal y como hemos dicho anteriormente, una joya nos puede situar en un estatus social, en una cultura o en un tiempo. Todas estas características generan un vocabulario formal, es decir, un vocabulario configurado a través de formas. En este caso objetos que nos permiten leer sucesos, historias o reflexiones. Gracias a este motivo dentro de las artes plásticas los artistas hacemos uso de ese vocabulario para expresar conceptos que queremos compartir con el mundo.

Esta función simbólica que tienen las joyas la podríamos ver por ejemplo, con la tipología de joya del *chatelaine*. Esta tipología de joya era utilizada en la antigüedad para llevar encima una serie de objetos de uso común muy importantes que no se querían perder o incluso, que no se querían olvidar. Este es un objeto que se ponía entre la cintura y la cadera, colgado o enganchado del ribete de la falda o en un pantalón. En la mayoría de los chatelaines encontramos una pieza central y ornamental a partir de la cual salen cadenas que enganchan objetos como tijeras, llaves, estuches que pueden contener gafas, perfume, etc. Todos ellos son muy representativos y dicen mucho de los portadores que los visten, pues llegan a contarnos a qué se dedica la persona que los lleva puestos, si es coqueta o incluso si es la responsable del hogar. Debido a esta carga simbólica, las características que nos brinda este objeto las podríamos utilizar para transmitir un mensaje por medio del lenguaje plástico de los objetos.

Por ejemplo, imaginemos que queremos crear un proyecto para transmitir cómo son cada uno de los miembros de una familia y a partir de esa exposición, reflexionar en torno al concepto de familia dependiendo de las influencias culturales y de los roles de cada uno de los miembros que la componen. ¿Cómo podría ser el *chatelaine* de cada uno?

Visualicemos que entramos en una habitación con un ambiente cálido, un ambiente que vinculamos a las sensaciones que percibimos cuando pensamos en el concepto hogar, ese que ofrece una sensación de cobijo. Una vez dentro, vemos una serie de mesillas de noche, cada una diferente y en cada una, una pequeña nota que pone a quien pertenece cada *chatelaine*: de los abuelos, de los padres, etc.

Vamos a describir a continuación cómo sería los posibles *chatelaines* de los miembros principales de mi familia. De este

modo, tal vez podamos ver mejor esa capacidad comunicativa que tiene esta tipología de objeto:

En una de las mesas habría un *chatelaine* del que saldría una aguja de ganchillo, un ovillo de algodón y unas gafas. Objetos que nos permiten entrar en un estado relajado y meditativo en cualquier momento gracias a este modo de crear tejidos. También habría una medalla de la Virgen, de este modo, siempre se tendría al alcance de la mano un objeto que poder tocar con el que obtener esperanza y cultivar la paciencia, para así, vivir el presente de una manera más amable. Este sería el *chatelaine* de mi abuela Felicidad o Felisa, la madre de mi madre.

El *chatelaine* de mi abuelo Pepe, el marido de Felicidad, llevaría colgando un lápiz y papel porque le gustaba escribir y recitar poesía. También llevaría unas tijeras o navaja que sirviesen para hacer injertos y cambiar de variedad los árboles frutales, un pastillero porque hasta donde alcanza mi memoria, la imagen que tengo de él es de estar inmovilizado en la cama por las múltiples enfermedades que tenía. Y, por último, una botella de licor que fue el detonante de esas enfermedades.

Mi madre llevaría un *chatelaine* con un objeto que serviría para poner flores naturales. Le encanta recogerlas de la terraza de casa, del huerto o cuando pasea. Además, Sara tiene que estar constantemente recolectándolas porque, siempre lleva alguna flor natural puesta en el pelo. También llevaría una libreta y un lápiz, pues le gusta apuntarse las cosas importantes para no olvidarse de ellas y dibujar. No podrían faltar dos cajitas. En una de ellas guardaría alguna que otra onza de chocolate negro, que no puede fallar después de las comidas porque sino, es como si aún no hubieses acabado de comer. La otra cajita sería para guardar piedras pequeñas que se encuentra cuando sale a pasear. También tendría una cadena con un enganche para colgar otras cosas que le permitan cuidar o ayudar a los demás, no lo puede evitar.

Mi hermano llevaría un enganche para llevar el teléfono móvil y otro donde guardar los cascos para escuchar música, un pequeño bloc de dibujo, un lápiz y un pincel. También un estuche pequeño con acuarelas y otro donde poner agua para pintar. Con Àngel entrarían en escena los elementos tecnológicos tan característicos de esta nueva era. Por lo tanto, tal vez también habría en su *chatelaine* una tarjeta de memoria y un vale para jugar a algún videojuego online.

Mi padre Jose tendría colgado del *chatelaine* un metro, un lápiz y un cúter para hacerle punta, puesto que son herramientas imprescindibles en su oficio como carpintero. También tendría

un juego de púas para tocar música tradicional valenciana con la bandurria, la guitarra y el laúd y, una pantalla para ver vídeos de música en el YouTube.

Mi abuela Rosario, la madre de mi padre, llevaría un pastillero, unas agujas de punto, un ovillo de lana, el mando de la televisión y un trapo para limpiar. Su marido Luís, mi abuelo, llevaría colgado del c*hatelaine* una cadena de donde saldría un anillo, una pulsera y un bloc de cuentas con su bolígrafo, dado que en lo último en lo que trabajó fue vendiendo joyas. Llevaría otra cadena con una cámara de fotos, mi abuela siempre comenta que tenía mucha afición por la fotografía. En las demás cadenas del *chatelaine,* no llevarían nada. Al abuelo Luís no lo llegué a conocer, murió cuando mi padre tenía 9 años, mi tía Clara, la más joven, tan solo tenía meses.

Tal y como hemos visto a través de la descripción de cada una de las piezas que formarían este posible proyecto de arte, la joyería puede hacer que nos conectemos con el remitente de esos conceptos que queremos transmitir desde un plano muy íntimo, puesto que es una tipología de objeto que habla mucho de la personalidad, del carácter, de las ideologías, gustos, aficiones y costumbres de una persona, de su identidad. Son objetos, que al igual que la ropa que vestimos o los tatuajes que podamos tener, dicen mucho de cada uno de nosotros. Así, la joyería es una herramienta que nos permite hablar tanto de una persona o grupo de personas desde un plano cercano, como también desde un plano próximo más amplio y general a través del cual abarcar una mirada o punto de vista más dirigido a lo colectivo o lo social. Porque una joya es un objeto íntimo, que reside en el cuerpo y que se encuentra junto a la piel, frontera o punto de encuentro, tanto físico como emocional, que extiende parte de la corporeidad de cada uno de nosotros. Esa corporeidad o cuerpo que nos representa y con el que nos identificamos.

Otro aspecto que queremos recalcar también a través de este ejemplo, es el que hemos introducido al principio de este capítulo, ese relacionado con la funcionalidad. Tal y como hemos leido por medio de esta serie de *chatelaines* que hemos descrito, podemos ver cómo hemos trascendido esa función preestablecida que tiene la joya. Pues, al final, hemos conseguido alterar, cambiar o incluso transformar la función inicial de este elemento ornamental, para así hacer unos retratos a través de unos objetos que describan cómo son unas personas. Provocándole así un giro a esta tipología de objeto, con el que abrimos la puerta a un lenguaje plástico gracias a un tipo de joya con la que transmitimos unos conceptos y una experiencia perceptiva a través del arte.

EL LENGUAJE PLÁSTICO DEL *CHATELAINE*

No sabemos quien es pero si que está vinculada a estos objetos porque los ha introducido a su anatomía como parte de su cuerpo

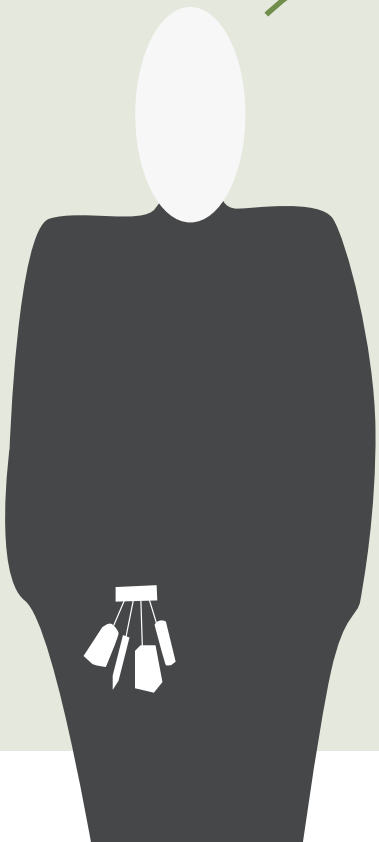
DEBORAH LOZIER
Tzedakah chatelaine, 2015

Si interpretamos estos objetos empezaremos a saber aspectos, gustos, costumbres o modos de ser de la portadora

Estos objetos son esta persona

Esta persona es estos objetos

MELANIE BILENKER
A *chatelaine for: collecting, recording and remembering for: Sophie Salle*, 2005



Le gusta acordarse de las cosas

Enigmática

Recolecta tesoros pequeños

3.2. Archivo de tipologías[20]

Para poder tener una visión general de aquellos recursos plásticos que nos ofrece el campo de la joyería y que podemos aplicar en las artes plásticas, es necesario conocer las tipologías de joya más importantes o conocidas. Pues cada una de ella nos puede servir para ampliar ese vocabulario simbólico o de códigos[21], a la vez que enriquecer las capacidades y recursos comunicativos con los que generamos el lenguaje plástico.

En cada una las tipologías de joyas que explicamos a continuación, mencionaremos las características técnicas y simbólicas principales que las definen, de modo que cuando creamos una joya dentro de un proyecto artístico, las podremos seguir y mantenernos fieles a ellas, al igual que también, alterarlas, cambiarlas o transgredirlas a merced de las necesidades de la obra y de aquellos conceptos que queramos plasmar en ella. Pues dependiendo de cuál sea la intención del proyecto tomaremos una dirección u otra. Ya que, tal y como hemos dicho anteriormente, dentro de las artes plásticas esa función ornamental la trascendemos a otra comunicativa y, precisamente debido a ese fin, podemos llegar a alterar los parámetros preestablecidos o las cualidades que las definen en relación a los conceptos que queramos transmitir.

Pasemos a ver esta clasificación que, aunque siempre le podamos introducir muchas más tipologías, según nuestro conocimiento y criterio engloba gran parte de aquellas que consideramos más representativas o de uso más común[22]. Aún así, queríamos recalcar que esta clasificación es un punto de partida para aproximarnos y tener una visión global de lo que son los diferentes objetos que componen el campo de las joyas, pues podemos hacer miles de clasificaciones distintas. De hecho, y como dato curioso, en el libro *JOYAS. Diccionario ANTIQVARIA* Luis Montañés y Javier Barrera cuando definen el término *tipología* hacen esta otra clasificación donde dividen este campo de objetos en tres grupos que, en cierta medida, se acercan a la teoría que planteamos en esta investigación y que veremos a lo largo de los capítulos.

20 El joyero y fundidor Jesús del Álamo Rodríguez y los joyeros y profesores Jose Marín y Carlos Pastor han colaborado en la revisión de este archivo de tipologías de joyería. Así como también han aportado algunos datos de interés y tipologías que no habíamos valorado o encontrado en un principio.

21 Para realizar tanto este archivo, como para el archivo que podremos leer más adelante sobre las partes del cuerpo, hemos recurrido al conocimiento adquirido a partir de conversaciones con joyeros, artistas, profesores, familiares, amigos, compañeros, etc. a la vez que también por medio de visitas a exposiciones, congresos, análisis de obras y lecturas y demás actividades relacionadas con estos temas. Asimismo, también queríamos decir que, una de las lecturas que nos ha servido de guía tanto en forma como en contenido ha sido el libro *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas* (Taschen) y también, concretamente para este archivo de tipologías de joyas, el libro *JOYAS. Diccionario Aniqvaria* (Ediciones Antiqvaria).

22 Decidimos centrarnos en el análisis de las joyas de uso más común para esta clasificación (esas que utilizamos o vemos con más frecuencia), dado que partimos del arte de objeto, un tipo de lenguaje plástico que nace y se genera a partir de los diferentes elementos que nos envuelven. No obstante, aunque esta condición cotidiana sea un requisito para introducir cada una de las tipologías que citamos, hemos creído conveniente aportar también otras que no lo son pero que pueden ser interesantes para formar un vocabulario plástico rico en recursos.

1. Las que tienen contacto con el cuerpo:

CABEZA. *Frente*: Corona, diadema. *Tocado*: Aguja, peineta. *Orejas*: Pendientes (zarcillos y arracadas).
CUELLO. *Garganta*: Torques, gargantilla, collar, cadena.
PECHO. *Escote*: Colgantes, (cruz, guardapelo, medalla, pinjantes o dijes vinculados al collar o a la cadena).
BRAZOS. *Antebrazo*: Brazalete. *Muñeca*: Pulsera, cadena.
MANOS. *Dedos*: Anillo, sortija, sello.
PIERNAS. *Tobillo*: Ajorca.

2. Las que son aplicables al vestido:

SOMBRERO, SOLAPA. CHALECO, ESCOTE: Broche, alfiler, pinjante, condecoración, insignia, clip, reloj.
CINTURA Y CALZADO: Hebilla.
CAMISA: Botones, clip, gemelos.

3. Otras joyas vinculadas al atuendo: portables ocasionalmente; o de tocador:

Abanico, cepillo, châtelaine, esenciero, espejo, impertinentes, peine, polvera, puño de bastón...

(p.296)

EXTENSIONES CORPORALES DE LA ANATOMÍA HUMANA

JOYAS CORPORALES
objetos vinculados directamente al cuerpo

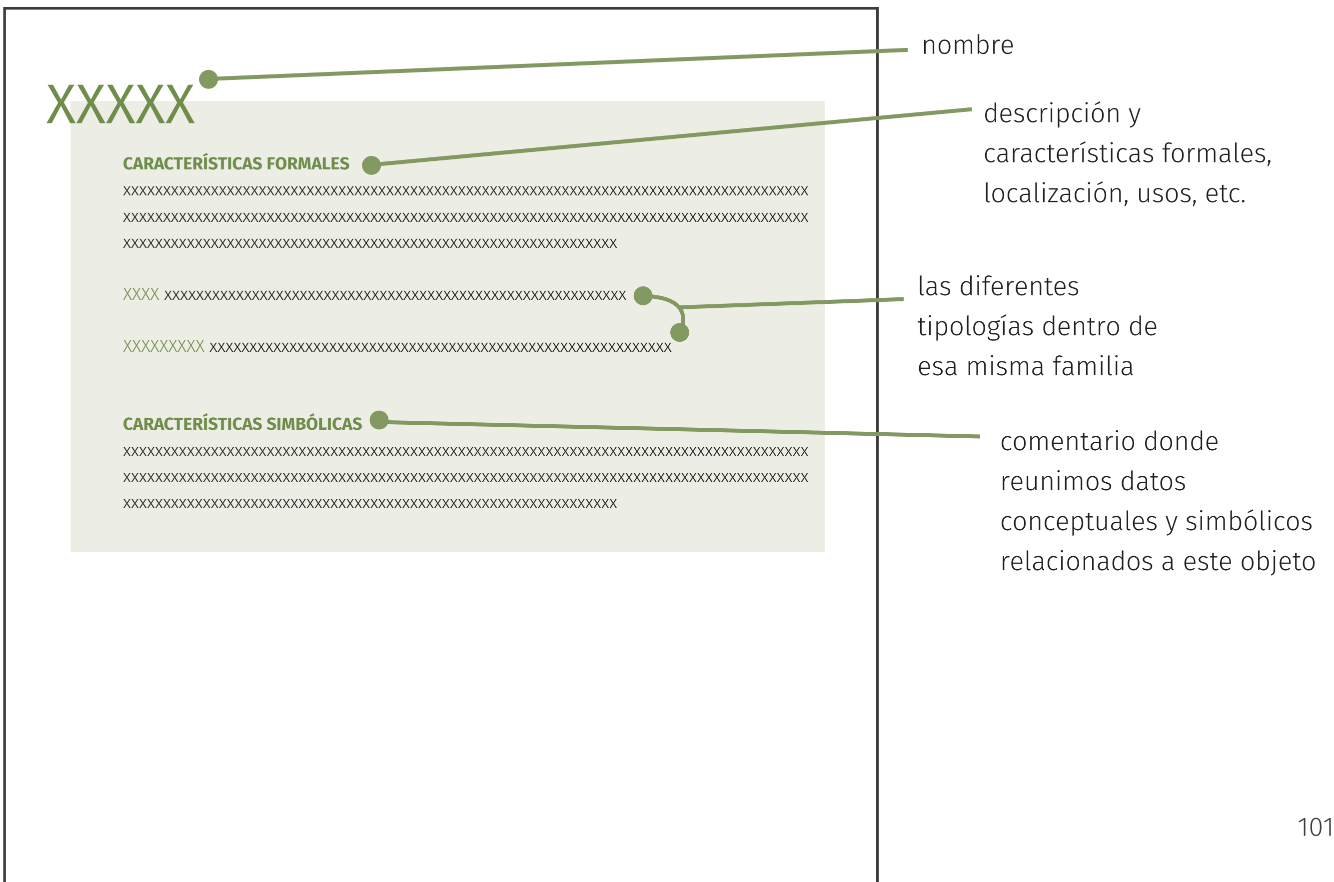
EXTENSIONES CORPORALES DE LA SEGUNDA EPIDERMIS CORPORAL

PRENDAS
objetos vinculados a la protección del cuerpo

EXTENSIONES CORPORALES EXENTAS A LA ANATOMÍA HUMANA

JOYAS CORPORALES
Y ESPACIALES
objetos vinculados al cuerpo y al espacio

FICHA TÉCNICA DE CADA UNA DE LAS TIPOLOGÍAS QUE APORTAMOS



ANILLO

CARACTERÍSTICAS FORMALES

Generalmente los anillos tienen una forma circular o más o menos circular, en su parte interior la cual va en concordancia con la forma cilíndrica de los dedos. Y así como esta parte interior está más condicionada, la parte exterior puede llegar a tener formas infinitas mucho más variadas, sobre todo en la cara o parte que vemos o se sitúa en la parte exterior de la mano.

La mitad inferior suele ser lisa y busca la adaptación o ergonomía de la pieza al dedo, así como el confort. La mitad superior, generalmente decorada, es donde podemos encontrar engastadas las piedras o grabados, los motivos decorativos y/o simbólicos. Muchas veces suelen llevar un grabado interior, que agudiza el compromiso o la relación entre la persona que ha regalado la joya y su portador.

En la mayoría de los casos los situamos en las falanges de los dedos de la mano, entre metacarpos y falanginas. Aunque también los podemos encontrar en las falanginas e incluso en los dedos de los pies.

ALIANZA aro metálico hecho con un hilo, que puede ser de diferentes secciones.

ALIANZA COMPLETA una alianza que está recubierta de piedras en toda su cara superior y, por ese motivo, su elaboración tiene que ser a medida dado que no se suelen hacer de manera estándar a causa de la gran variedad de tallas que existen.

MEDIA ALIANZA tal y como dice el nombre es como una alianza, pero con la diferencia de que en la mitad superior del cuerpo del anillo tiene un número indeterminado de piedras, normalmente impar.

SELLO anillo robusto, más común en los hombres que en las mujeres y que normalmente, la parte superior suele estar decorada con alguna simbología reconocible. En algunas culturas lo solían utilizar a modo de estampa para sellar o cerrar la correspondencia, normalmente con lacre.

SOLITARIO anillo de líneas sencillas que suele llevar una piedra central. En la cultura occidental está relacionado con la pedida de mano en la ceremonia del matrimonio y, si se utiliza bajo este contexto, lo denominamos *anillo de pedida*.

SORTIJA es el nombre genérico para denominar a las diferentes tipologías de anillos. Podríamos decir que es sinónimo de anillo. De hecho, creemos que utilizar un nombre u otro es una cuestión cultural.

TRESILLO, CINQUILLO, SETILLO anillos que llevan tres, cinco o siete piedras en la parte anterior o exterior.

TRINITI es un anillo compuesto por tres hilos entrelazados y móviles. No es muy común pero, en algunas ocasiones también los podemos ver con siete hilos, uno en representación por cada día de la semana.

CARACTERÍSTICAS SIMBÓLICAS

La carga simbólica más fuerte que tiene un anillo es la del compromiso. Este calificativo viene dado por las alianzas, un objeto que está directamente relacionado con la unión de una pareja, con el amor y con el matrimonio.

Los sellos son otro tipo de anillo con una carga simbólica fuerte porque tienen un espacio en el que podemos tallar, grabar o modelar escudos, insignias o símbolos que nos pueden vincular con una posición social, con un grupo cultural concreto o incluso pueden decir en qué universidad te graduaste. En cierto modo, también podríamos decir que con el sello nos vinculamos o comprometemos con aquellos elementos simbólicos que encontramos en él.

Podríamos decir que, de manera general, al igual que la alianza y el sello, el anillo establece un lazo o incluso, un compromiso con una persona, con una ideología o con un estatus social. De manera simbólica este objeto conecta manos, aunque no estén en contacto, debido a que cada una de ellas comparte un objeto con las mismas características. Unas manos que también tienen una carga simbólica fuerte pues son con las que, al fin y al cabo, nos presentamos, nos expresamos, recogemos y damos.

BROCHE

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

Los broches no suelen tener una forma predeterminada, aunque sí que tienen un elemento esencial que es la aguja, que metemos entre los tejidos o entre el pelo para podérnosla colocar en el cuerpo.

Los más utilizados son los que se enganchan a la ropa, y lo común es encontrárnoslos a la derecha o izquierda de la parte superior del pecho. Aunque también los podemos ver situados en el centro a modo de colgante sin cadena, así como en los bolsos, mochilas, gorras, etc.

Los broches del pelo los solemos situar en la mitad superior de la cabellera, para así poder apartar el pelo y dejar más al descubierto el rostro.

BROCHE COMÚN una joya compuesta por dos partes. La cara anterior decorada y en la posterior se sitúa la articulación o mecanismo que nos permite engancharlo a la ropa o al pelo.

AGUJA es principalmente un sistema de enganche compuesto por una varilla cilíndrica decorada, ya sea en uno de los extremos o a lo largo de todo ella siempre y cuando, quede suficiente espacio para poder engancharla a la ropa o al pelo. En algunas ocasiones también lo denominamos pasador.

ALFILER es similar a la aguja, pero con la peculiaridad de que tiene una función práctica a parte de la ornamental. Se considera un tipo de joya que sirve para unir o sujetar prendas de ropa. Dependiendo de donde la coloquemos la llamaremos de una manera u otra, tal y como vamos a ver en los siguientes ejemplos.

ALFILER DE CORBATA como bien dice el nombre, este tipo de joya también tiene una localización concreta: la corbata. Habitualmente suele tener un mecanismo de presión igual que los ganchos que utilizamos para sujetar el cabello, aunque también los podemos hacer mediante un sistema de aguja.

ALFILER DE CUELLO es un tipo de broche que está compuesto por un hilo rígido que tiene un remate de aguja con rosca a los dos extremos el cual, lo cerramos con elementos decorativos pequeños que tienen este mismo sistema de tornillo (en este caso la parte de la tuerca) para así amarrarlo a la ropa y que no nos podamos pinchar. Este tipo de broche tiene una localización concreta, se sitúa en el cuello de la camisa, enganchando una solapa con la otra. Es decir, en el lugar donde vemos las pajaritas.

CHAPA es similar a un pin, pero de dimensiones mayores, y tiene un sistema de aguja parecido al del broche. Esta tipología está vinculada a la estética pop y, por lo general, se ha asociado más a las tribus urbanas. Actualmente es una tipología muy aceptada por lo que es común que la podamos ver en personas que no tienen porqué estar vinculadas con esta estética o grupos sociales.

FÍBULA este podría ser una de las tipologías broches más antiguas que conocemos. En la mayoría de los casos suele tener un sistema móvil y de aguja compuesto por una U y un alfiler que se entrecruzan. Pueden llevar o no algún tipo de elemento móvil o fijo decorativo que actúa a modo de colgante.

HEBILLA mecanismo que originalmente ponemos en un cinturón, pero que también podemos ver en zapatos, chalecos, etc.

IMPERDIBLE es una tipología más funcional que decorativa, que nos sirve para unir pliegues o enganchar objetos a la ropa.

PIN compuesto originalmente por una parte plana en su cara anterior en la que podemos plasmar un motivo decorativo. En su cara posterior situamos una aguja de unos 9mm aproximadamente de longitud dispuesta de manera perpendicular que,

gracias a una pieza exenta (hecha a partir de un mecanismo de fleje), nos permite fijarlo a la ropa.

CARACTERÍSTICAS SIMBÓLICAS

Este es uno de los pocos objetos de joyería que requieren de un tejido textil o de pelo para podérnoslo incorporar al cuerpo. Podríamos decir que necesitan de un intermediario entre ellos y nuestra epidermis. En la mayoría de los casos este intermediario es la ropa que, de alguna manera podríamos calificar también como segunda piel. Por lo tanto, a pesar de que haya cierta distancia física entre ellos y el cuerpo, al final acaba siendo un elemento muy íntimo y próximo, pero con la cualidad de que nos permite unir elementos externos a la anatomía humana.

En la antigüedad se les atribuían símbolos relacionados con la amistad, el amor, la posición social y la guerra. Durante muchos años nos han servido como sistemas para amarrar piezas de ropa al cuerpo o para mantener las prendas cerradas. Debido a estos motivos, podríamos decir que quitarnos o desabrocharnos el broche puede ser sinónimo de quitarse la ropa, de desnudez, de apertura.

Asimismo, también nos sirven para amarrar otros objetos de uso común o diario al cuerpo. Un ejemplo que aún está en uso es aquel que sujeta el chupete a un bebé para que así no le caiga al suelo o lo pierda.

Las chapas o los pines son los broches que más se están utilizando en la actualidad, puede que por su bajo coste y, como consecuencia, fácil adquisición. En ellos plasmamos símbolos, iconos o insignias políticas, filosóficas, de estilos de vida, de humor, etc. que nos representan y con los que nos mostramos y posicionamos en la sociedad. Gracias a que estos objetos nos ofrecen una pequeña superficie en la que mostramos una gran parte de nuestra identidad.

CADENA

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

En la mayoría de los casos suelen tener una forma lineal y flexible o moldeable, compuesta por un cordón o por una serie de eslabones que se van encadenando y acoplando a las formas de aquella parte del cuerpo en la que se sitúa. A pesar de ello, también las podemos encontrar de formas rígidas, habitualmente a modo de círculos u óvalos. Aunque este último tipo puede resultar cómodo de utilizar en aquellas partes de la anatomía en las que los colocamos, no se adaptan tan bien como las flexibles.

Las solemos llevar puestas en el cuello, muñecas, tobillos o incluso la cintura. Las que se sitúan en el cuello pertenecen a la familia de los collares, las que se sitúan en las

muñecas a la familia de las pulseras y las que se sitúan en los tobillos a la familia de las tobilleras. También existe otro tipo de cadena que no solemos utilizar tanto que se sitúa en la cintura.

RÍGIDAS

HILO RÍGIDO generalmente son collares cerrados compuestos por hilos que pueden ser de diferentes secciones: circular, tubular, cuadrado, triangular, etc.

ARTICULADAS

ESLABONES cadena compuesta por un módulo entrelazado con otro de manera sucesiva y rematada con un cierre. Estos eslabones pueden ser de muy diversas formas, por este motivo hay un sinfín de nomenclaturas: arandelas, barbada, de bolas, calabrotes, etc.

CORDONES normalmente compuestos por un alma de un material textil y recubiertos de hilos entrecruzados que pueden ser de diferentes metales.

CARACTERÍSTICAS SIMBÓLICAS

Podríamos decir que una de las funciones más comunes de una cadena es atar elementos que queremos que estén unidos (como un ancla a un barco). Asimismo, también las podemos utilizar de manera simbólica a través de la joyería para unirnos con alguien, a un suceso, a una experiencia, una creencia, etc. Es una tipología que puede ser un símbolo de vínculo con dos vertientes, ya que nos permite hacer relaciones con símbolos de opresión o de conexión a la vez. Desde la vertiente más negativa o peyorativa, a este objeto lo vinculamos con la derrota, el castigo. Pues esta tipología de pieza tiene unas connotaciones simbólicas en las que podemos llegar a subordinar a una persona o animal, a un estado que va en contra de su naturaleza e instinto. Hoy en día, “estar atado con cadenas” aún lo relacionamos a los esclavos, a los convictos o los presos y, “romper las cadenas” lo relacionamos con la libertad.

En su vertiente más amable o positiva, una cadena nos une como nos unen los eslabones, las arandelas o entramados que la forman. Podríamos decir que, su aspecto formal es una reiteración de aquello que simboliza. También la podemos atribuir a un símbolo de lealtad, de amor o de fijación. Las cadenas te vinculan a un parentesco con el que nos apoyamos, amparamos y, por lo tanto, nos llevan a un entorno íntimo y de confort. Pero, así como nos pueden atar a un parentesco, a una familia, clan o círculo de personas, también podemos ser “el eslabón perdido” y estar desamparados, rotos o sin un cierre que nos permita unir ambos extremos.

De ellas podemos enganchar colgantes que remitan a símbolos que, generalmente están relacionados con la personalidad o las creencias del portador. De igual modo, también las podemos utilizar para colgar objetos que queremos tener cerca, que

no queremos perder o que nos pueden proteger. Por ese motivo, en algunas culturas antiguas y en la mayoría de las tribus que no usan mucha ropa que les permita trasnportar o guardar utensilios, las cadenas o colgantes sirven para portar objetos, ya sea de uso cotidiano o ritual como, por ejemplo, los chamanes de ciertas tribus. En nuestra cultura occidental un ejemplo de este uso que ya prácticamente se ha extinguido, podría ser el de los portallaves que llevaban los serenos en las ciudades. Estas personas eran los encargados de abrir y cerrar los portales de los bloques de pisos, si es que nos habíamos olvidado las llaves en algún sitio o las habíamos perdido.

CAMAFEO

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

Denominamos camafeos a unos relieves o bajorrelieves realizados en piedras preciosas, así como en conchas, como puede ser el nácar. Generalmente son de forma circular y están abrazados o engarzados por una estructura metálica que también puede estar decorada con piedras preciosas, grabados, etc.

Se puede encontrar tanto en el torso como en el cuello, muñeca, mano, etc. depende de cuál sea la tipología de joya con la que se realice la base del camafeo.

Los utilizamos en broches, anillos, colgantes, pulseras, agujas, relojes de bolsillo, etc.

CARACTERÍSTICAS SIMBÓLICAS

Esta tipología de joya nos permite dibujar o esculpir en piedra cualquier motivo que deseemos. Muchas veces se ha utilizado para retratar a una persona con una estética concreta con la que sentimos afinidad, a un ser querido o a alguien importante. Podríamos decir que con este gesto retratamos, homenajeamos y guardamos para la posteridad a esa persona y todo lo que ella acarrea, tal y como lo hace una escultura de piedra o de bronce. Pero con la peculiaridad de que en este caso, el suelo donde la disponemos es nuestro cuerpo, en él la exhibimos y buscamos la mejor plaza o calle para situarla.

Con menos frecuencia esta tipología de joya también se ha utilizado para plasmar motivos vegetales como flores y plantas. Creemos que, tal y como lo hacen cuando retratamos a personas importantes o ilustres, estos otros seres vivos también son representativos y revelan estéticas y simbologías entreocultas que enriquecen la cualidad ornamental de esta joya.

CHATELAINE

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

Es un tipo de joya que se utilizó de manera más habitual entre el siglo XVI y XIX aunque, ya se hacía uso de él en la antigua civilización romana. Suele estar formado por una pieza principal que tiene un sistema de broche de aguja o de pin, que nos permite enganchárnoslo a la ropa. Aunque también encontramos *chatelaines* que, en vez de tener un sistema de broche, tienen un sistema de arandela por el que pasa un cordón que nos permite enganchar este objeto al cuerpo.

De la pieza central salen cordones o cadenas que enganchan cajitas que guardan objetos o los propios objetos en sí. En sus inicios los elementos que estaban enganchados a él solían ser de uso común. Es por este motivo que a través de ellos se podían identificar con el portador de dicho objeto. Puesto que, al fin y al cabo, estaban directamente vinculados con la persona portadora de ese tipo de joya.

Pensamos que en el momento en el que los empezaron a utilizar de manera más habitual, cumplían una función más práctica vinculada a aquellas mujeres que velaban de la casa, pues de él salían llaves o herramientas del hogar como podían ser tijeras, agujas e hilo. Sin embargo, poco a poco pasó a ser un tipo de joya de la que salían objetos relacionados con la belleza y la nobleza como podía ser: una botellita en la que se ponía perfume, unas gafas, un portarretratos, un reloj o una pluma. Todos ellos hechos de manera que parecían joyas, dado que se creaban con metales y piedras preciosas.

Se sitúan en la cintura o en la cadera, normalmente en la parte de delante, a un lado u otro.

CARACTERÍSTICAS SIMBÓLICAS

Tal y como hemos dicho anteriormente, este tipo de joya fue más importante en el pasado. Solían llevarlo puesto las personas que cuidaban o dirigían la casa o los mismos dueños de ésta. En ellos se solían enganchar llaves, tijeras, gafas o incluso un equipo pequeño o set de costura con diferentes hilos y agujas.

También hubo otro tipo de *chatelaine* que se utilizó para enganchar objetos o complementos como un abanico, gafas, plumas para escribir, libros pequeños, monóculo, perfume o incluso una pequeña botella en la que se llevaba veneno. Objetos que solían exponer de manera pública una parte de la sociedad que tenía un nivel adquisitivo alto. Puesto que, en cierto modo, hacían público que por ejemplo, sabías leer y escribir o que tenías suficiente dinero como para comprar objetos hechos como si fueran joyas que facilitaban tu día a día o te ensalzaban la apariencia estética.

COLLAR

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

Por lo general suelen guardar una apariencia circular u oval, aunque lo podemos llegar a encontrar de innumerables formas. Lo importante es que se adapten bien al cuello, nuca, clavículas y pecho. Una pieza muy importante que suele aparecer muchas veces en esta tipología es el colgante, tanto móvil como inmóvil, que lo situamos en la parte central de esta estructura de sujeción o collar.

Lo situamos en la línea que junta la base del cuello con la parte superior del torso. Aunque también los encontramos en medio del cuello, entre cuello y torso o colgando del cuello hasta, incluso, llegar a la cintura.

ARGOLLA originalmente era un círculo que en su cara más peyorativa era de hierro y lo vestían de manera obligada los esclavos y en su cara más amable, era un círculo de oro que vestía la gente noble para adornarse puesto que eran personas honorables.

COLLAR LARGO puede llegar a extenderse desde la mitad del esternón hasta llegar al vientre.

GARGANTILLA collar pequeño y sencillo que llega hasta la base del cuello.

COLLAR MEDIO sus medidas oscilan entre la parte superior del inicio del esternón (los más pequeños) hasta unos tres centímetros más abajo (los más largos).

RIVIÈRE podríamos decir que la rivière clásica está compuesta por una sucesión de diamantes que dibujan una línea brillante alrededor de nuestro cuello, aunque también le podamos poner otro tipo de piedras. Está hecha por un sistema modular articulado, donde cada pieza engarza una gema con el propósito de que sea ésta la protagonista y que la estructura intente pasar desapercibida.

TORQUES un tipo de collar rígido y abierto. Normalmente en cada extremo podemos ver dos esferas o motivos decorativos pequeños. Si este tipo de collar lo hacemos más pequeño se convierten en pulseras.

SEGÚN LAS LONGITUDES podemos encontrar un sinfín de nomenclaturas y medidas que los clasifican. A continuación os presentamos una de ellas*:

Gargantilla de 30,5 a 33 cm
Chorker de 35,5 a 41 cm
Princesa de 43 a 48 cm
Matineé de 51 a 61 cm
Ópera de 71 a 86 cm
Rope a partir de 114 cm

* Hemos sacado esta clasificación a partir del libro *Disegnare gioielli* de Manuela Brambatti y Cosimo Vice escrito por Alessandra Possamai.

CARACTERÍSTICAS SIMBÓLICAS

El collar se asienta en la base del rostro. Tal vez por ese motivo podamos decir que es la peana que sustenta la identidad del sujeto o persona que lo viste (este objeto que eleva o ensalza la obra de arte para que así la podamos ver mejor), tal y como sucede con el conocido collar que visten las Padaung, más conocidas como las mujeres jirafa. Este es un tipo de collar que eleva el rostro en una vertiente tanto simbólica como física, dado que lo ensalza debido a una deformación intencionada del cuello, las clavículas y la caja torácica. Podríamos decir que este tipo de collares, llevan al extremo ese fin estético con el que se realzan los rasgos más distintivos del rostro.

Su forma circular, así como los objetos que cuelgan de ellos, los podríamos vincular a lo que podríamos llamar el universo personal de cada portador. Pues, en cierto modo, un collar lo podemos interpretar como una galaxia que gira en torno a nosotros y que está compuesta por planetas, satélites, soles y demás elementos que nos rodean y nos acompañan, salvaguardando la unión entre cabeza y torso, intelecto y alma, entre mente y corazón.

Esta localización nos permite disponer objetos en esta parte del cuerpo, tales como piedras, amuletos o colgantes, los cuales están en contacto con la garganta, la voz, la respiración y la capacidad de alimentarse. Pero, al igual que podemos situar objetos que estén en contacto con esta parte superior del torso, también podemos situarlos en la zona central o inferior y que estén cerca de los pulmones, del corazón, del estómago o de las tripas y vincular así una intención comunicativa con conceptos como la respiración, el alma y el amor, el alimento, la capacidad de digerir y, porqué no, el cerebro emocional.

CORONA

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

Suele guardar una forma circular que se adapta a la cabeza.

La disponemos en la parte superior-posterior de la cabeza.

CORONA COMÚN elemento decorativo que colocamos en la cabeza.

DIADEMA podríamos definirla como una corona sencilla que, en vez de ponerla horizontal sobre la cabeza, la colocamos de manera vertical u oblicua desde nuestro eje vertical. No suele estar cerrada y su parte abierta se sitúa cerca de la nuca.

LAUREOLA es un tipo de corona hecha originalmente con laurel y que solemos vincular a la cultura griega y romana.

TIARA es una tipología más pequeña que la diadema. A ambos extremos tiene un pequeño sistema de agujas similar a un peine o peineta que ayuda a fijarla en la cabeza. Algunas de las tiaras, en vez de llevar este sistema, llevan unos remates denominados flejes que generan una ligera presión en la cabeza para que no se caiga.

CARACTERÍSTICAS SIMBÓLICAS

Uno de los símbolos más fuertes de la corona es el de poder. Es un objeto que relacionamos con reyes, reinas, príncipes y princesas, o que visten todas aquellas personas que se quieren calificar como tales.

Asimismo, también podríamos decir que la corona es una joya que situamos allí arriba, donde reside el intelecto, cerca de la razón. Del mismo modo que también está vinculada a simbologías asociadas con el Sol y con éste, a la vida y a la fertilidad. Pues con este objeto establecemos un vínculo con esta estrella que está situada en el centro del sistema solar, iluminando e irradiando rayos o destellos de luz que proporcionan vida. De ahí que uno de los diseños principales de esta tipología de joyas tenga picos o formas ascendentes, que salen de ella hacia lo alto, remitiendo así a los rayos de luz del Sol. Estos picos que emanan de la base, y que van hacia lo alto los llamamos potencias. Suelen ser afilados desde la base a la punta superior y los podemos encontrar también en la mayoría de los objetos de orfebrería religiosa, como por ejemplo las custodias o los sagrarios.

Aunque las más representativas actualmente estén vinculadas a estas figuras monárquicas, también podemos ver coronas en seres mágicos relacionados con la naturaleza como pueden ser los duendes, las hadas o los dioses. Y, así como el tipo de corona que hemos comentado anteriormente suele ser de metal y gemas preciosas o perlas, este segundo tipo puede estar hecho de estos materiales, pero también de elementos naturales, tales como: flores, ramitas u hojas.

GEMELOS

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

Estas joyas están compuestas de dos partes: el enganche y la parte que equivale más o menos a un botón. La parte del enganche suele ser a modo de “T” invertida porque la parte superior de esta letra funciona muy bien como tope para engancharse al ojuelo de la camisa. La parte que corresponde al botón sale de la parte central de la “T”, la cual suele tener formas muy variadas.

Los situamos en los puños de las camisas, como sustitutos de los botones. Por este motivo, este tipo de camisas en vez de tener un botón y un ojuelo en cada puño, tienen dos ojuelos para así poder situar la joya.

CLÁSICOS suelen ser formas sencillas similares a los botones.

CUBREBOTONES podríamos decir que esta es una variante del gemelo que, gracias a un sistema de enganche que se amarra al botón junto con una pieza decorativa que lo cubre, permitiéndonos ocultar o transformar las formas originales de los botones de dicha prenda de vestir.

FANTASÍA podemos encontrarlos tanto de formas abstractas más arriesgadas o formas más figurativas, así como de figuras pequeñas que remiten a dibujos animados, símbolos o elementos que están de moda. Podríamos decir que en este tipo de gemelos está más aceptado que los materiales sean tanto metales y gemas preciosas como materiales más comunes a la actualidad como pueden ser resinas, polímeros, vidrio, etc.

CARACTERÍSTICAS SIMBÓLICAS

Por lo general esta tipología de joya la solemos llevar cuando nos ponemos un traje con chaqueta. Por lo tanto, le podemos atribuir cargas simbólicas de festividad, así como también otras que nos transporten a un ambiente formal, en el que el protocolo nos obliga a llevar este tipo de vestimenta.

PEINETA

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

Podríamos decir que es un tipo de broche plano, que se compone de una parte decorativa por dónde salen una serie de agujas que nos permiten engancharla en el pelo.

Las situamos en la cabeza. Concretamente entre el cráneo en un tipo de moño o recogido hecho con el mismo cabello.

HUESO O NÁCAR peinetas hechas a partir de concha de tortuga carey (las que están hechas de resina intentan semejarse a este material), de asta o de hueso, comúnmente de procedencia animal de envergadura grande, dado que necesitamos al menos una superficie de unos cinco por cinco centímetros como mínimo de material para poderlas realizar. Los motivos decorativos que tienen suelen hacerse por medio de calados o relieves. Podríamos decir que este suele ser el tipo de peineta más antigua debido al material de construcción que utilizamos para hacerla.

METAL este tipo de peinetas las hacemos mediante un troquel o estampación del metal, así como por procesos manuales de laminado, trazado, calado, repujado y texturizado. Los materiales que utilizamos para hacerlas suelen ser en la mayoría de los casos plata o latón. Muchas veces les damos un baño de plata o de oro amarillo, blanco o rosa para tener un acabado más duradero y "de calidad".

RESINA este tipo de peinetas las suelen hacer a partir de un molde, aunque también las encontramos hechas de la misma manera que se hacen las de hueso. Normalmente suelen ser de colores marrones con aguas más amarillentas, o de tonalidades negras adoptando así una tonalidad más oscura.

VALENCIANAS el juego de peinetas valencianas está muy vinculado con la figura de la *fallera*. Está compuesto por tres peinetas metálicas: una más grande que situamos en la parte posterior de la cabeza entre ésta y el moño y, otras dos más pequeñas que situamos a ambos lados entre el moño pequeño y la cabeza. A pesar de que el juego más común suela ser este que está compuesto por tres peinetas metálicas, también hay otro que es simplemente una más pequeña que puede ser tanto de metal como de resina, nácar o hueso. El primer juego de peinetas está más relacionado con un tipo de estética más noble y, el segundo tipo de peinetas a la estética *huertana* o de mujeres de clase baja. Cuando utilizamos el juego de tres, también los combinamos con otros tipos de complementos que, como están realizados en procesos y materiales nobles están más vinculados o considerados como joyas. De hecho, tienen la misma estética que los pendientes, los colgantes y los broches que visten. Estas joyas complementarias son un juego de cuatro ganchos hechos con hilo y forma de U, que situamos de manera cruzada y perpendicular en los moños pequeños situados a ambos lados, y dos juegos de agujas rematadas con dos elementos decorativos a los extremos (generalmente de forma esférica) que atraviesan de manera horizontal el moño posterior.

CARACTERÍSTICAS SIMBÓLICAS

Así como los collares y los pendientes nos permiten decorar o relacionar elementos y simbologías a la mitad inferior del rostro o de nuestra identidad, las peinetas nos permiten decorar o relacionar elementos y simbologías a la mitad superior más vinculada al imaginario, el intelecto o la razón.

Podríamos decir que, es un tipo de elemento ornamental que ha sido utilizado por las mujeres. Así como también que, en ámbitos culturales están relacionadas como un tipo de ornamentación usado tanto en celebraciones, como festividades de carácter religioso católico. Las que vinculamos a esta cultura religiosa católica suelen ser de tamaños grandes hechas con resina y muchas de las veces las utilizamos con o para situar también una mantilla en la cabeza, en rituales como las procesiones o ceremonias importantes.

PENDIENTES

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

En esta joya distinguimos dos partes: el sistema de enganche con el que se agarra esta joya al lóbulo de la oreja (llamado perno) y la parte onamental o colgante que puede ser móvil o fijo.

Los disponemos en la oreja, normalmente en el lóbulo. Aunque también los podemos colocar en las otras partes de la oreja o incluso, del cuerpo como: cejas, nariz, mejillas, labios, pezones, ombligo, genitales, etc. A todos aquellos elementos de adorno que introducimos en la piel y que no están situados en el lóbulo les solemos llamar *piercing*.

ABRIDORES estos pendientes los utilizamos tanto para hacer las perforaciones como para ornamentar las orejas, gracias a que el final del perno (la parte que introducimos en el agujero) tiene forma de aguja. Un tipo concreto de pendiente abridor es uno con forma de aro, que antiguamente era utilizado por las comadronas para hacer los agujeros a los bebés.

ARETES/ZARCILLOS pendientes hechos a partir de un hilo rígido con forma de aro.

ARRACADA O CANDONGA son como los aretes, pero con la diferencia de que tienen un motivo decorativo en la parte inferior.

COLGANTE llamamos pendiente de colgante a aquellos compuestos por dos o más partes, una a modo de gancho y otra que nace y pende de él. No es el nombre oficial establecido, pues dependiendo del sistema de enganche los solemos llamar *hippie, pala catalana*, etc. Hemos querido agruparlos todos bajo esta nomenclatura para así tener una visión general de esta tipología.

CRIOLLAS el origen del nombre de estos pendientes proviene de los criollos (los antiguos descendientes de europeos nacidos en América del sur). Son como los aretes y en algunos casos están completamente decorados con piedras.

DE BOTÓN son unos pendientes pequeños y sencillos, que suelen ser más pequeños que el lóbulo de la oreja.

DESMONTABLES pendientes normalmente compuestos por varias piezas: una piedra central o dormilona, una corona que la envuelve y uno o varios colgantes. Este grupo de piezas las podemos ir desmontando hasta quedarnos únicamente con la piedra central.

DORMILONA son como los de botón, aunque pueden llegar a ser un poco más grandes. Su nombre se debe a que es un tipo de pendiente muy cómodo, tanto que puedes dormir con ellos sin que te molesten.

TÚ Y YO se componen de un diamante (símbolo de eternidad) en la parte superior y de una perla (asociada a simbologías relacionadas con la naturaleza) en la parte inferior.

CARACTERÍSTICAS SIMBÓLICAS

Al igual que el collar suele enmarcar el rostro o la identidad, los pendientes dispuestos en las orejas a cada lado del rostro, también lo pueden hacer.

Generalmente, los atribuimos a las mujeres. Uno de los motivos que lo podría justificar es que, la mayoría de las veces es a nosotras a las que se nos ponen los pendientes sin preguntarnos nada más nacer. A pesar de este motivo, cada vez está más normalizado ver a hombres con ellos, ya no solo en una de las orejas, sino en las dos y alejados de prejuicios sexuales, ideológicos o de dejadez. Parece que poco a poco los hombres estén volviendo a sus orígenes pues, tal y como pasa en algunas culturas, en un principio eran ellos los que los llevaban.

Aun así, hay otras culturas en las que los pendientes están directamente relacionados con el género femenino. De echo, en alguno de esos lugares esta tipología de piezas comparte el mismo nombre que la vulva. Una de las causas se debe a que, este grupo de personas, piensan que las orejas guardan semejanza con este órgano. Ejemplo de ello son las relaciones simbólicas que podemos encontrar vinculadas con la sexualidad, tales como la rotura del himen y la pérdida de la virginidad. Dado que, con la perforación del lóbulo, establecemos una metáfora con la penetración y la sangre que se desprende de la vagina, cuando se rompe esta telilla que da paso a los órganos reproductores interiores de la mujer, que dan cabida a la gestación (Archive for Research in Archetypal Symbolism (Autor institucional), 2011).

Sin embargo, no todo recae sobre ritos sexuales puesto que estas joyas, al estar situadas en las orejas, cerca del oído, órgano con el que escuchamos y recibimos al otro, cerca de la inteligencia y del saber, también los podemos relacionar con connotaciones que nos sitúan más cerca de la apertura intelectual y de la iluminación.

PULSERA

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

Suelen guardar una forma circular o cilíndrica que puede ser rígida o flexible, cerrada o abierta.

Se sitúan en la zona de las muñecas, aunque pueden extenderse también por el antebrazo.

BRAZALETE es un tipo de pulsera rígida hecha a partir de una sola pieza.

DE MEDIA CAÑA suele ser una pulsera hecha a partir de un hilo hueco o tubo plano en la cara que va sobre la muñeca.

ESCLAVA pulsera compuesta por tres partes: el cierre, una cadena que disponemos a ambos lados de él y que abraza a una chapa comúnmente de forma rectangular en la que solemos grabar un nombre en la cara anterior y una fecha en la cara posterior.

ESPOSAS son dos pulseras rígidas unidas entre ellas con una cadena. Estas pulseras tienen un sistema de cierre que abrimos o cerramos con una llave.

PULSERAS DE DIJES pulsera hecha a partir de una cadena flexible a la que le podemos introducir colgantes que funcionan como elementos decorativos y, a la vez, también como amuletos o elementos que están vinculados a un recuerdo concreto como una vivencia, un viaje, etc.

RIVIÈRE tal y como hemos visto con el collar, podríamos decir que la rivière clásica está compuesta por una sucesión de diamantes que dibujan una línea brillante alrededor de nuestra muñeca, aunque también le podamos poner otro tipo de piedras. Está hecha por un sistema modular articulado, donde cada pieza engarza una gema con el propósito de que sea ésta la protagonista y que la estructura intente pasar desapercibida.

SEMANARIO una pulsera compuesta por siete hilos rígidos de metal entrecruzados entre ellos.

TORQUES hilo grueso dispuesto en una forma circular abierta que, en ambos extremos tiene un elemento ornamental

CARACTERÍSTICAS SIMBÓLICAS

Esta tipología de joya, pese a que la vinculamos con esas connotaciones ornamentales que tanto caracterizan a las joyas, también suele estar en estrecha conexión con las esposas o aquellos mecanismos que, al igual que las tobilleras, se les ponían a las personas o animales para tenerlas atadas, presas o esclavizadas. De hecho, hemos visto que una de las tipologías de pulseras aún conserva el nombre de esclava. Este tipo de pulsera está compuesto por tres partes: el cierre, la cadena y la chapa, donde solemos poner un nombre y una fecha. Aunque hoy en día el nombre que gravamos en esta clase de pulsera no tenga connotaciones de posesión, el nombre de esta tipología de joya nos hace pensar que en un pasado puede que sí que las tuviese.

Pero no todo son connotaciones negativas en este tipo de piezas. También podríamos decir que las pulseras las situamos en las muñecas y éstas dan paso a las manos, las que dan, reciben, protegen y cuidan. Y por este tipo de cercanía con ellas, estos objetos ornamentales pueden ser elementos que nos recuerdan todo aquello que *hacen* y *dicen* las manos. Puede que por este motivo las pulseras de las bailarinas en culturas árabes o hindús son tan importantes. Pues estos objetos ensalzan los movimientos que

generan y con ello, toda la simbología y narratividad que desprenden en cada una de sus posiciones con las que cuentan y transmiten historias, hazañas e incluso mitos.

un paso más allá
trascender el objeto joya

Después de haber visto las tipologías de joyas que creemos que son más representativas, queríamos:

- Afianzar una que ya suele aparecer mucho en los circuitos de joyería contemporánea: **el objeto de uso común o el objeto abstracto**[23] **como joya.**

- Aportar otras dos que, hasta la fecha, no hemos encontrado dentro de los libros o estudios sobre joyería: **el cuerpo y el espacio como joya.**

Las fuentes que nos impulsaron a tomar esta dirección en el estudio de la joyería fueron*:

- La visión del campo expandido dentro del proceso creativo y la concepción de la propia obra de arte de **Rosalind Krauss.**

- La capacidad funcional de los objetos según **Baudrillard.**

La base sobre la que gestamos estas tres tipologías es la **vertiente transdisciplinar** que está tan latente tanto en los estudios de arte (ciclos, grados, masters, posgrado o doctorado) como en el panorama del arte contemporáneo.

Por transdisciplinar nos referimos a una visión de la creación en la que contemplamos los diferentes estilos, técnicas, herramientas artísticas o campos, no como algo estanco o inamovible sino como elementos que fusionamos, alteramos, metamorfoseamos o evolucionamos en función del propósito que tengamos; en este caso, en función de los conceptos que queremos transmitir. Por ese motivo, encontramos casos en los que un solo autor en un mismo proyecto utiliza el estudio del color de la pintura, el movimiento con la danza, el espacio a través de la instalación y la performance para utilizar el cuerpo como elemento plástico, con el propósito de generar una obra y transmitir una serie de ideas, reflexiones o pensamientos que beben de diferentes campos.

23 En este caso, por objeto abstracto entendemos un tipo de objeto al que no le vinculamos unas formas reconocibles o que podamos relacionar con objetos existentes y que, a diferencia de la escultura (de la que podríamos decir que es un elemento contemplativo), éste está en relación o vinculado a un cuerpo.

*

Rosalind Krauss (citadas en Foster, 2002):
[...] Pero lo que parece ecléctico desde un punto de vista puede verse como rigurosamente lógico desde otro, pues, dentro de la situación del posmodernismo, la práctica no se define en relación con un medio dado —escultura [en este caso, la joya]— sino más bien en relación con las operaciones lógicas en una serie de términos culturales [en este caso el objeto, el cuerpo y el espacio], para los cuales cualquier medio —fotografía, libros, líneas en las paredes, espejos o la misma escultura— pueden utilizarse [ya que, forman parte de dicho campo]. (p.72)

*Citada en el capítulo dos.

Jean Baudrillard (1969):
[...] "funcional" no califica de ninguna manera lo que está adaptado a un fin, sino lo que está adaptado a un orden o a un sistema: la funcionalidad es la facultad de integrarse a un conjunto. Para el objeto, es la posibilidad de rebasar precisamente su "función" y llegar a una función segunda, convertirse en elemento de juego, de combinación, de cálculo en un sistema universal de signos. (p.71)

*Citada al principio de este capítulo.

Con esta introducción nos gustaría fomentar vías de trabajo y obras abiertas y flexibles, para así, impulsar un tipo de creación plástica donde a través de un estudio riguroso, las posibilidades de expansión puedan ser tantas como queramos o tantas como sea necesario para comunicar todos aquellos conceptos que deseamos transmitir.

Por tanto, partimos del objeto y concepto *joyería* como elemento simbólico que está en relación con un cuerpo y que responden a unas cualidades como la de ergonomía, ornamentación, durabilidad y portabilidad que, en este caso, nos permiten generar un lenguaje plástico. Dependiendo de cómo desarrollemos estas tres tipologías que proponemos nos acercaremos o nos alejaremos más o menos del origen joya.

Con estas tipologías consideramos que debemos tener mucho cuidado y ser sinceros con nosotros mismos para no caer en dinámicas de *todo vale*. Porque si hacemos un mal uso de ellas, puede que generemos un lenguaje plástico u obra confusa y como consecuencia, el rechazo de esta apertura (tal y como hemos visto con Iván de la Nuez en el primer capítulo de la tesis). Reacción que nos perjudica, pues si de un aspecto estamos seguras, es de haber encontrado tres tipologías de joyas que nos permiten romper con una concepción estanca de este campo y como consecuencia, emprender nuevas vías de investigación que nos lleven a planteamientos que nos ofrecen cualidades plásticas, que se acercan más a esos conceptos que queremos transmitir.

Por esta razón y con el fin de poder concebirlos como tal, deberíamos de hacernos preguntas como: ¿cómo interpretar/proyectar/trasladar las cualidades de ergonomía, ornamentación, durabilidad y portabilidad a estos elementos? ¿cómo se relacionan estas nuevas tipologías de joyas con el cuerpo? ¿cómo es ese cuerpo?

Tal y como dijo Kerianne Quick (en Pignotti, 2016): “si deslizas tu mano dentro del mango del colgante en el metro, el mango se convierte en un brazalete, o el tren entero se convierte en ornamento” (p.132).

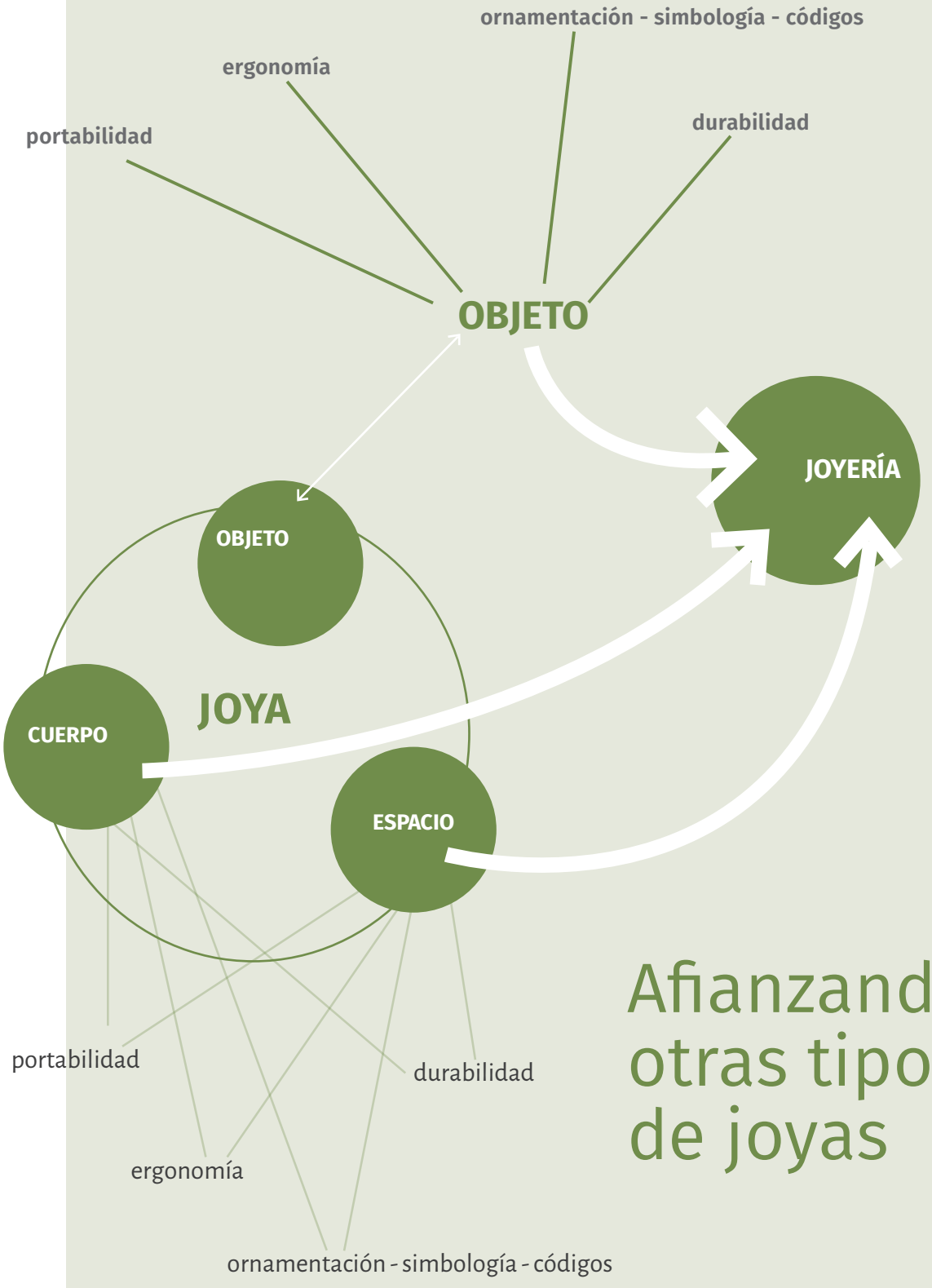
Cintas de sujeción de un autobús como joyas. Todo depende de cómo lo articulemos.

Publicidad de la marca de relojes IWC

CON ESTE MODO DE PROCEDER CONVERGEN:
- instalación
- escultura
- performance
- joyería
- diseño
- etc.

Abriendo la posibilidad de hibridar esta tipología de objeto con otros campos.

OBJETOS COTIDIANOS Y ABSTRACTOS, CUERPO Y ESPACIO como tipologías de joya



Afianzando otras tipologías de joyas

OBJETO COTIDIANO Y ABSTRACTO COMO JOYA

Luis Montañés y Javier Barrera (1987) dicen que la tercera tipología de joyas es:

3. Otras joyas vinculadas al atuendo: portables ocasionalmente; o de tocador: Abanico, cepillo, châtelaine, esenciero, espejo, impertinentes, peine, polvera, puño de bastón...

(p.296)

Este tipo de joyas van un paso más allá, pues las podemos disponer en el territorio cuerpo, pero también en el territorio espacio. Es por este segundo hábitat que consideramos que tienen un carácter más independiente o autónomo que las tipologías expuestas anteriormente, dado que algunas veces no necesitan de una anatomía humana que las sustente para tener entidad propia o para dar la apariencia de estar completas.

Sus formas no tienen una apariencia predeterminada. Los únicos aspectos que pueden condicionarlas son aquellos que van implícitos en los conceptos que queremos trabajar.

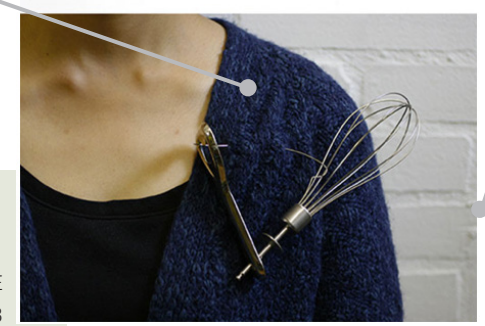
Estas tipologías nos permiten desarrollar un proyecto de carácter documental en el que registramos y presentamos los diferentes estudios relacionados con el proceso de creación de una joya: las ideas que hemos tenido en mente, materiales, composiciones o relaciones, a modo de objetos.

En el caso concreto de los objetos de uso cotidiano observamos que este tipo de joyas nos dan la posibilidad de estudiar otros modos de relación con estos elementos que nos rodean, pudiéndo encontrar de este modo otras posibles utilidades, usos o vidas a todos esto que comunmente llamamos cosas.

Los temas que nos permiten trabajar oscilan desde la cotidianeidad hasta llegar al imaginario de cada uno de nosotros.

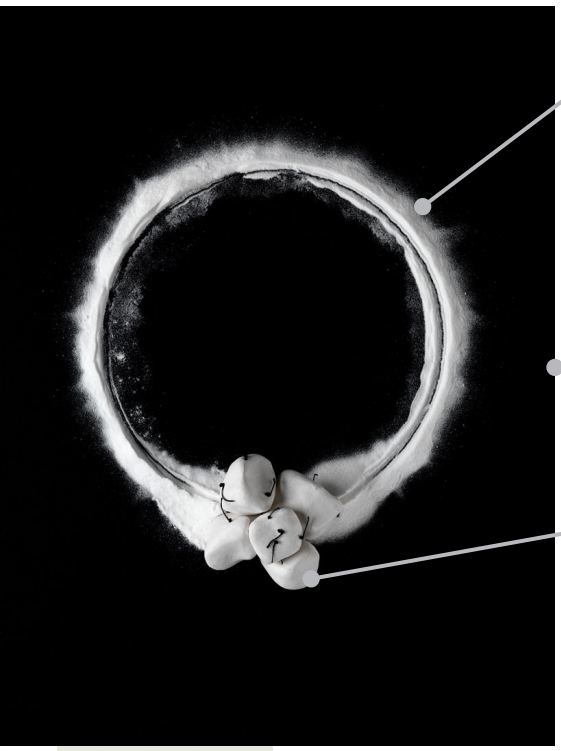
transformamos el objeto en una tipología de joya

otros modos de relación con los objetos, nos llevan a estudios vinculados con nuevos tipos de aplicaciones en portabilidad y ergonomía y éstos al reciclaje, a lo perdurable a las vidas secretas de las cosas o a la sorpresa de una no obsolescencia



la ornamentación vinculada a los objetos de uso común nos ofrece conceptos como: cocina, alimento, el cuidador o la cuidadora de la casa, cercanía o aquello elemental

JING HE
Sin título, 2013



cadena (elemento que une y vincula) en este caso ausente y presente, pues realmente no está, solo la vemos dibujada. Esta propuesta nos brinda una relación de ausencia y presencia entre un elemento y un cuerpo

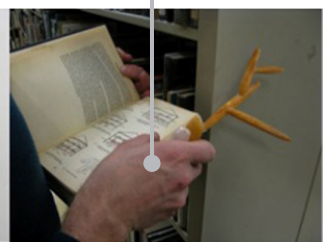
un collar que no podemos vestir pero que nos transmite una serie de conceptos, procesos e ideaciones

objetos abstractos que nacen del imaginario

LODIE KARDOUSS
Curiosity, 2017

otras relaciones ergonómicas

objetos con entidad propia, que no dependen de la anatomía humana



objeto simbólico-ornamental no vinculado a las tipologías citadas anteriormente

GEMMA DRAPER
Apertura09, 2009

con estas tres piezas podríamos intuir el estudio formal que han utilizado la autora dentro del proceso de creación

diálogos entre formas, materiales y tipologías

en esta mesa vemos:
- broches
- brazaletes
- objetos abstractos
- collares

en comunión

IRIS EICHENBERG
y MARTA COSTA REIS
Time / Time Pas, 2019

CUERPO COMO JOYA

Podríamos decir que esta joya se compone de tres partes principales: la cabeza, el tronco y las extremidades inferiores.

Las diferentes partes que la componen y sus pliegues nos ofrecen la posibilidad de agarrar, sujetar o amarrar aquellos elementos de valor que queremos ensalzar.

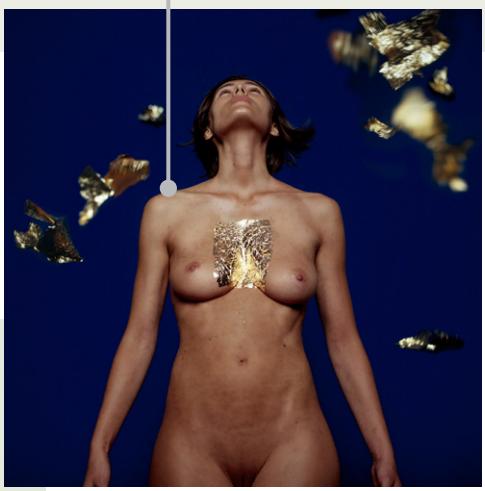
Este tipo de joya la solemos situar o disponer en contacto con el cuerpo terrestre. Aunque también es común encontrar elementos que actúen de intermediario entre ellos como unos zapatos, una cama o una alfombra.

Esta tipología es una joya única e irrepetible. Las hay de muchas tonalidades o coloraciones, grandes y pequeñas e incluso jóvenes y viejas. Por lo tanto, lo común es encontrar un sinfín de formas y colores con los que poder trabajar, ornamentar o transmitir una serie de conceptos.

Un aspecto que creemos muy importante es la peculiaridad de ser *joyas vivas*, pues tienen un inicio y un fin del que ninguna se puede escapar y que nos ofrece la posibilidad de trabajar con conceptos como lo efímero, los ciclos, el movimiento o este concepto abstracto que es el tiempo.

Nos permite la interacción directa (ya sea a través del habla, del contacto o de la comunicación visual) con todos aquellos elementos que estén a su alrededor.

cuerpo: objeto preciado y de valor



MAPI RIVERA
Emanaciones de luz, 2009

BEN ZANK
I don't know any more,
2017

la joya cuerpo reside en el cuerpo del espacio

capacidad ergonómica de la joya cuerpo

nos permite trabajar en grandes formatos

gestos y movimiento como capacidad ergonómica y de adorno de las joyas para adaptarse a los conceptos que acarrean estos elementos ornamentales

joya viva

cuerpo espacial

LODIE KARDOUSS*
A jewellery piece, 2019

* ARTISTA TRANSDISCIPLINAR. Creemos que esta cualidad puede enriquecer mucho el lenguaje plástico. En este caso, Kardouss ha estudiado y trabajado en campos como la danza, el arte y la joyería, de los que bebe para crear sus piezas.

cuerpo como sistema de enganche de un elemento ornamental, como estructura de la joya

GEMMA DRAPER
Apertura09, 2009

ESPACIO COMO JOYA

Dentro de esta tipología podemos trabajar con el mismo espacio o con los elementos que hemos introducido en él y que conforman el mismo, como un edificio o una barrera arquitectónica.

Esta joya hace que trabajemos a una escala mayor donde el espacio se convierte en una pieza de joyería gigante.

El territorio es el tema por excelencia a trabajar cuando nos declinamos por esta tipología de joya.

La cualidad de portabilidad y ergonomía a la que nos obliga a trabajar hace que nos cuestionemos qué relaciones establecemos con el territorio, así como los recorridos o las posiciones que realizamos a lo largo de los días.

Hemos observado que esta tipología es la que más se aleja de aquellas que consideramos más comunes. Esta situación hace que muchas veces acabemos trasladando, adaptando o interpretando cualidades formales de elementos tradicionales, como el colgante o los pendientes al territorio, pero a gran escala.

Este tipo de procesos nos permite hablar de tu a tu con la joyería aunque ésta sea de mayor tamaño que la anatomía, dado que genera un tipo de obra que nos permite imbuirnos o empatizar más debido a la proximidad de tamaño.

ornamentos urbanos con una doble función: delimitar un espacio y actuar como pendientes

otras visiones del entorno

pendiente

LIESBET BUSSCHE
Urban jewellery, 2009
Joyería urbana hecha con bolardos y un sistema de enganche para pendiente

otros modos de relación con el espacio

RENEE BEVAN
The world is a giant pearl, 2012
El mundo es una perla gigante: 1,275,620,000 x Planeta tierra (1,275,620,000 x 1,275,620,000 cm) (dimensiones de la Tierra) y oro (9 kilates)

enganche del colgante

planeta Tierra como colgante, la joya más antigua que tenemos o en la que residimos

Hasta ahora, hemos visto cómo a través de las diferentes tipologías y funciones o aplicaciones de cada una de las joyas, podemos generar vocabulario simbólico por medio de códigos formales (a través de las joyas) y códigos de relación (en los que vinculamos un objeto específico y una parte concreta del cuerpo y del espacio) que nos permiten plasmar conceptos y transmitirlos a los demás.

En los siguientes capítulos, veremos cómo los materiales con los que construimos las joyas son también un aspecto muy representativo e importante, a la hora de generar y articular unos buenos códigos y símbolos que nos permitan dar forma a esos conceptos que tenemos en mente y con los que queremos crear un proyecto de arte con joyas. Además, analizaremos los elementos: objeto, cuerpo y espacio, con la intención de tener más presente todas las cualidades simbólicas que nos brindan y que están vinculadas a las joyas. De este modo, iremos sumando matices que las enriquecerán cuando éstas actúen como lenguaje plástico.

Para cerrar este capítulo, queríamos aportar estas obras de Ben Zank y Erwin Wurm. Pues, después de haber propuesto estas tres últimas tipologías, creemos que estos planteamientos dan pie a seguir investigando posibles direcciones de la joyería, así como a abrir otros horizontes donde contemplamos este concepto y símbolo, así como su capacidad expansiva, como una posibilidad más dentro del pensamiento crítico que plantea el arte.

AÚN MÁS ALLÁ DE NUESTRA PROPUESTA DE JOYERÍA

elemento simbólico que no viste pero si ornamenta

espacio y objeto común como joya: podríamos considerarlo como objeto pero también como elemento espacial o elemento que forma parte del espacio

ropa como estructura que une o engarza

inmersión en un objeto simbólico-ornamental

BEN ZANK
Sin título, 2016-18

caja como sistema de engarce para poder vestir el espacio como joya

joya para la barriga

sistema de engarce para que el espacio pueda vestir el cuerpo humano como joya

ERWIN WURM
Prone position, 2010

ERWIN WURM
The museum director, 1998

joya con un sistema de cabujón que engarza la anatomía humana a modo de piedra preciosa en el cuerpo del espacio

el planeta Tierra ornamenta su territorio con una joya que engarza un cuerpo humano

collar que conecta la anatomia humana con el planeta Tierra como colgante

muro: elemento espacial utilizado como joya

espacio como joya

tipología collar

ERWIN WURM
Outdoor sculpture cahors, 1999

4

LOS MATERIALES DE LAS JOYAS

Podríamos decir que en joyería
no es oro todo lo que reluce.
O, en este caso,
el único material que *puede hablar*,
narrar o transmitir unos conceptos.

STEFAN HEUSER
Perleketten, 2009
Collar de perlas hecho con leche materna

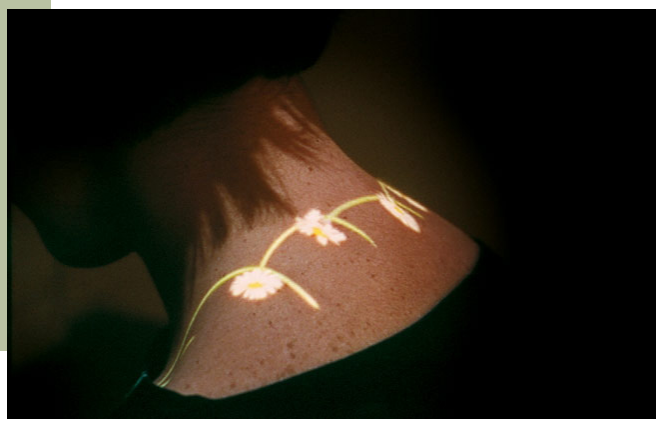
Porque en este tipo de joyería que estamos analizando, este material dorado es, simplemente, uno más entre otros muchos que nos permiten expresar de manera plástica, una serie de conceptos que queremos transmitir. Dependiendo de cuáles sean y de la narratividad que queramos vincular a las joyas, utilizaremos unos u otros.

Pues consideramos que, desde lo físico de los metales a lo intangible de la luz, podemos observar, tocar, oler, sentir o incluso escuchar cómo se expresa la materia y sus formas. A través de todas y cada una de aquellas características que la componen: densidades, coloraciones, opacidades, texturas, etc., podemos llegar a leer las palabras u oír los susurros de sus historias, conceptos o reflexiones.

Tal vez deberíamos abrir nuestro campo de visión y observar que los materiales preciosos no son los únicos que tienen unas cargas simbólicas relacionadas con el valor, lo perdurable en el tiempo y lo inmutable; puesto que también existen otros elementos que nos permiten expresar estos conceptos y simbologías.

De este modo, puede que lleguemos a consolidar a la joyería como un elemento que genera un lenguaje plástico, con el que podemos ir más allá de lo establecido y abarcar elementos o materiales efímeros, objetos de uso común o fotografías, ya sea en el campo plástico o en el aplicado para elaborar este tipo de elementos simbólico-ornamentales. A pesar de que en un principio pueda parecer contradictorio, extraño, sacado de contexto o irracional.

GIJS BAKKER
Waterman, 1990
Broche hecho con una fotografía de un periódico y diamantes



MONIKA BRUGGER
Jeuje | Gameme, 2000
Collar de luz

El militar y político de Libia Muammar al-Gaddafi después de aterrizar en el Aeropuerto de Ciampino (Roma) junto con el Primer Ministro Silvio Berlusconi el 10 de junio del 2009.

Muchas personas que se sienten identificadas con la cultura cristiana lucen con amor y orgullo a Cristo crucificado en el cuello por medio de un colgante, todo un símbolo que pone de manifiesto públicamente cuál es su posición religiosa. Podríamos decir que en 2009, Muammar al-Gaddafi hizo una versión más contemporánea del crucifijo a través de un broche. Aunque esta vez no tenía nada que ver con la cultura católica, sino con la de Libia.

Esta reinvención del crucifijo tenía como elemento principal una fotografía en la que aparecía Omar Mukhatar preso por los italianos, esposado y atado con cadenas. Un líder de la resistencia Libia que estuvo luchando contra la invasión italiana que ocupó dicho país entre el 1911 y el 1942.

Gracias a este objeto simbólico-ornamental, Muammar al-Gaddafi pudo poner de manifiesto públicamente su posicionamiento político, cultural e ideológico y la resistencia al estado italiano, que seguía fielmente.

Este fue uno de los gestos que hizo que el gobierno italiano, en manos de Silvio Berlusconi, acabase pagando a Libia una compensación económica de cinco billones de dólares por los daños causados a lo largo de todo el período de colonización.*

* Anna Conticello reflexiona sobre este broche y las consecuencias que tuvo en un artículo publicado en el libro *ON AND OF. Jewelry, territory, identity, domination, sex, and death* por Art Jewelry Forum.

4.1. LA JOYA ENTENDIDA COMO JOYERÍA EN LA SOCIEDAD. Oro, perlas y piedras preciosas

CARTIER
Anillo Panthère de Cartier
Platino 950, 700 diamantes de talla brillante con un total de 5.05 quilates, zafiros, esmeraldas y ónix.

El anillo con el precio más alto que podemos ver en la página web de la prestigiosa marca de joyería de lujo Cartier, es el *Anillo Panthère de Cartier*, con un valor de 230.000€. Después de este anillo hay 76 más que no muestran el precio. Si queremos saberlo tenemos que preguntar directamente a la empresa enviándoles un e-mail. De este modo, podremos llegar a acceder a esa información que se nos oculta o se nos omite. ¿Por qué? y, ¿en qué momento un objeto tan pequeño pasó a ser tan costoso, lujoso o inaccesible?

Sin llegar a dar una explicación muy exhaustiva, a continuación, a través del uso de los materiales en el campo de la *joyería común*, veremos algunas de las causas que han hecho que estos objetos sean un símbolo de riqueza representado, la mayoría de las veces, por el icono de un solitario[24] (de oro o platino) con un diamante.

Materiales que, debido a su escasez, han sido de gran valor a lo largo de la historia a la par que motivo por el que hemos creado una serie de simbologías relacionadas con la riqueza, el poder o la exclusividad.

24 Tal y como vimos en el capítulo anterior, un solitario es un anillo al que le introducimos una piedra preciosa.

4.1.1. LUJO, APARIENCIA Y EXPLOTACIÓN

Después de investigar y observar el estado actual de la joyería, vimos que gran parte de la sociedad cree que para que una joya sea realmente joya, tiene que estar hecha con materiales preciosos como son la plata, el oro, el platino, las perlas o las piedras preciosas. Por lo general, en este sector no se contempla que estos objetos corporales puedan hacerse de otros materiales, a los que también podríamos considerar como preciosos y valiosos. Estos valores o creencias provocan que elementos como el oro, sean muy cotizados en el mercado y que como consecuencia, los vinculemos al lujo y al poder, e incluso se acaban exponiendo en inaccesibles escaparates blindados. Esta situación provoca que muchas veces, este tipo de productos los asociemos a un mercado que mide con quilates, dinero y apariencia todo aquello que conforma su realidad. Un mercado, la mayoría de las veces, corrupto, y que antepone este lujo establecido al bienestar social y ambiental colectivo.

En la actualidad, uno de los motivos que desencadena esta situación de corrupción y explotación laboral, surge debido a los sistemas de trabajo que utilizan las empresas que comercializan con estos materiales y que están al mando de los procesos de extracción. Se trata de unos procesos con los que contaminan tierras, ríos, campos de cultivo, personas, plantas, animales y mucho más, y por lo general, en tierras ajenas a los propietarios de las empresas que gestionan estos procesos de extracción.

De hecho, podríamos decir que la situación genera esta contradicción: el territorio de donde proceden los materiales preciosos, con ecosistemas ricos y variados, acaba siendo explotado avariciosamente y sin control. En cambio, el territorio donde se sitúan las empresas que explotan los recursos, normalmente países desarrollados, goza de zonas de protección ambiental, aunque no sean tan especiales.

Debido a esta situación, desde el principio de esta cadena, hasta el final de este proceso, podemos ver cómo perdemos mucho por el servicio e interés de muy pocos. Pero, aun así, el sector de la población que más joyería consume dentro de esta sociedad decide comprar joyas elaboradas con materiales preciosos de dudosa procedencia, que promueven una situación ambiental y social insostenible.

Creemos que redirigir ese lujo, para así dejar de aparentar una riqueza que hemos creado a partir de un valor, a fin de cuentas, impuesto por nosotros mismos (pues no hay ninguna ley natural que lo determine) y entregarse a un sistema equilibrado, puede

ser una opción que ponga fin a este tipo de explotaciones. Reciclar los materiales de procedencias sospechosas, con los que creamos estas joyas y apostar por soluciones más sostenibles, o al menos, por sistemas de extracción en armonía con nuestro entorno (naturaleza, animales, humanos, etc.), que promuevan unos sistemas y comercios justos en los que tampoco explotemos a las personas que trabajan en ellos, es una alternativa más beneficiosa y responsable para todos. Porque no hay que olvidar que este tipo de alternativas son posibles. De hecho, ya podemos encontrar algunas dentro del mercado que están funcionando a la perfección.

BEATRIZ MILLÓN
Materia prima, 2018

Materia Prima es un proyecto de arte iniciado en marzo del 2018 realizado por Beatriz Millón[25] en el que se denuncian este tipo de injusticias sociales y naturales a través del arte. La autora utilizó la performance, el vídeo y la escultura para dar más visibilidad a este tipo de situaciones en las que, debido a la escasez de ciertos materiales y su elevado valor, se explota una tierra, unos recursos, unas personas, una sociedad, un paraje, etc. En este caso, Millón creó la obra concretamente con el entorno y la gente que trabajan y/o sufren las consecuencias de este expolio, en una de las explotaciones mineras más grandes de toda América situada en México. Pero que, como señalábamos anteriormente, es uno de los muchos casos en los que los propietarios no pertenecen a esas tierras (en este caso mexicanas), sino a tierras canadienses. En esa mina (como en otros muchos lugares en los que se extraen materiales) tierras, gente, animales, cultivos y demás riquezas locales se ven explotadas por un grupo reducido de empresarios canadienses y de unos países corruptos, haciendo que se desequilibre este ciclo natural y social en el que vivimos.

Somos conscientes de que toda la joyería que consumimos no proviene de estos procesos insostenibles tanto a nivel social como ambiental. Pero desde un plano general y analizando el tipo de joya que se considera plenamente como tal, y que hemos denominado aquí *joya común*, hemos comprobado que realmente son las joyas que se venden en las joyerías comunes (donde encontramos el tipo de joyería denominada comercial) o también en las joyerías de carácter más exclusivo (en las que venden alta joyería) son las que se acaban asociando a la palabra o símbolo de joya. Una consideración o hecho que acaba posicionando de manera negativa a todos los otros tipos de joyas, que no están vinculados a estas estéticas más clásicas y a estos materiales lujosos.

25 Artista plástica e investigadora que se distingue por una vertiente temática que gira en torno a las relaciones sociales y ambientales actuales. Esas que acaban siendo un reflejo cultural que a Millón le sirve para hablar de esta era contemporánea, desde una vertiente analítica y crítica, sobre algunas de las situaciones de injusticia social y ambiental que podemos encontrar hoy en día.

4.1.2. CÓMO ALEJARSE DE ESE ENTENDIMIENTO Y ACERCARSE A LA JOYERÍA

A pesar de esta situación social y medioambiental que tan vinculada está a estos objetos y materiales, hay que tener en cuenta que la joya, este objeto que podemos introducir en nuestro cuerpo y que a la vez es narrador de historias, sucesos o experiencias, puede plantearse de infinitas maneras a partir del reciclaje o a través de gran variedad de materiales. El oro, cruces y medallas de la abuela, esas que tanto relacionamos con ella, con su mimo y cariño, pueden seguir con nosotros a través de otras formas si reciclamos o transformamos el material con el que están hechas. Porque las formas de las joyas pueden llegar a transformarse en siluetas que vinculemos de una manera más cercana y próxima con los nuevos portadores. Porque al final, ese valor sentimental que le damos a las joyas puede trascender las formas y estar intacto en los materiales de origen. Pues, al fin y al cabo, son los mismos que acompañaron y que estuvieron en contacto con los portadores iniciales.

L'àvia Felisa o *La abuela Felisa* es un proyecto en el que trabajamos con las joyas que heredamos mi madre y yo de la abuela Felicidad[26]. En este proyecto reunimos y pusimos todas las joyas de la abuela juntas: medallas, una cruz y un aderezo en comunión para así, guardar la esencia de esta madre y abuela a través de dos de sus descendientes. Quisimos transformar esos símbolos que no eran representativos para nosotras, en formas que se adaptaran mejor a las nuevas portadoras, pero sin perder ese valor sentimental que tenían estos objetos de oro, al que tanto se le asociaba a este ser querido.

Anillos del proyecto *L'avia Felisa*

Lo primero que hicimos fue buscar una fotografía de Felisa y recordarla, volver a recrear sus rasgos y dibujar todos aquellos gestos que la hacían ser ella. A partir de este recuerdo o reencuentro, decidimos hacerle un homenaje: ir a un paraje natural muy especial para nosotras y recoger tomillo, esa planta que tiene tantísimas propiedades y tan fuertes para poner remedio a un sinfín de enfermedades y dolencias. Queríamos devolver a las joyas la esencia de esta persona que tanto cuidaba y velaba de nosotras, tal y como hace esta planta. Y así, despojarlas de sus formas y entregarlas de lleno a ese sentimiento que le era tan representativo a este ser querido, el cuidado. De entre el tomillo que cogimos seleccionamos una ramita y la transformamos en Felisa a través de su oro, por medio de la técnica de la fundición de elementos naturales. Con esa ramita abuela hicimos dos anillos, uno para la hija y otro para la nieta. De este modo, el cariño y el cuidado de Felicidad aún seguiría presente y tangible en nuestras manos a través de dos círculos de tomillo de oro.

26 Este proyecto lo hemos desarrollado con más profundidad en el capítulo diez.

Creemos que reciclar las joyas existentes puede ser una opción muy buena para poner fin a parte de estas injusticias y procesos que lo único que hacen es perjudicarnos. Porque, no son solo estos procesos de extracción los que acaban teniendo efectos negativos dentro de este campo. Sino que también a partir de este proceso, se desencadenan muchos más que también son perjudiciales, como son los procesos de "limpieza" de los materiales. Y es que, tanto las piedras como los metales que son considerados para la mayoría de la sociedad como preciosos, se generan en la naturaleza aleados con otros metales o elementos que, según este sector de la población, no lo son y por ese motivo, se han implantado procesos de "limpieza". Porque encontrarlos en estado puro es prácticamente imposible dado que por lo general, están mezclados con otros.

Por ejemplo, para llegar a obtener oro puro y poderlo alear a diferentes quilates para crear joyas, hay que hacer todo un proceso de separación entre los diferentes componentes que forman una pepita de oro. Este proceso de "limpieza", al igual que el de extracción, es muy dañino para la tierra, para los humanos y para todo el entorno en general debido al uso de los productos químicos que se suelen utilizar. Pues, al final, acaban entrando en contacto con la atmósfera, con la tierra, con los alimentos y como no, con los cuerpos.

Los motivos por los que transformamos las características originales de los materiales (por ejemplo: de "oro impuro" a "oro puro"), son porque queremos alterar sus cualidades tanto estéticas como estructurales cuando hacemos joyas, para así poderlos trabajar *mejor* y que también tengan una *apariencia y durabilidad mayor*. Pero no siempre son estas razones de peso, dado que estas variaciones muchas veces son imperceptibles al tacto cuando trabajamos, o a la piel humana cuando las vestimos. Podríamos decir que al final, lo que está teniendo más peso aquí en este proceso de *limpieza* es ese valor inventado que generamos en torno al material y que además, es justificado a través del estado de su *pureza*: esta joya es de 18 quilates, por lo tanto, tiene más valor que una de 14 quilates porque tiene más cantidad de metal puro.

Debido a esta serie de razones, creemos que en la era contemporánea muchas veces acabamos alimentando una serie de valores que promueven una economía insostenible: esto es valioso y aquello no lo es, esto es una joya y esto no. Esta situación hace que nos cuestionemos bajo qué parámetros cuantificamos el valor hoy en día.

Tenemos que ser conscientes que, al igual que de manera preestablecida aplicamos un valor determinado a cualquier cosa o material, también tenemos la posibilidad de poder reinventar o redefinir valores a los objetos a través de los diferentes modos de pensar y proceder que tenemos con ellos y con los elementos que utilizamos para crearlos.

Es decir, para crear una joya, un elemento de ornamentación de valor, tal vez nos tendríamos que preguntar ¿cuál es el material que mejor se adapta para construirla en base a la persona que la va a utilizar? ¿Cuáles son las cosas, valores, modos de pensar o incluso modos de vivir que son valiosos o tienen valor para esta persona? ¿cuáles son los materiales que se vinculan más con estos aspectos?

A partir de este modo de creación podremos abrir todo un abanico más grande de posibilidades y de materiales, con los que poder elaborar una joya. Y, de manera paralela, a través de este enfoque tal vez podamos reconducir este oficio, este modo de hacer y de crear. Del mismo modo que también podremos redirigir este mercado y sociedad hacia direcciones más sostenibles, equilibradas y respetuosas con todo aquello que nos rodea y con nosotros mismos. Porque, a fin de cuentas, ¿qué tiene más valor, una pepita de oro "puro" con la que hemos contaminando y hecho daño al entorno y a todo aquello que reside en ese espacio, o una pepita de oro en estado natural que hemos extraído sin hacer ningún daño? O incluso nos podríamos preguntar: ¿qué es más valioso, una joya hecha con materiales preciosos, o una joya hecha con materiales que están vinculados a aquellos aspectos simbólicos de valor para la persona que la viste? Puesto que los metales y piedras preciosas no son los únicos elementos que pueden llegar a transmitir una carga simbólica de eternidad, perdurabilidad o de riqueza.

4.1.3. LA SIMBOLOGÍA Y LOS CÓDIGOS DE LOS MATERIALES, LAS FORMAS Y LOS ACABADOS

Hay que reconocer, que este tipo de objetos y materiales vinculados, reconocidos o aceptados como joyas para gran parte de la sociedad, tienen una serie de simbologías con una gran fuerza. Oro, platino, diamantes, esmeraldas, rubíes, zafiros, perlas, etc. Anillos, gargantillas, tiaras o coronas. Brillo, lujo, riqueza, apariencia, explotación, expolio, tesoros, valioso, precioso, íntimo, familia, generaciones, cultura, identidades, etc. Todo ello un compendio de iconos, códigos, valores o simbologías que podemos utilizar, a favor o en contra, para cambiar o redirigir el rumbo de estos objetos, al igual que también los podemos utilizar para expresarnos y comunicar unos conceptos a través de la plástica.

OTTO KÜNZLI
Gold makes you blind, 1980

Este brazalete es una obra de Otto Künzli que se llama *Gold makes you blind* o *El oro provoca ceguera*, del año 1980. Tal y como dice el título de esta joya, el oro o las riquezas, pueden llegar a vincularse a la apariencia, esa que muchas veces impide ver aquello que realmente está ante nuestros ojos. Esta apariencia, ceguera o cualidad cuestionable del valor, es la que creemos que trabajó Künzli en este brazalete de caucho con el que encerró una pepita de oro, poniéndola al resguardo de esta sociedad. Todo un cilindro opaco, negro y elástico que envuelve el metal tal y como lo envolvió la tierra en sus orígenes. Gracias a este encierro, "no nos podremos quedar ciegos por la riqueza y brillo de este material deslumbrante". A través de esta acción o gesto, también podremos cuestionar el valor depositado en esta joya que va más allá de las apariencias, a pesar de que, al final, esté utilizando también este material precioso y dorado.

También podríamos decir que con este brazalete de caucho, el autor pone en valor la confianza o credibilidad del observador o incluso del portador que te dice "sí, es un objeto de valor, aunque aparentemente no se pueda ver". Porque con esta joya hay que confiar en el valor que permanece oculto, ese que no percibimos a través de la vista. Porque incluso, ¿quién sabe? Tal vez esa supuesta pepita es otro elemento o material que para el autor tiene el mismo valor que el oro y está actuando como metáfora del mismo.

Tal y como pasa en esta pieza, en la que hay oculto un elemento valioso, aquellas joyas que no están hechas con materiales preciosos, también tienen oculto un valor en su interior. Nos referimos a los conceptos que transmiten como reflexiones, pensamientos, valores o ideas. Puesto que, la manera que utilizamos para combinar los materiales y los acabados que les

damos (mate, pulido, satinado, por acabar, oculto o destapado) dice mucho, cuenta y narra. Todas estas cualidades las podemos aprovechar para contar alguna cosa acerca de nosotros (como autores), del portador, de un grupo de gente o incluso del objeto y así, por ejemplo, revelar una parte de nosotros o de ellos, de sus pensamientos o manera de ser y entender la vida.

Cuando trabajamos con esta tipología de objeto, hay que tener en cuenta que, las joyas se han asentado en nuestra sociedad como objetos valiosos y que, de manera directa o indirecta, les atribuyen valor a todas aquellas cosas, elementos, razonamientos, ideas o incluso personas que tienen que ver con ellos o que se deciden poner junto a ellos. Es decir, si a un anillo le engarzamos una semilla en vez de una piedra preciosa, le estamos dando el valor que tiene una gema de esas cualidades a la semilla. Al igual que también, con este gesto le estamos atribuyendo cualidades de valor a un material o apreciación que en teoría no los tiene o pasa desapercibida. Asimismo, si hacemos un broche con un desconchado de una pared, estamos ensalzando y dando valor a ese desconchado que deja ver el paso del tiempo a través de las diferentes capas de colores y texturas, a una pared, cobertura o piel que, puede que protegiese o resguardara a alguien o a algo muy preciado o de valor. Porque las joyas, al fin y al cabo, son objetos con un gran peso simbólico con los que podemos generar un valor, una intención y un mensaje, ya sea a través de sus formas, como a través de sus materiales o acabados. Por eso, hay que tener en cuenta que podemos llegar a crearlas por medio de todas aquellas formas, materiales o acabados que les son propios o incluso, con otros que pueden llegar a ser ajenos a ellos (como es el caso de la semilla o del desconchado) y los queramos vincular con esos valores preestablecidos.

Saber articular los materiales estandarizados o saber introducir otros diferentes, puede dar la clave para narrar esos conceptos que tenemos en mente. Dado que, al fin y al cabo, saber sacar partido de las cualidades del material o de la materia a merced de los conceptos, por medio de un pulido, una textura o la propia expresividad del material, forma parte de la investigación dentro del proceso de creación tanto de una joya como de una obra de arte. Si partimos de este planteamiento, podemos llegar a ver como, dependiendo de cómo trabajemos la materia, podremos llegar a elaborar todo un lenguaje rico en matices y contenidos. Pues a través de él, haremos toda una búsqueda de vocabulario donde podremos encontrar la manera de comunicar los conceptos del proyecto, de un modo más fiel o próximo a nosotros, ya seamos tanto autores de la obra como audiencia.

ANA BENAS
Colección *Street art*
Broche
Desconchado de pared,
latón y acero

Proyecto de fin de licenciatura, 2013
Cuando escultura, naturaleza y joyeria se te rebelan en el cuerpo
Anillos y broche
Latón, semillas de Manpedro y ramas encontradas

Por lo tanto, podríamos decir que al final, tanto el tipo de joya que utilicemos, como la parte del cuerpo o persona a la que se vincula[27] y las cualidades del material que conforman la misma joya, es lo que finalmente nos ofrecerá ese vocabulario que nos permite transmitir unos conceptos con esta tipología de objeto. Ya sea a partir de cualidades, características, elementos o materiales comunes al campo de la joyería, como aquellas otras que son nuevas, inventadas o que aparentemente puede parecer que están sacadas de contexto.

De este modo, podremos tratar una joya de cemento como si fuese de oro, para así alterar su apariencia y peso, o tallar un fruto, como por ejemplo una manzana, como si fuese un diamante para así, darle el valor de esa piedra preciosa al alimento y de esa manera poder ser más conscientes del ciclo efímero de estos valiosos elementos perecederos que nos nutren. Éstos son dos de los miles de ejemplos que hay con los que podemos trabajar, ver o entender el material, la joyería y su potencial narrativo y expresivo. Porque, al fin y al cabo, todos estos aspectos que los componen tienen toda una carga conceptual y simbólica muy fuerte a sus espaldas, que hay que saber trabajar y articular de manera coherente para así, poder crear un buen lenguaje plástico con el que elaborar una obra de arte de calidad.

27 Los vínculos entre la joya y las diferentes partes del cuerpo los explicaremos con más profundidad en el capítulo seis.

4.2. NARRATIVIDAD. La capacidad de comunicación de la materia

Tal y como hemos visto anteriormente, a pesar de que los metales y piedras preciosas tengan un gran peso en la joyería, realmente las joyas que estamos estudiando en esta investigación no destacan precisamente por eso, sino más bien, por la búsqueda de una narratividad a través de las formas, los materiales, las simbologías y esa relación que establecemos entre el objeto, el cuerpo y el espacio. A pesar de ello, hemos creído conveniente hacer hincapié en estos puntos porque, tal y como hemos dicho anteriormente, tener presente todo lo que acarrean las joyas y estos materiales tan representativos, o todo aquello que conllevan los materiales que podemos relacionar con este campo, nos pueden ayudar a encontrar el vocabulario visual, tangible y plástico que hay detrás de una joya cuando trabajamos con ella, independientemente de que al final sea un material íntimamente ligado a este tipo de objetos o no. Es decir, en el campo del arte no importa tanto que al final en vez de utilizar oro, utilicemos zumo de limón para hacer una joya. Pues la intención es buscar el mejor modo de adaptar esta tipología de objeto y todos los aspectos formales y perceptivos, con los conceptos que queremos articular y transmitir.

Podríamos decir que en este apartado, nos hemos centrado concretamente en entender la naturaleza y posibilidades de los materiales de las joyas, pero sobre todo, en ser conscientes de sus capacidades narrativas. Ya que aquí, en este campo de la joyería, tal y como sucede en los otros campos del arte, el uso de cualquier elemento no es aleatorio, preestablecido o en vano. Dado que en este tipo de joyas el uso de los materiales está a merced de aquellos puntos clave que queremos transmitir y que, son los que nos permiten comunicar unos conceptos determinados a la audiencia. Con estas joyas que estamos analizando, lejos de un reencuentro con lo precioso, lo que buscamos es la expresividad. Pero no una expresividad que destaque por ser un elemento “visceral” o por el contraste, o incluso por diferenciarse de todo aquello que se está haciendo. Sino una que se acerque a la palabra expresar, a sacar una cosa de dentro, a abrirse, a transmitir, a aproximar un concepto que proviene de un autor y que anhela acabar en la audiencia.

Gracias a estos motivos, a través de los materiales podemos ver aspectos plásticos que caracterizan el estilo del autor como por ejemplo, a través de un trazo, de una manera característica de disponer o juntar los elementos o cómo hace los acabados. O

incluso adivinar en qué época o período artístico fue realizado dependiendo de los elementos que utilizaron para hacer la joya. Por ejempo, la nueva era tecnológica podría estar vinculada al uso de circuitos eléctricos o de un modelado 3D. Es por eso que, cada uno de los materiales o características que conforman o componen la obra, *habla y dice* cuáles son los conceptos que el autor quiere transmitir por medio de la materia y las formas que componen la obra de arte.

Todo este vocabulario, lenguaje o carga conceptual que tienen las joyas lo podemos construir, ver o leer a través de los procesos y la materia. Para poder crear y utilizar ese lenguaje o vocabulario, debemos estar atentos y ser capaces de articular todos los códigos que hay detrás de esta tipología de objetos y de los elementos que los componen. A través del proceso de construcción o de trabajo, podremos llegar a ellos por medio del estudio y la investigación.

Algunos de los puntos que nos pueden ayudar o dar las claves para crear ese vocabulario o lenguaje del que estamos hablando, pueden ser los siguientes:

- Tal y como hemos estado diciendo anteriormente, la **simbología** que tienen los materiales de manera intrínseca es un punto muy importante a tener en cuenta. Ser consciente y saber si es un material que vinculamos de manera preestablecida con lo valioso, el juego, la cocina, lo industrial, el alimento, el desecho o el reciclaje es muy valioso, dado que tiene mucho peso a la hora de generar vocabulario.

- El **comportamiento** que tienen los materiales cuando interactuamos con ellos, es decir, cuando trabajamos o los llevamos puestos. Si son: elásticos, rígidos, duros, blandos, quebradizos, fuertes, delicados o pesados. Este aspecto puede darnos claves para elaborar también ese vocabulario. Por ejemplo, la elasticidad nos habla de la flexibilidad que puede tener una cosa, una situación o un sujeto, algo rígido puede comunicar que algo es inamovible.

- Las **formas** que les hacemos o vinculamos a los materiales o elementos que utilizamos para hacer la obra. Es decir, si les asociamos formas preestablecidas o les añadimos otro matiz diferente a través de los volúmenes, texturas o colores que en un primer momento les asociamos a otros. De este modo podemos agrandar la naturaleza o características del material en cuestión que estamos utilizando y, como consecuencia, de la pieza que estamos creando. Igualmente nos podremos acercar más a los conceptos que queremos transmitir, gracias a la utilización de

asociaciones entre características que son tanto representativas a las formas originales, como otras que aparentemente no están vinculadas a ellas. Consideramos que esta fusión entre formas y materiales, puede aportar cualidades narrativas que enriquecen el vocabulario plástico de la obra final.

- A través del **proceso de investigación** podemos interiorizar las características anteriores, pero también descubrir otras por medio del **accidente** o del **azar** (por ejemplo: un roto debido a un "mal" fraguado). Porque es posible que estos accidentes o azares, nos acerquen más al concepto que queremos transmitir. Eso sí, siempre y cuando, nos permitan realizar una buena elaboración de la pieza final. Si es así, esos accidentes pueden ser perfectamente válidos.

- Observar el **paso del tiempo** en el proceso de creación y ver cómo los materiales evolucionan y cambian puede ser muy revelador. Dejar *respirar* y *reposar* las piezas cuando creamos, para volver a retomarlas más tarde y ver otras cosas que no habíamos visto con anterioridad, es otro aspecto clave dentro de la búsqueda de ese lenguaje plástico y del proceso creativo.

- Lo **efímero** de ciertos materiales también es una característica muy interesante y que está muy ligada al punto anterior: *el paso del tiempo*. Creemos que aquello que es efímero nos hace ser más conscientes del tiempo, de los ciclos, del inicio y del final. Esta característica también acerca y aproxima a la pieza a una de las cualidades principales de este cuerpo humano que tan vinculado está con las joyas, un cuerpo que nos da entidad física, cuerpo efímero, perecedero, cíclico y fugaz.

- Los **acabados**, es decir, si son: lisos, texturizados, de color, opacos, translúcidos, transparentes, duros, blandos, finos, delicados, etc. también pueden ofrecernos matices que van a enriquecer la obra.

- Etc.
-
-

Estos son algunos puntos clave que podemos tener en cuenta a la hora de trabajar con los materiales para así, poder generar eso que llamamos el lenguaje de la materia y, como consecuencia, ese vocabulario que va a narrar todos aquellos conceptos que queremos plasmar en la pieza y transmitir a través de ella. Conceptos que serán interpretados por la audiencia, a través de

la simbología, la experiencia y los conocimientos que tengan esas personas que contemplan la obra o interactúan con ella.

Por tanto, podríamos decir que cuando creamos, contemplamos o interactuamos con una obra hecha a través de estas joyas, debemos hacer un análisis de los materiales sin aferrarnos a ese valor preestablecido que pueda estar de moda o estandarizado en esos momentos (como, por ejemplo: los metales y piedras preciosas). O incluso, sin aferrarnos a esos valores relacionados con lo efímero de una economía global y capitalista, tal y como sucede con el valor del oro, el platino, la plata, los diamante, rubíes, zafiros, etc.

Aquí, en el campo del arte, creemos que debemos analizar la narratividad de la materia a través de la historia, las culturas y las simbologías con el fin de poder llegar a conocer aquello que puede transmitir el material y sus formas. Por ese motivo, no sirve hacer un estudio general de los diferentes materiales que podemos utilizar para crear una joya, sino tener bien claros los conceptos que queremos transmitir y ser capaces de ver, a través de un proceso de investigación y de reflexión, esa materia que le puede poner voz a esos conceptos que se originan en lo íntimo y profundo de nuestra imaginación y que son capaces de trascender a la sociedad gracias a un lenguaje plástico. O ser capaces de encontrar la narratividad y los conceptos que podemos vincular a esos materiales que queremos utilizar.

UNA POSIBLE PROPUESTA PARA EMPEZAR A CREAR

¿Cuáles son los conceptos que queremos plasmar en la obra? ¿Qué cualidades, características, comportamientos, etc. están ligados a estos conceptos?

¿Qué materiales tienen también estas cualidades, características, comportamientos, etc.?

Tenemos interés por este material en concreto, ¿qué características nos ofrece?

¿Qué conceptos podemos relacionar con estas características?

Así pues, si queremos encontrar ese material con el que poder trabajar y expresarnos, no debemos quedarnos con lo superficial de la materia y su aspecto físico. Pues para poder hacer una buena obra, hay que ser capaz de llegar a las profundidades de las formas y de la materia. De ese modo, podremos llegar a poner ese cuerpo concreto a esos conceptos específicos que queremos transmitir, y por lo tanto, poner voz a ese discurso que leemos entre líneas, en este caso, a través de la joya.

- **Belleza**
- **Riqueza**
- **Precioso**
- **Valor**
- **Cuerpo**
- **Ornamento**

ANDRÉS JAQUE

Jardines de piel. Joyas eco-transparentes para pieles políticamente cuidadas, 2007

El cuidado de la piel es una práctica geopolítica. Mientras cuidamos, limpiamos, embellecemos y decoramos nuestra piel, estamos contribuyendo a la producción de transformaciones territoriales en lugares distantes: canteras, cuando usamos maquillaje a base de minerales; granjas de ovejas, cuando se aplican lociones a base de colágeno o elastina; y animales laboratizados, cuando se usan productos probados en animales.

*Hace mucho tiempo que los cosméticos dejaron de entenderse solamente como el ocultamiento de aspectos desacreditados de nuestro cuerpo, como la edad o la enfermedad. La delicada exposición de las extensiones geopolíticas ocultas de nuestro cuerpo y las discusiones políticas que provocan son la mejor forma de decoración corporal. SKIN GARDENS es una colección de joyas geopolíticas, destinadas a decorar la piel con imágenes de las transformaciones territoriales en las que participan los cosméticos.**

*Texto explicativo e imágenes extraidas del proyecto *Skin-Gardens. Eco-Transparent jewelry for politically cared skins* de la página oficial de Andrés Jaque: https://officeforpoliticalinnovation.com/work/skin-gardens-eco-transparent-jewelry-for-politically-cared-skins/

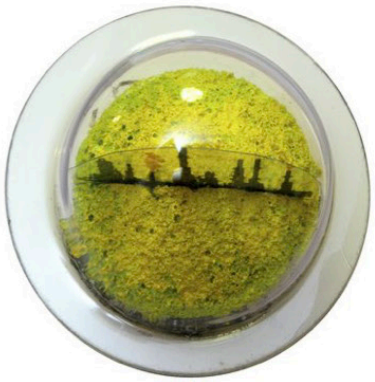
nature
con el uso de fragancias naturales extraçidas de flores o plantas

aqua
con el lavado con agua

animal tested
con el uso de productos ensayados en animales

terra
con maquillajes minerales

bovidae
con el uso de cremas antiarrugas y nutritivas con colageno o elastina



petrolato
con cremas higratantes, vaselina o bçalsamo labial

apis mellifera
con ceras depilatorias o mascarillas de limpieza facial

cotonete
con bandas depilatorias, toallitas o almohadillas desmaquillantes y jabçon con base de celulosa

aqua
con el lavado con agua

bovidae
con el uso de cremas antiarrugas y nutritivas con colageno o elastina

metallum
polvos de talco, antitranspirantes, contorno de ojos

metallum
fondos de maqullaje, pintalabios

4.3. ARCHIVO DE MATERIALES. El lenguaje de los materiales

Como hemos podido ver anteriormente, las joyas que estamos analizando abren las puertas tanto al uso de materiales preestablecidos como a la expansión de otros, que pueden o no estar vinculados a esta tipología de objetos. Por lo tanto, creemos que la búsqueda y el encuentro de la materia que sea capaz de transmitir los conceptos a la audiencia, viene junto a esa búsqueda de vocabulario que se desencadena a través de las formas, los materiales y los acabados, esos grandes generadores de adjetivos, nombres y demás palabras que narran las historias, reflexiones o experiencias a través de la obra.

Metal, tejer, madera, alimentos, utensilios para comer, polvo, piedras, relaciones, vínculos, sombra, perla, luz, ceniza, movimiento, juego, gema, fotografía, piel, cuerpo, belleza, arruga, acción, vejez, público, privado, etc. pueden llegar a ser materiales porque aquí, tal y como podremos ver a continuación, tanto elementos como acciones, estados y demás cosas, pueden llegar a ser materia y elementos de trabajo, independientemente de que sean tangibles o intangibles dado que todos ellos, acaban generando el vocabulario o lenguaje del arte.

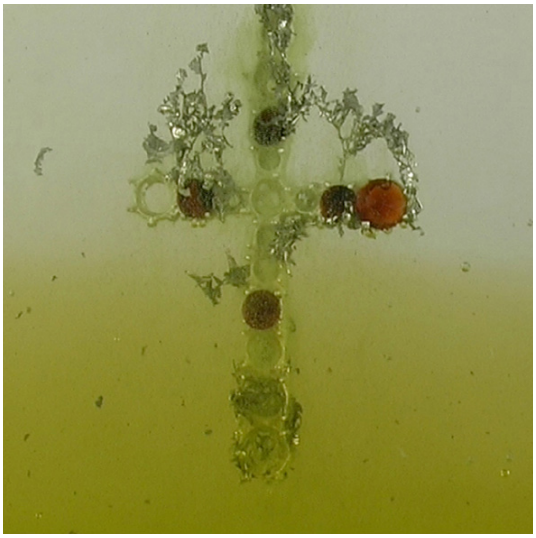
A continuación, os presentamos un pequeño archivo donde podremos ver algunos ejemplos de tipos de materiales y los respectivos tropos o significados que podremos llegar a vincularles. De este modo, veremos toda una serie de ejemplos concretos en los que indicamos: algunos materiales que han utilizado diferentes autores y los conceptos que hemos interpretado a través de ellos, y con los que crearemos el discurso de la obra. Una serie de vínculos que acaban desencadenando una simbología que saca a la luz esas capacidades plásticas que nos ofrece la materia y sus formas.

La decisión de llegar a hacer un archivo para enseñar las diferentes posibilidades narrativas que tienen los materiales, en lugar de hacer un archivo donde haya una clasificación de los mismos, es porque, tal y como hemos dicho anteriormente, la intención aquí es mostrar la capacidad de comunicación que puede llegar a tener la materia. Y para poder llegar a este entendimiento, tenemos que ser conscientes de que esta capacidad comunicativa de la que estamos hablando, puede llegar a ser infinita y, dependiendo de cómo combinemos o articulemos el material, qué formas y acabados adquiera o qué dimensiones utilicemos, leeremos o

interpretaremos unas cosas u otras. Porque, al igual que cada palabra puede llegar a interpretarse de maneras diferentes dependiendo de su contexto, un material también.

Esto lo podemos ver perfectamente si por ejemplo utilizamos un cordón. Este material puede transmitir un concepto relacionado con la unión, pero también puede transmitir otro opuesto como es el de opresión. Debido a esta razón, dependiendo de cómo o de qué manera utilicemos el material, podremos llegar a tener una simbología u otra y, como consecuencia, un vocabulario u otro, unos conceptos u otros.

A partir de la selección de obras que mostramos en este archivo, vosotros mismos activaréis el vocabulario plástico que nos ofrecen tanto la joyería como otras tipologías de objetos que podemos vincular a estos elementos. Gracias a las asociaciones o vínculos que generamos entre los diferentes tipos de materiales y tropos (o simbologías), acercaremos conceptos que han trabajado los autores en las piezas y así, empezaremos a articular ese discurso con el que *leemos las simbologías que guardan o contienen las joyas*.

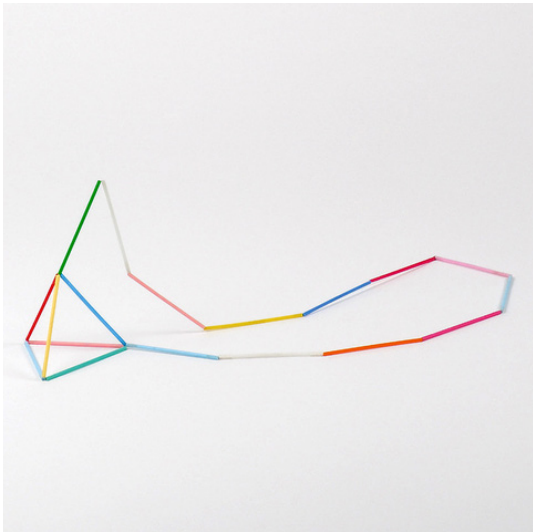


Gisbert Stach
Transformation, 2006
ÁCIDO / ETERNIDAD Y FUGACIDAD

Maruja Mallo
Sin Título, 1945
ALGAS / MUNDO MARINO

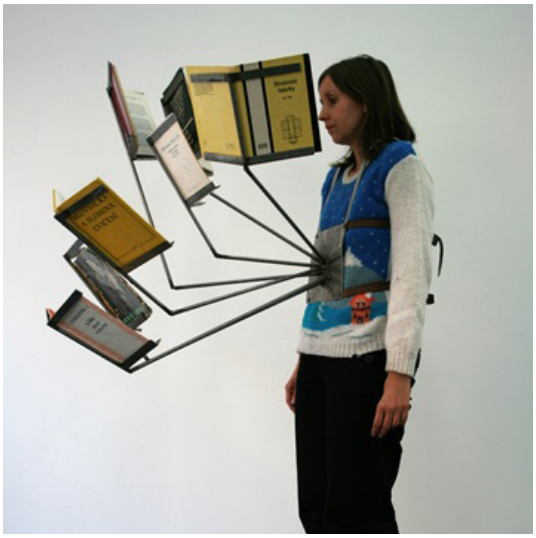
Noa Zilberman
Wrinkles, 2012
ARRUGAS Y DORADO / BELLEZA

Agnes Larsson
Carbo, 2010
BARRO, PELO Y SUJECIÓN / FRAGILIDAD



Marc Monzó
Sin título, sin registro
BASTONCILLOS DE LAS OREJAS SACADOS DE CONTEXTO / JUEGO Y OBJETOS ENCONTRADOS

Yuni Kim Lang
Hair, 2013
CABELLO / HERENCIA



Eva Kotatkova
Sin título, 2009
CACHIVACHE Y LIBROS / LECTURA

Robert Smit
Everyday adorment, 1975
CAJETILLA DE TABACO Y CUERPO / RELACIONES

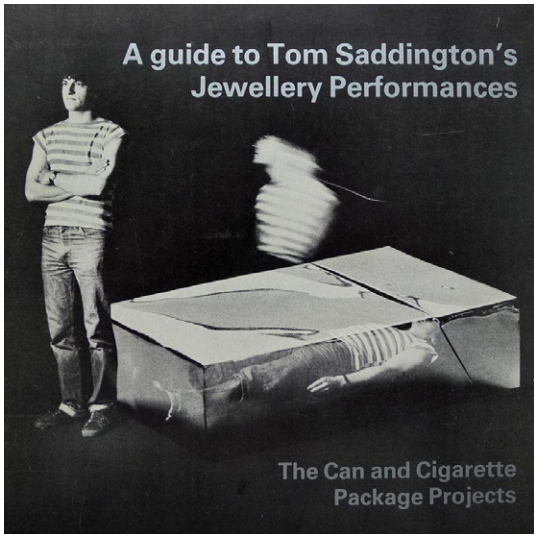
Valie Export
Cine tap and touch, 1968
CAJA Y CUERPO / PRIVACIDAD

Hannah Wilke
S.O.S. Starification object series, 1974-82
CHICLE Y CUERPO / OBJETO DE CONSUMO

Nanna Melland
Heart charm, 2000
CORAZÓN Y MANO / AMOR

Helena Almeida
Sin título, 2010
CORDÓN Y CUERPOS / RELACIÓN

Pierre Degen
Large loop, 1982
CRISTAL, MOVIMIENTO Y CUERPO / JOYERÍA



Tom Saddington
The can and cigarette. PACKAGE PROJECT, 1978
CUERPO / JOYA

Liesbet Bussche
Urban jewellery, 2017
ELEMENTOS DEL ENTORNO URBANO / JOYERÍA

Jana Sterbak
Remot control, 1989
ESTRUCTURA CON CONTROL REMOTO Y CUERPO / CONTROL

Tobias Alm
Traces of function no 1, 2012
ELEMENTOS ENCONTRADOS / TESOROS

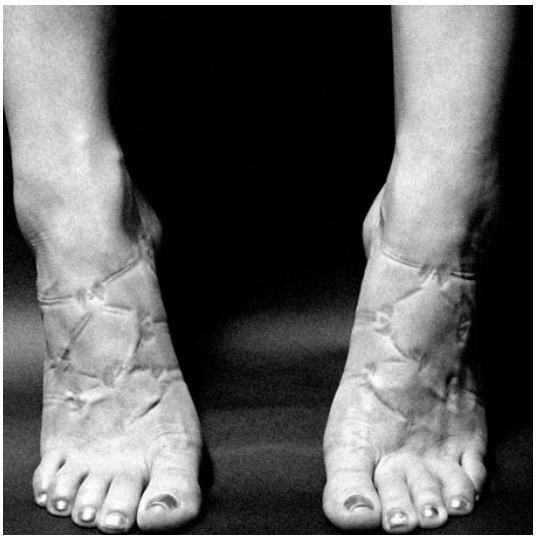
Iris Eichenberg
I do not wish, 2017
EXVOTO / CULTO

Gijs Bakker
Waterman, 1990
FOTOGRAFÍA Y DIAMANTES / EXPERIMENTACIÓN EN JOYERÍA

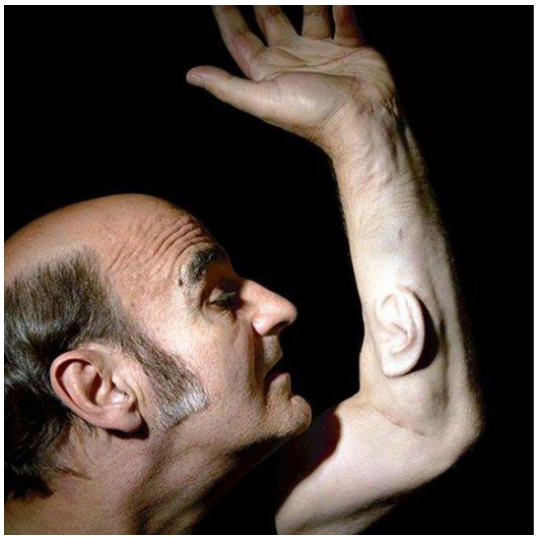
Hanneker Klaver
#FREETHEEXPRESSION, 2018
GESTOS Y CACHIVACHE / EXPRESIVIDAD

Zoe Robertson
FlockOmaniaz, 2016
GRAN ESCALA, JOYA Y CUERPO / OTROS MODOS DE RELACIÓN

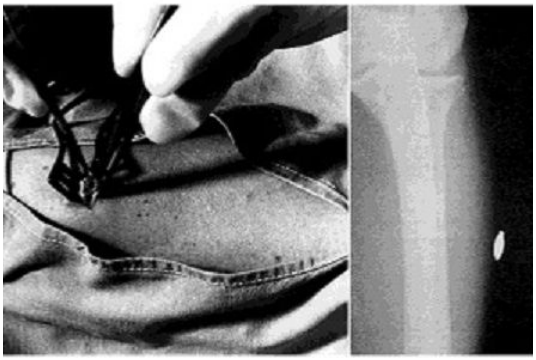
Sophie Hanagarth
Trap, 2013
HIERRO Y JOYA / SORPRESA



Justin Bartels
Impresions, 2011
HUELLA Y OPRESIÓN / BELLEZA



Sterlac
Ear on arm, 2006
IMPLANTE Y CUERPO / ALIENACIÓN DEL CUERPO



Peter Skubic
Jewellery under the skin, 1975
IMPLANTE Y CUERPO / JOYERÍA

Daniel Widrig
Pequeña espina negra, 2013
IMPRESIÓN 3D Y ESQUELETO / NUEVOS PROCESOS Y ESTRUCTURAS

Ted Noten
Haunted by 36 women, avondvlinder (nightbird), 2009
IMPRESIÓN 3D, ORO Y PLATINO / SERIACIÓN

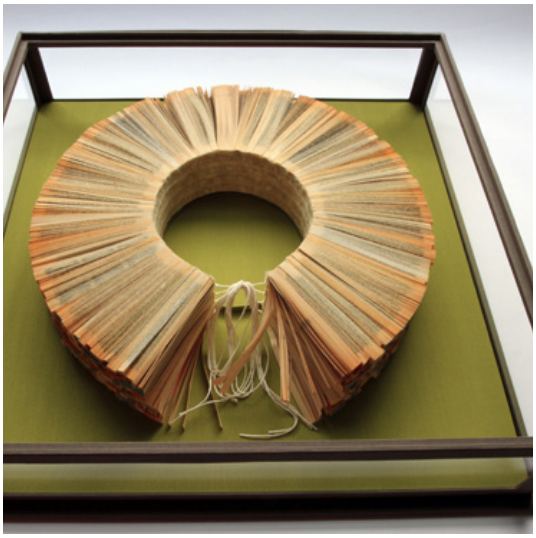
Edu Tarín
Sujeto A, 2011
JOYAS / JOYERÍA

Lisa Walker
Sin título, 2015-16
JUGUETES, JOYAS Y TESOROS / JUEGO E INFANCIA

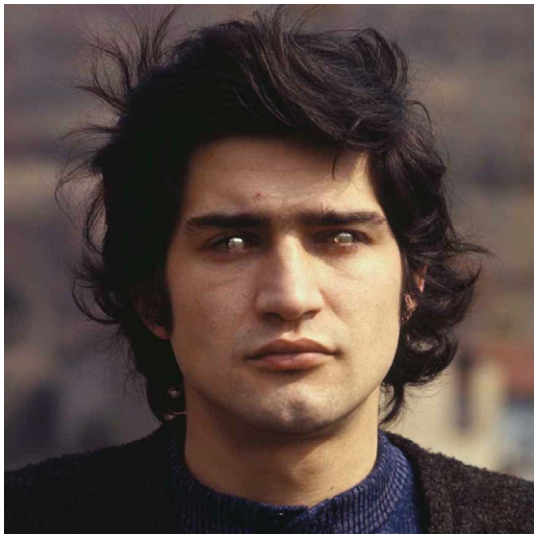
Stefan Heuser
Perleketten, 2009
LECHE MATERNA / LO VALIOSO

David Aguilar
Prótesis, sin registro
LEGOS Y PRÓTESIS / JUEGO Y REINVENCIÓN

Arturo Comas
Desmitificando a los clásicos, 2012
LIBRO Y OREJA / ESCUCHA Y/O LECTURA



Ann Hamilton
Carriage, 2009
LIBROS, CUELLO Y VOZ / SABER, VALOR PRECIADO



Giuseppe Penone
To reverse one's eyes, 1970
LENTILLAS Y CUERPO / INTROSPECCIÓN

Atsuko Tanaka
Electric dress, 1956
LUCES Y CUERPO / REINVENCIÓN DEL CUERPO

Monika Brugger
Jeuje | Gameme, 2000
LUZ, JOYERÍA Y CUERPO / JOYERÍA INTANGIBLE

Susanna Heron
Light projection, 1979
LUZ, MOVIMIENTO Y CUERPO / JOYA FUGAZ

Esther Ferrer
El libro de las manos, 1977
MANO, SILLA Y PIEDRA / LO PRECIOSO

Otto Künzli
Susy, 1984
MARCO / JOYERÍA

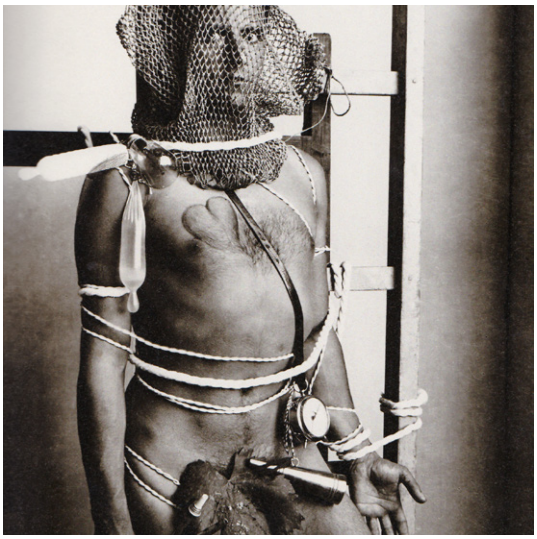
Ramón Gómez de la Serna
Monóculo sin cristal, 1923
MONÓCULO Y CUERPO / SOCIEDAD

Ben Zank
Titled scales, 2019
NATURALEZA / CUERPO

Caroline Broadhead
Viel, 1980
NILON Y ROSTRO / LO ENTREOCULTO

Anni Albers y Alex Reed
Collares, 1940
OBJETOS COTIDIANOS / EL VALOR DE LO COTIDIANO

Melanie Bonajo
Furniture bondage/slaves, 2007
OBJETOS COTIDIANOS Y CUERPO / CUERPO Y SOCIEDAD



Gregorio Prieto
Vida y milagros de Gregorio Prieto, 1928-32
OBJETOS COTIDIANOS Y CUERPO / SER

Marina Abramovic
Rhythm 0, 1974
OBJETOS COTIDIANOS Y CUERPO / VIOLACIÓN

Jing He
Sin título, 2013
OBJETOS DE COCINA Y CUERPO / READY MADE

Melanie Bilenker
Sin título, 2007-actualidad
PELO Y JOYERÍA / INTIMIDAD

Kerianne Quick
Transmutación 8, 2016
PERLAS Y MATERIAL DE CONSTRUCCIÓN / ARQUITECTURA

Elsa Von Freytag-Loringhoven
Enduring ornament, 1913
PIEDRA / RELIQUIA

Jordi Aparicio
Sin título, 2018
PLÁSTICO Y JOYERÍA / RECICLAJE

David Bielander
Wellpapaer bracelets, 2015
PLATA Y CARTÓN / JUEGO

Gesine Hackenberg
Sieraad met een verhaal, 2006
PLATO DE PORCELANA Y JOYERÍA / HOGAR Y HERENCIA

Ruudt Peters
Terram, 2014
PORCELANA Y JOYERÍA / MONSTRUOSO Y GROTESCO

Erwin Wurm
The psychoanalist, 2002
RELACIONES ENTRE CUERPO Y OBJETO / ESCULTURA

Anna Coleman
Sin título, sin registro
PRÓTESIS Y CUERPO / CATÁSTROFE

Rebecca Horn
Fingers gloves, 1972
PRÓTESIS / EXTENSIONES CORPORALES

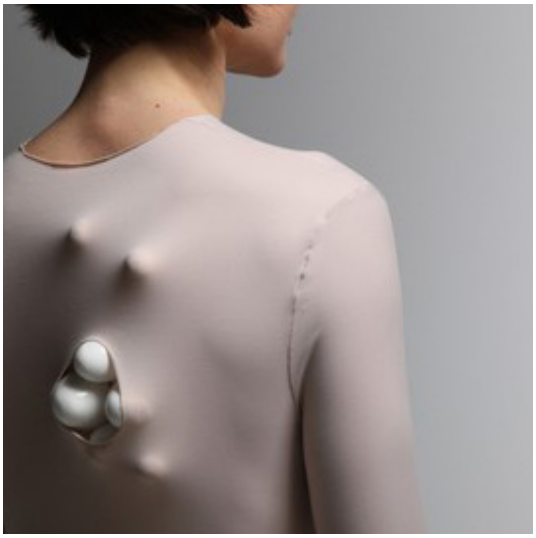
Sophie de Oliveira Barata
Phantom limb, sin registrar
PRÓTESIS Y SER / REINVENCIÓN DEL CUERPO

Meret Oppenheim
Autorretrato, 1964
RADIOGRAFÍA / RETRATO A TRAVÉS DE LA JOYERÍA

Birgit Jürgenssen
Küchenschürze, 1975
REINVENCIÓN DEL OBJETO / ESTEREOTIPOS

Bettina Speckner
Sin título, sin registro
RETRATO Y PRECIOSIDAD / RECUERDO

Shari Pierce
Agraphobia 300 sex offenders from within a 5 miles radius, 2013
RETRATOS DE ABUSADORES SEXUALES Y JOYERÍA / INJUSTICIA SOCIAL Y REIVINDICACIÓN

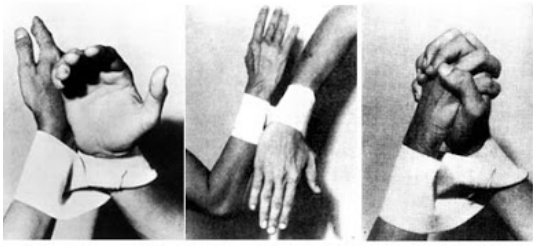


Ursula Guttmann
[X], 2009
ROPA, BOLAS Y CUERPO / MUTACIONES

Mari Ishikawa
Celebration, 2016
TAPONES DE CHAMPÁN / CELEBRACIÓN

Katherine Behar
Data's entry, 2016
TECLAS DE ORDENADOR / NUEVA ERA TECNOLÓGICA

Bea Camacho
Extensiones II, 2005
TEJIDO A MANO / FEMENINO

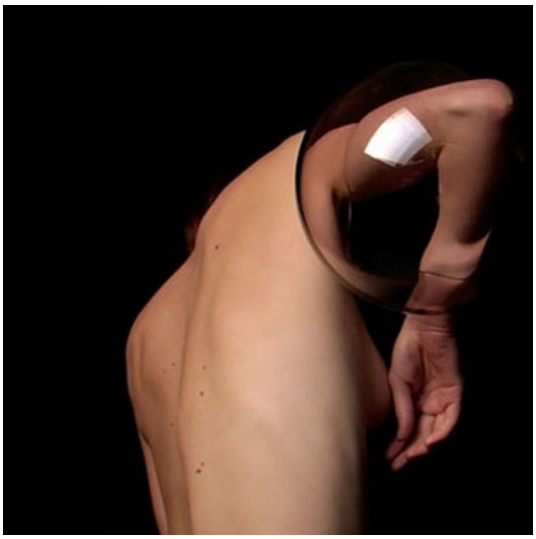


Lygia Clark
Diálogo entre manos, 1966
TELA Y MANOS / ENTENDIMIENTO

Franz Erhard Walther
Objeto para pensar, sin registro
TELA Y CUERPOS / UNIÓN

Alba Moreno y Eva Grau
Mantener, 2015
TIERRA Y CAMISETA / SUTILEZA Y TESOROS

Hilde de Decker
Lustre for the eyes, 1998
VERDURAS Y JOYERÍA / ALIMENTO



Naomi Filmer
Out of the ordinary, 2008
VIDRIO Y JOYERÍA / CUERPO

Dubravka Mindek y Miguel Molina
Alianzas de ajo y perejil, 2018
ALIMENTO Y JOYERÍA / UNIÓN

5

DE LO GENERAL DEL OBJETO A LO PARTICULAR DE LA JOYA.

Arte de objeto que extiende el cuerpo humano

RENÉ MAGRITTE
Esto no es una pipa, 1928

Rosa Olivares introduciendo la capacidad expresiva ilimitada de los objetos o las pequeñas cosas (2019):

> Desde Magritte sabemos que las cosas no son solamente lo que parecen, ahora sabemos que son mucho más de lo que creemos que pueden ser. Una pipa no es una pipa, en primer lugar porque es una pintura de una pipa, porque es la reproducción de una pipa, y un dibujo nunca es la cosa que reproduce. Pero además, una pipa puede ser muchas más cosas, desde el recuerdo hasta su huella, su origen y su materia, y muy especialmente su propia definición y esencia se materializará a partir de nuestra relación con ella. Es en la relación entre nosotros y ellas en donde esas pequeñas cosas se vuelven grandes, gigantes, y recuperan un valor simbólico, un sentido que tal vez cotidianamente se nos escapa. [...] (p.9)

Misterio I y *Rosario I*, 2001
Objecto
Cepillo de madera (ready made), y 53 púas de plata y receptáculo de plata
Colección MUDE Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo

Misterio I
Cepillarse el cabello es una acción meditativa, asociada a un movimiento contínuo y repetitivo. Es una acción dentro de una interacción, entre el cuerpo y un objeto físico, y tiene memoria.

Rosario I
Un Rosario es un vehículo, una herramienta que traduce un diálogo interno.
Me interesa la tranquilidad y el silencio de un objeto y el trabajo en joyería es como un reflejo de ella misma.

PALABRAS DE CRISTINA FILIPE

CRISTINA FILPE Y C. B. ARAGÃO
Jóias encontradas, 2005
(Proyecto realizado con las joyas de la colección de joyería del Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa)

En este proyecto Cristina Filipe utilizó las joyas del Museo Nacional de Arte Antiga para hacer una obra dentro de la exposición *Mais Perto* que organizó con la Asociación de Joyería Contemporánea Portuguesa PIN. La intención era aproximar el arte antiguo a la sociedad actual, así como la joyería que estamos tratando en esta tesis a la institución del arte y a la antigüedad. Pues, tal y como dice Filipe en el catálogo, lo que ahora es antiguo en su momento fue contemporáneo y lo que es ahora contemporáneo será en algún momento antiguo.

En *Joyas encontradas* Filipe quiso reunir tanto a las joyas como a todo el personal que convive con ellas, es decir toda la gente que trabaja en el museo y que habían estado implicados en la realización de la exposición. De este modo, las aproximaría a la actualizad. Aunque, no se quedó ahí, sino que fue un paso más allá dado que, con este acercamiento, propuso nuevas formas de entender o relacionarse con estos objetos simbólicos-ornamentales. Pues, tal y como dice Rosa Olivares, las cosas van más allá de lo que aparentemente vemos o entendemos por joyería.

La joya es un elemento más entre todos esos objetos que nos rodean, con la peculiaridad de que alcanza su totalidad cuando reside o la situamos en el cuerpo. En este caso un lugar o hábitat vivo, cambiante y comunicativo hecho de carnes, fluidos y huesos.

Puede que por eso digamos que *una joya está completa cuando la vestimos*. Porque, al fin y al cabo, son **elementos que están predestinados a acabar en esta anatomía** u objeto que nos contiene, **extendiendo sus o nuestros volúmenes y capacidades de comunicación, transmitiendo a los demás cómo somos.**

5.1. OBJETO

Un objeto es aquello que podemos observar, tocar e incluso comer o beber. Es un contenedor, unos volúmenes que contienen texturas, colores, olores, etc. y que forma parte del entorno humano. En las artes plásticas podemos encontrar una infinidad de objetos. Unos son creados desde el imaginario, podríamos decir que son representaciones con carácter metafórico que nos remiten a aquello que el artista tiene en mente o entre manos. Otros pertenecen a una serie de objetos cotidianos que nos rodean día tras día y que conforman nuestro alrededor, nuestro hábitat, ya sea metafóricamente o no, y acaban siendo recopilaciones, colecciones, series, etc. que remiten a la realidad en la que estamos inmersos. Todos estos objetos tienen una gran carga retórica, independientemente de que provengan del entorno o del imaginario.

Pero hablemos también de otro tipo de objeto. En nuestro vocabulario hay una distinción entre sujeto y objeto. El primero remite a las personas e incluso, puede llegar a remitir al cuerpo humano. El segundo lo podemos llegar a encontrar a través de todos aquellos volúmenes que nos envuelven y que están exentos al cuerpo. A pesar de esta distinción, hay ciertos momentos en los que también a nosotros mismos nos pueden llamar objeto. Por ejemplo, esto sucede cuando, en términos médicos, solo se tiene en cuenta el cuerpo humano. Podríamos decir que nos podemos encontrar en esta situación cuando se refieren a nosotros únicamente por la parte física, sin tener en cuenta la emocional o la racional.

5.1.1. ¿QUÉ ES UN OBJETO?

Según el diccionario de la Real Academia Española, el sujeto (que no un sujeto) es el *soporte de las vivencias, sensaciones y representaciones del ser vivo individual*. Por lo tanto, podríamos decir que el sujeto está anclado a un cuerpo, a un objeto, pues depende de él para poder existir y tener entidad física. Y que un objeto es un contenedor de formas y de contenidos que está sujeto a una función, a una relación entre uno o más cuerpos que le dan sentido a su existencia, ya sea porque tiene una función práctica, a través de la cual desempeñamos una serie de acciones, o una función simbólica que nos remite a ciertos signos y códigos que nos transmiten unos mensajes o conceptos.

Si observamos nuestro entorno, podríamos decir que el ser humano está constantemente en relación con los objetos, incluso que no somos nadie sin ellos. Ropa, utensilios para cocinar y comer, medios de transporte, señales, libros, libretas, bolígrafos o lápices y demás. Hay todo un listado infinito de objetos grandes, pequeños, necesarios, irrelevantes, que nos vienen bien, de adorno, de recuerdo, de por si acaso, de emergencia, de la suerte, etc. Todos ellos situados en el espacio, envolviendo la realidad que nos caracteriza, como si de una constelación terrenal se tratase.

Pensamos que hoy por hoy, estamos situados en una realidad que está inmersa en una sociedad de consumo en la que constantemente nos pueden llegar a poner a prueba, porque sí, porque aquello que se está anunciando en la esquina de la calle principal es muy necesario, porque hay que estar preparados, porque claro, realmente nos va a facilitar más la vida, etc. Porque al final, excusas o razones las hay por doquier. Así que, aunque estemos en una posición más o menos consumista, va a ser difícil que nos podamos librar de ellos. Al igual que también podríamos decir que tampoco ellos se van a poder escapar de esta realidad porque, independientemente de que aguanten más o menos tiempo, despiezados o por piezas, van a estar ahí, aunque nosotros no estemos ya en este mundo para verlo.

Estas micro o macro constelaciones que configuran todas estas cosas que nos envuelven, son lo que podríamos llamar el mapa del paisaje cotidiano. Ése en el que podemos encontrar toda una serie de indicaciones a través de las cuales podemos leer estructuras y patrones, que dicen cómo es la sociedad, el entorno, la cultura y las costumbres de las personas que viven ahí. Y eso solamente viendo los objetos que hay y la manera en la que están dispuestos. Es por ese motivo que, si visitamos una casa y analizamos la relación entre los objetos que hay y la manera en la que están

dispuestos en el espacio, podremos saber cómo son las personas que viven en ese hogar.

Por ejemplo, si vemos que cada objeto tiene su lugar, podemos *leer* o entender que las personas que viven en ese espacio son ordenadas. Si tienen afición por el arte, tal vez podamos encontrar obras de arte en rincones, paredes, sobre los muebles o colgando del techo. También podremos intuir si a esos habitantes les gusta la naturaleza si observamos que hay plantas, si están interesados por la cultura y el saber si encontramos libros, o si les gusta cocinar y comer bien, si descubrimos buenas herramientas de cocina y una cocina preparada para los zafarranchos culinarios.

Asimismo, otro aspecto que podemos leer entre líneas, a través de la organización y uso del espacio por medio de los objetos, son las diferentes clasificaciones o estatus sociales. Por ejemplo, los patriarcas y las matriarcas de esos espacios, la mayoría de las veces, son los propietarios de la habitación más grande o dormitorio principal, son los capitanes o capitanas, gobernantes o responsables de ese espacio, y como tal, les corresponde el lugar más espacioso. A los demás habitantes lo normal es que los podamos encontrar en espacios más pequeños puesto que su cargo es menor. Por cómo sean de grandes o por el ambiente que desprendan las zonas comunes, podremos pensar o interpretar si hay un gusto por la comunidad, si tienen cabida en esa pequeña sociedad las quedadas, los encuentros, citas o reuniones. Las alfombras, el tipo de luz, las sillas, mesas o sofá nos dirán, entre otras cosas, si el ambiente es cálido, frío o distante, y por tanto, si esas matriarcas, patriarcas, capitanes o capitanas, gobernantes o responsables son cálidas, frías o distantes. Porque a través del modo en el que están dispuestos los objetos dentro de una casa y a través de la manera en la que nos relacionamos con ellos, podemos configurar y leer toda una pequeña sociedad, dado que lo que sucede en una casa acaba siendo un reflejo de nosotros, de una comunidad, de un país o de una parte en concreto del mundo pero a pequeña escala.

No obstante, los objetos no se reducen solamente a este círculo de estructuras. Nosotras creemos que los objetos son también los representantes de las personas. Pues de puertas hacia fuera ya no somos una persona, somos un carné de identidad, un libro de familia o un pasaporte. Un pasaporte que, si no tenemos, limita nuestros movimientos a las fronteras del país de procedencia, dado que no podemos viajar sin él. Es más, si no tenemos unos sellos o pegatinas concretas en este documento u objeto, no tenemos permiso legal para ir o estar en otros países, por lo que nuestra libertad de movimiento depende de ellos. Y así

como podemos ver la dependencia que hay entre nosotros y los objetos a través de este ejemplo, también podríamos decir que de los objetos depende nuestro bienestar. Pues si tenemos frio encendemos un aparato que desprende calor: estufa eléctrica, de gas, de leña o de pellet, radiador, calefactor, etc. Y si no tenemos este tipo de cachivaches, nos podemos poner más capas de ropa o mantas. Si tenemos calor podemos utilizar otros objetos: abanico, ventilador de suelo, de mesa o de techo, aire acondicionado, etc. Y para objetos, el dinero, ese pequeño gran sustituto del tiempo, esa llave de paso para llegar a obtener casi todo lo que haga falta o deseemos en este mundo.

Podríamos decir que, en la mayoría de los casos, no dependemos solamente de un cuerpo y de salud para vivir, aunque estos dos requisitos sean fundamentales. Tal y como hemos podido ver, también dependemos de los objetos. Porque ellos son o acaban siendo toda una serie de extensiones corporales con las que nos podemos desarrollar y realizar en este mundo físico. Ropa, zapatos, complementos, mochila y material de ocio o de trabajo, cartera, teléfono móvil, auriculares, pañuelos, gafas, una botella de agua o comida son objetos que, perfectamente podemos llevar encima, en un día normal en un espacio urbano, dentro de esta sociedad europea. Por esta serie de razones creemos que todos estos objetos son extensiones con las que nos adaptamos mejor, ya sea a la climatología así como al ritmo del lugar en el que estamos. Y no solamente eso, sino que también a través de ellos nos representamos, reinterpretamos o dejamos ver cómo somos y de dónde venimos, física y públicamente.

Pero no es solo tangible lo que estas extensiones representan, ya sabemos que el ser humano es algo más que materia física. Como consecuencia de este motivo creemos que a lo largo de la historia, hemos ido transformando esa parte intangible en un lenguaje de formas, texturas y colores. Pues a las necesidades, gestos, anhelos, pensamientos, ideas, emociones y, a casi todo aquello que no tenga cuerpo, hoy por hoy, le podemos atribuir un objeto. Es decir, a un gesto de ternura le podemos poner cuerpo de flores; a uno reivindicativo, una pancarta o un pin; a unas ideas, un libro y así de manera infinita. De hecho, si había algo, habido o por haber, sin cuerpo, aquí desde las artes plásticas nos hemos encargado de crear metáforas, paralelismos, elipses, etc. toda una serie de figuras literarias formales con la capacidad de transformar en algo físico, en una realidad tangible, casi todo aquello que no lo es. Pero de esto hablaremos más adelante.

5.1.2. EL ENTENDIMIENTO DE LOS OBJETOS DESDE LA TEORÍA DE LA SEMIOLOGÍA

Si queremos entender la naturaleza de los objetos o ver los diferentes tipos de éstos que podemos encontrar, pensar en crear un tipo de clasificación estanca o inamovible para entender la naturaleza de los objetos o atender a sus diferentes tipologías sería una misión casi imposible. Ante tal pretensión podríamos encontrar un sinfín de preguntas en la mente, que intentarían encontrar una lógica y orden casi imposibles para generar una estructura clara, con la que poner orden y entender todas estas cosas que nos rodean. Porque, ¿qué grupos o qué subgrupos podríamos hacer? o ¿cuáles son más importantes y cuáles son menos importantes? Estas son dos de las miles de preguntas que nos podríamos hacer para encontrar una lógica dentro de este proceso de orden y clasificación. Y, después de este intento de entendimiento de la naturaleza del objeto, nos deberíamos preguntar: ¿acaso el ser humano responde a una lógica en cuanto a clasificación se refiere? Por tanto, si los objetos son extensiones nuestras, ¿pueden llegar a tener una clasificación lógica y estanca?

Tal y como dijimos en el segundo capítulo, ya anunció Borges a través de su ensayo *El idioma analítico de John Wilkins* (1985) que: "[...] no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos lo que es el universo." (p.105). En el ensayo llega a esta conclusión después de exponer tres ejemplos que, desde una postura extrema, nos da a entender la magnitud de este asunto. El primer ejemplo parte de John Wilkins. Este pastor y teórico del siglo XVII ideó un idioma universal en el que cada palabra se podía definir a sí misma. A causa de esa teoría pudo dividir el universo en cuarenta categorías o géneros, subdivisibles luego en diferencias, que a su vez se subdividen en especies. Esta clasificación, según Borges, es un tanto ambigua, redundante y deficiente porque, tal y como expone en la clasificación de los metales, no podemos reducir la amplitud de este material a una división entre: imperfectos, artificiales, recrementicios y naturales.

Esta clasificación la compara con la que el doctor Franz Kuhn, abogado y traductor, expuso a través de la traducción que hizo de una enciclopedia china titulada *Emporio celestial de conocimientos benévolos*. En esta enciclopedia podemos ver la siguiente división o clasificación de los animales: animales pertenecientes al Emperador, embalsamados, amaestrados, lechones, sirenas, faustos, perros sueltos, incluidos en esta clasificación, que se agitan como locos, innumerables, dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, etcétera, que acaban de romper el jarrón y que

de lejos parecen moscas. Tal y como podemos observar, en esta enumeración no hay un fundamento sólido que le dé sentido a esta clasificación de los animales, o al menos, bajo los ojos de la sociedad occidental.

El tercer ejemplo que Borges cita en este ensayo es otro tipo de clasificación, un tanto cuestionable, que propusieron en el Instituto Bibliográfico de Bruselas. Según en esta clasificación:

> [...] también ejerce el caos [porque]: ha parcelado el universo en 1000 subdivisiones, de las cuales la 262 corresponde al Papa; la 282, a la Iglesia Católica Romana; la 263, al Día del Señor; la 268, a las escuelas dominicales; la 298, al mormonismo, y la 294, al brahmanismo, budismo, sintoísmo y taoísmo. No rehúsa las subdivisiones heterogéneas, verbigracia, la 179: "*Crueldad con los animales. Protección de los animales. El duelo y el suicidio desde el punto de vista de la moral. Vicios y defectos varios. Virtudes y cualidades varias*." (Borges, 1985, p.105).

A partir de estos ejemplos podemos entender que, por lo general, la lógica de las cosas se nos escapa. Por lo tanto, hacer una clasificación que abarque tal diversidad de elementos, como son los objetos puede ser, como bien dice Borges, arbitraria o incluso, nos atrevemos a decir que puede ser un sinsentido.

Intentando encontrar una lógica al orden de las cosas, nos vimos sumergidas en la lectura del filósofo, escritor, ensayista y semiólogo Roland Barthes y allí encontramos una cita que introduce muy bien el enfoque que quisimos dar a esta introducción y entendimiento del mundo de los objetos. En 1985 Barthes dijo: "[...] en cualquier nivel que nos coloquemos en esta operación de lectura del objeto comprobamos que el sentido atraviesa siempre de parte a parte al hombre y al objeto." (p.253). Lo que Barthes introdujo aquí de manera metafórica y que explica más adelante en su libro, es que más allá del aspecto, localización o importancia que pueda tener un objeto, al final el entendimiento o sentido de las cosas reside en la relación que hay entre ellas y las personas, entre aquello que atraviesa de parte a parte a la persona y al objeto, ya que eso mismo es lo que finalmente los une, nos une. Solamente hay que preguntarse ¿por qué tengo este objeto? ¿por qué estoy en contacto o en relación con él? Es a partir de este vínculo con el objeto donde podemos encontrar su razón de ser y con ella su función y su sentido. A pesar de que, tal y como bien dice Barthes (1985): "[...] siempre hay un sentido que desborda el uso de un objeto" (p.247). Pero, antes de llegar a ese punto, veamos un ejemplo para entender mejor esta relación

funcional que reside entre los objetos y las personas, la cual ya habíamos vislumbrado en el capítulo dos cuando hablamos sobre la funcionalidad de las joyas.

Si como lectores nos preguntamos: ¿cuál es el sentido de esta tesis que estamos leyendo? Podremos pensar que este estudio nos da la posibilidad de conocer una investigación a través de su lectura. Por lo tanto, la lógica de este objeto, libro o tesis reside en su función. Para nosotros esta tesis tiene su razón de ser porque a través de ella, es decir, a través de su función, podemos llegar a un tipo concreto de conocimiento. En este caso su función ofrece la capacidad de llegar a esos pensamientos, razonamientos, ideas, teorías y conclusiones que hemos trabajado acerca de la joyería y del arte de objeto. Esto mismo es lo que nos une a él y por lo tanto, ahí está la lógica de este objeto. Ahora bien, este sentido o lógica de la que estamos hablando es muy relativa, porque todo el mundo no tiene las mismas necesidades, conocimientos o experiencias. Dado que, todos somos diferentes, al igual que diferente es la situación o condición que caracteriza a cada persona.

Sin embargo, a pesar de este razonamiento (y es aquí cuando la función puede desbordar la lógica), un objeto puede ser funcional también si tiene un papel simbólico, por lo tanto, lo que puede ser funcional para unos, para otros puede no serlo o al menos, no serlo de la misma manera. A pesar de esto último, esta condición no anula todo lo anterior. Lo que queremos exponer ahora es que, por una parte, en el objeto nos encontramos con una función práctica, pero por otra parte, también nos encontramos con un significado (función simbólica) o, como bien dice el sociólogo y crítico cultural Jean Baudrillard, nos encontramos con una parte abstracta del objeto, en contraste con su parte concreta o práctica. Porque, tal y como bien dice Baudrillard (1969): "[...] una ciencia humana tiene que ser del sentido y del contrasentido [...]" (p.9), tanto en práctica como en simbología. Y es aquí donde se abre la veda, ya que ese valor simbólico que desborda la lógica del objeto depende y es relativo a la combinación de: la experiencia que tengamos, la cultura a la que pertenezcamos y la sociedad en la que nos encontremos inmersos.

Por ejemplo, la naranja está situada dentro de aquellas cosas que nos podemos comer, ya que la función que tiene para nosotros es la nutritiva, de ahí que pueda ser símbolo e iconografía de alimento. Aún así, también puede estar relacionada dentro de la simbología de la Comunitat Valenciana, pero solo para aquella gente que sepa que en esta comunidad la naranja es una de las frutas que más se ha cosechado en los últimos tiempos y la que más se exportaba al exterior en un pasado. Otro ejemplo

entre millones, podría ser el de las fronteras. Estas líneas que nos encontramos en el territorio tienen la función de delimitar el espacio terrestre entre los diferentes países, es una manera que tenemos para entender o situarnos a lo largo y ancho de la geografía del planeta Tierra. Esta función se aleja de la carga simbólica que tiene esta palabra, ya que más que hacer referencia a una herramienta que nos ayude a situarnos en el territorio, lo que hace es generar un vínculo con un vocabulario, términos, conceptos o emociones íntimamente relacionadas con la guerra, separación, conflicto, muerte, invasión, pérdida, etc. En palabras de Barthes (1985): "El sentido desactiva el objeto, lo vuelve intransitivo, le asigna un lugar establecido en lo que se podría llamar un cuadro vivo del imaginario humano." (p.254).

Hasta este punto hemos visto que por una parte, el sentido que tenga un objeto va a depender de la relación que tengamos con él. Esta relación puede darse por la función práctica que desempeñamos con él o por las características formales que podemos crear en torno a él en nuestro imaginario: este objeto nos sirve para y, por lo tanto, es de esta manera.

Del mismo modo que, tal y como hemos dicho, la relación que tenemos con el objeto también puede verse influenciada o rebasada por el significado que le hayamos atribuido en una sociedad o cultura específica a lo largo de nuestra experiencia. A pesar de ello, tanto la función o significante como el significado que le damos, van a estar influenciados o relativizados por la interpretación que le podamos dar cada uno de nosotros.

Por lo tanto, un objeto es traducido a un símbolo en nuestro imaginario a través del significado (ya sea simbólico o práctico) que le otorguemos, del significante o características formales que tenga y de la interpretación o lectura que le podamos dar el receptor o lector, a esta doble apariencia que caracteriza y conforma el objeto.

Podríamos decir que esta explicación que hemos hecho aquí para entender cómo cobran sentido los objetos en nuestra mente y en nuestro día a día, es una aproximación a la teoría de la semiología. Esta es una corriente filosófica que Barthes seguía y practicaba, y con la que se intenta encontrar una estructura para poder comprender todo aquello que nos rodea y ver cómo la mente es capaz de entender aquello que está observando, así como los diferentes lenguajes que utilizamos para comunicarnos. Pero, al igual que es una teoría mediante la que pretendemos entender de manera estructural el sentido y orden de las cosas, también es una teoría que tiene mucho de humano. Con esto último, nos referimos a que no tiene un propósito estructural estanco o cerrado, sino que está abierto a las múltiples interpretaciones que podamos dar ya que, tal y como hemos dicho anteriormente, las variables que configuran el conocimiento de cada individuo son infinitas. Es por ese motivo que creemos que no podemos ceñirnos a un modo de entendimiento que no de paso o cabida a lo plural, esa cualidad que tanto caracteriza el ser humano. En palabras de Barthes (1985): "[...] la función hace nacer el signo [u objeto], pero este signo es reconvertido en el espectáculo de esa función." (p.255).

Después de esta pequeña introducción al entendimiento de los objetos, bajo la mirada analítica de la semiología, podemos llegar a entender cómo los objetos son una serie de signos a los que les asociamos funciones y significados. Funciones y significados que son interpretadas por los receptores o lectores, y con los que generamos todo un vocabulario de formas, colores y texturas a partir del cual nos podemos comunicar dentro del arte.

5.2. ARTE DE OBJETO

Simplemente hay que redescubrir este hábitat que nos rodea. Porque a través de cada uno de los elementos que lo componen, de sus distancias y relaciones, podremos leer entre líneas todos esos símbolos, códigos y conceptos que crean aquello que es el *arte de la vida*. Aquello que, hasta ahora, había sido *el deleite de lo desapercibido*.

5.2.1. ¿QUÉ ES EL ARTE DE OBJETO?

El arte de objeto surgió a principios del siglo XX como consecuencia del movimiento postmoderno, latente tanto en las artes plásticas, así como en otras corrientes como la literatura, filosofía, sociología, etc. Sus raíces parten del movimiento surrealista en su vertiente teórica y, en su vertiente práctica de la técnica del *collage*, donde ya empezaron a introducir objetos del entorno cotidiano en la obra de arte. También podríamos decir que, esta disciplina artística ha sido uno de los detonantes del movimiento Dadá, Fluxus o incluso del arte de acción. Tal y como pasa con todos los movimientos, tampoco hay que olvidar que el factor económico y social de esos tiempos también fue muy influyente en esta nueva era. En este caso, a principios de este siglo hubo una gran crisis económica y social que desencadenó en la Segunda Guerra Mundial. Estos dos factores influyeron mucho a la hora de cambiar el modo de ver y entender la realidad, al igual que fueron decisivos a la hora de buscar recursos plásticos con los que poder crear y expresarse en el campo del arte.

Otra causa decisiva en la creación de este movimiento fue esa oposición que se mantenía ante los valores de la modernidad, donde las obras de arte eran objetos que estaban cargados de un gran contenido simbólico, donde la originalidad y el valor expresivo de la obra tenía un gran peso al igual que la autoría. Frente a esta posición simbólica y de adorno del arte tan característica que imperaba en esos momentos, el posmodernismo apostó por la eliminación del aura o la vertiente elitista de la obra plástica que tanto caracterizaba a esta disciplina a través de la apropiación de lo cotidiano y a través de una actitud contemplativa. Tal y como escribió Juan Martín Prada[28] (2001):

> La función de la obra de arte quedaba, así, invertida. En vez de estar basada en un ritual empezaba a estar basada en otra práctica: la política. El aura se había convertido en una categoría nostálgica burguesa, producida y administrada por las instituciones del mundo capitalista, tales como el museo y el mercado del arte. (p.83)

Debido a este cambio de paradigma se empezó a ver como, poco a poco, los artistas comenzaron a trabajar con todo aquello que tenían a su alrededor. Introdujeron los objetos del entorno cotidiano en el arte y con ellos una práctica que se desvinculaba del acto de creación a partir de la nada. Debido a este modo de trabajo, empezaron a enfocar el proceso creativo más hacia un

28 Juan Martín Prada es doctor, filósofo, profesor y crítico de arte contemporáneo. Ha escrito numerosos artículos y ensayos sobre estética y teoría del arte contemporáneo, además de escribir libros como *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista* y *teoría de la posmodernidad* que destacamos por la importancia y proximidad a esta investigación.

redescubrimiento de las cosas que solían pasar desapercibidas en el transcurso de los días. Se instaló lo que Marcel Duchamp llamaba *la belleza de la indiferencia*, una belleza con la que los objetos se muestran transparentes ante el intelecto, ya que se muestran prácticamente tal y como aparecen en la realidad.

A partir de este tipo de obras crearon un tipo de poesía plástica, que luego se acrecentó con otro tipo de géneros artísticos que bebían del objeto y de su condición cotidiana como, por ejemplo: el *objet trouvé*, la poesía visual e incluso la acumulación o documentación aplicada a los proyectos artísticos. Una de las cosas que caracteriza a todos estos géneros artísticos es que, más que seguir un proceso creativo desde la nada a la hora de crear la obra, con ellos se empezó a practicar un acto de creación a partir de una selección de objetos ya hechos. Todo un proceso creativo en el que impera un acto de apropiación del entorno cotidiano.

A través de ese cambio en el proceso de trabajo y de esta transformación estética, empezaron a cuestionarse qué era exactamente aquello que hacía a una obra de arte ser lo que es. Y es que, este cambio de paradigma fue todo un giro de 360º que cambió la lógica de este género artístico. A partir de ese momento, el propósito de este campo era tan sencillo como acercar la vida al arte, así como el arte a la vida y, a través de este punto de vista, mostrar la cara oculta o desapercibida de la realidad que nos envuelve por medio de los objetos. Esto hizo que la obra plástica no se viera como un objeto físico que tuviese que adornar, sino que se viese como una pregunta: ¿qué estoy viendo? ¿por qué han puesto este objeto aquí? Como consecuencia de este nuevo cambio de paradigma, la creación artística pasó a ser un modo de cuestionar, más que un modo de aportar algo nuevo o diferente. El arte, más que ser una estrategia simbólica, pasó a ser un redescubrimiento de la realidad. Linkrauss (2002) dice que: "[...] [en esos momentos] la obra se ve privada de su fuente convencional de significado. [...] [Y de ese modo] la obra concentra toda su atención sobre la curiosidad de su producción [en por qué se han escogido estos elementos]." (p.88). Este nuevo planteamiento desencadenó un tipo de narración diferente que se caracteriza por una estructura circular narrativa. Esta estructura nueva es consecuencia de la sencillez (que no por ello simpleza) de la obra de arte que, en este caso, genera un tipo de lectura en la que la obra, es decir, el mismo objeto, habla del propio objeto en sí.

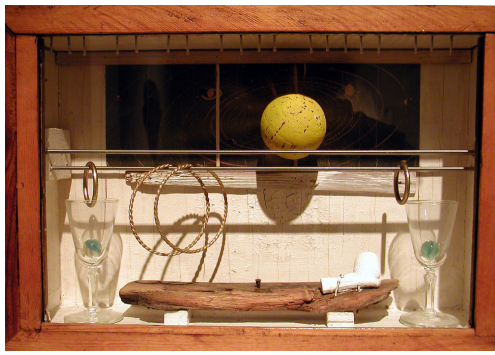
Fue a partir de ese momento, cuando los artistas volvieron a definir los parámetros del arte. En los museos, galerías o instituciones de arte se empezaron a ver mesas, sillas, latas o incluso urinarios. Objetos, todos ellos, sacados de su contexto

natural. Este fue un momento de inflexión, cambio y reflexión de los parámetros artísticos, un momento de liberación en el que el arte se desvinculó del peso que le otorgaba esa necesidad simbólica y ornamental, que tanto le caracterizaba. Fue en ese instante de cambio cuando el arte empezó a entregarse de lleno a lo sencillo y natural, a una actitud contemplativa ante lo cotidiano.

Pero, a pesar de este cambio drástico, no todo fue tan crudo como la obra la *Fuente* de Elsa Von Freytag que presentó Duchamp en 1917, bajo el pseudónimo de R. Mutt, en la exposición de los Independientes de Nueva York. Una pieza que fue rechazada, ya que, tal y como dice Rosalind Krauss (2002), la audiencia creía que: "No portaba, por tanto, la huella de ningún acto de creación; es decir, el objeto no aparecía como algo originado en la matriz de las ideas o emociones personales del escultor." (p.83). Toda una crítica fundamentada bajo una mentalidad que aún no había entrado o calado en ese período posmoderno.

ELSA VON FREYTAG / DUCHAMP
Fuente, 1917

Este tipo de objetos seleccionados del entorno cotidiano, a los que se les hacían sutiles intervenciones, se les llama *readymades*. Este tipo de piezas convivió con otra llamada *assemblage*, un tipo de obra que no es tan drástica como el *readymade*. Joseph Cornell es uno de los que utilizó este registro para crear obras como por ejemplo la serie llamada *Cajas*. En esta serie el autor recopiló este tipo de recipientes y generó todo un universo en su interior a partir de objetos abandonados. Con este gesto, sacaban de contexto las cualidades de los materiales utilizados y salían a la superficie otros aspectos que pasaban desapercibidos.



JOSEPH CORNELL
Sun box, 1956

Llegados a este punto, podríamos decir que el posmodernismo fue el principio de esta eclosión y apertura al objeto. Fue un comienzo que dio paso a un tipo de relación más cercana con el arte. Asimismo, este acercamiento también dio la posibilidad de ofrecer un tipo de mirada que se abría a la contemplación, sin más preámbulo que el de redescubrir el objeto que se había seleccionado, sin intenciones de encontrar un discurso simbólico que lo alejase de su condición cotidiana. Gracias a esta apertura y situación social y económica (vinculada a una vertiente consumista que ha caracterizado finales del siglo XX y principios del XXI), hemos podido introducir diálogos o conversaciones en el arte entre la obra y los observadores, que parten de un entorno cotidiano con el que estamos habituados. Debido a ello, empezamos a sentir una cercanía con la pieza de arte que tenemos delante de nosotros más íntima y próxima que hasta esa fecha, no habíamos tenido en cuenta.

Sin embargo, una vez instaurado este nuevo enfoque, una mesa, un vaso, un libro, un juguete o una camisa, han acabado acercándose también a la vertiente simbólica que en un principio se rehusaba.

Hoy en día, desde la sencillez y la contemplación, podemos construir también todo un discurso desde la retórica o la poesía de los objetos. Uno que nos brinda la poética desapercibida o *escrita entre líneas* que reside en lo cotidiano. Ofreciendo así otra realidad de la sociedad a través de la reinvención de la materialidad de los objetos y sus códigos gracias al lenguaje plástico.

5.2.2. LA POESÍA OCULTA DETRÁS DEL OBJETO. JOAN BROSSA

A la hora de crear unos conceptos o un discurso para establecer un diálogo entre la obra y el observador o lector, tanto en las artes plásticas como en la literatura, podríamos decir que utilizamos más o menos las mismas herramientas a nivel estructural dentro del discurso. Estas herramientas de las que hablamos son las llamadas figuras literarias o figuras retóricas.

Tener en cuenta la metáfora, la alegoría, el paralelismo, parábola, paradoja, etc. dentro de las artes plásticas en general, y en lo concreto del arte de objeto, puede ser muy beneficioso porque nos puede ayudar a la hora de analizar o enfrentarnos al proceso creativo y a la obra de arte. Estos recursos pueden llegar a ser una herramienta muy sencilla para ver cómo crear o interpretar ya que pueden dar las claves necesarias para leer o plasmar una idea (por ejemplo, “tengo esto en mente y para poder exteriorizarlo puedo hacer uso de estos recursos”). Pues al final, son los que van a modelar esos conceptos que residirán posteriormente en la obra, tal y como pasa con la literatura.

Antes de comenzar a ver las figuras retóricas principales, para así tener a mano una serie de recursos, nos gustaría introducir el género de la poesía visual o poesía de objeto de la mano de Joan Brossa. Dado que a través de este escritor y artista, vamos a entender de manera muy clara estas herramientas y la cercanía que reside en la narración, entre el arte de objeto y la poesía.

Acto seguido, leeremos una breve introducción a este campo de las figuras retóricas y luego unos pequeños análisis de una selección de obras, en los que veremos qué figuras retóricas hemos localizado de manera visual y plástica para generar el discurso de la obra. Aun así, hay que decir que tanto el uso como la asociación de estos recursos pueden ser relativos. Ver qué figuras prevalecen sobre las otras puede estar condicionado a la lectura, intención o dirección que le hayan dado o le queramos hacer, tanto en la creación como en la interpretación de la obra.

Joan Brossa ha sido uno de los artistas españoles más reconocidos que ha trabajado con la poesía y el objeto. Incluso, podríamos decir que él es el representante nacional por excelencia, del género de la poesía visual.

A lo largo del siglo XX, Brossa llegó al arte de objeto, de la escultura y de la instalación a partir de la creación de poemas y de obras de teatro. Según la conservadora de arte Eloïsa Sendra, este poeta, tanto literario como plástico, hacía uso de la imagen en vez de la palabra, en ambos campos y a través de estas imágenes, tal y como pasaba con el posmodernismo, ofrecía una obra plástica o literaria, partiendo de un lenguaje visual más conocido o cercano a la sociedad. A pesar de eso, pensamos que Brossa no hacía uso de estas imágenes u objetos bajo su cara más conocida, sino que ofrecía una vertiente distinta con la que mostraba aquellas cualidades que pasaban desapercibidas en el transcurso de los días. Sendra (1996) dice que: "Joan Brossa ha encontrado en el mundo de los objetos la materialización de la palabra, con los objetos ha dado una extensión corpórea a la poesía." (conversaciones con Joan Brossa en el MACBA).

JOAN BROSSA
Pais, 1988

Pensamos que Brossa se caracteriza por el uso de diálogos inesperados entre elementos cotidianos a los que hacía pequeñas intervenciones. Este poema visual o de objeto que vemos en la imagen, es el que presentó en la Bienal de Venecia de 1996, como representación de España. Se llama *Pais* y lo realizó en 1988. Con la poesía visual de Brossa prácticamente observamos que una imagen vale más que mil palabras, ya que tanto las palabras que podemos aportar para describir como para analizarla, son pocas a la hora de expresar todo aquello que comunica esa selección y combinación de objetos que hace. En esta obra vemos una enumeración e hipérbaton hechos uno. Una personificación de un balón que viste una peineta hecha paradoja. Al igual que también podemos encontrar un sinfín de metáforas que alteran el orden y la simbología de estos objetos. Algunas de ellas podrían ser:

- La comunión de la religión española: cristianismo y fútbol
- El culto español al futbol
- El juego, o incluso el espectáculo, de la religión en España
- Etc.

Y qué decir, por ejemplo, de estas otras obras de Brossa:

JOAN BROSSA
Poema, 1967
Herramienta muerta, sin registro

Podríamos interpretar que la obra de las tijeras cortadas es una redundancia hiperbolizada o incluso, una correlación de este objeto donde se ve la herramienta y la función que desempeña a la vez. Aunque también leer: "¿qué hacer con unas tijeras a las que se les ha cortado su función?" (ironía) o, "las tijeras al final fueron cortadas" (metáfora).

Con el otro poema, también podemos hacer varias interpretaciones ya que los objetos no te ofrecen de primeras un orden lógico o preestablecido. Además, creemos que dejar la obra a merced de una interpretación abierta, es una característica que está muy presente a lo largo de toda la obra de este artista. Aquí interpretamos que "un poema saldrá a la luz cuando el poeta se ilumine". O también, "en el momento en el que le venga la idea al poeta, en el momento en el que se ilumine la bombilla, vendrán los versos y rimas, y se hará físico el poema a través de palabras", u objetos en este caso. O incluso, todo lo contrario: "el poeta abandonó las ideas", o que "el poema es una luz que enciende el lector". Toda una alegoría hecha metáfora del proceso creativo. Consideramos que la apertura de significado e interpretación con Brossa es muy grande y variable. Este posicionamiento es muy interesante porque justo a través de esta estrategia hace partícipes a los observadores de la creación del discurso de la obra. Del mismo modo que da a entender que la capacidad de lectura que ofrecen los objetos cotidianos hace que aquellas personas con un mínimo de sensibilidad, puedan leer estos poemas visuales, sin la necesidad de tener una gran formación en arte o en el lenguaje o lengua plástica.

A pesar de que en este tipo de obras, los objetos en sí tienen mucha fuerza expresiva, sin la necesidad de exponerlos junto con otros elementos que se relacionen con ellos, también encontramos otro tipo de obras que combinan texto y objeto, y no por ello, se ven exentos de coherencia plástica y expresiva. Esto mismo lo vemos muy bien a partir del *Poema-objeto* de André Bretón de 1941 o a partir de la puesta en escena del broche *Libido* que Manfred Bischoff realizó en 2012. Aquí observamos cómo estos dos lenguajes (entre objeto y palabras) los podemos articular perfectamente, dado que guardan una misma base estructural y poética construida a través de recursos retóricos.

ANDRÉ BRETÓN
Poema-objeto, 1941

MANFRED BISCHOFF
Libido, 2012

5.2.3. FIGURAS RETÓRICAS

Llegados a este punto, quisimos hacer hincapié en que las figuras retóricas son herramientas que nos permiten guiar al lector hacia una interpretación de la obra tanto literaria como plástica, así como pueden guiar al autor a elaborar la obra. Conocer estas figuras o recursos, puede resultar muy interesante ya que nos permiten enfatizar el significado o características de los elementos u objetos que componen la obra.

En literatura, muchas veces dividimos estos recursos en tres grupos:

- Los recursos fónicos que son los que relacionamos con las cualidades fonéticas
- Los recursos sintácticos que relacionamos con la estructura del discurso
- Los recursos semánticos que relacionamos con el significado de los elementos

Consideramos que los que mejor se adaptan al campo del objeto son los recursos semánticos. Aun así, podríamos establecer también, paralelismos con los recursos sintácticos a través de aquellas obras en las que, por ejemplo, trabajamos con la acumulación de objetos o modo expositivo. Pues de ese modo estaremos trabajando con la estructura o composición con la que creamos el mensaje. Por ese motivo, nos hemos centrado en los recursos sintácticos y semánticos aquí. Dado que al final, son los que se acaban adaptando mejor a la creación o lectura de una joya.

RECURSOS SINTÁCTICOS

ANADIPLOSIS o EPANADIPLOSIS es cuando en el final de una estructura utilizamos el mismo elemento que utilizamos al principio de la siguiente estructura y así sucesivamente.

ANÁFORA es cuando repetimos el principio de la estructura en las diferentes partes de la composición.

CORRELACIÓN es cuando hay un tipo de acumulación que está seguida por otra donde el orden de los elementos guarda una relación con los elementos que hemos expuesto anteriormente. Por ejemplo: en la primera estructura hablamos de elementos concretos (vaso, plato, mesa) y en la segunda de las acciones que relacionamos con esos elementos (beber, comer, compartir).

ELIPSIS es cuando omitimos una parte de la estructura dentro de la composición.

ENUMERACIÓN es cuando hacemos una acumulación de elementos que guardan algún tipo de relación entre ellos.

EPÍFORA es cuando repetimos el final de la estructura en las diferentes partes de la composición.

HIPÉRBATON es cuando alteramos el orden lógico de la composición.

PARALELISMO es cuando las estructuras internas de una composición guardan el mismo patrón.

PLEONASMO es una acumulación de elementos que llegan a ser redundantes entre si.

QUIASMO es lo que llamamos el efecto espejo entre las estructuras que componen una composición.

RECURSOS SEMÁNTICOS

ALEGORÍA podríamos decir que prácticamente la mayoría de las obras dentro de las artes plásticas son alegorías, dado que este recurso está presente cuando expresamos un pensamiento, experiencia, reflexión, etc. por medio de las imágenes.

ANTÍTESIS sucede cuando asociamos conceptos o elementos opuestos.

COMPARACIÓN O SÍMIL es cuando comparamos o ponemos en relación una idea o elemento real con otro imaginario por medio de un nexo.

CONTRASTE es cuando contrastamos varios elementos para acentuar sus cualidades.

DILOGÍA es jugar con diferentes significados de un mismo elemento.

HIPÉRBOLE es una exageración de aquello que exponemos.

IRONÍA es decir lo contrario para que así se entienda mejor aquello de lo que estamos hablando.

METÁFORA es cuando sustituimos una característica tanto formal como conceptual de un objeto, por otra que guarda relación con ésta.

METONIMIA es cuando cambiamos el contenedor por el contenido.

OXÍMORON sucede cuando asociamos conceptos o elementos aparentemente opuestos pero que en ese contexto determinado que exponemos tienen sentido.

PARADOJA es aquello aparentemente absurdo pero que guarda un significado profundo.

PERÍFRASIS O CIRCUNLOQUIO es cuando damos un rodeo para expresar una cosa en concreto.

PERSONIFICACIÓN es un recurso en el que utilizamos cualidades humanas para describir animales, paisajes, cosas, etc. que no lo son.

PLEONASMO es cuando repetimos el mismo concepto de diferentes maneras.

REDUNDANCIA es hacer una repetición o enumeración del elemento de una manera más redundante.

SINÉCDOQUE es la parte por el todo.

SINESTESIA es cuando invertimos el orden lógico de los sentidos. Como, por ejemplo, si utilizamos cualidades auditivas para hablar del tacto.

5.2.4. ANÁLISIS

Después de mostrar esta recopilación de recursos retóricos, pasemos a ver cómo los podemos encontrar dentro de algunas obras en las que han trabajado con el objeto:

GIJS BAKKER

Tal y como comentamos en la introducción de esta investigación, esta obra titula *Shadow jewellery* o *Sombra de joyería* de Gijs Bakker realizada en 1973, está compuesta por una serie de fotografías, como la que vemos aquí, junto con una caja de joyería en la que se exhibe, más a modo de reliquia que de joya, un hilo de oro que responde a la tipología de joya del brazalete o tobilleras.

En la fotografía observamos la impronta que, en este caso, la tobillera ha dejado en los tobillos. Al mostrar el propio aro de oro como reliquia y al anunciar en el título que la joya es la misma sombra, encontramos el recurso del paralelismo, puesto que Bakker ha otorgado las connotaciones semánticas de joya a una huella efímera en el cuerpo o incluso, que el cuerpo aquí está a la altura de una joya. Pues, tal y como podría anunciar una metáfora aquí: el cuerpo es nuestra joya más preciada.

DAVID BESTUÉ

En la obra que presentamos a continuación, *Rosi Amor*, realizada el 2017, David Bestué reprodujo una serie de objetos cotidianos a partir de moldes.

El elemento clave de este proyecto fue el material con el que hizo las reproducciones de esos elementos: una mezcla de resina con polvo de otros objetos que no tenían nada que ver con los objetos de partida.

A partir de este oxímoron hizo metáforas como: *Reja de café, leche y azúcar* o *Vela de olmo viejo sobre ladrillo de huesos*, que despiertan toda una serie de imágenes en un contexto en el que encontramos tanto los materiales que aportamos de manera física, como los materiales que aportamos desde la palabra.

CAROLINE BROADHEAD

Un collar, por lo general, asienta el rostro y lo enmarca y, con este gesto, enmarca y recalca la identidad del portador. Pero en el caso de la obra *Velo* o *Viel* (1980) de Caroline Broadhead ha sucedido todo lo contrario. Aquí podríamos decir que se ha creado un oxímoron de la función del collar y una hipérbole del gesto opuesto de este objeto. En esta obra se desafían las capacidades de esta tipología de joya y, como consecuencia, se altera la percepción visual del portador y del observador externo, ¿cuál es la identidad oculta de la persona que enmarca o, mejor dicho, difumina ese collar? ¿quién se encuentra detrás de ese velo?

LIESBETH BUSCHE

Urban jewellery o *Joyería urbana e*s una obra que está dentro del proyecto que realizó Liesbeth Busche en 2017 titulado. Este proyecto se compone de una serie de intervenciones urbanas en las que la artista introdujo piezas de joyería en el espacio o cuerpo urbano. Con esta acción, lo que hizo Busche fue aplicar el recurso de personificación al espacio público puesto que, en este caso, entendía y veía este territorio como el territorio corporal, una superficie que podemos adornar y realzar sus cualidades estéticas mediante la incorporación de un objeto precioso.

De manera concreta, vemos como en estas intervenciones también se desarrolló toda una serie de comparaciones o símiles. En el ejemplo que mostramos en la fotografía, hay una farola que es y actua como una perla, material preciado por su tono blanquecino y sus reflejos de luz. O incluso encontramos un paralelismo, en el que ha utilizado la misma estructura o cualidades estructurales de estos dos objetos y los ha expuesto conjuntamente de manera paralela.

ANN HAMILTON

En la serie *Objetos corporales* realizada por Ann Hamilton desde 1984 hasta 1991, la artista relacionó objetos o materiales cotidianos con el cuerpo, pero a través de gestos o acciones completamente inesperadas, acciones que no son para nada las habituales.

Cuando observamos cada una de las fotografías de este proyecto estamos frente a una serie de antítesis. Porque, ¿acaso andamos o nos ponemos las botas en las extremidades superiores? Podríamos andar con los brazos, pero no es lo normal ni lo que se espera de alguien que tiene en perfecto estado las piernas y es adulto. Aquí en esta obra, asociamos elementos y conceptos que en cierto modo, son opuestos. Estas fotos dan paso a una reflexión en torno a las cualidades de los objetos que se muestran y la relación que tienen con el cuerpo humano.

MONA HATOUM

Welcome o *Bienvenidos*, es una obra realizada por Mona Hatoum en 1995. Ante este objeto, podríamos decir que estamos frente a una ironía, puesto que provoca una reacción completamente opuesta a la que se espera.

El tipo de objeto que la autora ha reproducido, o versionado en este caso, es el modelo de alfombra que solemos utilizar en la puerta principal de las casas. Un objeto que sirve para limpiarnos los zapatos de la suciedad de la calle y que a la vez, aprovechamos para dar la bienvenida a todas aquellas personas que han decidido venir hasta nuestro hogar.

Pensamos que el tipo de bienvenida que da la autora aquí se aleja de la calidez de acoger a las visitas. Puesto que toda aquella persona que decida pasar el umbral de la casa, va a tener que andar por una superficie hecha de alfileres.

STEFAN HEUSER

Ear pin son unos pendientes que Stefan Heuser hizo en 2009. Aunque se expongan como si estuviesen hechos de perlas, no son perlas al uso. El autor de esta obra ha hecho un contraste con el que ha expuesto dos materiales a la vez, las perlas a través de la tipología de este tipo de joya, por medio de la forma y color de las cuentas, y leche materna, que es precisamente el material con el que ha hecho el collar.

Podríamos decir también que ha hecho una dilogía, porque juega con diferentes materiales dentro de un mismo elemento. De manera paralela, también podríamos ver una metáfora que dice que la leche materna son perlas que salen del pecho de la madre.

REBECCA HORN

En 1972 Rebecca Horn realizó esta obra titulada *Finger gloves* o *Dedos de guantes*. Toda una hipérbole del gesto y anatomía de la mano con la que pretendía llegar a aquello inalcanzable, llegar a coger elementos situados más allá del cuerpo, más allá de la distancia que hay entre el hombro y los dedos de la mano, o con los que incluso tocar a la vez las dos paredes opuestas de una habitación y sentir como el cuerpo se expande en el espacio hasta llegar a sus límites.

OTTO KÜNZLI

Como bien indica el título de esta obra *48 Used gold wedding rings* o *48 Alianzas de oro usadas*, que realizó Otto Kunzli entre 1985 y 1986, aquí se ha utilizado una antítesis de aquello que significa una alianza de matrimonio.

Con la intención de hacer un collar, este autor anunció públicamente que quería comprar alianzas usadas. Tal y como explicamos en el archivo de tipologías de joyas, la alianza la utilizamos como símbolo de unión a modo de ritual, en el momento en el que celebramos el matrimonio entre dos personas. Sin embargo, las alianzas que componen este collar contienen otro tipo de simbolismo que nos hace reflexionar en torno al concepto de unión.

Todos estos anillos unidos y entrelazados, pertenecían a gente que se había separado y que quería deshacerse de este objeto, que tanto les unía a esa persona con la que ya no compartían una relación. Por tanto, Kunzli lo que ha hecho en esta obra es la antítesis de la simbología de esta tipología de objeto, al juntar con este collar a gente que había decidido separarse y no compartir más su vida con la persona con la que se habían comprometido.

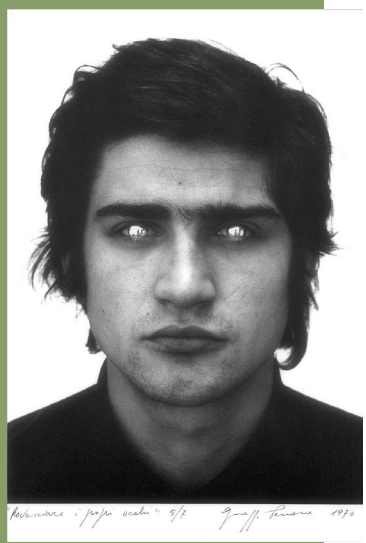
MERET OPPENHEIM

Breakfast in fur o *Desayuno con pieles*, es una metonimia que Meret Oppenheim creo en 1936. Aquí la autora cambió el recipiente por el contenido plasmando así, con este conjunto de objetos, el ambiente de salón de la sociedad burguesa.

En vez de presentar los objetos con su material original o a través de los materiales que solemos asociarles (como son la porcelana o la plata), la autora vinculó el contenido del discurso que quería transmitir, es decir, la estética de pieles, tan representativa de la burguesía, con un recipiente típico del salón, ese entorno en el que se reunían esta clase social y con el que tanto se les vinculaba. La taza y el plato de porcelana con su cuchara de plata, en esta obra, también visten con piel. Al igual que los señores y señoras con poder de esos tiempos. Toda una metonimia personificada.

GIUSEPPE PENONE

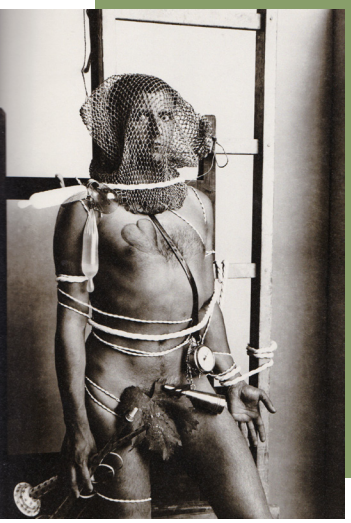
Reverse One's eyes o *El Reverso de los ojos de uno mismo* de Giuseppe Penone (1970), funciona perfectamente como alegoría dado que con esta obra, Penone ha plasmado el estado abstracto de observarse a uno mismo en una imagen concreta.



A partir de estas lentillas con efecto espejo, el autor anula el sentido de la vista del portador y, con esta anulación le obliga a hacer un gesto introspectivo, con el que se despoja del sentido de la vista y por lo tanto, la atención recae en aquello que está sintiendo y experimentando en su interior en ese preciso momento. De manera paralela, el observador se ve reflejado en la misma obra ya que puede ver su reflejo en los ojos del portador, pues ve lo que esta persona debería de estar viendo en su situación.

Podríamos decir que el gesto de mirar y observar queda invertido aquí en ambos sentidos, tanto en el observador como en el observado. Uno ya no ve, sino que siente y el otro no ve a la persona que tiene enfrente, sino que ve su reflejo.

GREGORIO PRIETO



Tal y como veremos en el capítulo siguiente, entre 1928 y 1932 Gregorio Prieto (artista plástico) junto con Eduardo Chicharro (poeta) crearon en la Academia de Roma un libro titulado *Vida y milagros de Gregorio Prieto*. En este libro presentaron una serie de metáforas en las que Prieto mostró una parte de él a través de la introducción de objetos cotidianos en su anatomía.

Los objetos que utilizó para que Chicharro le hiciese los retratos, le sirvieron para poder mostrar una parte de su identidad que no se atrevía o no podía mostrar públicamente en esos momentos. En esta obra, los objetos cotidianos fueron el soporte para representar parte del ser o de la identidad de Gregorio Prieto.

LISA WALKER

Una joya es un objeto preciado. Si preguntamos a la gente, puede que incluso nos digan que las joyas son el objeto más preciado que tenemos, los objetos de más valor que poseemos. Trabajando a partir de esa carga simbólica, podríamos decir que entre 2015 y 2016 Lisa Walker se metió en la mente de un niño pequeño y cambió el oro y las gemas preciosas por juguetes, los objetos de más valor para la gente que suele tener ese rango de edad. A partir de ese punto de vista, creó una serie de collares con materiales como: legos, peluches, objetos encontrados, etc.

Estamos pues, ante una dilogía, en la que la autora juega con diferentes connotaciones para la construcción de un mismo elemento, el collar.

ERWIN WURM

En *Organization of love* o *Organización del amor* (2007) de Erwin Wurm, vemos como el autor introduce el objeto de uso cotidiano en el arte, ese al que no le solemos atribuir ninguna carga simbólica o estética dentro de los museos o instituciones de arte. Concretamente en este caso, expone artículos de limpieza, materiales que pasan desapercibidos cuando pensamos en elementos para realizar una obra plástica.

Wurm aprovecha esta dicotomía entre botella de detergente y obra de arte para hacer una obra y exponerla dentro de los museos, junto con la presencia e interacción del cuerpo humano vivo y las obras de arte que solemos encontrar en esos espacios. Es decir, junta elementos inesperados para crear una puesta en escena en la que introduce unos conceptos muy reñidos dentro de los parámetros de la obra de arte: lo cotidiano ante lo valioso o sacro de una obra y lo efímero ante lo perdurable del arte.

5.3. EL CUERPO EN RELACIÓN CON EL OBJETO. Ausente, presente y expandido

Ausente, presente y expandido son tres estados a través de los cuales podemos presentar el cuerpo humano que viste la joya dentro de este campo del arte. Esos pequeños objetos nos permiten hablar de un cuerpo que está o que no está. Así como de un cuerpo que necesita prolongar su corporeidad a través de una extensión corporal, con la que amplificamos esta doble cualidad tangible e intangible que nos expone, en lo ancho y largo del espacio.

KATHARINA DETTAR
1.540 = 0,0021 kg, 2016

Para hacer una alianza de oro puro que pese 2,1g hace falta extraer de la tierra, con todo lo que ello conlleva, 1.540kg de roca. Peso que equivale a la montaña de piedras que observamos en la imagen.

En esta obra de Katharina Dettar vemos como cuando presentamos el objeto solo, ausente de cuerpo, en un primer momento centramos el análisis de la obra en el mismo objeto, pero, acto seguido, observamos cómo ese elemento es la herramienta que se ha utilizado para hablar o contar cómo es la persona que hay detrás de él, ya sea el autor, otro sujeto o grupo social. Podríamos decir que en este tipo de casos, la pieza indica cómo piensa ese cuerpo que se esconde tras ella, cómo actúa, cómo se relaciona con el entorno o cómo es.

En este modo de presentación, los elementos que entran en juego son:

- Un objeto principal
- Puede que otros objetos complementarios
- El espacio

Dependiendo de cómo relacionemos estos tres elementos, el discurso que generará el observador se enfocará hacia una dirección u otra. Lo que queremos decir con esto es que las características físicas del objeto, junto con el modo de presentación, van a ser fundamentales a la hora de leer, percibir o experimentar aquello que el autor tiene en mente y quiere comunicar acerca de la persona que se relaciona con la joya.

Como ya hemos dicho anteriormente, a través del objeto contamos un relato, una experiencia, un pensamiento, una atrocidad, un expolio o incluso una reflexión. Todo esto siempre estará bajo la perspectiva o punto de vista del autor, independientemente de que luego sea interpretada por la audiencia. Porque consideramos que no vemos o al menos, no sabemos a ciencia cierta, cómo ven o sienten aquello que les envuelve las otras personas. Porque quién sabe si el blanco que vemos no es el mismo blanco que ve el otro. Creemos que los consensos junto con el lenguaje son los mediadores de todas las miradas, percepciones, sensaciones, experiencias o pensamientos. Y fuera de caer en discursos egocéntricos, aquí lo que exponemos es que la diversidad de interpretación no recae solamente en la persona o en una cultura, sino que también recae en el conocimiento y en las vivencias personales que podamos tener cada uno de nosotros. Por tanto, al final lo que leemos en una obra de arte es la interpretación personal de una cosa concreta, bajo una perspectiva específica, la cual también está condicionada por esa persona que ha creado la pieza.

CHEMA MADOZ
Sin título, sin registro

Tal y como hemos expuesto anteriormente, a una obra de arte de objeto pronto le vinculamos la función intrínseca que acarrea el objeto que se expone. Esta función dice cómo nos relacionamos en ámbitos funcionales o simbólicos con el objeto, y es por ello por lo que acaba influenciando la lectura que hacemos. Es decir, *leemos* las diferentes simbologías que acarrean los propios elementos, que no necesariamente tienen porqué estar vinculadas con una función práctica. Estos dos aspectos, práctico y simbólico, al igual que nos llevan hasta los conceptos que contiene la obra, también nos llevarán a la persona que hay detrás de la obra. De este modo, podríamos decir que cuando exponemos la obra y hay una ausencia de cuerpo humano, estamos exponiendo un tipo de relación ausente, esa relación entre el autor y el objeto que en este caso, nos acaba trasmitiendo unos conceptos.

En cierta medida, exponer un cuerpo o relación ausentes, al final sitúa el objeto en un segundo plano, tal y como sucede con la obra de Katharina Dettar en *1.540 = 0,0021 Kg* y, al igual que también sucede en esta fotografía de Chema Madoz.

En esta obra de Madoz vemos como el cuerpo ausente es el protagonista, ese cuerpo que nada en la imaginación de una ventana. Una que abre las puertas a un mundo desconocido desde un plano cotidiano. Podríamos decir que aquí sitúa una persona en un espacio con las paredes antiguas y suelo desnudo, todo envuelto entre luces nítidas, que dibujan una atmósfera como de ensueño. El cuerpo oculto tras estos objetos es el cuerpo que habita esa casa, ese hábitat recreado a partir de una fotografía a través de un suelo, una pared, una escalera, un espejo y una luz determinada.

Pero, a pesar de que el autor pueda partir de la intención de ofrecer de antemano las pautas para ver un tipo de cuerpo concreto que hay detrás de la obra, también pueden haber obras donde el autor deja por definir ese cuerpo. Esto es lo que sucede con *String Theory* o *Teoría de Cuerdas* de Hans Stoffer[29] (2014).

En este proyecto el autor dio rienda suelta al automatismo en el proceso creativo. A partir de este método, agrupó una serie de elementos de su contexto o entorno cotidiano en diferentes tipos de composiciones con la intención de estimular nuestra imaginación. Podríamos decir que a partir de estas composiciones, podemos recrear la persona o historia que hay detrás de cada una de estas agrupaciones de objetos.

HANS STOFFER
String theory, 2014

29 Este proyecto se expuso en la galería de joyería S.O. en Londres. Esta galería nos llamó la atención porque tiene un espacio para exponer las joyas y otro en el que exponen proyectos que, según los que están al mando del comisariado, están más vinculados al arte de objeto o a las artes plásticas en general, como es el caso de *String Theor*y de Hans Stoffer.

5.3.2. CUERPO PRESENTE

NOA ZIMBERLAN
Wrinkles, 2012

En la obra *Wrinkles* o *Arrugas* (2012) de Noa Zimberlan, observamos como un conjunto de líneas doradas, que podrían pasar desapercibidas sin un cuerpo, cobran sentido y entidad como arrugas cuando las disponemos sobre el rostro humano.

En los casos en los que el cuerpo está presente, el foco de atención también recae sobre él. Podríamos decir que en este tipo de proyectos, la mente se centra en entender cómo y porqué influencia esa relación que se establece entre objeto y anatomía humana, con la intención de interpretar aquello que el autor quiere contar de ese cuerpo o persona a través de la obra. Aquí, al final también el objeto acaba posicionándose en un segundo plano y el cuerpo en el primero. Porque, con la aparición de la anatomía prevalece el cuerpo y la relación que hay entre éste y el objeto ante el propio objeto en sí. De modo que este elemento pasa a ser parte de ese cuerpo que, a su vez, también acabamos entendiendo como objeto dentro de la obra de arte.

Una de las consecuencias, que tiene la introducción de esta fusión entre la anatomía humana y los objetos en la obra de arte, es que nos exponemos o nos acercamos al campo del arte de acción, aunque sea de manera indirecta. Creemos que este acercamiento se debe a que el cuerpo es un conjunto de volúmenes que se expanden a través del movimiento, del tiempo y del espacio, elementos que queremos trabajar en la obra cuando los introducimos. Asimismo, también podríamos decir que su naturaleza es viva, efímera y cambiante, y todas estas son cualidades que están directamente vinculadas al arte de acción.

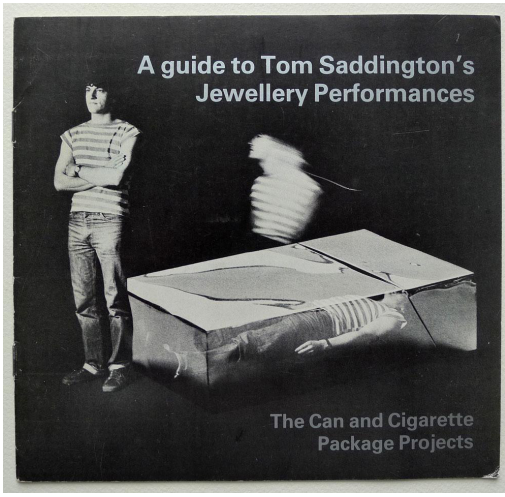
Cuando creamos un proyecto y nos acercamos a estas premisas, establecemos un tipo de relación comunicativa más fuerte con el observador, por dos motivos:

- El primero, porque al ver otro cuerpo dentro de la obra podemos vernos reflejados en él, dado que estos dos cuerpos (tanto el nuestro como el de la obra) están representados con la misma anatomía humana y, por consiguiente, tenemos una mayor capacidad para empatizar con el proyecto de arte y acceder a los conceptos que contiene.

- El segundo motivo es porque, puede que en algunas obras en un principio nos limitemos a observar y, como consecuencia, a tener una interacción más contemplativa. Pero en otros casos en los que se nos permite interactuar con la obra tenemos una relación más física entre la pieza y nosotros, nos desprendemos de este rol

contemplativo y pasamos a ser parte de ella. Podríamos decir, que en estos casos, también participamos en la última parte del proceso creativo, que es cuando se exhibe o sale a la luz el proyecto.

Creemos que esto es lo que sucede en la pieza *Package Projects* o *Proyectos de Embalaje* que Tom Saddington hizo en 1978. Aquí, tal y como hemos dicho anteriormente, el autor se introdujo dentro de la caja metálica que remitía a una caja de cigarrillos, para ser y sentir lo que era ser una joya (estableciendo previamente el paralelismo en el que el cigarrillo correspondía a su cuerpo y ambos a una joya, a través del título de la obra) y además, solamente podía salir de la caja si las personas que había en la galería le ayudaban a abrirla. Por lo tanto, en este caso la audiencia tenía una función y participación activa dentro de la obra, puesto que formaba parte de ella.



TOM SADDINGTON
Package projects, 1978

Hasta ahora hemos visto cómo el objeto puede funcionar de manera autónoma y cómo el objeto y el cuerpo se pueden fusionar y pasar a ser uno en la obra de arte, cuando ambos se relacionan de manera directa. Pero, del mismo modo que la anatomía y el objeto se fusionan en el momento en el que se exhibe la obra, éstos también pueden llegar a estar en relación directa o fusionarse con un tercer elemento, el espacio. En este tipo de obras el objeto, el cuerpo y el espacio son igualmente importantes para que pueda llevarse a cabo la pieza. Podríamos decir que en este caso trabajamos y estamos ante tres elementos de creación que convergen en la obra o en tres cuerpos presentes:

- CUERPO OBJETO
- CUERPO ANATOMÍA HUMANA
- CUERPO ESPACIO

Este es el caso de la obra *El camino se hace al andar* (2009) de Esther Ferrer. En ella, la relación entre objeto y cuerpo traspasa la línea de la piel y se expande a través del espacio, ese hábitat externo donde reside el cuerpo. En esta pieza, Ferrer dispuso un objeto en el espacio para marcar o dibujar su recorrido, un cuerpo que marcase la dirección del mismo camino y un espacio en el que poder crearlo. El entorno urbano, la anatomía humana y la cinta de carrocero, le sirvieron para hacer física esta metáfora que ya recitaba Antonio Machado a principios de siglo, a través de la palabra y del verso: "[...] caminante no hay camino, se hace camino al andar, [...]".

ESTHER FERRER
El camino se hace al andar, 2009

En este último ejemplo, podemos ver cómo el cuerpo (al igual que sucede con la joyería cuando lo utilizamos como herramienta y material dentro de la disciplina del arte de objeto) ha pasado también a ser junto con el objeto herramienta y material del arte de acción, al igual que también ha pasado a ser ornamento y elemento de reflexión dentro del cuerpo del espacio público.

ARTE

OBJETO = OBRA
OBJETO + CUERPO = OBRA
OBJETO + CUERPO + ESPACIO = OBRA
OBJETO + CUERPO + ESPACIO + = OBRA
OBJETO + CUERPO + ESPACIO + + = OBRA

// Colección de exvotos de Jimena Rios

Anteriormente hemos visto a través del objeto que podemos **expandir el cuerpo más allá de sus límites** hasta alcanzar el espacio, gracias al movimiento y el tiempo. Esa necesidad de expansión puede venir por muchos motivos, sin embargo, aquí creemos que podrían haber **dos puntos de partida**:

- Por necesidades fisiológicas
- Por necesidad de expresarse

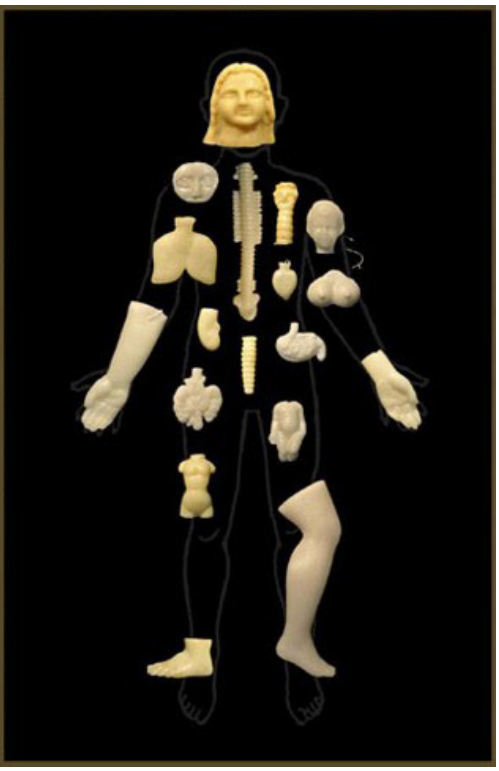
Ambas necesidades acaban haciéndose físicas también mediante una tipología de objeto muy concreta:

LAS PRÓTESIS O EXTENSIONES CORPORALES

Desde hace siglos hemos extendido nuestra corporeidad a través de muchas maneras. Una de ellas ha sido y es la de los exvotos. Estos objetos son representaciones de partes del cuerpo a pequeña o igual escala. Su función o intención es la de agradecer a los dioses o santos, por haber ayudado a sanar esa parte del cuerpo que se representa en el exvoto. El proceso es muy sencillo: vamos al templo o iglesia y pedimos que nos ayuden con esa dolencia[30] y, si al cabo del tiempo ese deseo se ve subsanado, volvemos a ese templo o iglesia y le ofrecemos un exvoto como agradecimiento. Si era una dolencia respiratoria entregamos una representación de los pulmones o, si era otra relacionada

30 A pesar de que aquí nos centremos en el cuerpo también podemos pedir que nos ayuden en otros aspectos, por ejemplo en el trabajo o incluso en la cosecha.

// Fotografía de presentación de la exposición virtual *Exvotos de cera en la Península Ibérica*, realizada en el Museo Vasco de Historia de la Medicina y de la Ciencia



// Militar de la Primera Guerra Mundial herido, sin prótesis y con ella hecha por Anna Coleman Ladd

con las piernas entregamos una representación de ellas. Aquí, en este ritual, podríamos decir que si la dolencia desaparece extendemos el cuerpo a través de un objeto de cera, de metal o incluso piedra, como señal de gratitud. A pesar de ello, hay otro tipo de extensiones corporales que hacemos y utilizamos porque esa dolencia es irreversible. En este caso, estamos hablando de las prótesis médicas.

Este tipo de prótesis se empezaron a realizar de manera más normalizada después de la Primera Guerra Mundial. Al acabar la guerra, alrededor de setenta mil personas volvieron a casa con amputaciones o deformaciones. Estas lesiones dejaban bien latentes los horrores del conflicto, tanto a aquellas personas que los habían visto y vivido como a aquellas personas que, en cierta medida, se habían podido mantener al margen.

No hizo falta mucho tiempo para que médicos y escultores se juntasen para así, poder poner una solución un poco más amable a estos fantasmas de la guerra. La escultora estadounidense Anna Coleman Ladd fue una de las personas que trabajó en equipo para poder realizar este tipo de prótesis, en este caso faciales. A través de técnicas como el molde, modelado, electroformado y coloración, sustituyeron deformaciones o carencias físicas por planchas metálicas que reproducían esa zona específica del rostro que se había mutilado, tal y como debía ser antes de la masacre. Con ayuda de ciertos mecanismos de enganche, como unas gafas o un gancho para las orejas, estas prótesis se introducían al cuerpo para así, afrontar la vida de otra manera.

Con el paso del tiempo, hemos ido mejorando este tipo de extensiones corporales, tanto en portabilidad como en ergonomía y apariencia. Al igual que también hemos creado propuestas en las que, al igual que trabajamos esa carencia corporal a nivel anatómico, también apostamos por desarrollar, a través de los propios objetos, la parte emocional que acarrea estar en esa situación física.

Dentro de los proyectos que tienen en cuenta esa vertiente psicológica, podemos encontrar casos como el de David Aguilar. Aguilar nació con un tipo de enfermedad que hizo que le faltase el antebrazo derecho. Cuando tenía nueve años la curiosidad y la imaginación, hicieron que despertara en él las ganas de ver o entender esa carencia como una oportunidad, para así poder crear un miembro que pudiese identificar como suyo. Esta actitud hizo que cogiese sus juguetes legos y crease su primera prótesis a través del juego. Esta extensión corporal correspondía, ya no solo a esa necesidad fisiológica, sino que también obedecía a esa

necesidad de poder afrontar la ausencia del antebrazo más que como una pérdida, como una cicatriz de la que estar orgulloso. Unos años más tarde, esa motivación le hizo también mejorar esa primera prótesis de legos hasta hacerla articulada y que respondiera a ciertos movimientos. E incluso, hizo que cursase estudios universitarios de bioingeniería, con los que poder ir más allá e investigar otro tipo de soluciones o alternativas, dentro del campo de las prótesis.

// Retrato de David Aguilar con su prótesis de Lego

Otro ejemplo que podemos citar en este punto es el de la cantante Viktoria Modesta. A través de la escultora Sophie de Oliveira Barato con su proyecto *The Alternative Limb Project*, esta cantante ha conseguido prótesis con las que sentirse más identificada y orgullosa de la pérdida de una parte de una de sus extremidades, en este caso la antepierna izquierda, que fue amputada debido a una enfermedad. Este tipo de prótesis han hecho que tanto ella como la sociedad vean más que una carencia, una herida de guerra de la que estar orgullosa, ya que esa amputación ha hecho que hoy esté viva.

// La cantante Victoria Modesta con prótesis de Sophie de Oliveira Barato
// Retrato de Sophie de Oliveira Barato con una de sus próteis
// Retrato de James Young con una prótesis de Sophie de Oliveira Barato

En el proyecto *The Alternative Limb Project* de Oliveira encontramos dos líneas de trabajo que muestran tanto las capacidades creativas como técnicas de esta escultora. Por una parte, en este proyecto vemos una vertiente de prótesis realistas, que pasan completamente desapercibidas ante el ojo humano, dado que no podemos saber con certeza dónde está la prótesis, si no llegamos a tocar ese miembro o ver alguna parte del mecanismo de enganche. Esta producción la lleva a cabo a través de procesos en los que utiliza la alta tecnología, junto con técnicas artísticas muy depuradas en las que combina modelado, moldes, látex y técnicas de coloración. Por otra parte, encontramos también una segunda línea de trabajo que se distingue por el imaginario que proyecta en las prótesis, tal y como hemos visto con Vitoria Modesta. Este segundo tipo de prótesis lo crea a partir de los gustos o deseos de las personas que recurren a ella, para así recrear una parte en concreto de su cuerpo, que refleje o sustituya algo más que un miembro. En esta línea encontramos prótesis de fantasía, otras que remiten a un contexto de ciencia ficción o incluso otras más experimentales aún en las que junta las características más representativas del portador, para así expandir su personalidad, gustos o aficiones a través de los materiales y las formas con las que, tal y como dice ella, poder celebrar la diversidad del cuerpo.

Gracias a esta tipología de objetos, estas carencias físicas pueden llegar a ser reconocidas o sentidas como oportunidades con las que descubrir el mundo y la anatomía de un modo completamente diferente y, por qué no, más enriquecedor.

Dentro del arte de objeto no podía fallar esta tipología. Pues junta función páctica y simbólica y estética, haciendo que podamos reunir en una misma anatomía tanto la parte tangible como la intangible del cuerpo. Expandir, unir, cambiar las características físicas de la anatomía humana o incluso deformarlas, son algunos de los propósitos de los artistas que tienen en mente trabajar el arte de objeto a partir de esta tipología, que perfectamente podríamos calificarlas también como joyas, pues del mismo modo, acaban siendo elementos ornamentales con los que trabajamos simbologías y conceptos, con los que no nos centramos solamente en la parte práctica de este objeto corporal.

Expandir un deseo, cambiar el modo de sentir la propia anatomía o incluso una experiencia, son algunas de las opciones que nos brindan estos objetos que extienden la corporalidad, y que de manera recíproca, podríamos llamar prótesis o joyas.

Anteriormente hemos citado ejemplos como los *Finger Gloves* de Rebecca Horn, artista que utilizó esta tipología de objeto dentro de su producción. Al igual que ella, hay un sinfín de artistas que han trabajado a partir de las extensiones corporales como son Lygia Clark o Franz Erhard Walther.

Lygia Clark desarrolló su carrera artística a lo largo del siglo XX y fue cofundadora del *Movimiento Neoconcreto*[31]. A lo largo de su trayectoria tocó muchas disciplinas artísticas como: la pintura, la escritura, la escultura o el objeto. Su línea de producción acabó destacando por hacer hincapié en temas relacionados con la percepción y el arte terapia. También es muy representativo en ella, una tipología de objetos llamados *objetos relacionales*. Este tipo de piezas tenían en cuenta aspectos perceptivos, tanto espaciales como corporales. Los cuales muchas veces juntaba o vinculaba con ejercicios performativos, con los que poder trabajar algún tipo de carencia emocional.

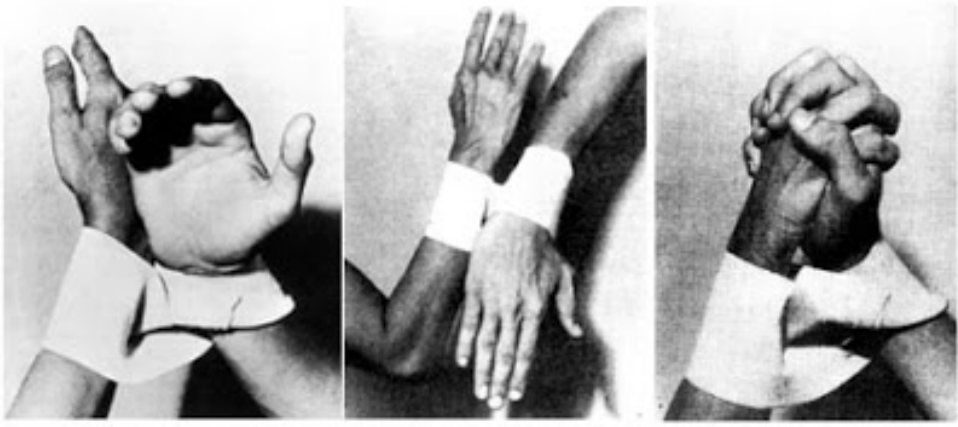
Sus obras más conocidas dentro de la categoría de arte de objeto son las series de *Máscaras Faciale*s (1967) o *Trajes Sensoriales* (1967), al igual que también son muy representativas las piezas como la del brazalete *Diálogo Entre Manos* (1966) y las gafas *Diálogos Google* (1968).

En *Diálogo entre manos* Clark creó un objeto relacional o extensión corporal, para ponerle forma a una reflexión en la que

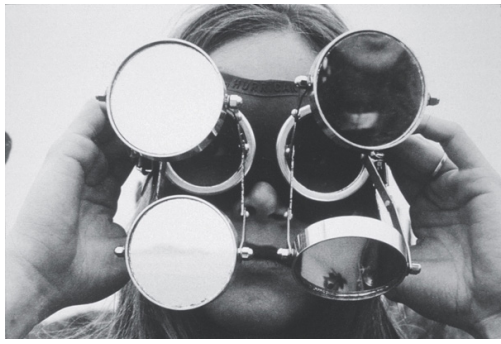
31 El *Movimiento Neoconcreto* fue creado en Brasil como reacción al *Arte Concreto*, movimiento latente desde los años treinta. Uno de los propósitos que tuvieron fue romper las barreras del arte y, con esta ruptura, que la audiencia empezase a formar parte de la obra a través de la interacción directa con las piezas. Traer el arte a la vida y profundizar en aspectos perceptivos, como los que trabajaban con la corriente filosófica de la fenomenología, fueron características que marcaron sus líneas de trabajo y sus creaciones, y que podemos encontrar en el *manifiesto neoconcreto* escrito por Ferreira Gullar.

intentaba buscar modos de entendimiento, dentro del proceso de convivencia entre las personas, por medio del movimiento y los diferentes tipos de posiciones que adquieren las manos.

LYGIA CLARK
Diálogo entre manos, 1966



En *Diálogos Google*, vemos cómo a través de una extensión corporal que altere el sentido de la vista, podemos generar otras perspectivas, con las que percibir el entorno de manera diferente a la habitual y así, concebir la vida bajo otros parámetros o perspectivas.



LYGIA CLARK
Diálogos Google, 1968

Así como con la obra de Clark vemos que la vertiente experimental y sensorial es la que mueve los proyectos, con Franz Erhard Walther observamos que, más allá de lo experimental y sensorial (que también), la intención que predomina es la performativa. En ambos casos trabajan el objeto, el cuerpo y el espacio a través de objetos relacionales. Pero, así como con Clark la experiencia perceptiva que genera la audiencia recae de una manera más introspectiva y terapéutica, con la obra de Walther traspasamos esa introspección hasta llegar a la performance de lleno bajo una mirada que se proyecta más al exterior, con la que buscamos la plasticidad de todos los elementos dentro del espacio público, más que una mirada que se dirige al interior, en la que buscamos una experiencia más personal e íntima. Ahora veremos por qué.

// Hombre haciendo una performance en una obra de Franz Erhard Walther

Podríamos decir que en su producción encontramos dos modos o estados de presentación. Uno de ellos es a partir de la ausencia del cuerpo, a través de ese modo de presentación encontramos los objetos solos dispuestos en el espacio. Con el otro modo de presentación vemos cómo se introduce el cuerpo humano en la obra a través de la participación activa de *performers* o de la audiencia, con la pieza. A partir de este modo expositivo, este grupo de personas pasan de estar de un estado contemplativo y pasivo a otro activo. Es decir, la gente pasa de estar al margen de la obra, a formar parte de ella. Ese era uno de los objetivos de Walther, hacer partícipe a las personas del arte e introducirlos como parte activa de la obra dentro y fuera de los museos, instituciones y galerías de arte. Por ese motivo pensamos que su

FRANZ ERHARD WALTHER
Sin título, sin registro
Sehkanal, 1968

intención tiene una mirada que contempla más el carácter social y público que el personal, por esa introducción del cuerpo presente junto con el objeto como un todo en la obra.

Obras como *Sehkanal* (1968) muestran ese carácter de acción en el que el autor introduce a la audiencia en el proyecto artístico como parte de las piezas que lo componen, con la intención de activar cada uno de los objetos, como si de esculturas vivas se tratase.

Hasta aquí, hemos visto cómo el cuerpo puede alterar o cambiar mucho el sentido e intención que le queramos dar tanto al objeto como a la obra de arte.

En este último modo de presentación de la obra o manera de abordar la creación de la pieza, hemos visto las diferentes posibilidades que nos ofrece la joyería si la planteamos como una extensión corporal. Por una parte, hemos visto las prótesis médicas o proyectos que tienen un propósito más funcional-práctico. Por otra parte, hemos expuesto otras piezas que tienen una intención en la que pretendemos crear un tipo de extensiones que, además de expandir el cuerpo, están más vinculadas a una vertiente plástica, donde la intención reside en transmitir unos conceptos y generar una experiencia perceptiva. Aquí encontramos desde prótesis hasta objetos relacionales o extensiones corporales, muchos de ellos creados con la intención de activar a la audiencia. No obstante, estos objetos también funcionan de manera independiente en el espacio, aunque la parte conceptual pierda la fuerza que tiene cuando los vemos activados a través de la anatomía humana. En estos casos, el objeto se activará por medio de un cuerpo pasivo, en oposición a la presentación del cuerpo activo que podemos ver en obras donde esta anatomía dialoga directamente con los objetos, prótesis, extensiones corporales o joyas.

En este capítulo, hemos visto cómo a través del objeto hemos conseguido que el arte pueda verse y contemplarse bajo una perspectiva más cercana y cotidiana gracias a la introducción de estos elementos de uso común como son las joyas que a la vez, nos ofrecen la posibilidad de introducir en este campo aquello que pasa desapercibido y la doble función (tanto práctica como simbólica) que tienen todas estas formas o cosas que nos envuelven.

Porque a través del objeto, podemos establecer dinámicas más cercanas y basadas en las relaciones. Ésas que establecemos entre las cosas, las personas y el espacio, y que finalmente acaban siendo un reflejo de la sociedad en la que estamos inmersos. En palabras de Michel Foucault (2002):

> [...] quisiera mostrar que los "discursos", tales como pueden oírse, tales como pueden leerse en su forma de textos, no son como podría esperarse, un puro y simple entrecruzamiento de cosas y palabras [...] quisiera demostrar con ejemplos precisos que analizando los propios discursos se ve cómo se afloja el lazo al parecer tan fuerte de las palabras y de las cosas , y se desprende un conjunto de reglas adecuadas a la práctica discursiva. Estas reglas definen no la existencia muda de una realidad, no el uso canónico de un vocabulario sino el régimen de los objetos. (p.70)
>
> Es indudable que los discursos están formados por signos [objetos en nuestro caso]; pero lo que hacen es más que utilizar esos signos para indicar cosas. Es ese más lo que los vuelve irreductibles a la lengua y a la palabra. Es ese "más" lo que hay que revelar y hay que describir. (p.81)

Pues, tal y como dice Juan Albarrán[32] (en Olivares 2009):

> [...] En cierto modo, el objeto de arte siempre se ha caracterizado por su densidad significante, si bien en los últimos años su "retorno" ya no puede producirse en términos de autonomía y autorreferencialidad, predominantes en la modernidad, sino, más bien, asumiendo su carácter abierto, deslizante y relacional. (p.11)

32 Juan Albarrán es Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca. Actualmente es escritor y profesor en el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, así como parte del equipo docente y coordinador del Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual (UAM / UCM / Museo Reina Sofía). Destaca por una línea de investigación que profundiza en las prácticas y discursos artísticos de la contemporaneidad, concretamente en el contexto postransicional español y en los ámbitos de la fotografía y la performance. Estudios que podemos leer en revistas como *UTOPÍA. Revista de crítica cultural* o en su libro *Arte y Transición* (2012).

6

EL CUERPO Y SU RELACIÓN CON EL OBJETO. Arte de objeto con y desde el cuerpo humano

Alfred North Whitehead, 1938 (en Fraser y Greco, 2004):
"No one even says, Here am I, and I have brought my body with me." (p.156).

"Nadie dirá, Aquí estoy, y he traído mi cuerpo conmigo."

A pesar de que la palabra cuerpo es un concepto que vinculamos a la anatomía humana, también está estrechamente asociado con el concepto objeto. De ahí que digamos que algo tiene cuerpo, cuando algo tiene entidad física, puesto que tanto el objeto como el cuerpo actúan como contenedores. Según Gilber Ryle (citado en Coleman Danto, 2003):

> La mente, interpretada como encarnada -como hecha carne- tal vez podría residir en el cuerpo como lo hace una estatua en el bronce que es su causa material, o como reside una pintura en el pigmento que le da forma –o como un significado reside en el significante, en el lenguaje de Saussure-. Y en la medida en que "dentro" y "fuera" tengan alguna aplicación, es la mente la que está fuera, en el sentido de que es lo que se presenta al mundo. (p.242)

NANNA MELLAND
687 Years, 2006

A través de este tipo de relaciones, hemos llegado a la determinación de que este contenedor, hecho de pieles, carnes, huesos y fluidos, es el objeto más cercano que tenemos, ése con el que vivimos constantemente y ése con el que nos exponemos. Pero, del mismo modo que somos un cuerpo tangible, tal vez también deberíamos valorar que somos o tenemos otro que es intangible, compuesto por sentimientos, percepciones, experiencias, historias, conocimiento, etc. Tal y como dice el filósofo francés Maurice Merleau-Ponty[33], deberíamos empezar a decir que somos un ser de cuerpo y no solamente cuerpo, o materia en sí. Un cuerpo, ya no solamente entendido como trozo de carne, sino como anatomía y ser, objeto y sujeto, como continente y contenido a la vez. Pues, este conjunto de huesos, tendones, músculos, nervios, órganos, etc. es un amasijo con entidad física que da corporeidad a un ser, a un yo. Por lo tanto, podríamos concebir a este cuerpo como un elemento que ya no es solamente externo, sino que a la vez, también es interno e intrínseco a nosotros, puesto que se acaba expandiendo hasta llegar a las profundidades del sujeto.

33 Filósofo francés de la primera mitad del siglo XX muy influyente dentro de la rama de la fenomenología. A lo largo de su carrera fue doctor, profesor y miembro del comité editorial de la revista *Les Temps modernes*. Destacaríamos su libro *Fenomenología de la percepción* (1945), que formó parte de su tesis doctoral y que ha sido muy influyente en esta investigación.

NANNA MELLAND
Cuerpo y collar hecho a partir de DIUs (Dispositivos Intrauterinos)

Dicho en otras palabras, tanto anatomía tangible como ser intangible nos componen, dándonos identidad y capacidad de relación, ya sea con nosotros mismos o con el exterior, con el espacio o con todo aquello que lo compone. Dado que al final, este contenedor y contenidos son las herramientas que nos permiten relacionar y conectar el hábitat interno con el hábitat externo o entorno. Unos lugares donde nos exponemos a la experiencia a través de los sentidos, las percepciones y las relaciones. En palabras de Merleau-Ponty (1993): "Mi cuerpo es la textura común de todos los objetos y es, cuando menos respecto del mundo percibido, el instrumento general de mi «comprehensión»." (p.249).

En este capítulo vamos a poder leer un análisis del cuerpo que creemos que deberíamos tener en cuenta si queremos trabajar el objeto joya. Para hacer este análisis hemos partido de esta visión dicotómica entre cuerpo tangible e intangible (aunque en un principio sea contradictorio), para finalmente, entender el cuerpo bajo una perspectiva o visión holística, en la que contemplamos estas dos partes como un todo.

Pasemos pues, a ver algunos de los aspectos que hemos considerado más relevantes de esta visión holística del cuerpo y que deberíamos tener en cuenta, cuando trabajamos en o desde esta disciplina del arte. De este modo, podremos llegar a entender mejor la naturaleza de este fenómeno. Dado que al final, esta tipología de objetos, tal y como hemos podido leer anteriormente, tienen una relación muy íntima y fuerte con este contenedor, pues al fin y al cabo, tiene que ver con él o parte de él, de querer ornamentar sus formas y de querer hablar del portador de la anatomía. Y no solamente eso, sino que también deberíamos tener presente otro aspecto importante, el espacial. Pues el cuerpo constituye el espacio, lugar o hábitat en el que residen estos elementos ornamentales y que nos sirven para expresarnos. De hecho, **podríamos decir que los collares, pulseras, anillos, broches y demás tipologías residen en lo ancho y largo de su territorio.**

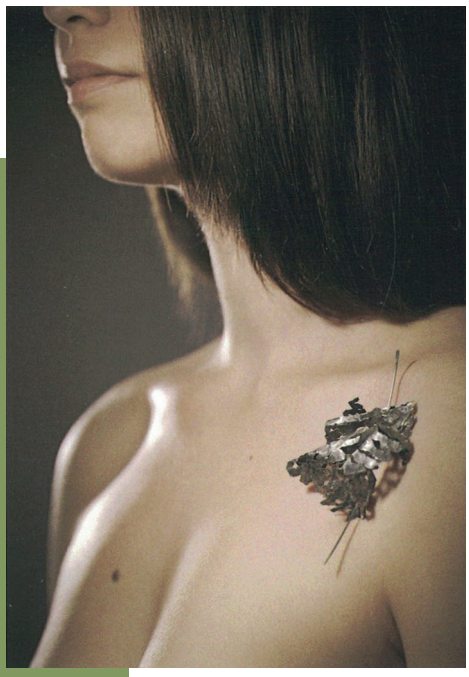
LAUREN KALMAN
Lip adorment, 2006

marked *is a series of works investigating the residue left behind by jewellery, that resonate on the skin long after a piece has been removed. This project uses skin as a self-referential mechanism and demonstrates how skin surfaces can be gently manipulated to respond to ephemeral embellishments. In this manner, the premise behind the marked series is the ability of skin to transmute into temporary articles of jewellery, topically and through introduced means, in addition to the more common role as a site for adornment.*

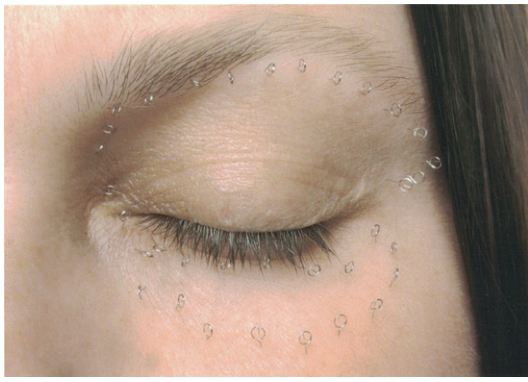
(https://www.tiffanyparbs.com/marked)

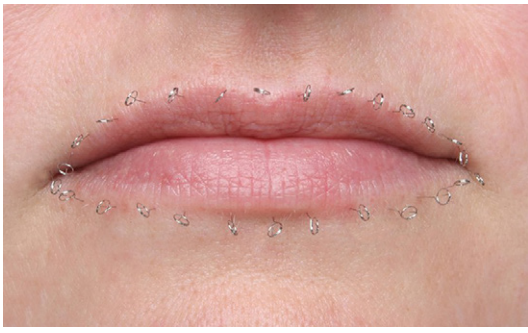
marcado/a es una serie de trabajos que investigan los residuos que hay o que dejan las joyas y que encontramos en la piel durante un largo tiempo después de habérnoslas quitado. Este proyecto utiliza la piel como un mecanismo autoreferencial y demuestra cómo su superficie puede ser fácilmente manipulable cuando responde a embellecimientos efímeros. En cierto modo, la premisa que hay debajo de la serie *marcado/a* es la habilidad de la piel para trasmutar en artículos temporales de joyería, de uso cutáneo y a través de los cuales podemos introducir significados, así como también es el elemento más común como lugar de adorno.

TIFFANY PARBS
Proyecto *Marked*
Blister-ring, 2005
Etched, 2004



SELINA WOULFE
Silvergraft, 2010
Broche para la piel





TIFFANY PARBS
Cosmetic, 2006
Documentación fotográfica

6.1. CUERPO TANGIBLE

En este subcapítulo vamos a hablar de:

- 206 HUESOS
- 21 ÓRGANOS
- DE 95 A 100 MILLONES DE NEURONAS O CÉLULAS NERVIOSAS
- 200.000 KM DE VENAS
- 31 ARTERIAS
- 650 MÚSCULOS
- ETC.

De un cúmulo de elementos que conforman esta parte física que nos acarrea y que llamamos el territorio de las joyas.

6.1.1. RELACIONES ENTRE LA ANATOMÍA HUMANA Y EL OBJETO

Anteriormente hemos visto cómo los objetos, en ámbitos generales, parten de esa condición de objeto cotidiano y de extensión corporal. Una extensión que hicimos de manera inicial para facilitarnos la vida o hacerla más placentera, tal y como pasa con la joyería donde el ornamento nos ofrece la posibilidad de mostrar a los demás esa parte intangible del cuerpo o del individuo (ideologías, gustos, clase social, etc.). Porque los objetos, tal y como dijo Rudolf Wittkower[34] (2008) de los utensilios de escultura: "[...] deben verse como la primera extensión eficaz de la mano del hombre y que se sitúan, por lo tanto, en los albores de la civilización humana. [...]" (p.15).

Por eso, a pesar de que esta anatomía física pueda ser más que suficiente para desarrollarnos durante el día a día, muchas veces necesitamos o queremos una extensión corporal (como un vaso, un teléfono, un ordenador, etc.) que nos facilite desempeñar ciertas acciones o interacciones a través de las cuales podemos llegar a comunicarnos, realizarnos y cubrir todas las necesidades que se generan en lo plural y colectivo de esta sociedad palpable en la que vivimos.

Aun así, hay que tener en cuenta que tangible e intangible no son las únicas cualidades que podemos encontrar en esta anatomía. Dado que, al igual que podemos llegar a entender esta condición humana desde la diversidad y desde estos dos estados, también hay otras cualidades como la de vivo, efímero y móvil que nos caracterizan y nos definen.

Estas últimas cualidades corporales las podemos ver reflejadas en el tiempo. Podríamos decir que este concepto inventado recoge un ciclo que marca el inicio y el final, un encuentro y una despedida, el nacer y el morir que tanto caracteriza a los seres vivos. Este concepto puede que sea el causante de que podamos llegar a entender esta condición como efímera y cambiante. Consideramos que tal vez, esta razón sea una de las causas, dentro del arte, por la que queramos plasmar de manera física, permanente y tangible todas aquellas partes del ser humano que no lo son, inmortalizando así pensamientos, emociones, sucesos, etc. a través de escritos, grabaciones, representaciones y demás trabajos u elementos plásticos, que podríamos decir, que también acaban siendo extensiones corporales exentas a la anatomía. Pues desde lo más

34 Rudolf Wittkower es un historiador del arte que nació en Alemania. Se especializó en el arte italiano del Renacimiento y del Barroco. Estuvo más de dos décadas en el equipo del Warburg Institute de Londres, un centro de investigación en el que trabajan con la historia cultural y el papel de las imágenes en la cultura. También podríamos destacar su papel como director del Departamento de Bellas Artes y Arqueología de la Universidad de Columbia, pues lo convirtió en un centro muy importante dentro del campo de la historia del arte.

visible de una arruga o del tránsito de un cabello pigmentado a su totalidad blanca, podemos ver cómo este factor temporal deja una impronta en cada uno de nosotros. Porque como bien sabemos, al igual que cambian los pensamientos o sentimientos en el transcurso del tiempo, también cambia el cuerpo a medida que va manifestándose y poniéndole forma, color y textura a este concepto abstracto que descomponemos en horas, minutos y segundos.

Horas, minutos y segundos que podemos tocar, amarrar o sostener de manera tangible a través de lo corpóreo de esta anatomía que vestimos hasta el día en el que falla, se para, se rompe, se desvanece, se apaga o deja de funcionar. Es en ese momento, en el instante en el que ya no la podemos sentir o tocar, cuando la parte física se despide. Mientras tanto, su presencia se va a ir manifestando a través de cada uno de los movimientos, gestos, caricias y demás estados, acciones y relaciones que hagamos, por medio de todo este conjunto de huesos, volúmenes internos y piel; armonizado, coordinado y con relación con nosotros mismos y con el entorno. Pues podríamos decir que esta representación y condición del individuo, se nos manifiesta en cada célula del organismo, en cada una de las formas que nos constituye y en cada movimiento que realizamos de manera fractal, desde lo más pequeño hasta llegar a lo más grande de nosotros. Porque, desde el movimiento que hacemos con la mano cuando hablamos, el ritmo que tenemos al andar, los gestos del rostro hasta incluso, el pulso que dejamos entrever entre el pecho o el cuello nos muestran todos esos detalles que nos pueden decir cómo somos y qué rasgos característicos nos hacen ser nosotros mismos. Unos seres únicos que nos dejamos ver en un principio, bajo la presencia tangible que nos constituye, esta llamada anatomía humana. Toda una realidad, estado, objeto, superficie o territorio que tiene mucha importancia en la construcción de los objetos. Pues tal y como hemos expuesto, ellos acaban expandiendo nuestra condición física haciendo que ciertas limitaciones se vean subsanadas gracias a las relaciones que establecemos con ellos.

6.1.2. ARCHIVO DE TIPOLOGÍAS DE PARTES DEL CUERPO

Pero antes de empezar a considerar los objetos como parte de esta anatomía, veamos primero, tanto de manera general como de manera aislada, qué es lo que la constituye. Creemos que conocer sus partes principales o más representativas cuando estamos realizando u observando proyectos en los que trabajamos con los objetos (y más si éstos se relacionan o tienen que ver con el cuerpo), nos va a ofrecer, en este caso a través de las joyas, una serie de claves para poder leer entre líneas o crear de una manera más fácil y accesible toda una serie de historias, sucesos, experiencias, pensamientos, etc., capaces de transmitir todo un repertorio de conceptos que nos pueden ayudar a la hora de enfrentarnos a una obra de arte. Porque, si nos paramos a analizar estas relaciones, entenderemos que poner un objeto en un hombro no transmite lo mismo que ponerlo en el talón, al igual que, disponer un objeto en el pecho, no tiene las mismas connotaciones que si lo disponemos en la espalda.

Un aspecto importante que deberíamos tener en cuenta es que todas estas relaciones que estamos analizando, pueden llegar a ofrecernos conceptos que hablen tanto de lo particular de un individuo (ése que se está expresando o que se está plasmando la obra), como de lo general de una sociedad. Por ejemplo, en el pasado en Catalunya, incluso en la Comunitat Valenciana o en les Illes Balears, las alianzas de boda se ponían en el dedo anular de la mano izquierda. Sin embargo, prácticamente en el resto de las provincias españolas se ponían las alianzas en el dedo anular de la mano derecha. En este caso concreto, este detalle, colocación o relación entre el objeto y el cuerpo, hace que podamos llegar a saber un dato concreto, exactamente una localización determinada. Puesto que colocar, amarrar o incluso acumular objetos en la anatomía humana o querer hablar de partes del cuerpo mediante los objetos, puede llegar a ser todo un acto introspectivo que nos haga ver rasgos característicos tanto de la sociedad y de la cultura, como de una persona que reside o es representada en el proyecto. Por esta razón consideramos que relacionar el objeto con una parte específica del cuerpo, lleva consigo una serie de connotaciones que pueden agrandar el discurso que el observador o la audiencia puede leer, interpretar y/o experimentar en la obra de arte.

Con el fin de empezar a tomar consciencia de todas estas relaciones, decidimos hacer un apartado donde podamos ver las características, simbologías o asociaciones que pueden llegar a ser más representativas de algunas de las partes más significativas del cuerpo[35]. De este modo, podremos llegar a establecer estas

35 Siempre teniendo en cuenta que, en este caso partimos o estamos bajo un contexto situado en una sociedad que se encuentra en la parte oeste de Europa en el siglo XXI. Pues, dependiendo de la cultura, lugar y la época en la que nos situemos todas estas simbologías, códigos o referencias pueden variar.

relaciones entre objeto y cuerpo con más rigor. Así, a partir de este apartado creemos que podremos llegar a desarrollar y entender mejor estas sinergias que generamos dentro del proceso de creación y de lectura de la obra de arte de objeto en general y de la joyería en particular. Pues nos muestran simbologías o códigos, tanto de partes concretas de la anatomía humana como de los propios elementos que se entretejen entre factores territoriales, temporales y culturales, que van más allá de lo que observamos en lo aparentemente visual de un objeto o de su localización.

Dicho en otras palabras, para abordar este apartado hemos hecho una investigación de la anatomía. Aunque, en vez de hacer un estudio científico, lo que hemos hecho ha sido generar un conjunto de textos o relatos que presentan una serie de relaciones y simbologías, las cuales van asociadas a las diferentes partes de este cuerpo tangible.

Creemos que estos escritos ayudarán al autor a narrar y a la audiencia a entender lo que escribimos entre líneas, en y desde el lenguaje plástico, en aquellas obras en las que vinculamos un objeto y un cuerpo. De modo que a partir de estos textos, podremos empezar a investigar, articular y crear esas relaciones que residen de manera innata entre las joyas y la anatomía humana.

Del mismo modo, también queríamos aprovechar esta introducción para anunciar que ofrecemos esta información conceptual por medio de un juego poético en el discurso, que nos permite hacer un paralelismo tanto en tono como en contenido, con el que acercar simbologías, códigos o incluso frases hechas del cuerpo humano, que se han instaurado en nuestra sociedad a lo largo de los años. Puede que, de este modo, los textos tengan una cualidad inmersiva mayor y que por consiguiente, tengamos más presente esta información a la hora de relacionar las joyas con este organismo vivo y cambiante.

Antes de pasar a ver los escritos, queríamos explicar el orden que hemos seguido para hacerlos, dado que los hemos enfocado de dos maneras. Por una parte, hemos abordado la anatomía desde un punto de vista general. Para ello hemos entendido la anatomía humana como un conjunto de huesos, carnes y piel. Por otro lado, hemos hecho una división del cuerpo por partes, en las que podremos encontrar: la cabeza, el cuello, los brazos, las manos, el pecho, la barriga, la espalda, la pelvis, las piernas y los pies.[36]

36 La información que exponemos en cada uno de los textos la hemos ido recopilando a lo largo de toda nuestra carrera como estudiantes, artistas, investigadoras y docentes. Aún así, queríamos recalcar que, dos de los libros que han sido clave para estructurar y abordar este archivo de tipologías del cuerpo han sido: *Anatomía artística del hombre* de Arnold Moreaux y *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas* de la editorial Taschen.

anatomía humana

EN SU CONJUNTO

HUESOS

ESTRUCTURAS

La estructura que soporta la anatomía humana es el esqueleto. No solo aguanta su peso, sino que también protege a los órganos más sensibles como son el cerebro o el corazón. Esta estructura, junto con los músculos, son los encargados de articular el movimiento.

Muchos creen que estos huesos son materia inerte, a diferencia de los músculos, órganos y demás elementos corporales y no es así. Cada una de las partes que forma este entramado óseo son órganos vivos, pero con una densidad más alta, están compuestos por células y vasos sanguíneos, y por los que a parte de fluidos, corren también nervios.

Se dice de ellos que son la parte física del alma porque son los restos que quedan después de muerto. Pues son aquello que perdura cuando todo el amasijo blando como los órganos, músculos, tendones, nervios, etc. se ha descompuesto. De ahí que eso *te haya calado hasta los huesos*, porque consigue traspasar la piel e ir bien adentro, al interior, hasta bien entradas las profundidades del cuerpo y del ser, hasta la médula o parte central de esta estructura blanquecina.

Todo un compendio de formas que se usan para representar el símbolo de la bandera pirata, el icono de toxicidad de los productos o de zona peligrosa. Toda una serie de símbolos que no están hechos por elementos casuales, dado que los dibujan los huesos de la calavera y fémur, unos de los huesos más representativos y fuertes del cuerpo. Una señal que te advierte diciendo algo así como: cuidado humano, esto te puede matar. Da igual que *seas un hueso duro de roer*, fuerte o resistente, puede acabar contigo, hasta incluso llegar a acabar con aquella parte de la anatomía que puede perdurar en el tiempo.

CARNES

VOLÚMENES INTERNOS

Somos un conjunto de carnes, compuesto por venas, arterias, músculos, tendones, órganos, etc. regados por sangre y demás fluidos. Carnes junto con una parte de un 65% a un 75% de agua que nos recuerda que venimos del planeta azul, la Tierra.

Todos estos volúmenes internos, a diferencia de los huesos, se caracterizan por ser blandos y flexibles. Tejidos elásticos que, a lo largo de nuestro cuerpo van creando bolsas tal y como lo hace la piel, conteniendo y delimitando así superficies concretas del cuerpo, a través de las cuales podemos dibujar las cartografías o mapas de este territorio corporal.

Toda esta materia contenida y reunida en el interior configura una verdadera obra de ingeniería, perfectamente coordinada y diseñada para durar una media de 80 años. Sistema sanguíneo, sistema respiratorio, sistema digestivo, nervioso, reproductor, etc. Pequeñas y grandes comunidades compuestas por órganos, músculos o recipientes que a su vez se agrupan y entran en armonía con otros. Todos ellos bombeando y vibrando al ritmo de sístole, diástole y relajación, como el corazón.

A lo largo y ancho de estos volúmenes interiores, podemos encontrar texturas más o menos densas, más o menos delicadas, grandes o microscópicas, hay de todo en esta anatomía. Y lo más importante, es que cada una de estas masas tiene su función. Una función puesta en marcha por impulsos nerviosos, pequeñísimos filamentos que recorren todas las partes del cuerpo sin dejarse ni una por comunicar, conectar o articular.

PIEL

ENVOLTURA, DENTRO Y FUERA, CONTINENTE Y CONTENIDO

Si lanzamos un eje vertical y observamos la profundidad de la piel, vemos que está compuesta principalmente por tres capas: epidermis, dermis e hipodermis. Estas tres capas, generan una frontera que envuelve y contiene toda nuestra entidad corpórea, conectando el interior de nuestro cuerpo con el exterior. De dentro a fuera vemos como este tejido actúa de vaso conector y de continente de fluidos, amasijos celulares y nervios. Toda esta superficie está perfectamente coordinada para que la comunicación entre el interior y el exterior del cuerpo sea bidireccional, multidireccional.

Pero este tejido, no ejerce solamente la acción de unión entre estos dos hábitats, ni participa solamente del tacto. Esta superficie respira, transpira, segrega y elimina fluidos, participa en la circulación, reproducción, en el habla y demás acciones corporales. Y a la vez, también es todo un barómetro del bienestar tanto físico como psicológico.

Somos piel, una piel que en los primeros años de vida nos permite desarrollarnos, porque somos seres táctiles o de contacto en el primer estado de desarrollo, dado que "(...) el Yo se constituye, primero, a partir de la experiencia táctil." (Anzieu y Vidarrazaga Zimmernmann, 2007, p.108). Experiencia táctil que tiene su punto de encuentro en una parte de la epidermis llamada estrato córneo, compuesto por una veintena de capas de células de piel sin vida. Es en esta parte más superficial, donde el *con-tacto* se hace físico, donde se reúnen dos hábitats, interno y externo, donde se reúnen dos estados, el de la muerte y el de la vida.

Desde un plano o mirada horizontal, la piel es todo un territorio diverso en formas, texturas y colores. Deja ver la estructura del esqueleto, las formas de los músculos, los pliegues y repliegues del movimiento, gestos y estados que nos constituyen. Su elasticidad es característica y consecuencia de su localización dentro de la anatomía humana. Las arrugas, transparencias o durezas que se revelan a lo largo y ancho de este territorio tienen su razón de ser en su naturaleza anatómica, en las acciones, estados y vida que caracteriza al portador de este órgano en cada momento de su vida. Una vida, que no está solamente marcada por nuestra existencia, ya que los genes que nos han transferido nuestros antepasados le dan una base formal que nos vincula a una historia, a un modo de vivir y a una localización concreta en la Tierra. Pues en la epidermis, reside un indicador que nos comunica

un lugar de procedencia gracias a uno de los componentes que la forman, la melanina. Este componente, revela la localización de los antepasados lejanos a través de la pigmentación. Y este pigmento, que caracteriza el color de nuestra envoltura, es fruto de las condiciones térmicas de ese lugar de procedencia.

La melanina, al igual que la acción de transpirar, no es más que otro agente protector que hace que se equilibren las condiciones y estados físicos del cuerpo, en este caso, por medio de un proceso por el que se deja pasar más o menos rayos ultravioletas provenientes del Sol. Esta coloración, hoy en día en su mayoría hecha mixtura, junto con los rasgos fisiológicos que nos componen, revela la pluralidad de razas y la riqueza étnica del ser humano. Porque la variedad hace grande la belleza y hace característicos cada uno de los rasgos que nos forman. Porque la variedad, es algo que va más allá de las distinciones y que forma parte de un plano heterogéneo, válido y valioso en todas sus condiciones.

La piel, este territorio corporal, continente y contenido, está constantemente desprendiéndose de nuestro cuerpo y constantemente creándose. Es lo primero que se crea en nuestra gestación, nacemos vestidos con ella, y es esta desnudez la que nos habla y a través de la cual nos podemos comunicar con nosotros mismos y con los demás. Porque *nos vestimos de piel*, pero también *nos podemos poner en la piel de otro*, mudar de piel o incluso *salvarnos o salvar el pellejo*. Al igual que podemos *salvar o guardar un sinfín de cosas debajo de la piel*, pero al final, los poros que la constituyen dejarán y darán paso a una emoción, a un estado o a un tiempo, caracterizados todos ellos, al igual que esta superficie, por su naturaleza viva, cambiante y expresiva que nos hace ser lo que somos, seres vivos.

Con palabras de Rosa Olivares (2001): "[...] pero en esos momentos la piel, nuestra piel, se convertía en el libro de nuestras necesidades, en un diario frágil y perecedero." (p.8) en el que podemos leer a través de sus texturas, elasticidades, arrugas, cicatrices o coloraciones la historia de los cuerpos y de sus portadores.

anatomía humana
POR PARTES

CABEZA

ARRIBA

La cabeza está allá en lo alto del cuerpo, donde situamos la corona y donde gobierna la razón, donde reside la mente, el cerebro y a la vez por donde se ve reflejada el alma y la identidad. Porque allí arriba están los ojos, dos glóbulos móviles que dicen ser su espejo, así como los gestos de la cara te indican lo que la razón no dice. Puede que por eso en anatomía hagamos una distinción entre calavera y cara, de este modo podemos llegar a trazar un paralelismo entre la razón y la emoción. Estas dos partes forman la cabeza, o cráneo si se prefiere. Aquí reunimos cinco de los sentidos más importantes del cuerpo: vista, oído, olfato, gusto y tacto, todos ellos conectados por conductos, nervios, dichos o frases hechas como: *no te rías cuando bebas que se te puede salir el agua por la nariz*, *comerse a alguien por los ojos* o *ver a través de la escucha*. Podríamos decir que, la percepción humana está concentrada aquí, en lo alto.

Pero vayamos por partes. En el interior pensante de la cabeza encontramos la razón. *Ser el cabecilla* o *la cabeza pensante* nos sitúa en un nivel alto en el intelecto, organización o liderazgo. De ahí que sea lugar de coronación, que te puedan cortar la cabeza, que la puedas perder o que sea símbolo de reclamo.

Arriba, detrás y parte de los lados está cubierta por pelo, cabello en este contexto. Dicen las leyendas que cada uno de los pelos son nervios que salen del cuerpo. Por eso, en algunas culturas, les cortan el pelo a los guerreros para que así pierdan toda intuición o fuerza, el caso más conocido seguramente será el de Sansón.

Puede resultar curioso que estos filamentos son una parte del cuerpo que, como las uñas, siguen creciendo después de muertos y que cuando los cortamos no duele. Por eso, la cabellera es una de las partes de la anatomía que podemos modificar con facilidad. Uno puede verse con el pelo recogido, suelto, desgreñado, tintado, rapado, caído, sucio, sedoso o canoso. Todas éstas son características estéticas que dicen algo de nosotros y que nos pueden llegar a condicionar dentro de una sociedad debido a las corrientes estéticas. Corrientes que, hoy por hoy, hacen que podamos relacionar (aunque no estemos de acuerdo con ello) la virilidad con los hombres y con las mujeres, la sensualidad. Nos resulta absurdo, pues el cabello nace, crece, se modela y cae a merced del modo o ritmo de vida o de los genes, herencia que adquirimos en la gestación y de la que nadie puede escapar.

A los lados se sitúan las orejas, dos masas de carne y cartílago que salen de este volumen circular que es la cabeza. Su forma se mantiene intacta durante toda la vida, curvas, pliegues y cavidades. Lo único que cambia es su escala, que al igual que la nariz va en aumento poco a poco con la edad. Por eso, a parte de reconocernos por las huellas dactilares nos pueden reconocer también por las orejas. Orejas que *te pueden comer* cuando alguien no para de hablarte, porque son las que escuchan u oyen. Aunque también pueden *ser de oídos sordos* y no atender a lo que se nos dice.

Pero comer, aunque *te coman las orejas* o te puedan *comer con los ojos*, se hace por la boca, situada en la parte inferior de la cara. Agujero que degusta, respira y habla. Pero no nos olvidemos de la acción devoradora, de *comerse la vid*a con un *que nadie te pare* o *comer a besos*, besos que te pueden dar con lengua, pero sobretodo con los labios. Finos o gruesos, grandes o pequeños, sensuales o imperceptibles son los que enmarcan esta cavidad.

En la boca se sitúan los dientes, las perlas, treinta y dos piezas entre incisivos, colmillos, premolares y molares, que acompañan a la acción de comer y que tienen dos fases: la de la infancia con los dientes de leche y la de la madurez. Este conjunto óseo es la única parte del esqueleto que podemos ver desde el exterior y que podemos sacar, mostrar.

Podríamos decir que de igual modo que *la agresividad saca los dientes*, *la picardía saca la lengua*. Ésta es el músculo que junto con las cuerdas vocales compone el habla, de ahí que podamos ser de l*engua larga*, que se nos pueda *trabar la lengua*, que nos puedan *tirar de la lengua*, *nos la podamos morder*, se nos pueda *comer la lengua el gato* o que *las malas lenguas digan*. Todo relacionado no con comer esta vez, sino con la palabra, el idioma. Y no nos olvidemos del gusto, ya que este músculo sin hueso es lo que llaman *la paleta de los sabore*s. Sabores que, aunque te puedan tapar la boca y con este gesto el habla, no quedarán imperceptibles al sentido del gusto por completo. Porque con el sentido del olfato también podemos degustar, de hecho, se dice que es capaz de reconocer diez mil sabores más que la lengua, por muy buen gusto que tengas o paladar.

Ahora bien, *no metas la nariz donde no te llaman* porque *puedes oler algo que no es de tu incumbencia*, y ves con cuidado con lo que dices porque *te puede crecer la nariz*. Es este montículo en la cara, el encargado del sentido del olfato. Es uno de los sentidos que más anclado está en la memoria, porque los olores nos despiertan momentos y sensaciones guardados en la memoria como no lo hace ningún otro estímulo.

Aguileña o chata, da igual, sus dos conductos son los encargados de recrear imágenes pasadas o imaginarias a través de una profundidad atroz. Así pues, podríamos decir que esta parte del cuerpo huele, degusta, recuerda y también respira, ya lo dice el dicho *estar hasta las narices*. Porque inspirar y espirar lo podemos hacer por la boca y por la nariz. Porque, aunque nos anulen la boca vamos a poder seguir respirando por la nariz y viceversa. No obstante, si nos hundimos hasta la nariz ya no hay quien o qué nos salve.

Si estamos metidos en ese tipo de profundidades solo queda la vista al aire. Este sentido está compuesto por dos ojos que nos dan una visión tridimensional de la realidad que nos envuelve. Tridimensionalidad que se anula si perdemos la visión de uno de los dos, ya que pasamos de percibir tres dimensiones, a ver el entorno en dos. Así es, los piratas veían en dos dimensiones y puede que por ver la realidad así, a la gente que le falta uno se les llama tuertos, por no poder afinar tanto en la profundidad y distancia entre los volúmenes. Pero, independientemente de todo ello, creemos y pensamos que los ojos son la ventana al mundo, con los que vemos el exterior, aunque no el interior, ya que éste no lo podemos ver con ellos. De hecho, hay que anular este sentido de la vista para ser más consciente del paisaje interno. Así es, anulamos el sentido de la vista y activamos el mundo interior: estados de ánimo, estados físicos, la razón o el intelecto. Pero no es que tengamos que estar ciegos, ni *ciegos de amor*. Ya que, hay que *tener ojo para que no le hagan daño a uno*. Para ello, podemos mirar a los ojos, porque así *verás la verdad*. También podemos *tener vista de pájaro* y ver las cosas a distancia, mirar de reojo y que no nos sorprendan y, sobre todo, *¡Ojo! Qué no te pillen desprevenido*. Podemos mirar o que nos miren bien o incluso mal y *ve con cuidado, porque si te miran mal, te pueden echar un mal de ojo*.

Todas estas referencias son unas pocas de tantas que hay y que se reúnen en la parte más alta del cuerpo, la que por antonomasia observa, ve, escucha, huele, respira, come, degusta, toca, recuerda, piensa, habla y demás. A pesar de que, al final, podamos invertir las percepciones, alterarlas o buscar otros caminos sensitivos y/o perceptivos.

CUELLO

ENTRE. Una zona de paso

De la tierra al cielo el cuerpo y en esta anatomía el cuello, zona de paso que se clava en el torso y se engancha en la cabeza. Porque tocar los pies en la tierra y tener la cabeza en las nubes, sitúa al cuello en esta zona, fronteriza o de conexión, donde convergen la razón y las emociones, la mente y el corazón, la tierra y el cielo. Es por eso que, cuando no podemos aguantar o soportar a alguien o no podemos tragar una situación, no podemos pasar este suceso o persona por este conducto, porque se nos atraganta y como consecuencia, no lo podemos digerir, no nos podemos alimentar o nutrir de ello. Porque el cuello, así como la piel, es un lugar de barrera y a la vez canal de las emociones que nos puede indicar hasta dónde podemos llegar.

Es posible que, en un momento determinado, *se nos haga un nudo en la garganta*. Es en esos momentos cuando las emociones se nos quedan ancladas en esta zona de paso, cuando no se pueden quedar dentro pero tampoco pueden salir al exterior. Es por ello por lo que, se genera un nudo que dificulta hablar, tragar o incluso respirar. En esas situaciones, es el llanto el que tiene la capacidad de deshacer esta bola imaginaria pero que podemos sentir. Ya que son otras las masas circulares que se nos pueden generar en el cuello y que podemos tocar. Éstas están situadas a los lados entre nuca y garganta. El origen puede ser el mismo, emocional. Contracturas, ganglios o anginas reflejan inflamaciones y preocupaciones, bloqueos que se nos quedan estancados y no salen, porque no salen los gestos o no sale la voz. Sonido producido por ondas sonoras que se origina en el centro de esta parte corpórea a través de las cuerdas vocales y que, a su manera, configura un instrumento humano que fusiona viento y cuerda.

Porque somos vulnerables y vulnerable es esta zona cuello por ser motivo de asfixia o degollamiento. Es ahí donde se nos echan, a la yugular, a la superficie de esta zona donde podemos ver el movimiento del ritmo, el nuestro, el de la vida, el de la sangre que circula por la vena cava y que se expande por todo el cuerpo. Porque somos vulnerables y *se te pueden echar a la yugular,* sí, pero también nos pueden comer el cuello, de delante hacia detrás o de detrás hacia delante, de nuca a clavícula o de nuca a rostro. Un rostro o identidad que está asentada en esta zona y que puede ensalzarse en la circular de su perímetro mediante un collar, generando así, toda una galaxia interestelar, desde lo simbólico y lo ornamental de una joya.

BRAZOS

BRAZO, A-BRAZO. De la extensión al repliegue

Se dice de los brazos que nacen en el corazón, y que su posición y morfología no son en vano.

Uno de los signos que nos confirma que hemos dormido muy bien es la acción de desperezarse. En este movimiento se parte de una inhalación a la vez que se repliegan los brazos, las manos se cierran y se ponen cerca del corazón, como si fuéramos a tomar impulso. En esta posición solemos aguantar la respiración y contraer todos los músculos durante unos segundos. Y es después de este recoger y aguantar, cuando viene una exhalación y expansión lenta e intensa, que va del corazón, pasa por el pecho y expandimos más allá de los brazos, las palmas de las manos y de los dedos. En este momento de apertura también se nos contrae todo el cuerpo, pero de manera diferente a la primera. En este caso, es un prolongar y expandir lo que genera esa contracción y pausa. Porque desperezarse, es una pausa que provocamos entre la ensoñación y el despertar, que nace en el corazón y se expande por estas extremidades superiores, contagiando todo el cuerpo a abrirse al día y a la vida. Un despertar en todos los estados y sentidos. Los brazos son pues, un abrir, un dar la bienvenida, y como consecuencia, también un cerrar cuando los cruzamos.

Estos miembros son las extremidades superiores que nos expanden, que sujetan, transportan, contienen, etc. pero a lo grande. Porque a partir de la muñeca hacia arriba es cuando engrandecemos la acción de las manos.

A partir de ellos medimos la fuerza de manera rápida y es el diámetro de la parte superior, con su bíceps y tríceps, el que nos deja intuir su potencia sin ponerse en acción este miembro. Con ellos nos podemos colgar y recorrer el espacio de manera aérea, como flotando, desafiando la gravedad. Sí, porque los brazos desafían la gravedad junto con sus aliadas las manos. Saltamos y nos enganchamos a algún saliente, a alguna rama, y así, los brazos nos conceden la capacidad de flotar, de elevarnos. Porque cuando abrimos los brazos nos elevamos, nos expandimos, podemos llegar a alcanzar metas que sin ellos no podríamos. En cambio, cuando entramos dentro de nosotros mismos encontramos a su antónimo el repliegue. En un movimiento expansivo, traspasamos los límites de la corporeidad y en un movimiento introspectivo entramos dentro del propio cuerpo, o le decimos al otro que no entre o que no puede entrar.

Los brazos son los indicadores más fuertes para mostrar una dirección. Dirección que tiene su punto de referencia e inicio en el cuerpo y su fin en el infinito. Son las extremidades que utilizamos para generar una separación concreta y marcada, que corresponde a la distancia que indica su longitud. Son una separación que genera un espacio vital que podemos acotar de manera corpórea.

No obstante, tal y como hemos dicho anteriormente, también podemos erradicar esa separación por medio del abrazo. El prefijo a, indica negación, privación, carencia de, en este caso de brazo, brazos. Negación, privación y carencia de brazos porque los fundimos en el cuerpo del otro, el que abrazamos. Con este gesto de unión dejamos de tener brazos o extremidades superiores, para entrar a formar parte de otro cuerpo, de uno formado por dos o más. Toda una unión y comunión con esa persona o personas que también han decidido romper esa separación espacial y corpórea que vestimos constantemente.

Del mismo modo que también podríamos decir que con el abrazo, al igual que cuando nos desperezamos, expandimos nuestras capacidades corporales. Dado que empezamos el abrazo desde el corazón, abriendo los brazos y dando la bienvenida a la otra persona. A través de este gesto, abrazamos primero al otro cuerpo con las manos, luego con los brazos y posteriormente con todo el cuerpo. De cabeza a pies, los cuerpos abrazados se ven sumergidos en un movimiento helicoidal que los funde y los convierte en uno. Aquí, nos expandimos y desafiamos nuestras capacidades corporales esta vez, de manera física y corpórea. Y todo, a partir de un movimiento de brazos.

MANOS

DAR Y RECOGER, SOLTAR Y AGARRAR, APARTAR Y APROXIMAR

Todo empezó cuando se separó el dedo pulgar y empezamos a agarrar, recoger y a aproximar, a recolectar alimentos, cocinarlos y ofrecerlos o comerlos. Dicen que la mano derecha da y la izquierda recoge, pero que las dos manos son el cuenco y multiplican ese ofrecer y recibir, o *don*, como lo llama el filósofo y teórico Josep María Esquirol[37]. Son las manos las que nos dan y con las que damos de comer, con las que plantamos alimentos, creamos utensilios y ponemos la mesa.

Pero no nos servimos de las manos solo para comer, también nos comunicamos a través de ellas. Porque son los ojos cuando no podemos ver las letras y las queremos leer, son la voz cuando no podemos hablar por medio de las cuerdas vocales, son un potenciador cuando queremos enfatizar aquello que estamos diciendo.

Nos aproximamos a los demás con las manos, con el *con-tacto*, con las caricias. "La manifestació més gràfica de la tendresa és la carícia. Acariciar és un verb que expressa un doble significat: el fet de passar tocant suaument o bé el fet de complaure's a alimentar una esperança, una idea, un projecte." o "La manifestación más gráfica de la ternura es la caricia. Acariciar es un verbo que expresa un doble significado: el hecho de pasar tocando suavemente o bien el hecho de complacerse a alimentar una esperanza, una idea, un proyecto." (Francesc Torralba y Roselló)[38]. *Te ofrezco una mano*, *te echo una mano* y, con ellas, me implico y te ayudo.

Podríamos decir que las manos son uno extendido en cinco de manera progresiva, de palma a dedos y de dentro a fuera o viceversa. Dedos diferentes todos entre sí, puede que unos más hábiles que otros, pero todos importantes y necesarios. Es con los dedos que abrimos y cerramos. Porque podemos ser *de puño cerrado* o *de mano abierta*, así como abrir los dedos y como consecuencia abrir los brazos y el corazón. Puede que por eso, cuando *tiembla el corazón*, tiembla la mano, porque éstas, al igual que los brazos, no dejan de ser una prolongación de este órgano bombeante.

37 En su libro *La resistencia íntima. Un ensayo de una filosofía de la proximidad*.

38 Este pequeño texto estaba situado en una pared con letras de vinilo en una exposición. Nos lo envió una compañera a través de una fotografía. Cuando le preguntamos a cerca de la procedencia de la exposición y del texto lo único que nos supo decir fue el nombre del autor. Desafortunadamente no hemos encontrado más información. Aun así, creemos que capta muy bien la esencia de aquello que queremos decir. Por este motivo, hemos decidido introducirlo a pesar de que la referencia sea insuficiente.

Con los dedos contamos. Contamos los días, los meses, los años, los momentos, etc. Aunque los meses los podemos contar mejor con los nudillos de los dedos, esa intersección ósea que asciende cuando cerramos estos miembros. Si disponemos los dos puños juntos, los nudillos corresponden a los meses de treinta y un días y los valles que hay entre los nudillos a los meses de veintiocho/nueve o treinta días, esta técnica nunca falla.

Dicen que la vida la podemos contar a través de las líneas de la mano. Pasado, presente y futuro queda grabado en las marcas que creemos que se generan debido a los movimientos que estos miembros hacen. Porque las manos y sus movimientos pueden contar cómo somos, en qué situación civil nos encontramos o como nos ganamos el pan de cada día. Ya que, por ejemplo en las manos de aquella persona que trabaja el campo podemos ver las montañas en las durezas, los ríos y acequias en las grietas y la tierra en la aridez de la piel.

Porque las manos dicen quienes somos del mismo modo que es a través de ellas que nos expresamos. Nos presentamos en un primer momento dándola, ofreciéndola al otro. Es por ello por lo que podemos dar la mano de muchas maneras, como, por ejemplo: primero, de manera paralela y luego de manera tangencial, al igual que también podemos tender la mano y entrelazar los dedos. Primero, coincidimos con el tacto de las yemas de los dedos y luego pasamos a recorrer su longitud, las palmas, muñecas, brazos y abrazos. Porque, tal y como hemos dicho, las manos son el principio del abrazo y del acercamiento, del vínculo físico con el otro, son las herramientas que permiten que realicemos y creemos en vida, las que extienden a través de la creación, las que nos aproximan al otro o incluso a uno mismo.

Y todo empezó, cuando el dedo pulgar se separó de la palma. Porque para poder acercar y aproximar, primero hay que abrir y expandir, como chorro de agua, como los cinco dedos que nacen y se expanden desde la palma al infinito. Toda una familia formada por:

MEÑIQUE, el de los secretos
ANULAR, el de las alianzas, el que se compromete
CORAZÓN, el de la sexualidad
ÍNDICE, el de la autoridad
PULGAR, el del alimento y las emociones

PECHO

REFUGIO UNO

El primer lugar en el que descansamos cuando nacemos es el pecho. En él encontramos un movimiento que nos acuna, nos consuela y nos relaja, un lugar de reencuentro con el cobijo, lo circular, el calor. En él encontramos también el ritmo, el latido del corazón, ese sonido que nos acompaña desde el primer momento de gestación. Y es también en esa localización donde encontramos el alimento, leche.

Podríamos decir que el pecho es un espacio de transición que conecta la dependencia con la independencia. En el encontramos protección, ritmo y el latido de la vida, alimento y una intimidad que nos da aquello necesario para poder volar luego. Podríamos establecer un paralelismo entre él y la bolsa del canguro, pues en esta parte del cuerpo es donde nos situamos cuando necesitamos energía, descanso, consuelo. Porque, tal y como pasa con esta bolsa situada en la barriga, el pecho es el lugar del que partimos para en un futuro poder andar y crear nuestro propio camino. De ahí que una vez fuera del vientre de la madre, el pecho pueda considerarse como uno, inicio.

En este lugar residen dos órganos muy importantes y que nunca paran de trabajar, de moverse, son los pulmones y el corazón. También es el lugar donde ponemos las manos para tranquilizarnos, donde se genera el ritmo, nuestro ritmo, el de las pulsaciones y el del respirar. Un llenar y expulsar, pleno y vacío, diástole, sístole y relajación. Regar, oxigenar, limpiar, fluir, hidratar, dar de vida, un no parar, porque si se para, para todo el cuerpo.

Situado en la parte delantera, siempre rojo y a la izquierda, al frente, avanzando, hacia arriba, dando la cara, cogiendo aire y expuestos al amor o a la vida. Porque *te doy mi corazón*, *me llega al corazón*, *me atraviesa el corazón* y hasta *me puede parar el corazón*. Al igual, que me puedo quedar sin aliento, sin respiración, sin aire.

Dar la cara, sacar el pecho, ser fuerte y avanzar. Posicionar el pecho es elevarse en la verticalidad del cuerpo y mostrar aquello que somos. Porque cuando no podemos o no somos capaces, nos acurrucamos, lo encerramos, lo protegemos o incluso lo arropamos. Porque esta parte, es una zona que nos invita al interior, a la intimidad. Es el espacio y lugar donde nace el abrazo. Y hasta podríamos decir que, cuando damos un buen abrazo, disponemos la cabeza en contacto con la otra a través de nuestro

lado izquierdo, porque de este modo, situamos pecho con pecho a la vez que corazón con corazón y de este modo, generamos con el otro un movimiento cíclico que nos hace uno, uniendo ritmo y respiración, alimentando nuestra existencia sintiéndonos más próximos a ese uno, inicio, ritmo y cobijo. El mismo que nos nutrió y nos envolvió los primeros meses de vida.

BARRIGA

LA CURVA DE LA FELICIDAD

La barriga ocupa la mitad inferior de la parte delantera del tronco. Podríamos decir que alberga una cavidad similar a la de la pelvis, pero esta vez en un plano vertical. Está llena de órganos, vísceras e intestinos. Es aquí donde digerimos, aunque empecemos la digestión en la boca y la acabemos en el recto. Es en la zona de la barriga donde el cuerpo hace el fuerte de este trabajo con el que recolectamos la suficiente energía como para estar vivos, nutridos.

Aunque el corazón esté situado en la parte superior del tronco, los sentimientos los podemos ver reflejados también en esta zona inferior. La frase *hacer de tripas corazón* es una consecuencia de esos estados anímicos, que producimos en lo que llamamos las entrañas o cerebro emocional. Porque el cerebro intelectual está situado arriba, en lo alto del cuerpo, y el emocional en la parte inferior del tronco, más cerca de la tierra y de las emociones, en los intestinos.

Aquí reside el ombligo, cicatriz que todos tenemos y que se produjo cuando se nos separó de la madre y empezamos, aunque de manera dependientes, a ser individuos. Y sin tener nada que ver con este lazo *mirarse el ombligo* es mirarse a uno mismo, agachar la cabeza y no ver nada más.

Tener la barriga o el vientre plano es una cualidad estética que está en auge en esta sociedad actual y que tiene unas connotaciones que remiten a belleza y cuerpo perfecto. Debido a esto, tener el vientre abombado es símbolo de glotonería. Estos son extremos que no encuentran comunión en una realidad en la que la mayoría de la gente tiene, lo que comunmente llamamos, una curva de la felicidad, más o menos pronunciada. Una curva al fin y al cabo más real y en armonía con esos volúmenes orgánicos que nos definen.

ESPALDA

DETRÁS

La espalda está situada detrás y detrás queda con ella. Puede ser la sombra o la parte oscura porque no la vemos. Cuando nos tocan por la espalda nos pueden reclamar, un reclamo que nos pilla por sorpresa, la mayoría de las veces desprevenido. Pues un ataque por la espalda es un ataque a traición, como una *puñalada trapera*.

Pero no todo es malo. Que nos abracen por la espalda es como si nos protegieran con un escudo. Es un abrazo que envuelve sin ser visto, y eso mismo, hace que lo puedas sentir de manera más intensa. En ese tipo de abrazo solemos anular el sentido de la vista para así, centrarnos en el tacto, la percepción de esos brazos que nos envuelven y el contacto de cuerpo con cuerpo que nos ofrece este gesto tierno y de amor.

A lo largo de la historia esta parte del cuerpo ha estado predestinada a cargar dado su grande, larga y ancha extensión. Nos brinda una superficie que, con una leve inclinación, lidia con la gravedad y hace más eficaz transportar todos esos objetos que tenemos que llevar de un lado a otro. Pesos que no son solo físicos, sino también emocionales, aquellos que nos advierten con *que no se te suban a la chepa* o *no dejes que se te suban a la chepa*. Preocupaciones, malos tragos, nervios o ansiedades. Nada que en un principio podamos tocar, coger, pero que sí puede salir a la superficie y de manera física por medio de contracturas, esas pequeñas bolas de tejido muscular inflamado, que salen a la superficie cuando sentimos que no podemos cargar más con una situación.

Encorvar la espalda y sacar chepa es una posición o gesto que nos lleva al interior, pero no con un gesto meditativo y de reconexión, ya que en este tipo de acciones nos solemos poner bien rectos. Cuando nos encorvamos nos hacemos bola y nos protegemos. Y, más allá de ser un gesto puramente cobarde es otro que viene dado por el miedo, un acurrucarse en uno mismo que rompe con el eje vertical, ese que tanto caracteriza al cuerpo. Dado que, una espalda bien recta la viste alguien seguro de sí mismo. Con esta posición nos abrimos al mundo y a cualquier suceso que nos pueda acontecer. Del mismo modo que nos puede llevar a la seguridad y la sensualidad también.

En esta parte del cuerpo no hay ningún órgano sexual, ni ninguna parte aparentemente erógena, pero es aquí donde dejamos entrever todos, desde la imaginación y desde el movimiento.

Movimientos que vienen dados por la columna vertebral, esa sucesión de huesos que nos sitúan aquí y que nos conecta con los reptiles. Porque, si miramos de manera aislada esta vertical situada en el centro posterior y superior de nuestro cuerpo, podríamos entrever una serpiente, pero esta vez a la inversa. Una serpiente que tiene su fin en la nuca y su cabeza en el coxis.

PELVIS

EL CENTRO

La pelvis está situada en la base del tronco. Es la encargada de aguantar todo el peso de la parte superior del esqueleto, las vísceras, órganos, masas musculares, tendones, etc. Es la que aguanta, sopesa, arropa o mece. Tiene una arquitectura que, a través de las dos caderas y coxis generan una estructura como de cúpula invertida, que alberga y protege el final del aparato digestivo y los órganos sexuales y reproductivos. Se dice que es el centro (aunque no esté en el punto medio de la anatomía humana), porque de ahí salen los miembros inferiores y el tronco. Al igual que también se dice que su perfecta colocación provoca el buen deambular de las piernas y la correcta posición de la espalda.

De ella salen las extremidades inferiores y, como consecuencia del desplazamiento de estos miembros, esta parte del cuerpo se ve imbuida por unos recorridos que han sido causa y efecto del andar o incluso de la felicidad, del reclamo sexual o del amor, y todo con un baile. Porque *mover el culo* es *mover el esqueleto* o *las caderas al son de la música*, que nos lleva a movimientos pendulares en todos los sentidos: circulares, rítmicos o de dobles círculos, como el infinito.

Asociada a la vida porque alberga los genitales que la generan. Aquí contenemos y expulsamos componentes, ya sean fluidos o materias (como son las heces o la orina), a los que ya no les podemos absorber más nutrientes. Al igual que también, en esta zona del cuerpo, contenemos y expulsamos materias y materiales que sirven para reproducirnos. Porque aquí también guardamos, como guarda esa cavidad circular o vientre de la madre que acuna y protege. Por eso las formas curvas nos transmiten más protección y amparo que las rectas. Es por ello por lo que los refugios o templos nunca se quedarán exentos de cúpulas o cuevas. Así como los nidos nunca romperán esas estructuras envolventes, esa circular que tanto les caracterizan. Oval o redonda es esta zona que se sitúa entre las piernas en el interior y que intentamos reproducir o recrear con los brazos en el exterior, cuando acunamos o envolvemos con el cuerpo.

Es ahí donde guardamos los genitales femeninos y de ahí salen los masculinos. Es en esa zona donde generamos parte de las hormonas y donde encontramos ese elemento físico que le da identidad a nuestro género: de mujer, de hombre o de los dos juntos. Porque todos tenemos partes de todo, de manera equitativa o no. Pero eso da igual, mejor dicho, eso es irrelevante.

PIERNAS

TODO UN EJE

En el mito de Edipo se dice que, por la mañana andamos a cuatro patas, a mediodía a dos y por la tarde a tres. Son las piernas de los humanos las que en un principio requieren de más estabilidad y control hasta que consiguen aprender a estar erguidas, a dos, con las dos extremidades inferiores exentas de las superiores. Es en la vejez cuando mengua la energía y con ésta la fuerza. Es en este momento cuando necesitamos o requerimos de una tercera pierna, otro punto de apoyo o extensión, un bastón.

Piernas erguidas, flexionadas, que cerramos, abrimos, que clavamos en el suelo junto con los pies y nos indican el camino a los genitales a través de las ingles o pliegues que hay en su parte más elevada. Porque abrir las piernas es dejar paso al acto sexual o de vida. Con esta apertura los dos sexos se juntan, entran en contacto y se imbuyen en todo un ritual que puede desencadenar el paso a otro ser. Y, así como para recibir la vida las abrimos, para ofrecerla también.

En un punto medio, y no por eso en medio, se sitúan las rodillas. A través de esta articulación podemos determinar diferentes puntos de vista dependiendo de su flexión. Agacharnos, levantarnos o saltar. De la tierra al cielo en un movimiento. Encogernos o impulsarnos para erguirnos marca la diferencia de posicionamiento o punto de vista en la vertical del cuerpo. Porque estar de pie no es lo mismo que estar sentado o tumbado. De pie avanzamos, observamos, miramos al exterior. Sentados esperamos, conversamos o contemplamos y reducimos el círculo externo a un plano íntimo con aquello o aquellos que nos rodean. También podríamos decir que, estar tumbado lleva el cuerpo a un estado introspectivo, puesto que en esa posición descansamos, soñamos y miramos nuestro interior. Estos son tres estados que comprenden la inmensidad del cielo en lo alto, lo extenso de la tierra en el plano medio y las profundidades del individuo en las dobleces y la vulnerabilidad. Según Esquirol (2015):

> La antigua y sensata ecuación se podría repetir más o menos de la siguiente manera: la verticalidad es expresión de vitalidad, de vida, de salud. La firmeza es condición de la verticalidad. Y la cosmicidad es la condición de la firmeza. En esta ecuación, salvo la acción médica, quedan incluidos todos los elementos del tema: verticalidad = vida = cosmicidad = salud ≠ enfermedad = desequilibrio = postración. (p.84)

Sí, las piernas marcan el eje y éste marca nuestra posición. Por eso si nos movemos en su eje horizontal nos situamos delante, detrás, a la derecha, a la izquierda o en el centro, en un grupo o en otro, en un partido o en una posición u oposición, ya sea de manera tangente, perpendicular o paralela. Pues en este eje horizontal lanzamos una línea o recorrido que hace que vayamos al otro o nos alejemos de él. Es a partir de ese movimiento por el que podemos marcar una distancia o podemos generar una proximidad, un abrirse, cerrar o avanzar.

PIES

EN LA TIERRA

Podemos *tener la cabeza en el cielo* y de manera opuesta *tener los pies en la tierra*. Porque es en el momento en el que ponemos los pies en el suelo y los disponemos en lo largo y ancho de esta superficie terrestre, cuando nos situamos en un estado consciente, despierto. Al igual que también, en esta posición, *podemos enraizar o echar raíces*, toda una inmersión en la que nos metemos de lleno en un estado íntegro contigo nosotros mismos, con la cultura y con el territorio con el que nos sentimos identificados.

Pero, tal y como podemos situar estos miembros en un estado de empoderamiento, también los podemos vincular a un estado de sumisión y vulnerabilidad, puede que por reacción o simplemente por juego de opuestos. Y es así como, *ponerse a los pies de* nos lleva a estar *al servicio de*, así como *besarle los pies a* nos expone a un estado de sumisión. No son de extrañar estas frases, ya que, si trazamos una línea paralela entre los niveles sociales y los del cuerpo, podemos observar que plebe, esclavos o prisioneros se encuentran al nivel o a la altura de los pies, *debajo de* o *en el suelo*, a pesar de que en la tierra se encuentra la riqueza. Porque podemos *estar atado de manos* y estar presos, pero es cuando estamos *atados de pies* cuando realmente estamos inmovilizados, bloqueados, a la voluntad o servicio de, sin poder movernos, andar o avanzar.

Pero, aún así, "*Caminante, son tus huellas / el camino y nada más; / Caminante, no hay camino, / se hace camino al andar. / Al andar se hace el camino, / y al volver la vista atrás / se ve la senda que nunca / se ha de volver a pisar. / Caminante no hay camino / sino estelas en la mar.*" dijo Machado en 1973. Y es que, con los pies pisamos, andamos y recorremos en espacio y tiempo, en lugar y en vida. *Pisando fuerte* pisamos y avanzamos, y con este movimiento encendemos la metáfora que nos indica que vivimos, que nos exponemos y entregamos al mundo y a la vida.

Puede que esa sea la causa por la que en una parte del planeta una pisada corresponda, de manera aproximada, a un metro, unidad de medida estandarizada. Y que, en la otra parte del mundo, un pie sea el elemento de medida básico. Porque avanzamos y con ese avance medimos etapas o períodos que componen la vida, la de cada uno de nosotros.

Son 26 huesos, 33 articulaciones, más de 100 músculos, ligamentos y tendones entre la horizontal del tarso, metatarso y dedos

y la vertical del dorso y la planta de estos miembros, los que equilibran y estabilizan la totalidad del cuerpo. Dos puntos de apoyo de palma y dedos en relación estrecha con las manos. Ya que hubo un momento en el que estas cuatro extremidades se comportaban igual. Con las cuatro avanzábamos, comíamos o nos comunicábamos. Ahora solo queda el reflejo de ese momento, porque en el instante en el que nos pusimos de pie estos quedaron subrogados a las manos. Aun así, este vínculo entre manos y pies no se ha roto del todo ya que, aquellas personas que carecen de manos utilizan los pies como si fuesen éstas y, las que carecen de pies sustituyen ese apoyo, avance o movimiento con las manos a través de, por ejemplo, unas muletas o un bastón.

Tal y como hemos podido ver, todas las partes que componen el cuerpo son localizaciones concretas, espacios específicos que podemos encontrar en la anatomía humana y que tienen un gran valor simbólico. Todas ellas generan un compendio de códigos y símbolos que se han apoderado de manera innata en nuestra mente e imaginario a lo largo de nuestra vida y que, al final, son los que acaban articulando el lenguaje plástico en el que podemos ver cómo el objeto, o joya en este caso, se relaciona con el cuerpo y, esta simbiosis, nos acaba transmitiendo unos conceptos. Porque situar o vincular la pieza en una localización o espacio concreto del cuerpo, genera todo un discurso con el que podemos leer e interpretar historias, sucesos, ideas, reflexiones, posicionamientos y demás conceptos.

Llegados a este punto, hemos querido hacer un pequeño inciso, puesto que en cuanto al caso concreto de la joyería, debemos ser conscientes de que hay una relación preestablecida en cada una de las tipologías que marca un posicionamiento concreto de estos elementos en el cuerpo. No obstante, que haya unas disposiciones o relaciones preestablecidas entre joya y cuerpo, no quiere decir que las debamos seguir o que no las podamos cambiar o transformar en función de esos conceptos que queramos transmitir a través de la obra.

Por ejemplo, podemos situar un broche en la espalda o un anillo en el pecho, todo depende de aquello que queramos expresar. Porque, al igual que dependiendo de lo que queramos expresar utilizaremos unas tipologías u otras, también deberemos utilizar unas localizaciones u otras en función de esos conceptos que queramos transmitir.

Por esta razón, creemos que cuando utilizamos el lenguaje plástico de las joyas para expresarnos, deberíamos plantearnos hacer un estudio e investigación de todas esas partes del cuerpo que vinculamos, de manera directa o indirecta, con estas tipologías de objetos y, ver cuál sería la mejor manera de articular estas relaciones o sinergias. Al fin y al cabo, son las localizaciones de las joyas, situadas en un mapa corporal, las que cuentan y narran cómo son nuestros paisajes internos y externos, ésos que revelan o exponen una parte del cuerpo que no podemos ver en su estado original (como son las ideas) pero que podemos llegar a expandir a través de, con y en la anatomía gracias a las joyas.

6.2. CUERPO INTANGIBLE

En este subcapítulo vamos a hablar de esa parte intangible de nuestro cuerpo que contenemos y a la vez expandimos, en este caso, con y a través de la anatomía y de las joyas.

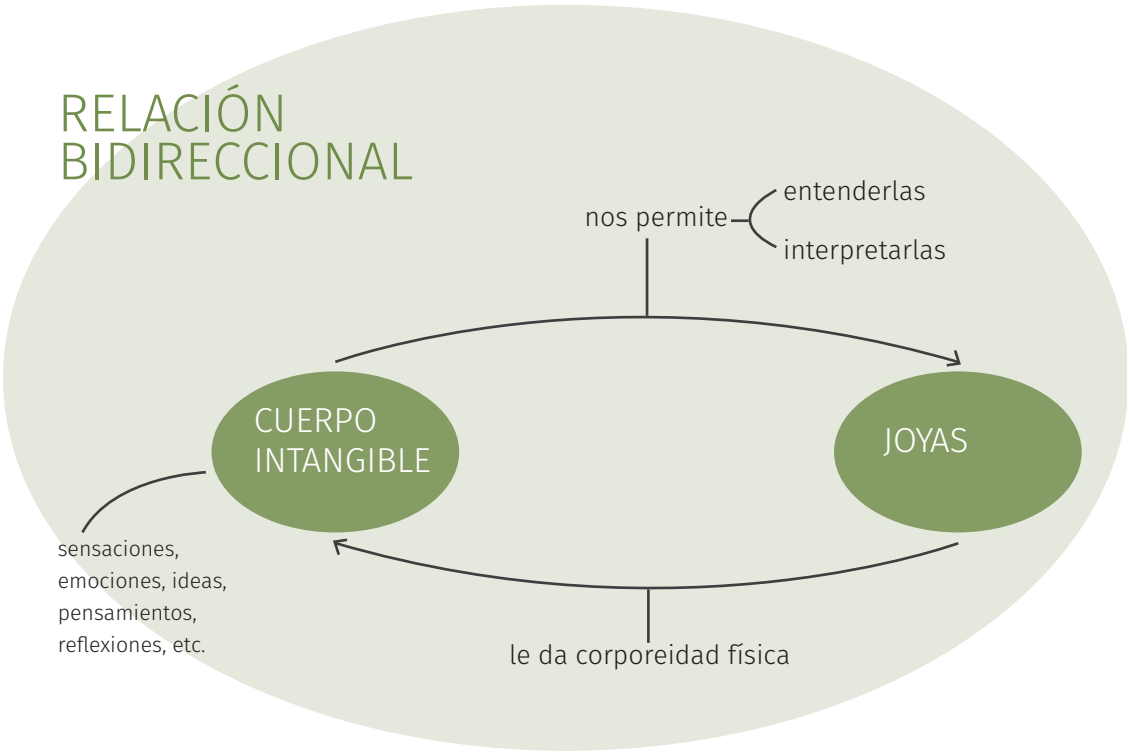
- SENSACIONES
- PERCEPCIONES
- CAPACIDADES SENSIBLES
- EMOCIONES
- PENSAMIENTOS
- IDENTIDADES
- RAZONAMIENTOS
- CONCEPTOS
- EXPERIENCIAS
- ETC.

6.2.1. CÓMO LLEGAMOS A LA EXPERIENCIA DEL ARTE Y A LOS CONCEPTOS DE LA OBRA DESDE LA JOYERÍA

De la totalidad del cuerpo físico o tangible, que hemos expuesto anteriormente, pasamos a la totalidad del cuerpo intangible, aquello que no tiene forma, color, textura, apariencia o incluso olor y que reside en nuestro interior. Todo un organismo inmaterial que también forma parte de nosotros y que está compuesto por las percepciones, los sentidos, las emociones, los sentimientos, las ideas, las reflexiones, las historias, los pensamientos, la experiencia, etc. En este caso, son las palabras las que les están dando apariencia a todo aquello que se origina en esta parte del cuerpo que no podemos ver. Al igual que, del mismo modo, dentro de las artes plásticas si queremos hacerlas perceptibles y que vayan o se pronuncien en la anatomía, la joyería puede ser también una herramienta que le de forma a estos conceptos o corporalidades abstractas que no tienen una apariencia predeterminada.

Pero antes de empezar a ver cómo se puede expresar o aparecer en el cuerpo por medio de la joyería, queríamos explicar una cualidad que nos ofrece esta parte corpórea que no podemos tocar, dado que desempeña un papel muy importante cuando estamos observando una joya cuando actúa como lenguaje plástico. Esta cualidad de la que estamos hablando está relacionada con esa capacidad que tenemos para poder llegar a percibir la experiencia perceptiva y los conceptos que nos brinda el arte cuando estamos ante una obra. Porque cuando miramos o nos relacionamos con una joya de estas características, desencadenamos unas reacciones en esa parte invisible del cuerpo que generan un tipo de percepciones concretas, que a través de la memoria y del conocimiento hacen que lleguemos a interpretar esos códigos plásticos que tenemos ante nosotros.

A continuación, por medio de este tipo de experiencias perceptivas que desencadena el arte, vamos a intentar explicar una de las funciones que, en nuestra opinión, creemos que ejerce esta parte intangible del cuerpo cuando estamos ante estas joyas. Tal vez así podamos entender mejor este tipo de objetos que estamos analizando, pues los creamos bajo las mismas premisas plásticas que definen el campo plástico. Por ello, no nos remitiremos solamente a entender cuáles son los vínculos entre las joyas y esta parte del cuerpo, sino que también podremos comprender qué papel ejerce esta parte corpórea que no podemos tocar cuando nos exponemos o estamos delante de este tipo de obras. Toda una relación bidireccional que, puede que nos haga entender mejor la naturaleza de este fenómeno.



En base a las investigaciones que hemos hecho, creemos que la experiencia perceptiva que nos provoca el lenguaje plástico, mediante la que nos llegan los conceptos que contiene la pieza (o cuerpo intangible de la obra en este caso) y los interpretamos, la sentimos gracias a que tenemos una cualidad perceptiva que pertenece a esta parte invisible de nosotros. Por eso decimos que la experiencia perceptiva es un vínculo entre el autor y la pieza, o la pieza y la audiencia. De ahí que la entendamos también como el canal por el que nos llegan los conceptos que habitan en la obra.

En este caso, como hemos visto, para poder llegar a este tipo de vivencias y de este modo, a los conceptos que residen dentro de las joyas, es muy importante ser consciente a nivel perceptivo de aquellos aspectos o códigos que pueden llegar a ofrecernos las relaciones entre el objeto, el cuerpo y el espacio, ya sea dentro del proceso de creación como dentro del proceso de entendimiento e interpretación de la obra. Y es que, como ya hemos dicho anteriormente, en arte son estas relaciones las que acaban desencadenando la joya y, como consecuencia, las experiencias.

Pero, ¿por qué lo experimentamos? Según la teoría de la fenomenología que transmite Merleau-Ponty[39], hemos llegado a la determinación de que esta vivencia, es detonada por otra llamada experiencia sensorial que nos permite, o es la responsable de ese primer contacto o acercamiento con la obra. Este proceso lo

39 Que hemos podido estudiar en su libro *Fenomenología de la percepción*, donde, bajo la perspectiva de la filosofía, podemos leer a cerca de la teoría de la percepción humana.

podríamos explicar de la siguiente manera: cuando nos exponemos a algo en un primer momento recibimos unos estímulos por medio de los sentidos, a través de los cuales nos llegan las sensaciones, por ejemplo: de calor, frío, cercanía, dinamismo, etc. Y posteriormente, en base a los recuerdos o experiencias pasadas, pasamos a percibir. Es decir, pasamos a interpretar esas sensaciones que hemos experimentado. Por este motivo, cuando estamos ante una obra de arte, en un primer momento nos exponemos a una experiencia sensorial (con la que nuestros sentidos sienten o reciben unos estímulos) y posteriormente, una experiencia perceptiva que nos lleva a entender e interpretar todos aquellos conceptos que el autor ha plasmado en la pieza. De hecho, podríamos decir que en el transcurso de los días, estamos constantemente expuestos a este tipo de vivencias, porque nuestro cuerpo está en todo momento envuelto y en relación con un sinfín de elementos y estímulos que las generan.

Gracias a esta continua exposición podemos llegar a sentir que las experiencias perceptivas que desencadena el lenguaje plástico nos resultan familiares, o incluso nos resultan trascendentales. Al fin y al cabo, acaban generando un vínculo entre la obra y ciertos acontecimientos que hemos vivido en primera persona anteriormente. En otras palabras: acaban generando un vínculo entre la obra y un sentimiento que nos transmite cercanía o proximidad, puesto que en algún momento de nuestra vida hemos estado expuestos a ellos y gracias a ello, podemos llegar a empatizar con la obra, con el autor y con toda esa gente que las han percibido en alguna ocasión.

Pero, realmente, ¿cómo llegamos a generar estas experiencias perceptivas? ¿Por qué se generan? ¿Cómo reaccionamos ante ellas? ¿Por qué son tan importantes dentro de la joyería? Creemos que gracias al recuerdo, a lo largo de nuestra vida generamos un imaginario o diccionario de experiencias, a través del contacto y el contraste sensorial entre elementos o estímulos externos y el cuerpo. Por ejemplo, cuando un objeto no tiene el mismo color, textura o sonido, respecto a aquellos objetos con los que hemos establecido un contacto previamente, generamos una reacción perceptiva diferente a las demás, que expande nuestros matices sensoriales y a su vez, crea toda una paleta de matices perceptivos que hacen de unión entre nuestro hábitat interno o intangible, hábitat corporal o del cuerpo y hábitat externo o del espacio. Por ejemplo, generalmente un anillo lo llevamos puesto en los dedos pero, independientemente de que nos venga grande o pequeño, también lo podemos poner en una cadena a modo de colgante. En un principio puede que generemos una reacción que desencadene una sensación confusa, pues este no suele ser el sitio en el que

solemos encontrar un anillo, pero entenderemos que lo podemos colgar de una cadena y usarlo también como colgante. Después de estar expuestos a situaciones de contraste como éstas podemos ver cómo nuestra paleta de recursos se expande a la par que nuestros matices perceptivos.

Del mismo modo, a través de estas experiencias vamos desarrollando también una capacidad que nos permite diferenciar unas cosas de otras. Es por esta razón por la que entendemos mejor cada uno de los elementos que forman estas realidades en las que nos encontramos, la tangible y la intangible. Dos lugares, hábitats o territorios a través de los cuales cobra entidad plena nuestra existencia. En palabras de Merleau-Ponty (1993): "Toda percepción exterior es inmediatamente sinónima de cierta percepción de mi cuerpo, como toda percepción de mi cuerpo se explicita en el lenguaje de la percepción exterior." (p.222).

Basándonos en esta serie de asociaciones, podríamos decir que es a partir de este tipo de experiencias que podemos ser conscientes de nuestro propio cuerpo y de nuestro entorno. Porque mediante este tipo de vivencias somos capaces de configurar esa realidad en la que estamos inmersos, determinar el modo con el que sentimos, vivimos y nos relacionamos con nosotros mismos y con el entorno y configurar esa realidad despierta, realidad pensada y realidad soñada, a través de la que entretejemos nuestra vida.

De manera paralela a este análisis, también hemos podido observar que el modo con el que entendemos tanto aquello que somos como esta realidad que nos rodea a través de las experiencias, condiciona y determina una actitud que marca una dirección entorno a las posibilidades de relación, comunicación y experimentación con nosotros mismos, con los demás, con el entorno y con todos los elementos que residen en él. Como consecuencia, esta actitud también marca el modo con el que nos relacionamos con el arte, tanto en el proceso de creación como en el proceso de observación, interpretación o relación con la pieza.

Todo esto empieza o es detonado a partir de las experiencias, ese conjunto de sensaciones y percepciones que generan el cuerpo intangible. Según Merleau-Ponty (1993): "Podría, en principio, entender por sensación la manera como algo me afecta y la vivencia de un estado de mí mismo." (p.25). Por lo tanto, podríamos decir que estas sensaciones nos hacen llegar a las percepciones, que son las señales o estímulos que recibe el cuerpo físico y por las que empezamos a comunicarnos del interior al exterior de manera recíproca. O como dice Merleau-Ponty (1993): "Lo que llamamos sensación no es sino la más simple de las percepciones

y, como modalidad de la existencia, no puede, como no puede ninguna percepción, separársela de un fondo que, en definitiva, es del mundo." (p.256).

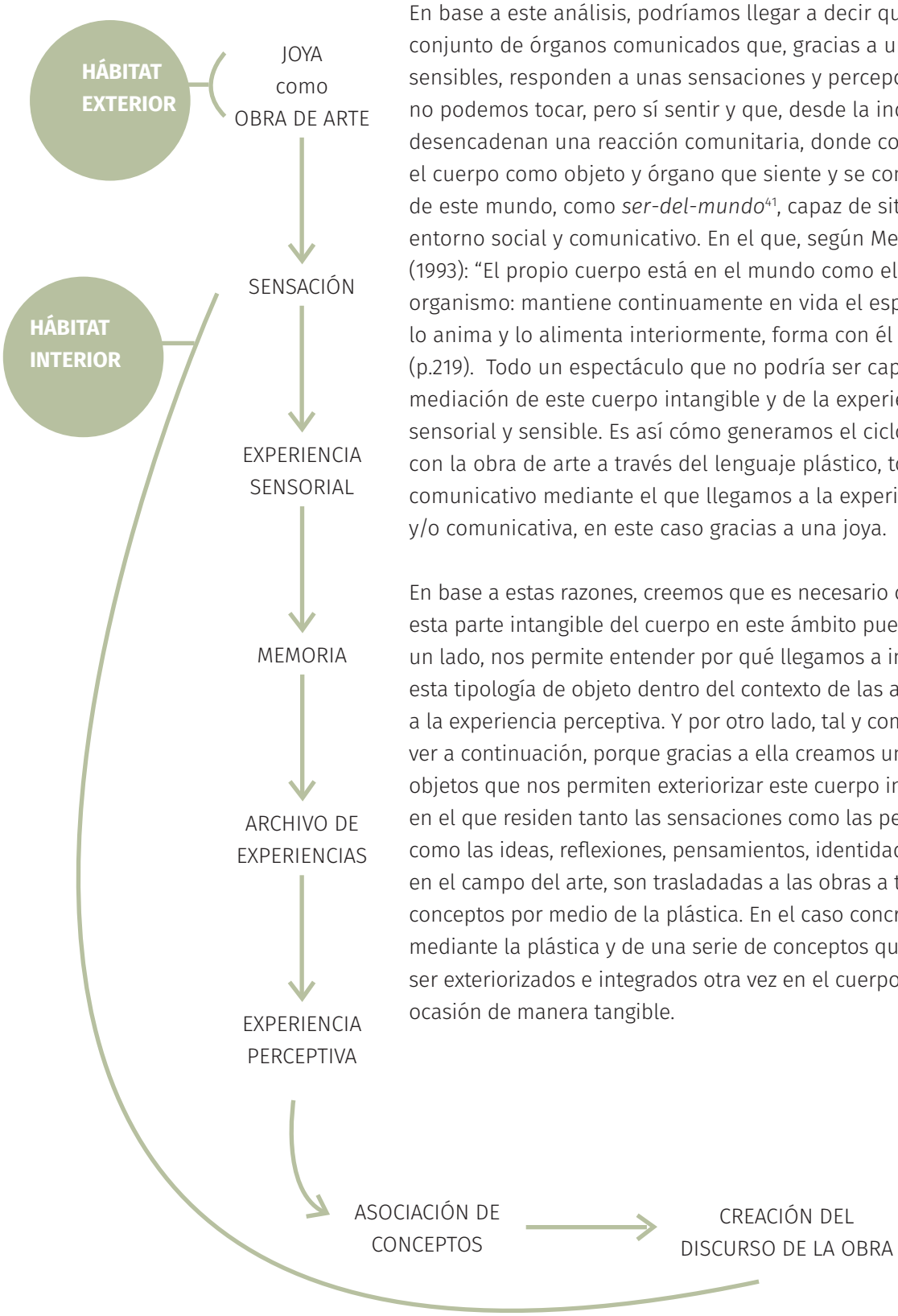
Las sensaciones y percepciones son también las que hacen que desarrollemos una capacidad sensible o sensibilidad ante todos estos estímulos internos y externos que nos llegan. Estímulos que podemos llegar a considerar como reacciones vitales, tal y como es la respiración. Pues nos permiten que podamos desarrollarnos en un entorno específico como individuos, a lo largo de toda nuestra vida.

En resumen, podríamos decir que de la sensación a la percepción generamos todo un complejo registro sensible y sensorial[40] por el que somos capaces de entendernos a nosotros mismos y a nuestro entorno. Todo un registro con el que podemos percibir y entender, como por ejemplo, la sensación de calor por medio del sentido térmico, puesto que previamente hemos tenido otros tipos de sensaciones térmicas como el frío, que hemos ido acumulando en ese diccionario o archivo de experiencias que hemos citado anteriormente y que es tan importante para llegar a concebir tanto nuestra realidad, como esa experiencia perceptiva que desencadena el arte.

En nuestra opinión esto es parte de lo que se desencadena en esta llamada experiencia perceptiva del arte. Todo un proceso por el que nos llegan unos estímulos al organismo (experiencia sensorial) y nos enfrentamos primero a un estado de ambigüedad y después, a un proceso de contextualización, análisis e interpretación (experiencia perceptiva) y, gracias a esa interpretación final, generamos una respuesta.

Otro aspecto que creemos deberíamos tener en cuenta dentro de este proceso, es que todos los sentidos pueden ser influyentes en el análisis de un mismo estímulo, a pesar de que muchas veces recaiga más concretamente sobre uno de ellos. Por ese motivo creemos que una naranja es naranja, porque la vemos, pero también porque nuestras papilas, sin encontrarse directamente en contacto con este fruto, son capaces de activarse y transmitir, gracias a la experiencia perceptiva y ese imaginario o archivo de experiencias, que es un alimento y nos lo podemos comer.

40 Podríamos decir que estas cualidades sensibles son fruto de una actitud analítica, curiosa y observadora y que, dependiendo del grado de interés y de sensibilidad que tengamos, las podremos desarrollar más o menos.



En base a este análisis, podríamos llegar a decir que somos un conjunto de órganos comunicados que, gracias a unos estímulos sensibles, responden a unas sensaciones y percepciones que no podemos tocar, pero sí sentir y que, desde la individualidad, desencadenan una reacción comunitaria, donde cobra entidad el cuerpo como objeto y órgano que siente y se comunica dentro de este mundo, como *ser-del-mundo*[41], capaz de situarse en un entorno social y comunicativo. En el que, según Merleau-Ponty (1993): "El propio cuerpo está en el mundo como el corazón en el organismo: mantiene continuamente en vida el espectáculo visible, lo anima y lo alimenta interiormente, forma con él un sistema." (p.219). Todo un espectáculo que no podría ser captado sin la mediación de este cuerpo intangible y de la experiencia perceptiva, sensorial y sensible. Es así cómo generamos el ciclo comunicativo con la obra de arte a través del lenguaje plástico, todo un ciclo comunicativo mediante el que llegamos a la experiencia perceptiva y/o comunicativa, en este caso gracias a una joya.

En base a estas razones, creemos que es necesario comprender esta parte intangible del cuerpo en este ámbito puesto que, por un lado, nos permite entender por qué llegamos a interpretar esta tipología de objeto dentro del contexto de las artes gracias a la experiencia perceptiva. Y por otro lado, tal y como vamos a ver a continuación, porque gracias a ella creamos una serie de objetos que nos permiten exteriorizar este cuerpo inmaterial, ése en el que residen tanto las sensaciones como las percepciones así como las ideas, reflexiones, pensamientos, identidades, etc. que, en el campo del arte, son trasladadas a las obras a través de los conceptos por medio de la plástica. En el caso concreto de la joyería, mediante la plástica y de una serie de conceptos que necesitan ser exteriorizados e integrados otra vez en el cuerpo, pero, en esta ocasión de manera tangible.

41 Este término está sacado del libro *Fenomenología de la percepción* de Maurice Merleau-Ponty. Hemos creído que, en este caso, este término podía encajar para expresar que, más allá del individuo, somos y formamos parte del mundo. Dado que vivimos y nos podemos realizar como personas gracias a cada uno de los elementos que están en este contexto terrenal. Por ese motivo, podríamos incluso decir que nuestro cuerpo forma parte del cuerpo del mundo.

6.2.2. EL CUERPO INTANGIBLE ES LO TANGIBLE DE LA JOYERÍA. Relaciones entre la invisibilidad corpórea y el objeto joya

Tal y como hemos explicado anteriormente, a través de nuestro cuerpo intangible generamos un sistema comunicativo que nos conecta con las obras por medio de unas experiencias perceptivas que pueden llegar a ser una herramienta muy útil, tanto en el proceso de creación como en el proceso de lectura y entendimiento del arte. Esta herramienta genera todo un sistema de trabajo que podemos ver en obras vinculadas tanto a la joyería como al arte de objeto en general ya a principios del siglo XX en el contexto español, de la mano de artistas de la proto-performance[42] española como son: Maruja Mallo, Gregorio Prieto o el mismo escritor Ramón Gómez de la Serna. En ellas podemos ver, por medio de un análisis de la obra, cómo sacaron partido de estas experiencias perceptivas y de este cuerpo intangible en el proceso de creación. Pues creemos que estos artistas buscaban en la experiencia corporal y perceptiva con el objeto, un detonante creativo con el que poder empezar a crear, proyectar o vincular los conceptos a la obra. Conceptos con los que al final acababan generando un cuerpo o identidad, ya fuese desde un plano onírico o desde un mundo situado en el imaginario personal, gracias a las relaciones que habían establecido entre el objeto, la anatomía y el espacio. Y que, al mismo tiempo, todo converge y queda plasmado en la misma pieza de arte.

A continuación, a través de estos tres artistas que hemos citado, podremos observar cómo estas relaciones entre el objeto y la parte intangible del cuerpo (compuesta por experiencias, percepciones, sensaciones, sentidos, etc.) son muy importantes dentro de esta tipología de objeto dado que, son ellas las que acaban generando las experiencias perceptivas que nos permiten crearlas y, como consecuencia, le acaban poniendo la forma a las joyas.

- En el primer ejemplo, veremos cómo a través de las relaciones entre el cuerpo, el objeto y el espacio, podemos descubrir un detonante creativo o elemento de inspiración con el que empezar a crear.

- En el segundo ejemplo podremos ver cómo, gracias a las relaciones que establecemos entre objeto, anatomía y espacio, podemos llegar a ver una serie de códigos o connotaciones simbólicas que posteriormente podemos utilizar como herramienta para construir una obra de arte que muestre una parte intangible del cuerpo. Concretamente en este caso, veremos cómo se le pone forma

42 Término utilizado por Miguel Molina Alarcón para citar a aquellos sucesos, obras, acontecimientos o artistas que estuvieron o formaron parte en el panorama del arte vinculado a la performance, antes de las vanguardias españolas.

a una identidad o manera de ser que se ha estado ocultando o reprimiendo a lo largo de la vida.

Con el tercer ejemplo veremos cómo por medio de las relaciones directas entre el objeto y el cuerpo, a parte de trabajar con la vertiente simbólica o intangible del mismo, también podremos trabajar a la par con la vertiente funcional-práctica. Dado que esta segunda vertiente funcional también nos ofrece códigos que nos permiten expresar los conceptos que queremos transmitir.

// Maruja Mallo en una playa de la Isla de Pascua interactuando con algas marinas, 1945

JOYAS COMO DETONANTE CREATIVO
Y COMO CUERPO DEL MUNDO ONÍRICO O DEL IMAGINARIO

El impulso de experimentar directa y físicamente con los materiales, para así sentir en primera persona qué cualidades pueden llegar a ofrecernos a la hora de crear una obra de arte, le sirvió a Maruja Mallo como detonante creativo en 1945. En este caso Mallo, que iba paseando por la Isla de Pascua junto a su amigo Pablo Neruda, acabó relacionándose y experimentando con unas algas de cinco a veinte metros de largas. Seguramente esta fue una de tantas experiencias por las que pasó antes de enfrentarse a la creación de la obra final. En este caso, la realización de un encargo que le hicieron en Buenos Aires, en el que tenía que pintar un mural en un cine llamado Los Ángeles, que se inauguraba en octubre de ese mismo año.

// Mural pintado por Maruja Mallo en el cine Los Ángeles, Buenos Aires, 1945

La disposición de estas algas en el cuerpo ya sea como extensión del propio pelo, como vestido o como si de piezas de joyería se tratase, hizo que Mallo tuviese una experiencia corpórea y perceptiva que posteriormente eclosionó en la obra de arte o mural en este caso. Gracias a experiencias como esas en las que convergen un cuerpo, unos objetos y un espacio concreto, podemos llegar a ser capaces de transformarnos y viajar a nuestro propio imaginario, mundo onírico o cuerpo intangible. Ese lugar donde residen las ideas y las formas, pero de manera no corpórea. Lugar que nos permite expandirnos y profundizar más en la búsqueda de esos elementos que nos proporcionan el material o las herramientas con las que poder crear un lenguaje plástico y simbólico de la obra. Una obra con la que finalmente poder transmitir tanto una experiencia perceptiva como unos conceptos a los demás.

Por lo tanto, podríamos decir que, en este caso, esta parte intangible de Mallo (concretamente ese mundo onírico o imaginario que reside dentro de ella y que no podemos ver ni tocar), le sirvió como herramienta de trabajo con la que poder crear, y a la vez también como cuerpo de la obra, pues le puso forma, textura y volumen. Es decir, esta artista trasladó parte de su cuerpo intangible a formas, colores, estructuras, etc. que le dieron entidad física a esa idea que tenía en mente y que quería transmitir a los demás.

// Gregorio Prieto y Eduardo Chicharro
Vidas y milagros de Gregorio Prieto, 1928-1932

La experimentación con el cuerpo, los objetos y el espacio también le sirvió a Gregorio Prieto, para crear una obra. Tal y como hemos dicho anteriormente, concretamente una obra con la que poder llegar a construir de manera física y visual una de las partes que componen el cuerpo intangible: la identidad.

A través de la relación entre la anatomía, una serie de objetos cotidianos y un contexto específico, Prieto consiguió darle forma a un yo latente en lo onírico recreando así una identidad oculta por unos instantes en la realidad, inmortalizándola esta vez por medio del lenguaje fotográfico gracias a la colaboración del pintor y poeta Eduardo Chicharro, que se encargó de hacer las fotografías y escribir unos poemas que las acompañan.[43]

La intención que tenían en este caso, tanto Prieto como Chicharro, era elaborar un libro con las fotografías y los poemas. Un libro que se acabó llamando *Vida y milagros de Gregorio Prieto*, donde podemos ver cómo los poemas junto con un tipo de relaciones específicas establecidas entre el del cuerpo, los objetos y el espacio, pueden llegar a crear un tipo de representación determinada de la identidad que nos presenta y representa. Podríamos decir que, en este libro se expresó desde la palabra y desde la fotografía una identidad latente en el mundo onírico de Prieto, una que puede que no tuviese cabida en el mundo real. Puesto que, por medio de estas instantáneas, llegaron a inmortalizar, fisicalizar y hacer presente en la realidad una parte del cuerpo intangible de Prieto, una que posiblemente no era aceptada por la sociedad. Tal y como comunicó la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (2014):

> [...] El libro fue concebido como una biografía onírica, como una "Vida y milagros de Gregorio Prieto" que satisficiera la vanidad del pintor manchego y colmase su deseo de eternidad tantas veces citado. Con ello no se trataba de crear un álbum de escogidos recuerdos de juventud a los que regresar años después, sino de entregarse perdidamente y con ebriedad creadora a una situación excepcional; soñar mejor que meditar, Chicharro cedió gustoso el protagonismo, satisfecho en colaborar junto a su admirado compañero. (p.14).

Cuando analizamos esta obra pudimos observar que la relación directa entre la anatomía, objetos cotidianos (utilizados a modo

43 Esta colaboración surgió dado que ambos artistas coincidieron en una estancia en la Academia de España en Roma entre 1928 y 1932.

de ornamentación o joya y de manera simbólica) y un contexto específico puede llegar a exteriorizar una identidad oculta o cuerpo intangible a través de la obra. En este caso palpable y visual por medio de la metáfora y una serie de simbologías.

Podríamos decir que concretamente en esta obra, esta identidad fue creada por estos autores a través de toda una serie de códigos que encontraron gracias a la experimentación con los objetos cotidianos y la alteración del uso lógico o preestablecido que hacemos con ellos y que damos por sentado. Una alteración y experimentación que provocó un cambio en la apariencia e identidad de Prieto. Una persona que en este caso, es tanto el portador de dichas joyas como el portador de esa nueva identidad "re-creada".

// Gregorio Prieto y Eduardo Chicharro
Vidas y milagros de Gregorio Prieto, 1928-1932

// Gregorio Prieto y Eduardo Chicharro
Vidas y milagros de Gregorio Prieto, 1928-1932

// Gregorio Prieto y Eduardo Chicharro
Vidas y milagros de Gregorio Prieto, 1928-1932

LA INTERACCIÓN CON LAS JOYAS PUEDE HACER QUE NOS RELACIONEMOS CON NUESTRO CUERPO INTANGIBLE DE MANERA PALPABLE

// Fotografía que ilustra su artículo sobre el monóculo en el periódico *Nuevo Mundo*, el 14 de diciembre de 1923

En 1923, el escritor Ramón Gómez de la Serna vio en la reinvención del monóculo, un objeto capaz de agudizar su percepción visual y aumentar sus capacidades y habilidades literarias e incluso, las intelectuales. Según Gómez de la Serna, 1923:

> Pronto -como dicen en las cartas de gracias por el buen resultado de un laxante- no pude trabajar sin monóculo [debido a las capacidades perceptivas que este objeto le desencadenaba]; y ahora, siempre que comienzo a escribir lo que merece mucha atención, me pongo el monóculo, que aviva mi mirada y la instiga. (p.36)

Gracias a un monóculo sin cristal o *monóculo calado*, Gómez de la Serna creía que era capaz de ver la realidad tal y como era. Según él podía verla por fin sin lo pedante de una sociedad burguesa o sin el nublamiento del brillo de un cristal por delante del ojo. Pues el gesto de ponerse este objeto[44] y la experiencia que le generaba este elemento reinventado que enmarca la mirada, hacía que cambiara la realidad en la que se veía inmerso por otra que según él, era más real.

Podríamos decir que, Ramón Gómez de la Serna cambió y reinventó el monóculo y con este gesto, también cambió su actitud gracias a la experiencia que le ofrecía este objeto. Por lo tanto, en este caso, este elemento le sirvió al escritor como extensión corporal para poder activar y sacar a la luz una parte de él anclada en el cuerpo intangible y que se veía incapaz de exteriorizar, a no ser que se relacionara directamente con este monóculo calado.

// Ilustración que anuncia su artículo sobre el monóculo en el periódico *Nuevo Mundo*, el 14 de diciembre de 1923

44 Todo un elemento que, bajo los códigos de la burguesía, a pesar de que cumplía con una función práctica o funcional, también formaba parte de unos códigos estéticos y simbólicos que lo dotaban como un objeto ornamental que podemos llegar a asociar, en este caso, como joya.

Estas tres obras de la proto-performance española junto con 13 más, que interactuaban con otras de la contemporaneidad, las rescatamos en 2018 a través de la exposición *Joyas Impensables de la Proto-Performance Española (1920-1955)*, organizada por el grupo de investigación Laboratorio de Creaciones Intermedia del Departamento de Escultura, de la Universitat Politècnica de València.

Esta exposición la realizamos dentro de la bienal de joyería contemporánea Melting Point[45] 2018. Gracias a ella, pudimos rescatar y mostrar obras españolas de la primera mitad del siglo XX, en las que se utilizaba la joyería (o el objeto común a modo de joya) como herramienta con la que poder realizar una obra de arte. Toda una serie de joyas que actuaban como elemento con el que poder generar experiencias perceptivas por medio de las relaciones y sinergias que se establecen con el objeto, el cuerpo y el espacio. También funcionaban como elemento con el que poder sacar a la luz y darle forma a una parte de nuestro cuerpo que comúnmente se esconde en o entre la anatomía.

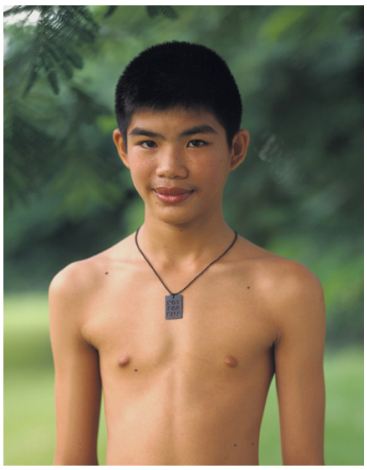
45 *Melting Point* es una bienal internacional de joyería contemporánea que tiene lugar en Valencia desde 2012. La organizan miembros del Departament de Joiería de l'Escolad'Art i Superior de Disseny de València y los mismos estudiantes del departamento, así como también participantes externos a la escuela. En las múltiples exposiciones, conferencia y actos que se celebran, podemos ver obras e investigaciones de joyeros, artistas, estudiantes, profesores, investigadores, coleccionistas y galeristas.

// Exposición *Joyas Impensables de la Proto-Performance Española (1920-1955)*, por el grupo de investigación Laboratorio de Creaciones Intermedia del Departamento de Escultura, de la Universitat Politècnica de València, 2018

Basándonos en el análisis que exponemos en el subcapítulo 6.2., y a modo de conclusión del mismo, podríamos decir que esta parte intangible del cuerpo también tiene un rol fundamental dentro de la joyería. Pues a través de estos elementos ornamentales, podemos llegar a ella gracias a la experiencia perceptiva que nos transmiten los conceptos, cuando nos enfrentamos a una obra.

Aunque, podríamos decir que lo que realmente distingue a la joyería del resto de recursos o herramientas artísticas, es que a través de las joyas, podemos llegar a ponerle forma a esta parte inmaterial que no la tiene y no solamente eso, sino que además, podemos volver a introducirla otra vez en el cuerpo de manera tangible a modo de extensión corporal. Dado que al final, este cúmulo de elementos intangibles también residen o le dan entidad física a este cuerpo, herramienta, objeto, continente y contenedor y, por tanto, su inercia natural es volver a él, tal y como pasa con los ríos y sus cauces.

ALICIA FRAMIS
Not for sale, 2006



Con este proyecto Alicia Framis reflexiona en torno al tráfico de niños y niñas.

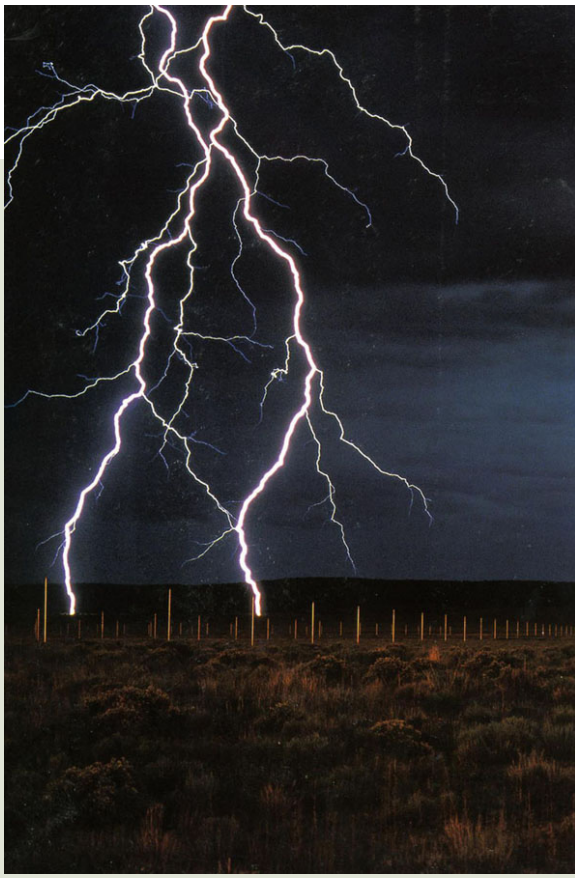
Aquí podemos ver como los conceptos se plasman en un collar a modo de etiqueta o cartel humano, que dialoga con un cuerpo. En él podemos leer: *No está a la venta*.

Creemos que esta tipología dialoga muy bien con los conceptos que la autora quiere transmitir, porque permiten situar un pequeño cartel a modo de insignia en el pecho, delante, cerca del corazón de un cuerpo desnudo, vulnerable.

7

EL ESPACIO EN RELACIÓN CON EL OBJETO

La joya es al cuerpo lo que el cuerpo es al espacio



WALTER DE MARIA
Campo de relámpagos, 1977
Desierto de Nuevo México

- Espacio como soporte para crear
- Espacio como cuerpo
- Elementos naturales como materia
- Elementos naturales que interactúan con el espacio/el cuerpo

- Rayos como elementos simbólico-ornamentales en el cuerpo del espacio para expresar unos conceptos

- La fuerza de la naturaleza
- La grandeza de la naturaleza
- La naturaleza como elemento preciado y de valor

¿Cómo queremos ver a la joyería?

- Ornamento
- Concepto
- Juego
- Investigación
- Construcción
- Etc.

LIESBET BUSSCHE
Urban jewellery, 2009
Françoise van den Bosch Foundation, Stedelijk Museum (Amsterdam)

Todo puede depender de cómo se mire y en la escala en la que se sitúe

La escultura siempre ha estado íntimamente relacionada con el espacio. De hecho, en el pasado la contemplaban dentro de los estudios de arquitectura. Pues ambos habitan el territorio a través de sus formas, de lo cóncavo, lo convexo, de lo lleno o lo vacío, de aquello liso o texturizado, de la presencia o de la ausencia. Siempre todas ellas, superficies tangibles ante los dedos de la mano, los de la imaginación o los del recuerdo.

Así como encontramos vínculos entre arquitectura y escultura, en este estudio también los hemos visto entre el cuerpo y el objeto/joya, dado que estos elementos simbólico-ornamentales también residen en el cuerpo, tal y como la escultura ornamenta y habita el espacio arquitectónico. Ambos son volúmenes, al fin y al cabo, articulados también en estos hábitats territoriales. Tal y como Merleau-Ponty afirma (1945): "El cuerpo [en este caso, la superficie de las joyas] no está en el espacio, habita el espacio." (p.115).

Partiendo de las palabras de este filósofo que afirma que el cuerpo habita el espacio, veremos cómo el espacio de la joya comprende desde la anatomía humana hasta todos los posibles rincones del territorio. Pues, todo depende de cómo los observemos o cuáles sean las perspectivas de análisis.

KERIANNE QUICK
Sin título, 2016
Material de construcción y perlas

7.1. HÁBITAT

El espacio es aquello que está ocupado y/o desocupado, lo que se extiende ante nuestros ojos y conforma la superficie donde todo ocurre. Una extensión que podemos tocar y mirar a través de muchos puntos de vista que determinan la posición de aquello observado e incluso, aquello sentido. Porque en el espacio siempre prima una perspectiva o un punto de vista predominante, ese que posiciona los elementos, las distancias entre ellos, los vacíos, los llenos y sus relaciones en un punto concreto en lo extenso de esta superficie. Porque es en este territorio donde las referencias son necesarias para la ubicación de cualquier cosa. Porque es ahí donde todo puede ser relativo si no tenemos en cuenta el punto de partida con el que observamos. Pues muchas veces decimos que esto está cerca o lejos, en función de mi cuerpo o de un punto que pasa a ser el origen o inicio del que parto para así, poder entender esa área que vemos o nos imaginamos. Ya que si no tenemos estas indicaciones, situarnos, hablar o desenvolvernos en algún lugar puede llegar a ser confuso.

Todo esto y muchas cosas más son el espacio, un hábitat externo, al fin y al cabo, como lo es el hábitat del cuerpo, superficie y territorio, en este caso tan importante para las joyas, esos pequeños objetos que nos extienden y que encuentran su razón de ser y el origen, en la anatomía humana.

Podríamos decir que estos dos espacios, tanto territorial como corporal, corresponden al mismo patrón, pero a diferentes escalas. Por eso es posible llamar a los volúmenes de ambos espacios salientes, al igual que también pliegues o montañas, independientemente de qué superficie sea. Y es que aquí, bajo este campo del arte, es donde las estructuras fractales se repiten de manera paralela entre anatomía y paisaje, puesto que los dos contextos, territorial y corporal, son espacios habitables, lugares donde estos elementos entran en un juego colectivo de sinergias, movimientos y retroalimentaciones que dan cabida a la comunicación a través del lenguaje plástico.

Debido a estos motivos consideramos que estos dos territorios son los hábitats de la joyería. Uno, cuando la pieza está en relación directa con el cuerpo. El otro, cuando la pieza se sitúa en un espacio concreto, que podemos relacionar de manera indirecta con un cuerpo o portador. Porque ambos son superficies donde el individuo sitúa la joya, ya sea tanto en el contexto cotidiano como en el artístico. Del mismo modo que también son áreas a través de las cuales la audiencia recibe los conceptos que queremos transmitir en las exposiciones.

Es decir, cuando en este campo presentamos por ejemplo un anillo, lo podemos situar tanto en una mano o en una metáfora de una mano (por ejemplo un guante), así como en el espacio, como podría ser encima de una silla o de un tocador. Dependiendo de los recursos que tengamos o queramos utilizar y de los conceptos que queramos transmitir, deberemos elegir un lugar u otro en función de las simbologías o códigos que transmiten cada una de las superficies. Por lo tanto, a pesar de que la anatomía humana sea el orígen o hábitat principal de la joya, debemos ser conscientes de que también cabe la posibilidad de encontrar el territorio como segundo habitáculo cuando trabajamos con esta disciplina.

Para entender esta segunda localización en la que hay una ausencia de anatomía, podemos preguntarnos dónde y cómo residen las joyas cuando éstas no están en contacto con ella. Es en esos momentos cuando empezaremos a pensar en el espacio como cuerpo, y a situar estas pequeñas piezas en los rincones, mesas, mesillas, cajas, joyeros o incluso en la pared. Lugares todos estos con connotaciones diferentes. Porque no es lo mismo encontrar un anillo en un joyero, que en el final de un cajón desastre, esos pequeños habitáculos que están llenos de vestigios en proceso de abandono. Como tampoco es lo mismo encontrarlos en el baño, que en la mesilla de noche, entre los pliegues de las sábanas o en el suelo.

Podríamos decir que en ámbitos generales, dentro del campo del arte de objeto, trabajar el espacio o la disposición de las piezas en el modo expositivo es una *capa*[46] más dentro del proceso de trabajo y creación de un proyecto. Un estrato más a través del cual le damos más solidez a la totalidad de la obra que exponemos, tal y como lo es la *capa* en la que trabajamos los conceptos, los materiales o el objeto en sí. Pues entendemos por *capa* una parte más del proyecto que tenemos que trabajar para así acceder finalmente a los conceptos de la obra de un modo más accesible, a través de un todo más articulado y rico. Ya no solamente por la creación de un objeto en sí, sino por la totalidad de todos aquellos elementos que lo componen. De hecho, consideramos que con cada una de ellas le vamos sumando matices al objeto, vamos contando cosas que la pieza en sí no cuenta por ella sola.

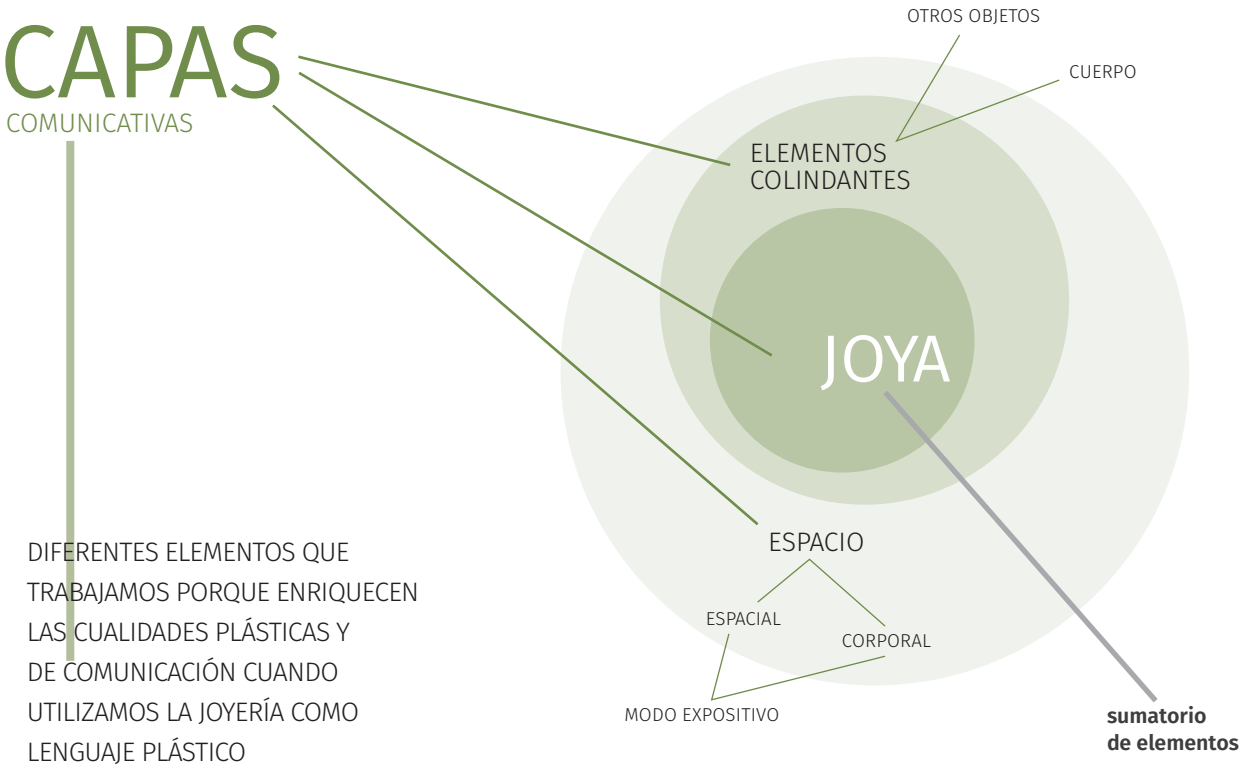
Creemos que por medio de las *capas* le vamos sumando cualidades a aquello que transmitimos a través de las joyas, tal y como sucede con una buena ilustración. Porque si es

46 Este concepto de *capa* lo utilizaremos también en el capítulo ocho.

realmente buena, ésta actuará como otra *capa comunicativa*[47] más, proporcionándonos información que el texto no da o no ofrece de manera suficiente. Por lo tanto, en este caso entendemos las *capas* como los diferentes elementos que componen la totalidad del proyecto de arte, como ese compendio de estudios e investigaciones que vamos sumando, articulando y complementando con la obra, para así generar unos buenos códigos comunicativos con los que leer, entender o interpretar aquellos conceptos que el autor nos quiere transmitir y con los que la audiencia generará ese mensaje o discurso del proyecto.

A causa de la relación que tenemos entre la joya y nosotros en el ámbito cotidiano, en la puesta en escena habrá que tener en cuenta que es muy importante trabajar todos aquellos aspectos que tienen que ver con las localizaciones de las piezas a la hora de crear o leer un proyecto realizado con esta disciplina. Da igual que ese espacio se reduzca a la superficie de la epidermis, a las cuatro paredes de un cajón o de una habitación, o que lo miremos a gran o pequeña escala. Porque, tanto a nivel corporal como territorial, tenemos que trabajar el espacio para así relacionar el objeto con un contexto y un ambiente y, por lo tanto, construir un mejor contexto y ambiente para esos conceptos que acarrea

47 Entendemos por *capa comunicativa* ciertos aspectos plásticos que enriquecen la totalidad de la pieza principal, pues le suman otros aspectos conceptuales o expresivos que le comunican o transmiten a la audiencia más matices conceptuales con los que poder enriquecer la experiencia perceptiva y el discurso de la obra.



el objeto. Esos que finalmente relacionaremos entre ellos para generar el discurso de la obra, tal y como relacionamos los objetos con su hábitat. Es decir, sinergias que en definitiva, enriquecerán la totalidad del proyecto de arte, su capacidad expresiva y su poética.

Si miramos bajo una perspectiva general la construcción de un proyecto de arte, podríamos decir que las *capas* que encontramos cuando trabajamos con la joya son tres:

- La primera corresponde al objeto en sí
- La segunda a las relaciones que establecemos entre el propio objeto y todos los otros elementos de su alrededor
- La tercera es la del espacio, esa parte en la que trabajamos el ambiente y el contexto, ya sea territorio o anatomía Porque, tal y como hemos visto, los hábitats del objeto pueden ser tanto el del cuerpo humano como el del cuerpo del territorio y dependiendo de los conceptos que trabajemos, los situaremos en uno u otro, o incluso con los dos

Para trabajar la parte del espacio debemos trabajar el modo expositivo y es ahí, donde además de elaborar el contexto y el ambiente a través de los factores perceptivos de un espacio concreto, también estableceremos las relaciones entre las joyas y sus portadores. Relaciones que vienen desencadenadas por esas cualidades funcionales que tiene el objeto, ya sean concretas, a través de una función práctica o de acción, o abstractas por medio de la simbología del objeto.

También hay que tener en cuenta que el hecho de decidir trabajar en un tipo de espacio u otro, provocará un cambio en el modo de ofrecer los conceptos que queremos transmitir, aunque no en el tema que estamos tratando en el proyecto. Dado que el cambio de lugar o de escala del territorio en el que disponemos la pieza no tiene por qué condicionar la manera de transmitir unos conceptos concretos con la obra.

Aunque dependiendo de los conceptos que queramos transmitir con la joya, puede que sea más fácil exponer las piezas a través de un cuerpo presente, como es el caso de un cuerpo humano que aparezca en la exposición de manera presente y en el que observemos de manera directa y en acción, esas relaciones entre anatomía y objeto, ya sea de manera activa, a través de una performance o de manera pasiva, a través de una fotografía.

No obstante, también podremos transmitir estas relaciones entre portador y objeto a través de un cuerpo ausente. Es posible llevar a cabo esta segunda opción porque, tal y como hemos dicho anteriormente, a través de las relaciones que establecemos nosotros entre los objetos y el espacio, vemos cómo es el cuerpo que habita ese espacio y que a la vez, se relaciona con esos objetos que del mismo modo, también conviven en ese territorio.

Por ejemplo, si vemos una fotografía en la que aparece una persona interactuando con un brazalete, los conceptos los estamos transmitiendo a través de un cuerpo presente, gracias a esa relación directa entre joya-anatomía. Sin embargo, si en la fotografía aparece un brazalete situado en un espacio, sin la presencia de una persona, la relación o vínculo del objeto con su portador lo estamos ofreciendo mediante un cuerpo ausente. Es decir, en este segundo caso trabajeremos más en profundidad las relaciones entre objeto y espacio. Porque éstas nos van a decir cómo se relaciona el portador tanto con la joya como con el espacio y eso concretamente, es lo que nos va a aportar los códigos y simbologías a través de las cuales nos llegan los conceptos. Es decir, en estos casos, la mente lo que hace de manera inconsciente, es un ejercicio en el que intentamos completar esa relación directa con el objeto a través de la interpretación, recreando a través de esa colocación, distribución, etc., esas relaciones o sinergias entre cuerpo y joya.

Creemos que en este segundo ejemplo lo que hacemos es pensar: “El brazalete va situado en la muñeca. Es por ello que este objeto va directamente vinculado a un cuerpo, ¿cómo es ese cuerpo? Este espacio me remite a ciertos códigos y simbologías que podemos relacionar con un tipo de persona con las siguientes características, por lo tanto...”.

En base a los estudios que hemos hecho, consideramos que en este modo expositivo vamos a encontrar los conceptos de la obra a través de las colocaciones, distribuciones, ambientes, luz, etc. Composiciones que, al fin y al cabo, nos hablan de una persona o grupo social, de sus hábitos, costumbres, maneras de relacionarse, de estar y de ser.

7.2. INFORMAR (ES) APROXIMAR

En este campo del arte de objeto, tal y como hemos dicho anteriormente, a través del cuerpo y del espacio trabajamos algunos conceptos que no podemos trabajar con el propio objeto o joya. Por este motivo, el modo expositivo nos permite aportar más información clave a la audiencia con la que por un lado, activamos (o contextualizamos) a los objetos y por otro, aproximamos y transmitimos los conceptos de la obra de un modo más accesible y cercano.

En el libro *Salir de la exposición [si es que alguna vez habíamos entrado]*, escrito por Martí Manen[48] encontramos una reflexión acerca de los diferentes modos expositivos y sobre cómo estos modos de presentar la obra, influencian la capacidad comunicativa del proyecto de arte. En este libro, Manen comenta que (2012): "Información y creación, [son] dos palabras clave en la definición del tono expositivo. Se trata de una herramienta de proximidad que ofrece nuevas posibilidades temporales para la propia institución." (p.84), al igual que también, para las mismas personas que visitan el proyecto expositivo.

El modo en el que exponemos las obras es, al fin y al cabo, una manera de generar su ambiente y contexto. De manera que si estamos realizando un proyecto con el que queremos transmitir unos conceptos a través de la plástica por medio de una joya, tal vez deberíamos preguntarnos: ¿cuál es el camino o modo expositivo que queremos trabajar para aproximar la obra de arte a la audiencia del mejor modo posible? ¿Cuál es el camino que queremos tomar para generar ese ambiente y contexto que active a los objetos y que ofrezca esa información que acarrea la joya a los demás?

Tal y como hemos visto anteriormente, el cuerpo es el territorio de origen en esta tipología de objeto. Una muñeca, un cuello o la cadera derecha son localizaciones que introducen información al espectador de manera directa. Pero si decidimos introducir la joya a la audiencia sin un cuerpo, la opción que nos queda es la del territorio, y las posibilidades de este otro cuerpo son vertiginosas. Estas posibilidades de posicionamiento, contemplarían desde la utilización de un espacio en blanco o *White Cube*, a la utilización de un espacio encontrado entre las diferentes zonas que comprenden una urbe, así como también un paraje natural. Porque tanto la

48 Martín Manen es comisario y crítico de arte en diferentes instituciones a nivel mundial como en Tailandia, Finlandia y España; también ha trabajado en la universidad como profesor de estudios curatoriales en Estocolmo y Buenos Aires.

utilización de una peana, de una calle, de un árbol, así como la mesilla de noche que heredamos de la abuela son válidos, siempre y cuando las articulemos bien con las piezas. Estos ejemplos son solamente algunos de tantos registros que podemos encontrar para presentar el proyecto sin la presencia de la anatomía humana. Registros o hábitats que, al fin y al cabo, influencian la manera de introducir el tono expositivo y a la joya en sí, puesto que cada uno tiene unos códigos y simbologías diferentes.

Creemos que cuando contemplamos el territorio como una manera de ofrecer y aproximar el proyecto, una de las cosas más interesantes puede ser que la investigación plástica no la reducimos solamente a aquello físico o tangible de la pieza, sino que también trabajamos el ambiente o entorno que desencadena ese espacio concreto en el que la situamos. Por ello, consideramos que cuando trabajamos el espacio, hay que tener en cuenta tanto elementos tangibles como intangibles (ideas, reflexiones, ambientes, etc.). Ejemplos de ello son los textos informativos y/o complementarios que relacionamos con el objeto (como los títulos, cartelas, textos complementarios, etc.), las luces, los colores, las composiciones, los recorridos visuales, sonidos, olores o incluso los vacíos y ausencias. Pues todos estos elementos son una serie de aspectos que informan y nos cuentan de qué va el proyecto de arte que estamos observando.

Por tanto, a lo largo de todo el proceso de creación hay que tener en cuenta que en cada una de las *capas* que componen el proyecto, ofrecemos información e informar es aproximar, es llegar a generar un vínculo entre la joya y aquella persona interesada en el proyecto. La colocación, el ambiente, si disponemos textos ilustrativos o no, la manera en la que introducimos los títulos, las cartelas o características técnicas de la joya o del proyecto, son elementos que hay que cuidar con el mismo mimo y dedicación que la pieza. Porque hay que ser consciente de que todos ellos también entran dentro de la creación de la obra de arte. Al fin y al cabo, todos ellos son una parte específica y necesaria en el proceso de análisis, construcción y exposición de una joya dentro del contexto del arte de objeto.

> Todo espacio de representación (institucional o menos institucional) tiene sus códigos y sus formas. Cada pequeño elemento conlleva un tipo de respuesta determinada. No únicamente las programaciones marcarán el modus operandi de los usuarios, cada simple detalle constructivo o de display [o modo expositivo] obligará a seguir unos sistemas de aproximación u otros, ya que todo está cargado de significado. (Manen, 2012, p.101)

Porque, tal y como dice el crítico de arte Martí Manen, en el contexto del arte contemporáneo de hoy en día, es un todo lo que acarrea la obra de arte, dado que ésta no la contemplamos de manera aislada o simplemente clavada en la pared. Por ese motivo, una parte también muy importante dentro del proceso de creación de un proyecto es por ejemplo, trabajar bien las palabras junto con todos esos elementos espaciales ya citados.

Creemos que deberíamos ser conscientes de que esta herramienta lingüística es un sistema comunicativo o de aproximación que no debería pasar desapercibido, considerarse anecdótico o protocolario, al igual que tampoco debería de ser un recurso para fortalecer un proyecto con un lenguaje plástico insuficiente o incorrecto. Es por ello por lo que si decidimos introducir la palabra en el proceso creativo, deberíamos preguntarnos: ¿Cómo podemos introducir estos elementos lingüísticos en el espacio? o ¿cómo podemos articularlos con la pieza y dentro del modo expositivo para ofrecer esta información?

Sin embargo, a pesar de ser un elemento importante, en el campo de la joyería contemporánea o del arte contemporáneo en general, cada vez es más común entrar en las salas expositivas y no encontrar información de lo que se expone. Una de las consecuencias que presenta este modo de presentación es que estos espacios acaban estando exentos de un buen contexto o de un buen entorno en el que la audiencia pueda interpretar los códigos plásticos y gestar el discurso del proyecto.

Más de una vez hemos visto en exposiciones colectivas de alto nivel, como las que podemos visitar en Schmuck Jewellery Week[49] en Munich que por ejemplo, las piezas no están identificadas y no es porque haya detrás una intención de juego con la que llegar a adivinar quién es quién. En estos casos, solamente aquellas personas que están muy metidas dentro de este campo saben qué pieza corresponde a cada autor. Por lo tanto, podríamos decir que en este tipo de exposiciones está fallando parte de la comunicación, pues solamente un grupo reducido de personas llegarán a saber la procedencia y el contexto de cada obra.

Somos conscientes que la obra tiene que hablar por sí sola, que no tiene por qué ir acompañada de un manual o de un diccionario para que la podamos entender. No obstante, eso no quiere decir

49 Es una de las ferias europeas de joyería contemporánea de más prestigio a nivel internacional, ya no solamente por las diferentes piezas o proyectos que podemos encontrar en el recinto ferial, sino porque también al mismo tiempo se celebran en la misma ciudad de Munich muchas exposiciones de joyería contemporánea en galerías y espacios alternativos. En ellas participan joyeros, alumnos y artistas de todo el mundo. Todos ellos nos muestran tanto propuestas de actualidad como piezas que han sido importantes a lo largo de la historia de este campo de la joyería y del arte.

que no ofrezcamos ningún tipo de información, pues hay miles de soluciones que en vez de restar, le suman al proyecto. De hecho, todas ellas las podemos utilizar de manera creativa y a la vez, añadirlas como una *capa comunicativa* más a la obra. De este modo, acercaremos más el proyecto de arte a la audiencia y generaremos un vínculo más íntimo con las personas por medio de esos códigos que ofrecemos. Porque, por ejemplo, hay muchísimas maneras de aproximar o introducir el texto en una exposición y lo suyo, es echar mano también de la imaginación y de la creatividad en este punto del proyecto. Así, articularemos de una manera óptima datos como: el autor, el título, el año de realización, materiales o incluso conceptos claves de la obra, sin tener que recurrir a una cartela convencional.

Creemos que tampoco deberíamos olvidar que ofrecer toda esta información es muy importante y que al final, todos estos elementos acaban generando un contexto bajo el cual enmarcamos el proyecto. Un contexto con el que acercamos la obra a la audiencia. Porque no es lo mismo realizar una pieza en el año 1921 que en el 2021. Por esta razón, debemos ser conscientes que hay toda una serie de datos que no podemos obviar, pues dicen mucho del proyecto, de la obra, de las capacidades creativas y plásticas del autor, de la sociedad en general en la que se gestó el proyecto o incluso de la cultura.

A continuación, enumeraremos algunos de los puntos básicos que deberíamos ofrecer a la audiencia, junto con el entorno o ambiente que creamos con todos aquellos elementos perceptivos y modos de presentación que articulamos con la pieza principal.

PUNTOS QUE DEBERÍAN SER ACCESIBLES CUANDO DECIDIMOS DAR A LUZ UNA JOYA CON LA QUE GENERAMOS UN LENGUAJE PLÁSTICO Y CON LA QUE QUEREMOS TRANSMITIR UNOS CONCEPTOS

- Título del proyecto y si es necesario, título de cada una de las piezas que lo componen
- Nombre completo del autor o autores
- Texto introductorio y/o complementario. De este modo, aquellas personas que no estén muy familiarizadas con este campo o lenguaje plástico, van a poder acceder de una manera más fácil y cercana a esos conceptos que hemos tratado en el proyecto y como consecuencia, generar el discurso de la obra
- Año de realización
- Materiales
- Conceptos claves que hemos trabajado

OTROS DATOS QUE PUEDEN SER INTERESANTES
PERO QUE NO SON NECESARIAMENTE ESENCIALES

- Localización o lugar en el que se ha realizado
- Alguna información sobre el proceso
- Referentes plásticos
- Algunos referentes bibliográficos
- Etc.

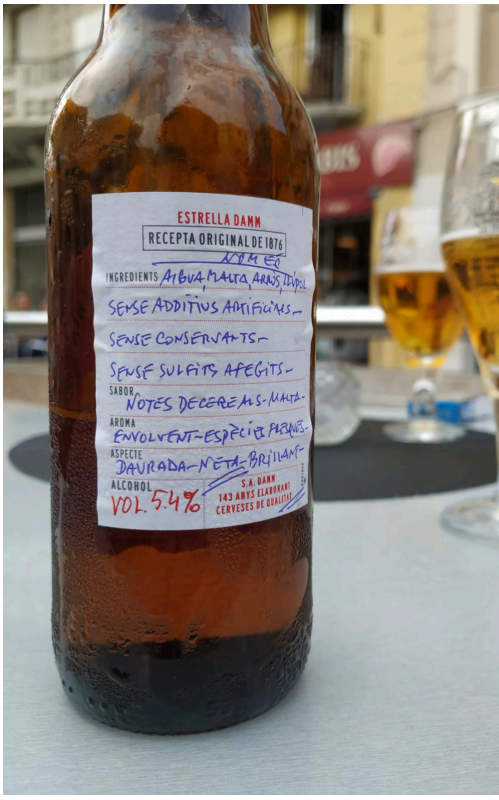
Llegar a ofrecer la información básica del primer listado es muy importante porque si a posteriori, alguien quiere hacer algún comentario, crítica, juicio de valor o incluso realizar una investigación respecto a ese proyecto, deberíamos saber con certeza estos datos para así poder exponer las razones y razonamientos con prudencia y rigor. Pero no por tener que atenerse a este listado, debemos exponer la información en este orden o forma. Nosotros como autores, debemos investigar y encontrar el sistema que mejor se adapta al proyecto, ver qué tipo de lenguaje, discurso, formato o disposición se adapta más y mejor al tema que trabajamos.

Sin embargo, a pesar de estas razones, hay personas que cuestionan el hecho de facilitar este tipo de información a la audiencia a través de un modo que no sea puramente el de la presentación de la obra en sí. Tal y como hemos expuesto anteriormente, somos conscientes de que el proyecto tiene que hablar por sí solo, pero generar este vínculo del que estamos hablando por medio de un lenguaje como el de las palabras, no es anecdótico y más en esta sociedad occidental. Tengamos en cuenta que el lenguaje generado por las palabras, este lenguaje escrito o hablado, es el medio más común que utilizamos para comunicarnos. Así pues, es el más accesible para todas aquellas personas, tengan más o menos conocimiento de arte y que quieran adentrarse en el proyecto.

Creemos que la obra tiene que ser excelente por sí sola, pero a pesar de ello, también deberíamos ser conscientes de que podemos llegar a encontrar un modo expositivo con el que ofrecer esta información a un sector más amplio de la población, y más si pensamos que la intención del arte, su propósito, es comunicar. También deberíamos tener bien presente en todo momento que no hay un método concreto o único para expresarnos u ofrecer todos estos datos, pero creemos que sí que hay un fin universal: que la gente sea capaz de acceder a toda esta información esencial de la manera que mejor se adapte al proyecto.

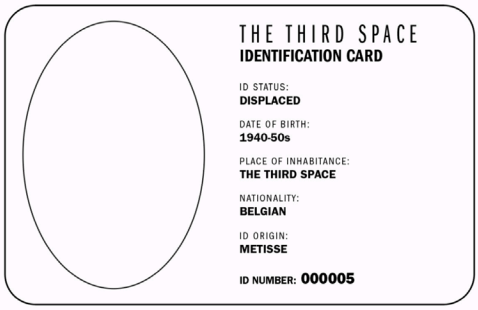
A continuación, vamos a exponer dos ejemplos en los que se ha sabido sacar partido a la introducción de este tipo de información por medio de las palabras, generando así unos vínculos más accesibles y cercanos a la audiencia. Y es que no hace falta ir muy lejos para encontrar ejemplos parecidos, puesto que a través de objetos cotidianos podemos ver esta clase de estrategias de aproximación, que son válidas para poder ser utilizadas también en el campo del arte.

En este caso, hemos querido mostrar el diseño de la etiqueta de la cerveza *Estrella Damm*. Como podéis ver, aquí han cambiado el formato estándar de la etiqueta, así como el de la tipografía y han diseñado una ficha en la que, en vez de poner los ingredientes de la bebida, información adicional y las referencias del producto de manera distante y convencional, han optado por recrear una estética más *fresca* y *real*. Dado que *lo que nos muestra la empresa* es que esa información no la han dado ellos, a quienes les interesa vender el producto, sino una persona anónima que la ha probado y ha escrito su opinión a través de una ficha técnica.



ESTRELLA DAMM
Botella de cerveza, 2019

Por otra parte, tenemos el ejemplo de *ID: Multiracial Identities*, dentro del campo de la joyería. Este fue el proyecto de fin de título[50] que realizó la joyera de Eva Perales Mir en 2019. Aquí Perales introdujo una serie de seis carnés de identidad que se relacionan con seis broches o piezas principales que hablan sobre seis tipos de identidades multirraciales diferentes.



Con el uso de estos carnés la autora ha generado toda una *capa comunicativa* más a través de la palabra, con la que poder aproximar a la audiencia el tema de identidades multirraciales que trabaja y desarrolla en el proyecto. Pero eso sí, sacándole partido pues utiliza palabras similares a las que encontramos en ese tipo de objetos que está muy vinculado a este tema y códigos, esta vez articulados perfectamente con los seis broches o identidades que presenta. Carnés en los que ha sustituido el rostro o identidad del propietario por un óvalo de piedra de fluorita que, en este caso, también funciona como broche e insignia de identificación que posicionamos en el pecho, aludiendo al rostro o retrato de esa persona a la que se le ha generado un tipo de identificación y que va más allá de una fotografía, una huella dactilar o de la representación de un cuerpo humano.

EVA PERALES MIR
ID: Multiracial identities, 2019

50 Cursado en la Escola d'Art i Superior de Disseny de València, en la que se imparten titulaciones equivalentes a grados universitarios. Por eso se llaman los proyectos finales Trabajo de Fin de Título y no Trabajo de Fin de Grado.

Como hemos observado, ya sean objetos de arte u objetos de uso cotidiano, informar es un modo de aproximar y por lo tanto, un modo de generar un vínculo más fuerte con la audiencia. Pues nos ofrece la posibilidad de empatizar de una manera más intensa con el tema que tratamos. Porque tampoco debemos olvidar que en todo proceso creativo incluido en el campo de las artes plásticas, estamos trabajando bajo parámetros comunicativos. Por lo tanto, deberíamos encontrar el mejor modo de establecer esa comunicación y a la vez, intentar acercar y aproximar el proyecto de la mejor manera posible a los demás. Ese proyecto al que le hemos dedicado tantas horas. Porque al fin y al cabo, sería una pena que aquello que queremos expresar no le llege a esa gente curiosa, esa gente que ha decidido hacer un esfuerzo por acercarse y entender ese lenguaje plástico que hemos creado gracias a una serie de obras o en este caso, joyas.

7.3. RELACIONES

Las relaciones que se establecen o mejor dicho, establecemos entre el objeto y el espacio están marcadas por las localizaciones, el modo de colocación y aquellos elementos perceptivos que utilizamos, que son los que acaban generando el ambiente o contexto del proyecto de arte. Relaciones que, al fin y al cabo, no salen de la nada, dado que su origen reside en el del mundo cotidiano. Allí es donde podemos encontrar un porqué y un sentido a la mayoría de estas sinergias que establecemos entre el espacio y los objetos, ya sea por razones de carácter funcional, prácticas o concretas, o por razones funcionales de carácter simbólico o abstracto.

7.3.1. SOCIOLOGÍA DE LA COLOCACIÓN Y ACTIVACIÓN DEL OBJETO

> [Así como] Cada habitación tiene un destino estricto, que corresponde a las diversas funciones de la célula familiar, y nos remite, más allá, a una concepción de la persona en la que se ve como un conjunto equilibrado de distintas facultades. Los muebles se miran, se molestan, se implican en una unidad que no es tanto espacial como de orden moral. Se ordenan alrededor de un eje que asegura la cronología regular de las conductas: la presencia perpetuamente simbolizada de la familia ante sí misma. En este espacio privado, cada mueble, cada habitación, a su vez, interioriza su función y se reviste de dignidad simbólica; la casa entera lleva a su término la integración de las relaciones personales en el grupo semicerrado de la familia. (Baudrillard, 1969, p.13).
>
> [...] Este hogar [el de la casa] es un espacio específico que no se preocupa mucho de un ordenamiento objetivo, pues los muebles y los objetos tienen como función, en primer lugar, personificar las relaciones humanas, poblar el espacio que comparten y poseer un alma. (Baudrillard, 1969, p.14).

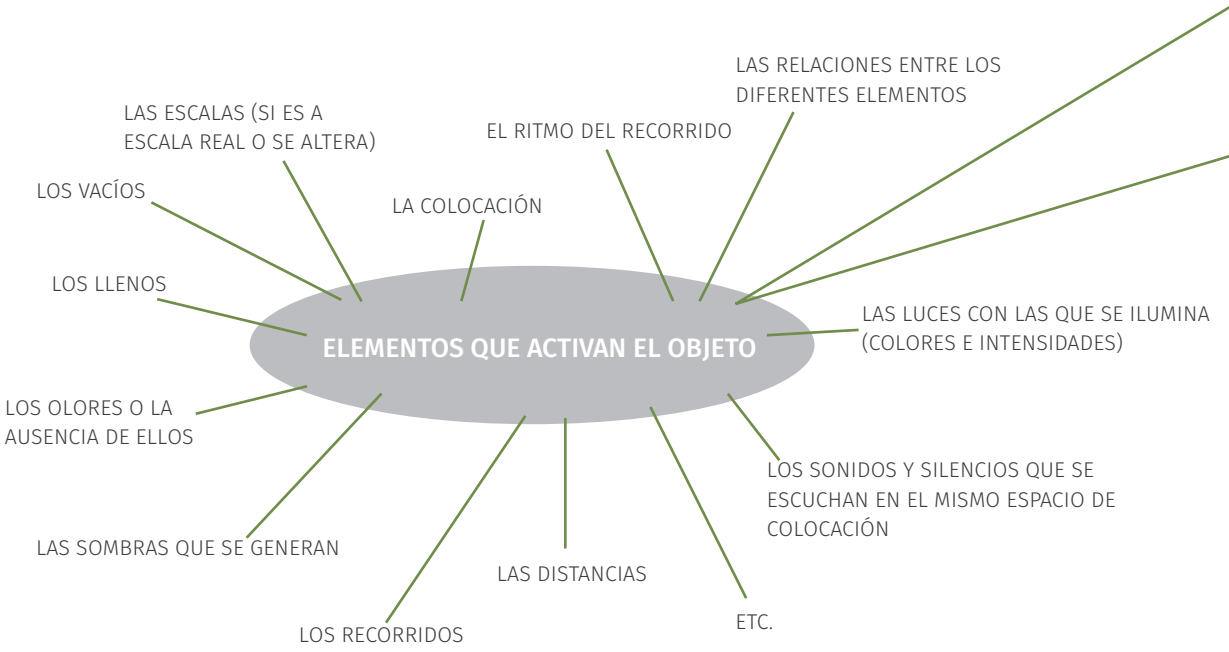
Lo que el filósofo y sociólogo francés Jean Baudrillard comenta aquí, a través del ejemplo de la casa, es que los patrones de relación entre los humanos y el espacio en sí, están íntimamente ligados, de un modo simbólico, a los patrones de relación entre las personas y entre los objetos y el espacio. Tal y como introdujimos en el capítulo tres, aquí podemos observar cómo estos las relaciones que establecemos entre nosotros siguen toda una serie de patrones, que se repiten también a modo fractal entre los objetos y el espacio en la realidad. Organizaciones, distribuciones, relaciones funcionales concretas y/o abstractas entre objetos y espacio están a merced de los patrones humanos que, a su vez, son reflejos de la sociedad en la que estamos inmersos. Debido a ese motivo, creemos que a partir de la contemplación del modo de habitar, del contexto y de la colocación de los objetos, podemos leer de pequeña a gran escala comportamientos, modos de relacionarse, de ser y como no, conceptos.

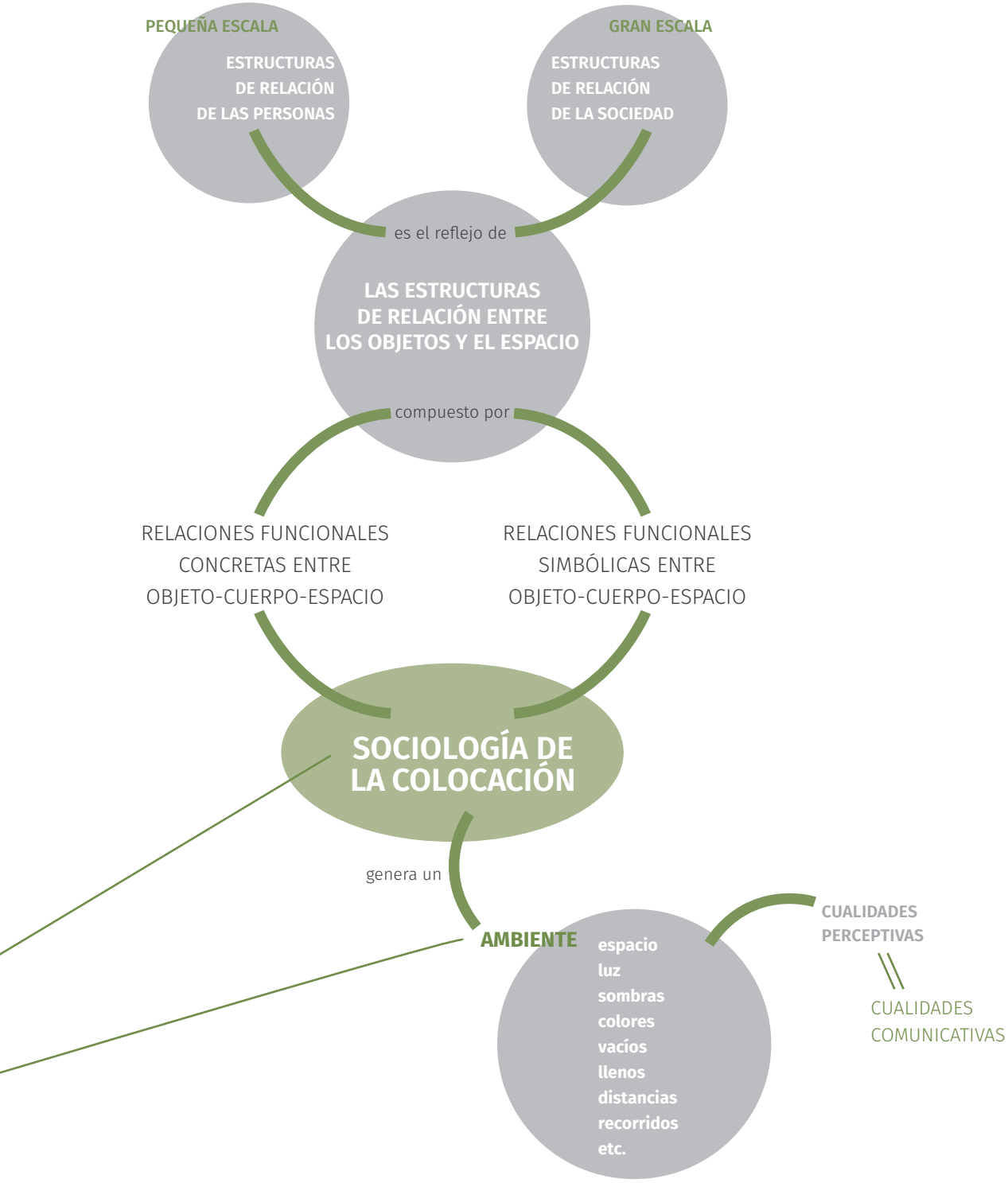
Una vez ya seamos conscientes de todos esos códigos que hay implícitos en el contexto y el ambiente, podremos llegar a entender que las diferentes funciones de los objetos están vinculadas a un tipo de acción concreta creadas por seres vivos y que por lo tanto, estas acciones están vinculadas a un espacio específico. Dado que ese espacio en concreto nos ofrece las condiciones adecuadas

para desarrollarlas. Por lo tanto, puede que cuando empecemos a ser conscientes de estos parámetros, seremos capaces de multiplicar sus capacidades y recursos plásticos, para así, crear un mejor canal comunicativo con el que ofrecer los conceptos que queremos transmitir con la obra.

Son esta serie de relaciones entre los objetos y el espacio, las que corresponden a lo que Baudrillard llama *sociología de la colocación*. A través de esta teoría podemos leer patrones de conducta entre las personas, los espacios y los objetos de manera recíproca entre estos tres elementos. Es por esta sociología de la colocación, que la mayoría de los objetos de higiene los encontramos en el baño, los de alimentación en la cocina o que el ordenador lo podamos encontrar en el estudio. A través de esta colocación leemos códigos comunicativos, códigos que transmiten mensajes y que residen de manera intrínseca en los objetos. Porque, "La colocación, como tratamiento del espacio, se convierte también en elemento de ambiente." (Baudrillard, 1969, p.319). De hecho, según este filósofo, el ambiente los gestamos a través de esta sociología, término que es condicionado por la distribución de los objetos, aunque también por otros factores perceptivos como son la luz y las sombras, el sonido y el silencio, el olor o la ausencia de este, etc. Parámetros que generan un espacio específico y por lo tanto, un ambiente concreto.

Llegados a este punto, podríamos decir que el sitio en el que disponemos o colocamos los objetos y las relaciones que establecemos entre ellos y el espacio, junto con todos aquellos elementos que lo configuran, acaban generando el ambiente o hábitat del objeto y como consecuencia, en este caso, la activación de las joyas.




PEQUEÑA ESCALA
ESTRUCTURAS DE RELACIÓN DE LAS PERSONAS
GRAN ESCALA
ESTRUCTURAS DE RELACIÓN DE LA SOCIEDAD
es el reflejo de
LAS ESTRUCTURAS DE RELACIÓN ENTRE LOS OBJETOS Y EL ESPACIO
compuesto por
RELACIONES FUNCIONALES CONCRETAS ENTRE OBJETO-CUERPO-ESPACIO
RELACIONES FUNCIONALES SIMBÓLICAS ENTRE OBJETO-CUERPO-ESPACIO
SOCIOLOGÍA DE LA COLOCACIÓN
genera un
AMBIENTE
espacio
luz
sombras
colores
vacíos
llenos
distancias
recorridos
etc.
CUALIDADES PERCEPTIVAS
CUALIDADES COMUNICATIVAS

7.3.2. PIEZAS QUE SE ADAPTAN AL ESPACIO Y ESPACIO QUE SE ADAPTA A LAS PIEZAS

En arte, cuando creamos un proyecto, debemos investigar cuál es el mejor modo expositivo para transmitir todos esos conceptos que acarrean las piezas. En este caso, tanto el espacio como la propia pieza los vamos a tener que adaptar a unas características concretas, para construir ese modo expositivo con el que comunicamos también algunos conceptos.

Por ejemplo, si el tema que tratamos tiene que ver con las joyas que encontramos en el ambiente cotidiano del hogar, no tenemos por qué recrear ese ambiente a imagen y semejanza en el espacio expositivo. Podemos realizar un estudio y seleccionar algunos objetos representativos de ese entorno y posicionarlos de manera que el ojo y la mente, sean capaces de activar esos vacíos y llenos para así, reconocerlos y llegar a ese entorno habitual u original (de origen), en este caso el del hogar, a partir del recuerdo. De este modo, aparte de dejar que la audiencia participe de manera pasiva recreando ese entorno, también estamos readaptando el espacio expositivo a un ambiente cotidiano, gracias a unos objetos, unas colocaciones y las relaciones que establecemos entre ellos.

Otra opción es la de readaptar la propia obra al espacio expositivo. Esta adaptación la podríamos realizar si, por ejemplo, hiciésemos un registro fotográfico del entorno cotidiano en el que estuviesen situadas las piezas y que la obra final la expusiéramos a través de fotografías, sin hacer una simbiosis que agrupe ese espacio cotidiano con el espacio expositivo y las piezas.

Así, en el primer ejemplo vemos cómo el modo expositivo que utilizamos ha hecho que adaptemos el espacio a la obra, introduciendo objetos del entorno cotidiano. En el segundo cómo, con la aportación de la documentación fotográfica, hemos adaptado la obra al espacio, sustituyendo las piezas por un registro o documentación fotográfica.

Para poder llevar a cabo esta parte del proyecto en la que trabajamos el modo expositivo a través del espacio, debemos hacer un ejercicio de estudio con el fin de recrear esa sociología de la colocación y ese ambiente. Para hacer este ejercicio hay que tener en cuenta esos valores o cualidades perceptivas, tales como el espacio, la luz, las sombras, los colores, las texturas, los vacíos, los llenos, las ausencias, las presencias, etc. Estos parámetros son los que nos proporcionan las herramientas y los códigos con los que presentar el proyecto. Readaptar estos aspectos y alterarlos a merced de la obra, es una parte clave y esencial dentro del proceso

creativo, porque es lo que realmente acabará activando aquellos conceptos que hemos trabajado en las obras y queremos transmitir.

Esta alteración del espacio expositivo la podemos trabajar y realizar a través de muchos parámetros. Por ejemplo, la alteración de las cualidades perceptivas, del contexto y de los objetos nos permite modificar el espacio expositivo y generar estímulos que despierten la imaginación y con ellos, la capacidad de asociar códigos, simbologías y por lo tanto, conceptos. Estos estímulos cuestionan o aportan enfoques diferentes a los objetos, al espacio y a las cualidades perceptivas y de relación que encontramos en el día a día y del mismo modo, hacen que nos cuestionemos o aportemos enfoques diferentes con los que poder expresarnos y presentar la obra.

Creemos que trabajar de este modo hace que generemos todo un vínculo entre la vida y el arte, dado que los parámetros que utilizamos en la presentación de la obra a través de este lenguaje plástico son los mismos que encontramos en la vida real. Vida constituida a partir del prisma o perspectiva de esta realidad humana.

LIESBETH BUSCHE
Urban jewellery, 2009

A continuación, partiendo del proyecto de Liesbeth Busche, *Urban jewellery* (ya citado en anteriores capítulos), veremos cómo la alteración del parámetro de la escala es una herramienta que permite activar el mensaje. En él, Busche altera las dimensiones reales de las joyas y las adapta al entorno urbano. Con esta alteración genera un espacio y unas cualidades perceptivas diferentes, que activan la imaginación y la capacidad de razonamiento de la audiencia, debido a que sus piezas generan un contraste en este espacio urbano a partir de la introducción de elementos de otro contexto como son las joyas, pero esta vez adaptados y escalados al cuerpo de la urbe.

Otro aspecto con el que podemos activar el objeto, a partir de esa readaptación del espacio o de la obra a merced del mensaje, son las distancias. Podríamos decir que las distancias son las medidas que establecemos entre los objetos, esos espacios que componemos a partir de los llenos y de los vacíos, de las ausencias o de las presencias. Esta dicotomía hace que tengamos a la mano otra cualidad con la que alterar las piezas, el espacio o las cualidades perceptivas del modo expositivo o de presentación de la obra. También son otro recurso que nos permite componer un recorrido expositivo en el espacio por medio de ritmos de lectura, como si de una composición musical se tratase. Ritmos que generan un tiempo concreto de observación o de melodía y que también generan silencios a través de las ausencias. Estos ritmos, melodías o silencios, condicionan el largo de las pisadas

que damos, los movimientos que hacemos o las distancias que establecemos entre las obras, los observadores y los discursos. Cualidades que vemos agrandadas si añadimos otros aspectos como es el estudio de la posición de los objetos. Porque disponer el objeto a ras del suelo, no es lo mismo que disponerlo en lo alto, dado que estas localizaciones dentro del modo expositivo hacen que les otorguemos cualidades específicas a la obra y como consecuencia, al discurso. Cualidades de: accesibilidad, inaccesibilidad, cambio de punto de vista o de perspectiva, de comodidad o incomodidad porque, a partir de ellas, vemos con facilidad si estamos situados en una posición adecuada para contemplar la pieza o, de lo contrario si la disposición es incómoda porque la pieza está tan alta que no la podemos llegar a ver bien.

JORDI APARICIO
Catabasis, 2016

Las luces y las sombras son otros matices que deberíamos trabajar cuando estudiamos el espacio. La iluminación o la oscuridad revelan profundidades, colores, matices o texturas que condicionan también a la obra, al espacio o a las cualidades perceptivas.
Un ejemplo que podríamos citar aquí es la exposición titulada *Catabasis* que Jordi Aparicio hizo en el 2016, dentro del circuito de la bienal del *Melting Point*. Exposición que realizó dentro del refugio antiaéreo de la guerra civil que hay en el taller de la artista Fuencisla en la misma capital valenciana.

En esta exposición, el joyero aprovechó la ausencia de luz en este pequeño espacio y generó una instalación, en la que la audiencia tenía un papel fundamental. Cada persona que decidía ir a ver sus piezas tenía que bajar a las profundidades del refugio con una linterna. Pues la única luz que había en ese espacio era la de un par de velas pequeñas situadas a la entrada que, evidentemente, no ofrecían unas condiciones lumínicas óptimas para ver con detalle las joyas. Una vez en el refugio, el movimiento tenía que ser cuidadoso y lento, porque las piezas estaban colgadas del techo con hilo de nylon transparente y no había prácticamente luz general. Por tanto, para poder ver con detalle las joyas, había que enfocarlas con la linterna. Acción que a la vez nos permitía crear, a cada uno de los visitantes, un recorrido visual a merced de nuestros intereses y curiosidades. Además, gracias a esta intención, la misma audiencia adoptó un rol participativo dentro de ese modo expositivo.

Una de las cosas más interesantes que generó Aparicio en esa puesta en escena fue que en esos momentos en los que el grupo de personas empezaba a enfocar y buscar las piezas, se generaba todo un juego de luces que modificaba de manera recíproca tanto a las joyas como al espacio, y las cualidades perceptivas de ambos a través de la luz y de la sombra.

Podríamos decir que por medio de este modo expositivo las piezas se adaptaron al espacio al igual que el espacio se adaptó a las piezas gracias a la iluminación, a la vez que se recreaba un ambiente de refugio, de descenso a las profundidades, vientre de la madre, de introspección, de Catabasis.

Inmersas en ese ambiente, las joyas parecían huesos carcomidos, estructuras frágiles pero a la vez fuertes, que se apoderaban del espacio y de la gente a través de las sombras. En esos momentos se generaron estructuras por las que nos podíamos meter y andar.

Podríamos decir que este proyecto fue un viaje hacia las profundidades del cuerpo humano en el que, tanto a través de las cualidades simbólicas o intangibles que generaba el modelado del espacio por medio de la luz, como a través de esa parte física o tangible, generada por las piezas, podíamos andar e interactuar entre las cavernas del mundo de Aparicio. Creemos que, gracias a este modo expositivo, en esa exposición las luces y las sombras nos daban la posibilidad de meternos tanto dentro de ese espacio recreado, como dentro de las piezas.

Tal y como hemos expuesto, pensamos que para generar un buen modo expositivo las piezas deben estar en constante diálogo con los espacios, y los espacios tienen que estar en constante diálogo con las piezas. Poder encontrar esas relaciones o sinergias entre ambos, hace que activemos los parámetros de estos dos elementos y que generemos un buen canal comunicativo en el proyecto artístico y, como consecuencia, un modo expositivo que aproxime de un modo más óptimo, esos conceptos que queremos transmitir a la audiencia, esos que hemos gestado en el proceso de creación.

7.3.3. ESPACIOS COMO GENERADORES DE PIEZAS Y PIEZAS COMO GENERADORAS DE ESPACIOS

A lo largo de la vida, vivimos una serie de sucesos y experiencias que acabamos relacionando y asociando con espacios concretos. Por ejemplo, estar en el contexto de la naturaleza en una montaña, rodeados de árboles, sol y sombra, pájaros, flores, etc. puede desencadenarnos unas sensaciones de paz y tranquilidad. Es decir, estar en ese contexto natural puede generarnos una sensación de calma porque tal vez hemos recurrido a ese entorno cuando hemos necesitado volver a un estado de conexión con uno mismo y con los orígenes, la naturaleza. A causa de este vínculo, el contexto de la montaña nos aporta unas connotaciones de paz, tranquilidad y calma. Pues es un contexto que, al fin y al cabo, relacionamos con espacios concretos, espacios que tienen nombre, coordenadas y toda una serie de elementos que los hacen únicos.

Deberíamos ser conscientes de que el espacio está directamente relacionado con un tipo de ambiente y contexto y que éstos están directamente relacionados con unas connotaciones, códigos y simbologías que vinculamos de manera inconsciente a unos sucesos y unas experiencias específicas. Estos sucesos y experiencias son claves importantes en el desarrollo de un proyecto con el que queremos transmitir unos conceptos, porque son las que mueven ese discurso que la audiencia entreteje a través de la obra.

Debido a esos motivos, creemos que los espacios también son y actuan como detonantes a la hora de crear un proyecto artístico, dado que pueden llegar a inspirarnos o ser el motivo por el que se nos ocurra crear un proyecto que nos permita comunicarnos con los demás. Para conseguirlo, creemos que hay que tener bien claras y presentes estas dos apreciaciones entre ambiente y contexto.

ESPACIO

AMBIENTE

Comprende aquellas características tangibles e intangibles que rodean a un elemento o a una persona.

CONTEXTO

Conjunto de circunstancias conceptuales y territoriales que nos llevan a un espacio concreto a través de una situación social, un estado emocional, unos acontecimientos específicos, una localizaciones, etc.

Pero así como los elementos que constituyen un contexto pueden ser la clave para empezar un proyecto, también son la clave para situar la obra de arte en el espacio. Es decir, realizar el estudio o análisis de un contexto determinado, nos permite llegar a elaborar todo un espacio expositivo que además, le va a proporcionar un contexto a la pieza que estamos mostrando.

Es por eso que creemos que las piezas son generadores de espacios, así como los espacios también son generadores de piezas. Porque, en definitiva, este elemento espacial es un elemento más que podemos relacionar con la obra de manera directa en este campo del arte, ya sea a través del cuerpo como del territorio. Pues es una parte muy importante dentro del proceso de elaboración del proyecto.

LIESBET BUSSCHE, *Urban jewellery*, 2017

ERWIN WURM, *Organisation of love*, 2007

KATHARINA DETTAR, *1540 = 0,0021kg*, 2016

ESPACIOS COMO GENERADORES DE PIEZAS

JANINE ANTONI, *Eureka*, 1993

BEN ZANK, *I don't know anymore*, 2017

Yuni Kim Lang, *Comfort hair*, 2013

HILDE DE DECKER, *For the farmer and the market gardener*, 1998

PIEZAS COMO GENERADORAS DE ESPACIOS

DAVID BESTUÉ, *Rosi Amor*, 2017

GREGORIO PRIETO, *Vida y milagros de Gregorio Prieto*, 1928-32

MELANIE BONAJO, *Furniture bondage/slave*, 2007

7.4. MODOS EXPOSITIVOS

Los modos expositivos con los que generamos el hábitat del proyecto, surgen de esos elementos que nos ofrece el espacio a través del ambiente y el contexto. Estos elementos o parámetros los podemos trabajar de muchísimas maneras, una de ellas puede ser, tal y como hemos dicho anteriormente, a partir de las palabras, las escalas, las distancias, la iluminación, etc. Aún así, donde realmente queremos hacer hincapié en este punto del capítulo es en los diferentes modos expositivos de los que podemos partir para crear una buena puesta en escena cuando queremos comunicarnos con las joyas. A continuación, explicaremos de manera general algunos ejemplos, de este modo tendremos una serie de opciones con las que empezar a plantearnos cómo presentar esos conceptos que queremos transmitir.

Para ello, debemos ser conscientes de que la elección de un modo expositivo u otro, condiciona el modo de lectura o interpretación de ese ambiente o contexto que le queremos dar al proyecto. Así como también puede llegar a afectar a las condiciones físicas y perceptivas del espacio, haciendo que veamos o accedamos mejor o peor a las joyas y como consecuencia, a los conceptos que transmiten. Tal y como hemos estado diciendo a lo largo de este capítulo, hay que tener en cuenta que aquí, la pieza en sí es el elemento principal del proyecto. No obstante, un compendio y comunión entre obra y modo expositivo puede ser la clave para que generemos un buen canal o entorno comunicativo, que nos permita crear un proyecto de arte excelente.

Los modos expositivos que podemos empezar a investigar para así, hacer ese estudio espacial y ver cuál es la mejor manera de presentar el proyecto de arte a la audiencia, creemos que son los siguientes:

Escaparate de la firma de moda HERMÉS

ESCAPARATISMO

Podríamos decir que el escaparatismo es un modo expositivo al que recurren los establecimientos que tienen un área dentro de la tienda, como un escaparate o ventana que da al exterior, con la que enseñamos los productos que hay a la venta, así como la imagen de la empresa.

En el caso de la joyería su uso suele ser más común en las tiendas en las que venden joyas de alta joyería o de diseño. Seguramente porque tengan más presupuesto o porque consideran que es importante tener una buena imagen o *carta de presentación*, que puedan ver los transeúntes cuando van caminando por la calle. De este modo nos hacemos una idea de lo que vamos a encontrar en el interior del establecimiento.

Los planteamientos pueden ser muy variados y con técnicas muy diversas. Generalmente suelen tener un estudio de luces concreto con el que jerarquizar la información o detalles más importantes de aquello que queremos mostrar, así como también encontramos unos buenos estudios en composición y recorridos visuales. Muchas veces lo que perseguimos a través de este modo expositivo es reunir en un espacio reducido un tipo concreto de composición y narratividad, que recree una imagen (como si de una fotografía a escala humana se tratase) que nos permita sumergirnos en el imaginario de la marca.

Escaparate de la joyería TRINIDAD GRACIA

MUESTRA

Una muestra es un tipo de presentación en el que simplemente colocamos los objetos en un lugar concreto, sin generar un entorno articulado con el espacio y que esté acorde con el proyecto.

Por lo general, necesitamos un soporte sobre el que disponer las piezas por medio de un tipo de colocación coherente en el que, al menos, lleguemos a generar un orden o composición básica entre los diferentes objetos.

En este tipo expositivo no trabajamos mucho esa capa espacial o canal comunicativo del que hemos estado hablado anteriormente, dado que prácticamente lo que nos permite hacer la muestra es simplemente situar las piezas en un espacio. Aquí, apenas hay cabida para relaciones, sinergias o diálogos entre esos códigos provenientes de los objetos, el espacio y las personas.

IRIS EICHENBERG y MARTA COSTA REIS
Time / Time past, 2019
Vista superior de las mesas en las que Eichenberg y Costa mostraron sus obras en la exposición *Time/Time Past* que realizaron en Goldberg Studios

Estand en *Joya Barcelona* de EVA PERALES y ANA MONLEÓN como representantes de la escuela EASD

ESPACIOS Y PEANAS EN BLANCO

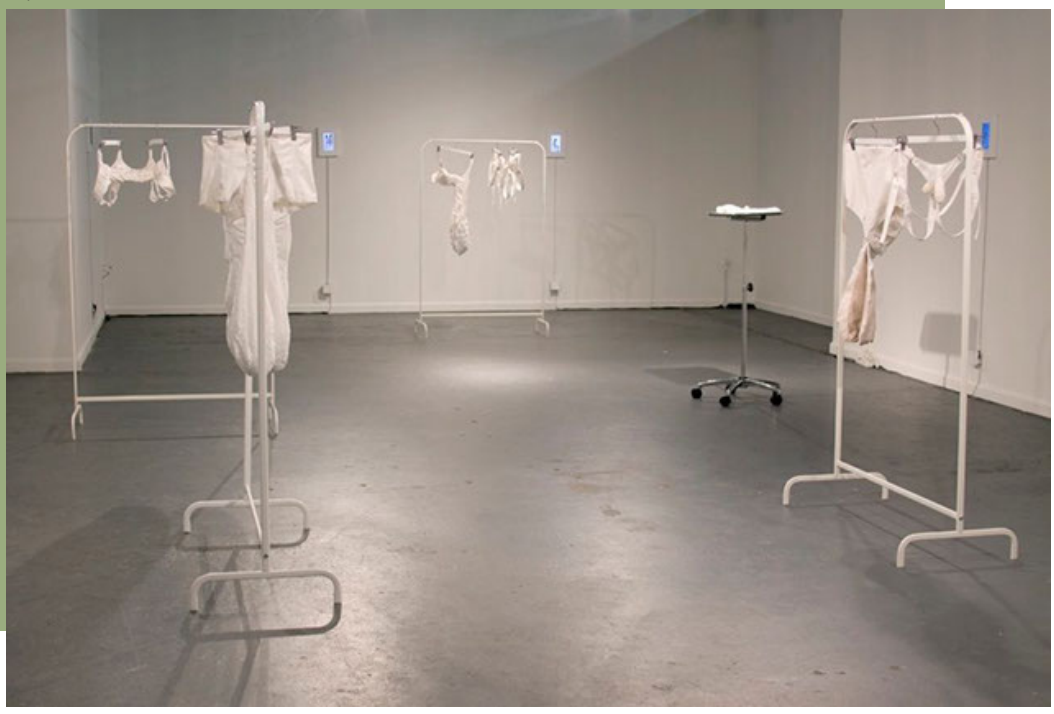
El tipo de espacio que concebimos aquí, es un tipo de espacio en el que solemos perseguir aislar el proyecto artístico de esos ruidos perceptivos, tales como los visuales y auditivos, que encontramos como por ejemplo, en las calles de una ciudad. En la mayoría de los casos, este espacio suele acarrear un tipo de estética minimalista, con mucho espacio vacío entre las obras, con peanas o elementos de soporte, con formas prismáticas de base cuadrada o rectangular que, frecuentemente, son del mismo color que las paredes.

Aquí, en este tipo de espacio, lo que solemos perseguir es generar una burbuja, da igual que sea blanca o negra. Es decir, da igual si el espacio está pintado en blanco o en negro, lo que queremos alcanzar es un entorno homogéneo donde exponer las piezas de una manera austera y sacralizada.

En la mayoría de los casos, en este modo expositivo tampoco hay mucho margen para trabajar las posibilidades comunicativas que nos ofrece la puesta en escena, una parte del proyecto que, tal y como hemos visto anteriormente, puede ser muy rica en matices. Aquí nos acogemos a una manera de exponer en la que mostramos la obra de una manera cruda y aislada de su contexto. Por lo tanto, este modo expositivo es el idóneo para aquellos proyectos en los que buscamos el aislamiento, la sencillez y sacralización de la obra de arte.

LEONOR HIPÓLITO
Today I am, tomorrow another one, sin registro

LAUREN KALMAN
Espectacular, 2011-13

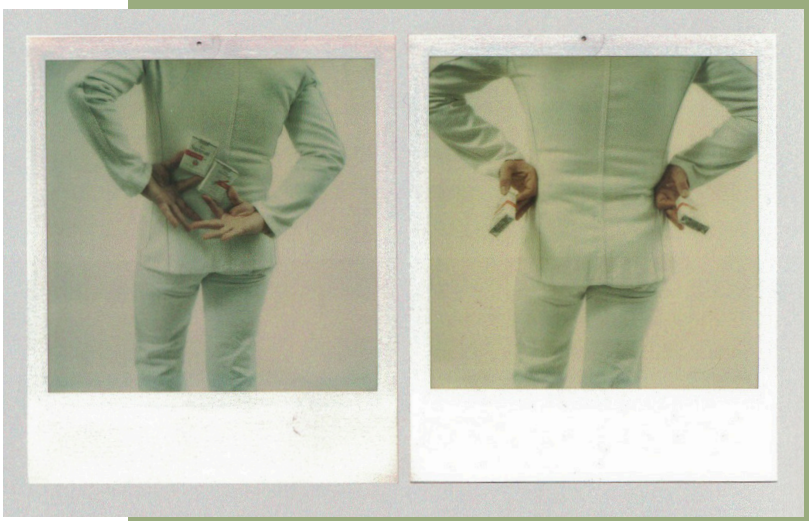


VESTIGIOS

Podríamos decir que este es un modo de exposición que tiene un carácter documental o incluso pedagógico, debido a que a través de esta manera expositiva, mostramos información a través de restos, documentación o réplicas sobre el proceso de algo que ha pasado o incluso, de algo que ha desaparecido o reside solamente en el imaginario porque es inventado.

Habitualmente en los vestigios encontramos fotografías, vídeos, dibujos, etc. Toda una relación de materiales que recrean los conceptos que estamos exponiendo, que nos hablan de sucesos, experiencias o elementos a los que ya no podemos acceder.

Esta manera expositiva es muy común en proyectos que tienen una parte en la que, por ejemplo, hay un componente efímero, como es el caso de la performance o arte de acción. En esos casos, la acción o suceso lo documentamos a través de: fotos, videos o restos de los elementos materiales que pudimos recolectar en esos momentos en los que aconteció la performance o suceso. A través de ellos encontramos un compendio de diferentes materiales y lenguajes que nos permiten mostrar el proyecto artístico. Es decir, a parte de encontrar recursos plásticos que pertenecen al ámbito del arte de objeto, también encontramos otros que son más característicos en el ámbito de la fotografía, vídeo, documentación, performance, etc.



ROBERT SMIT
Polaroid project.
EVERYDAY ADORMENT, 1975

ALBA MORENO y EVA GRAU
El resultado final es mano contra mano, 2016

INSTALACIÓN

La instalación es una disciplina artística que se encuentra dentro de las artes plásticas. Podríamos decir que, así como en la pintura trabajamos principalmente el color, aquí en la instalación trabajamos principalmente con el espacio. Pues éste es el material principal con el que creamos en este campo. Muchas de las veces lo tratamos a partir de objetos, es por ello por lo que el campo del arte de objeto, nos permite aproximarnos mucho a esta otra disciplina. De hecho, pensamos que la cercanía entre ambos es tal porque se retroalimentan y están en constante comunicación.

Según Mónica Sánchez Argilés (2009) la instalación es:

> [...] un tipo de manifestación artística tridimensional, interesada principalmente en la manipulación y activación del espacio en el proceso de relacionar elementos, tradicionalmente separados, en un todo articulado, y concentrado en la idea de interacción entre obra y experiencia física, subjetiva y temporal del espectador. (p.19).
>
> Sin embargo, nos inclinamos a pensar como José Larrañaga para quien el término «instalación» resulta muy acertado pues el arte de la instalación no es otra cosa que el arte de desplegar diferentes elementos, aparatos o equipos en el espacio tridimensional y en las coordenadas del tiempo. (p.22).
>
> [...] Una noción tan amplia [como la de la instalación] no admite definiciones unívocas, tan sólo «cierto» consenso en el manejo de algunos de los términos. (p.25).

Hay que decir que hasta los años ochenta, el término instalación se utilizaba para designar el modo de colocación de las obras de arte en el espacio expositivo, aunque no fuese realmente una obra instalativa. A pesar de que en los años setenta ya empezaron a surgir algunas obras que podemos catalogar dentro de esta disciplina artística, hasta que no se asentó este término, todas estas obras fueron llamadas *environments*.

Por tanto, deberíamos ser conscientes de que en el campo de la joyería podemos hacer uso de este modo expositivo, siempre y cuando trabajemos con el espacio también como material, que en este caso, nos permite ponerle forma a esos conceptos que queremos transmitir.

Cabe destacar que dentro de este campo artístico, podríamos hacer una selección de tres tipos de instalaciones que nos ofrecen un tipo de puesta en escena muy interesante, con la que seguir trabajando esos conceptos que plasmamos en la creación de las mismas joyas.

REMANENTES INSTALATIVOS es un tipo de instalación en la que hacemos una selección de espacios concretos de lo que podría ser la instalación en sí. Es decir, recreamos en el espacio algunas selecciones o partes en concreto de lo que podríamos llegar a encontrar si creásemos una instalación completa.

INSTALACIÓN podríamos decir que es un tipo de instalación estándar en la que trabajamos con el espacio como material de trabajo.

INSTALACIÓN INMERSIVA la peculiaridad de este tipo de instalación es que perseguimos conseguir un espacio concreto con el que nos podamos meter en una experiencia perceptiva de lleno con una gran fuerza de sensibilización. En otras palabras, es un tipo de creación con la que trabajamos tanto con los elementos tangibles que aparecen como con los intangibles tales como las luces, temperaturas, olores, sonidos, etc. con la intención de estimular gran parte de los sentidos y así sentirnos parte de la obra o sentir que estamos dentro de ella.

ZOE ROBERTSON
FlokOmania2, 2016

HILDE DE DECKER
For the farmer and the market gardener, 1998

INTERVENCIÓN

La intervención la podríamos calificar como un tipo de instalación, pero que solo tiene su razón de ser en un sitio o momento específico ya existente. Esto sucede porque en esta disciplina, tal y como dice la palabra, hacemos una intervención en un lugar concreto a través de la obra plástica, que tiene su razón de ser en ese lugar y no en otro. Dicho en otras palabras: posicionar la obra en otro espacio haría que no tuviese ningún sentido.

Con la joyería podemos utilizar perfectamente esta disciplina como modo expositivo, ya que tal y como hemos dicho anteriormente, el objeto es un elemento íntimamente relacionado con el espacio. Siempre que tengamos en cuenta que, en este campo, el uso de la intervención no se reduce únicamente al espacio, pues con las joyas podemos hacer intervenciones también en el cuerpo humano.

Por lo tanto, podríamos decir que con esta puesta en escena, creamos el proyecto a través de un objeto que se verá completo a partir de su colocación o disposición en un lugar específico, ya sea en el territorio o en la anatomía.

PHILIPPE RAMETTE
Piercing, 2009

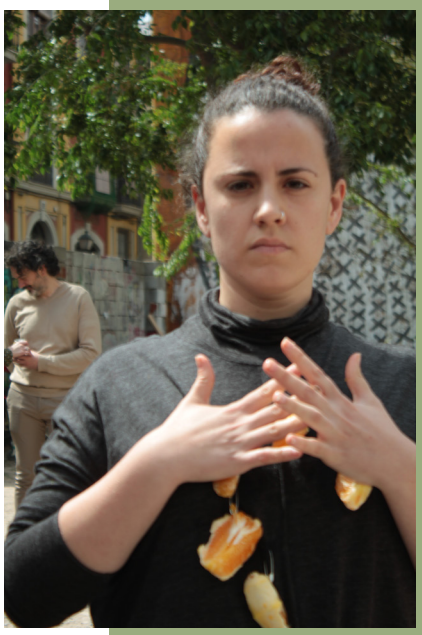
GISBERT STACH
Trees, 2004-9

BEN ZANK
Titled scales, 2019

BEN ZANK
Road service, 2015

NOA ZILBERMAN
Wrinckles, 2012

ACCIÓN CORPORAL Y PERFORMANCE



ALBA PÉREZ SÁNCHEZ
Coperire, 2016

Al igual que sucede con la instalación o la intervención, la acción corporal así como la performance o el arte de acción, es una disciplina que reside dentro de las artes plásticas. En este caso podemos utilizarlas como herramientas, tanto en el proceso creativo, como en el modo expositivo. Deberíamos de ser conscientes de que en este caso necesitamos la presencia de un cuerpo humano, ya sea de manera activa o pasiva. Es decir, ya sea un cuerpo que se relaciona de manera activa con la audiencia o un cuerpo que se relaciona con la audiencia de manera pasiva.

En este modo expositivo hay una interacción directa entre el objeto y el cuerpo, en la que entran en juego los parámetros del tiempo, del espacio y de la presencia humana. Estos parámetros llegan a ser esenciales debido a que la obra final la desarrollamos a través de un tiempo determinado, en el que el objeto requiere de la anatomía y de una relación constante entre ella y la pieza, a través del espacio.

Podríamos llamar o calificar a este modo expositivo como un tipo de exposición efímera, debido a que finalmente creamos una obra que está completa solamente durante un período corto de tiempo. Debido a que en la mayoría de los casos, no disponemos de un cuerpo en constante relación con el objeto de manera ininterrumpida a lo largo de una semana, un mes, tres, etc. es decir, durante todo el tiempo que dure la exposición.

Otro aspecto que deberíamos tener en cuenta y que creemos que es muy importante es que cuando recurrimos a esta disciplina en el modo expositivo, no hay que pensar que estamos haciendo una representación, tal y como pasa con las artes escénicas o con la danza. Aquí, escribimos un guión o partitura con la que diseñamos y organizamos esa acción que vamos a realizar. No obstante, hay que ser conscientes de que en estos casos, la acción puede verse alterada por los sentimientos que el *performer* puede experimentar en esos momentos (los cuales puede que no podamos prever), por la reacción de la audiencia o de la no-audiencia (puesto que cuando hacemos una performance, aunque no haya audiencia, la acción no debe parar y desvanecerse, pues una escultura no desaparece del espacio expositivo cuando no hay gente que la vea), e incluso, por las condiciones del espacio y del tiempo. Es muy importante tener en cuenta que en este campo prima la sensación de aquello que estamos sintiendo y experimentando en esos momentos, más que

aquellas sensaciones o acciones que hemos previsto o diseñado y que tienen un guión cerrado o estanco.

Tal y como dice el nombre de este campo, en este caso no estamos hablando de interpretación en esta disciplina o modo expositivo, sino de acción. Un tipo de acción que es activada por las sensaciones y percepciones que el *performer* está sintiendo en el momento en el que presenta la obra a los demás.

ISABEL LEÓN
85 Garbanzos, 2018

En este capítulo hemos visto cómo trabajar con la joya también alcanza el estudio del espacio, ya sea el territorial como el corporal. Pues a través de él llegamos a códigos y relaciones que nos acercan y aproximan los conceptos que trabajamos con las piezas, y que queremos transmitir a los demás.

Podríamos decir que este capítulo cierra la base de esta teoría, en la que vemos cómo el lenguaje plástico de la joyería lo generamos gracias a los vínculos que se crean por medio de las relaciones entre el objeto, el cuerpo y el espacio.

En el siguiente capítulo expondremos algunos ejemplos para así ilustrar estas relaciones y ver cómo las podemos utilizar para enriquecer nuestras obras e interpretar las joyas, cuando queremos llegar hasta sus historias.

8

LA JOYERÍA COMO LENGUAJE PLÁSTICO.

Esa tríada entre objeto, cuerpo y espacio

21, 2007
TERESA MARGOLLES

En el proyecto *21* la artista recolectó cristales, incrustados en el cuerpo de las víctimas asesinadas por ajustes de cuentas, cometidos por narcotraficantes mexicanos, para elevarlos a la altura de los diamantes. Trozos de vidrio esta vez, engarzados en joyas de oro de dieciocho quilates, hechas por los mismos joyeros que trabajan para los narcos e inspiradas en las líneas y tipologías que visten los mismos partícipes de estos grupos. Toda una reinvención del concepto de piedra preciosa.

Las veintiuna piezas de este proyecto se exhiben con la descripción del asesinato: **LUGAR O ESPACIO, VÍCTIMA O CUERPO Y JOYA U OBJETO**. Toda una versión de la tradicional cartela que deja sin aliento y que nos introduce en esta atrocidad social latente en la actualidad de México.

Hasta ahora hemos visto cómo relacionar y encontrar las sinergias entre el objeto, el cuerpo y el espacio, nos puede ayudar a articular un buen lenguaje plástico cuando queremos trabajar con la joyería. Al mismo tiempo, también hemos visto que estas mismas relaciones y sinergias entre estos tres elementos nos ofrecen códigos, símbolos e información con la que creamos, leemos o entendemos con más claridad y/o proximidad, esos conceptos que ofrecemos o nos ofrecen las joyas.

A lo largo de esta investigación también nos dimos cuenta que las posibilidades de articular y presentar estas sinergias y relaciones, pueden ser muy variadas. Podemos generarlas mediante la misma introducción de estos tres elementos, a través de una metáfora, intercanviando los roles o incluso omitiendo alguno de ellos. Pues, aunque en la obra final eliminemos alguno de estos tres elementos, el resultado puede ser perfectamente válido. Ya que si previamente los hemos trabajado durante el proceso, la omisión no impide ese diálogo y entendimiento de la obra en la puesta en escena, siempre y cuando lo hagamos con rigor. De hecho, si en esos momentos llegamos a acceder a los conceptos de la obra sin todos ellos, el resultado final puede llegar a ser excelente también. Dado que habremos generado tal depuración y síntesis del objeto, del cuerpo o del espacio a través de la pieza a lo largo del proceso de creación, que no ha sido necesario tenerlos todos presentes o articularlos en la exposición de la obra.

Es por ello por lo que consideramos que en algún momento deben estar latentes. Porque son ellas las que nos revelan los vínculos entre estos tres elementos y a su vez, nos dicen qué roles tienen cada uno y cómo podemos transmitir o interpretar los conceptos. Pues creemos que si tenemos claro cómo está articulado el objeto, el cuerpo y el espacio, realmente vamos a poder trabajar de una manera óptima ese lenguaje plástico y como consecuencia, los conceptos que queremos plasmar en la obra y comunicar a los demás.

A continuación, desarrollaremos un poco más esta idea. Además, a través de análisis de obras, veremos también con más profundidad esas cualidades que nos ofrecen estos vínculos.

8.1. DE LA MIRADA HORIZONTAL AL RIZOMA[51]

Rizoma proviene del griego del verbo rhizóō que significa “hacer raíces” y de rhízōma que significa “masa de raíces”. Este es un tipo de raíz que crece en todas direcciones en la superficie del suelo que percibimos de manera horizontal, donde solamente los brotes se escapan hacia la vertical ascendiente.

Pensamos que puede ser de ayuda, utilizar la imagen de esta estructura rizomática para explicar cómo articulamos este fenómeno. Pues las piezas que creamos dentro de este campo consideramos que las debemos gestar en un contexto exento de jerarquías, es decir, estructurado de manera horizontal, a través de entramados que generan sinergias y relaciones en todas las direcciones entre el objeto, el cuerpo y el espacio. Porque aquí, la joya o brote acaba siendo el resultado de trabajar y articular:

CUERPO centro u origen a partir del cual nace la obra
OBJETO elemento que extiende o expande ese cuerpo, centro u origen
ESPACIO soporte sobre el que relacionamos el objeto y el cuerpo
Ese hábitat en el que reside o se desenvuelve el cuerpo y su extensión

objeto + cuerpo + espacio = joya

Incluso, podríamos llegar a decir que en el proceso de creación el concepto de joyería queda en un segundo plano, porque lo importante no es hacer una joya en sí, sino ser capaz de articular estos elementos para que sus relaciones puedan dar esos brotes, que se expanden en esa vertical ascendente en forma de joya. Porque estos objetos de valor son una consecuencia natural o el resultado de generar relaciones entre estos elementos. De hecho, podríamos concebirlas como el fruto de un lenguaje, que necesita de un objeto con el que extender un cuerpo y un espacio que dé pie a que esto suceda. Es decir, un cuerpo y un objeto en relación que tienen su razón de ser en un espacio concreto.

51 Cuando realicé la estancia de investigación en Cranbrook Academy of Art (EEUU), asistí como oyente a las clases de Critical Studies del profesor John Corso. En una de sus clases habló de la visión rizomática que sostienen Gillies Deleuze y Feliz Guattari. La imagen de rizoma que esta explicación desencadenaba en nosotras, encajaba perfectamente para explicar la visión que teníamos de la joyería como elemento que se genera gracias a relacionar un objeto, un cuerpo y un espacio. Es por ello por lo que decidimos llamar a este capítulo *DE LA MIRADA HORIZONTAL AL RIZOMA*.

Otro aspecto que hemos detectado cuando utilizamos la joyería como herramienta plástica es que estos roles, no están siempre relacionados de la siguiente manera:

- objeto - joya
- cuerpo - anatomía humana
- espacio - lugar

De hecho, hemos observado que uno de los puntos fuertes de este fenómeno, es que tienen la capacidad de intercambiarse, de metamorfosearse y generar una estructura horizontal más compleja. Donde al final podemos igualmente:

- Extender o expandir el cuerpo, ya sea a través de la anatomía humana u otro tipo de cuerpo
- Ver la presencia de un cuerpo que actúa como origen, el cual es extendido o expandido por un objeto concreto en forma de joya o por otro abstracto, que no necesariamente tiene porqué corresponder a las formas y características de una joya en su estado más estandarizado u original
- Crear un contexto o espacio donde articular el cuerpo y el objeto. Ya sea en lo amplio del territorio o en lo concreto de otro elemento en el que el espacio se limita a una superficie más pequeña, por la que no podemos deambular o transitar

Porque en este campo, lo curioso y enriquecedor es saber que estos tres elementos pueden llegar a cubrir estas tres funciones. De hecho, ya lo hemos observado con obras como *Urban jewellery* o *Joyas urbanas* de Liesbet Busche (2017), donde el objeto simbólico-ornamental es el espacio, así como en la obra de Noa Zilberman *Arrugas* o *Wrinkles* (2012), en la que el cuerpo es a la vez objeto o joya, o tal y como sucede en *Árboles* o *Trees* de Gisbert Stach (2004-9) donde en el espacio o territorio también encontramos elementos que llegan a ser el cuerpo o, en este caso, los portadores de un collar de perlas.

Esta capacidad de intercambio de roles, es una herramienta muy rica porque nos permite trabajar estos tres elementos básicos a través de múltiples formas diferentes. Al igual que, independientemente que tengamos claro cuál es el rol final que queremos establecer en cada uno de ellos, esta cualidad variable también nos da la posibilidad de ver qué nos ofrece ese planteamiento que tenemos en mente si lo observamos bajo otro prisma donde los roles cambian. Porque, al fin y al cabo, esta capacidad de intercambio es un modo de estudiar e investigar el objeto, el cuerpo y el espacio bajo otra perspectiva o enfoque para así, tener presentes diferentes soluciones bajo las que entretejer este entramado de sinergias y relaciones, que acaban generando y enriqueciendo la obra final o joya.

PARA PODER LLEGAR A CABO LA INVESTIGACIÓN DE LOS ROLES NOS PODRÍAMOS PREGUNTAR

- ¿Cómo sería o articularíamos los conceptos que queremos transmitir si el objeto actúa como cuerpo o espacio en este proyecto?
- ¿Cómo sería o articularíamos los conceptos que queremos transmitir si el cuerpo actúa como objeto o espacio en este proyecto?
- ¿Cómo sería o articularíamos los conceptos que queremos transmitir si el espacio actúa como objeto o cuerpo en este proyecto?

Igualmente, si decidimos abordar el proyecto bajo este modo de entender la joyería, deberíamos ser conscientes que dependiendo de cuál sea la intención del proyecto, tendremos que utilizar un rol u otro para articular esos tres elementos claves que se entretejen con y entre las joyas. De hecho, consideramos que a lo largo del proceso de creación, no tendríamos por qué estar condicionados y establecer o trabajar la joyería tal y como la concebimos de manera genérica en esta sociedad, es decir, como un objeto que situamos en la anatomía humana y que tiene unas características concretas e inamovibles. Porque, cabe la posibilidad que, en ese proyecto que llevamos entre manos, esta joya (elemento que hemos definido aquí como una herramienta que corresponde a un símbolo y que extiende una parte de un cuerpo: una estética, un recuerdo, un estado o una identidad) transmita mejor esos conceptos si la trabajamos bajo el rol del espacio o del cuerpo, en vez de trabajarla bajo el del objeto.

8.2. UN TODO COMPUESTO POR TRES DE MANERA RECÍPROCA

Pero, ¿por qué insistimos tanto en esta tríada?

Desde aquí creemos que de una forma u otra, al igual que trabajamos el objeto joya, también deberíamos saber trabajar con la misma intensidad y/o profundidad el cuerpo y el espacio para obtener una buena obra final. Porque de ese modo, cuando contemplemos la pieza podremos responder mejor a preguntas como:

- ¿Qué nos quiere decir esta joya?
- ¿A quién pertenece este objeto? ¿A quién representa?
- ¿Por qué han querido crear una joya o extensión corporal para comunicar estos conceptos?
- ¿Por qué estas situaciones, estados o reflexiones que se están plasmando en la obra surgen o se desenvuelven en estos lugares, disposiciones o ambientes?
- Etc.

A continuación, exponemos tres ejemplos donde artistas han trabajado e introducido el cuerpo junto con el objeto en la obra final de maneras diferentes y, otros tres, en los que han trabajado e introducido el espacio de diferentes modos también, como parte de la pieza. Así, podremos observar seis ejemplos en los que la obra se engrandece cuando tenemos en cuenta estos elementos o roles cuando trabajamos con la joyería.

8.2.1. EL OBJETO ARTICULADO CON EL CUERPO

Podríamos decir que el cuerpo, junto con toda la carga simbólica que éste acarrea, es uno de los motivos principales por el que creamos esta tipología de objeto o extensión corporal. Esta anatomía, junto con la joya, nos hablan de algo concreto de la persona o portador en cuestión. Pues tal y como hemos dicho anteriormente, sin su existencia, este elemento no tendría su razón de ser como joya.

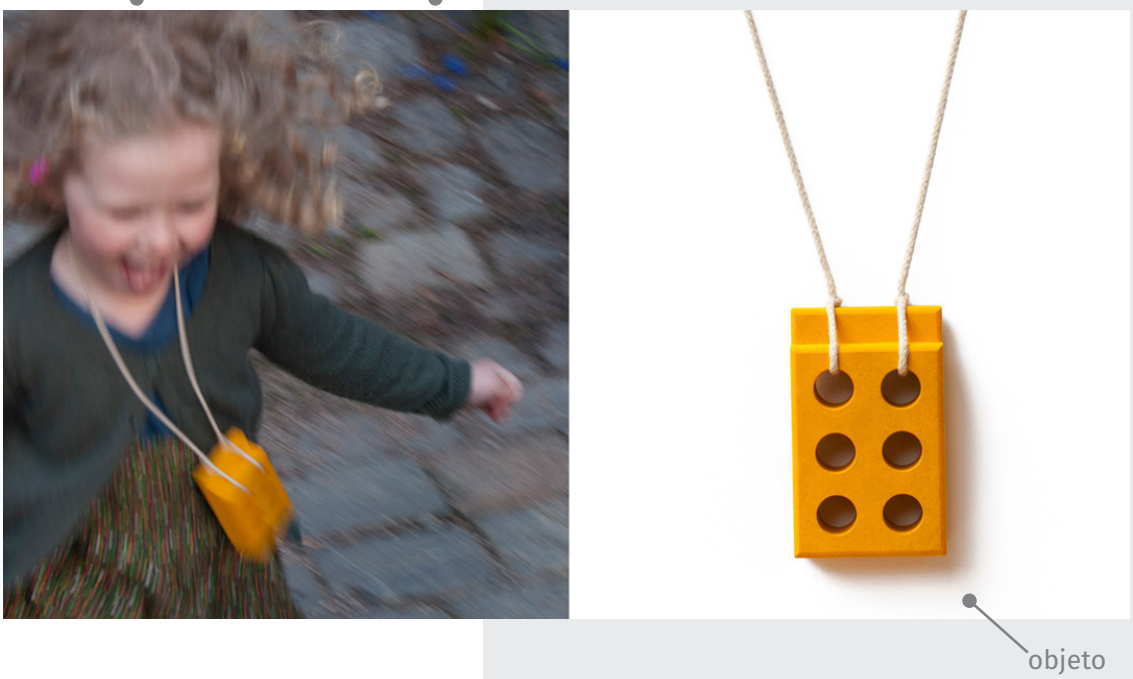
UN CUERPO Y JOYA POR SEPARADO

Estas tres piezas pertenecen al proyecto *Cartografías del cuidado* (2019) realizadas por Lur Carrasco. En él la autora habla de su abuela y del cuidado que ha tenido esta madre de madres, velando por cada uno de los miembros de la familia a lo largo de toda su vida. Nos contó que estas piezas son fruto de la convivencia con ella, de las conversaciones y relaciones entretejidas entre ambas en la cotidianeidad del paso de los días. A través del recuerdo, esos en los que aparecen gestos y hábitos, Carrasco ha querido ofrecerle también ese amor en forma de homenaje en vida.

El broche que aparece en este proyecto es un registro de la piel del cuerpo de su abuela, una epidermis de porcelana frágil y bella que cubre originalmente a esta persona y que ahora, permite que lo hagan sus seres queridos, esta vez tanto a nivel simbólico como físico. Pues, a través de la joyería, Carrasco extiende tanto un cuerpo como el gesto de amparar o dar cobijo. Uno que muestra una piel que ha cubierto y cubre, a través de la vigilia y del amor, a todos los miembros de la familia que esta vez, son los portadores de la joya, esos que se cubren con ella. Porque un broche junta un símbolo con un cuerpo y en este caso, también a abuela y nieta.

El recuerdo y valor que la autora extiende a través de esta joya, en este caso aparece a través de la porcelana, en ese registro de la epidermis y sus huellas. Y esto, lo podemos identificar gracias al cuerpo que aparece en la fotografía. Una captura de un instante íntimo que también plasma por medio de las líneas de grafito que nos muestran el proceso de ideación del broche, símbolo de una relación y de un valor familiar, que pasamos de generación en generación, como las joyas.

UN CUERPO QUE VISTE UNA JOYA



Cuando observamos con atención las piezas del proyecto de Tobias Alm *Traces of function* o *Vestigios de una función* (2013-12), vemos cómo a través de la joyería se ha hecho uso de elementos que remiten a objetos encontrados. Esa clase de objetos que usábamos de pequeños para construir mundos o espacios que se manifestaban en nuestra imaginación.

En este caso, creemos que realmente es cuando el autor integra en el proyecto una fotografía de una niña pequeña vistiendo uno de estos collares, cuando la esencia o alma de los conceptos que trabaja surgen, y se nos despierta esa pequeña chispa que hace que empaticemos de manera más próxima con esos conceptos que nos transmite: tesoros, creación, juego, imaginario o infancia.

Pensamos que es en el momento en el que vemos a esa niña con el collar cuando le acabamos poniendo un contexto a las piezas y como consecuencia, al proyecto. Una obra que surge de un cuerpo situado temporalmente en la etapa de la niñez, etapa en la que dejamos rienda suelta a la imaginación, al juego, a la creación e incluso a la sorpresa en su estado más puro. Todo ello plasmado aquí a través de objetos que guardamos y vestimos como un tesoro, como una joya.

UNA METÁFORA DEL CUERPO QUE VISTE UNA JOYA

Así como en los dos ejemplos anteriores los autores han hecho uso de la fotografía para introducir el cuerpo, en esta obra titulada *Le(s) Petit(s) Robert(s)* de Monika Brugger (2000), podemos observar que no hace falta hacer uso de este elemento para poder articular en el proyecto, la anatomía que introduce a la persona o al portador de la joya.

Tal y como podemos observar, en este ejemplo Brugger introduce dos elementos que representan el cuerpo por medio de una metáfora, dando pie a que podamos interpretar las características que son relevantes de la identidad del portador. Además, de manera simultánea nos brindan toda una serie de cualidades que también generan el contexto de la joya. Es decir, el contexto de esa persona que expande parte de su identidad, historia o modo de ser a través de la joyería.

En este registro fotográfico podemos apreciar que mediante una percha, a modo de estructura o como si de un esqueleto se tratase, y de una camisa, como si fuese la piel de ese cuerpo representado, Brugger ha creado un contexto donde vemos rasgos característicos del portador. Estos dos elementos los podemos vincular a símbolos que nos sitúan en un entorno donde observamos una estética clásica, pero a la vez actual y neutra. Podríamos decir que la autora nos está hablando en este caso, a través de unas cualidades que se mantienen al margen de los tiempos.

Asimismo, también podemos observar que hay preferencia por el uso de materiales cálidos como son el algodón o la madera. Esta apreciación por los materiales la podemos

relacionar con la delicadeza, con el tacto y el contacto, ese que establecemos mediante el roce con un material que acarrea unas connotaciones de calidez y de hogar. Porque podríamos decir que todos tenemos guardado en la memoria táctil, esa textura que la madera y el algodón desencadena en nuestra epidermis. Una piel que en esta obra percibimos, aunque no la veamos. Una piel que está abierta y herida.

En esta puesta en escena, hay ciertos detalles clave que nos revelan códigos con los que podemos sumar matices o información a esa historia que contiene la joya. Detalles como evitar el eje horizontal que se encuentra en este tipo de perchas de madera, así como los botones en la camisa. Estos son símbolos, o mejor dicho no-símbolos, que hacen una síntesis en la que eliminamos elementos que consideramos que no hacen falta para introducir a la joya y además, consiguen recalcar esos conceptos que nos transmite Brugger, pues pensamos que finalmente estas ausencias acentúan ese elemento rojo que nace de la axila. Línea situada delante de un cuerpo, entre el miembro superior izquierdo y el torso, cerca del corazón. Una costura que está estrechamente ligada a una cicatriz abierta y latente, granate.

Podríamos interpretar que, en este caso, ha omitido tanto a los botones como al eje central porque tal vez, los conceptos que transmite no contemplan aquello que cierra, une, cubre o protege. Por lo tanto, podríamos decir que en contraposición, gracias a estos códigos, la autora recalca la apertura latente y abierta en la costura por medio de ese rojo o cicatriz. Apertura que nos habla del dolor de una persona, con la que todos podemos empatizar, independientemente de cuál sea la condición, género o tiempo.

Creemos que gracias a las sinergias entre el objeto-cuerpo-espacio podemos interpretar la obra y llegar hasta los conceptos. Porque no es lo mismo ver unas cuentas rojas de manera aislada, que verlas en el contexto de una camisa en representación de un cuerpo, que al final nos ayuda a cerrar el círculo de lectura.

8.2.2. EL ESPACIO ARTICULADO CON EL OBJETO

Así como el espacio, en el contexto cotidiano, es el canal a través del cual circulan las ondas sonoras que nos transmiten el sonido y nos permiten comunicarnos por medio del habla y de la escucha. Podríamos decir que aquí, en el campo o contexto del arte de objeto, este elemento también nos brinda la posibilidad de crear un canal que nos ofrece esas relaciones que se establecen entre la joya y el cuerpo, y que nos permiten llegar, escuchar, leer o expresar conceptos transmitidos por medio del lenguaje plástico.

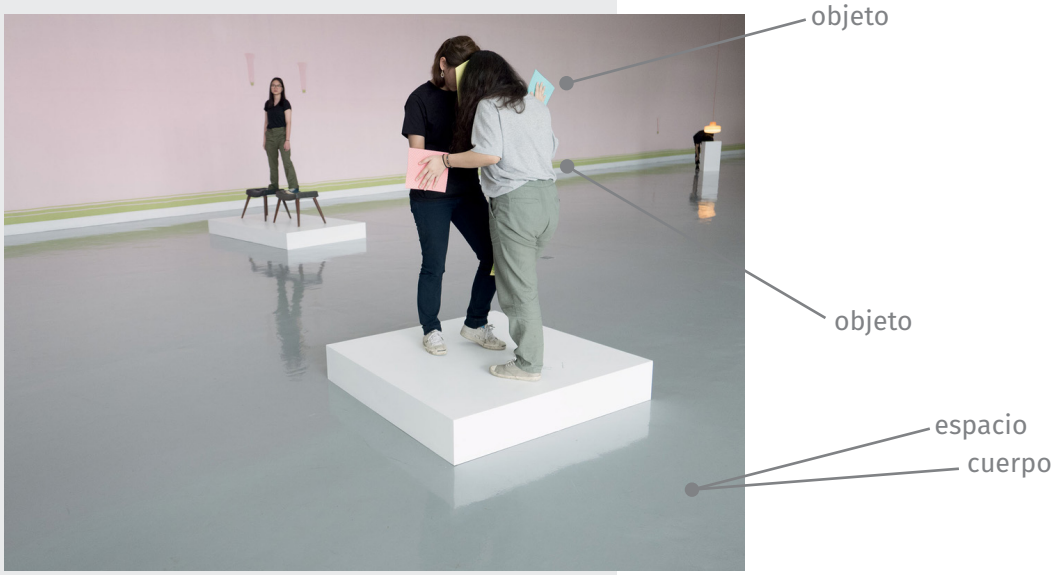
ESPACIO EN RELACIÓN CON LA JOYA

Anteriormente ya hemos hablado de esta fotografía donde aparece Maruja Mallo en 1945 en la Isla de Pascua. En ella podemos ver cómo estas algas a modo de joya tienen y encuentran su razón como elementos simbólico-ornamentales en ese espacio concreto, la playa. A través de este retrato observamos que ese fue el lugar en el que se desencadenó la obra y sobretodo, fue el que acabó aportando el canal que le permitió a Mallo llegar hasta ese mundo marino que andaba buscando, para pintar el mural del cine Los Ángeles.

La playa en esta obra, aporta ese matiz a las algas de elemento y joya común, dado que es en este espacio donde aparecen este tipo de plantas. Pues en este entorno, es habitual encontrarlas e interactuar con estos elementos que muchas veces, nos dan pie al juego y la improvisación.

Por lo tanto, podríamos decir que articular el espacio con el cuerpo y el objeto le ha servido a Mallo, para generar una sensación de normalidad cuando utiliza esta joya. Pues transmite esa connotación cotidiana, a la vez que ese mundo marino que en un principio, estaba en su imaginario.

ESPACIO QUE GENERA UN DIÁLOGO CON LA JOYA A TRAVÉS DEL CONTRASTE



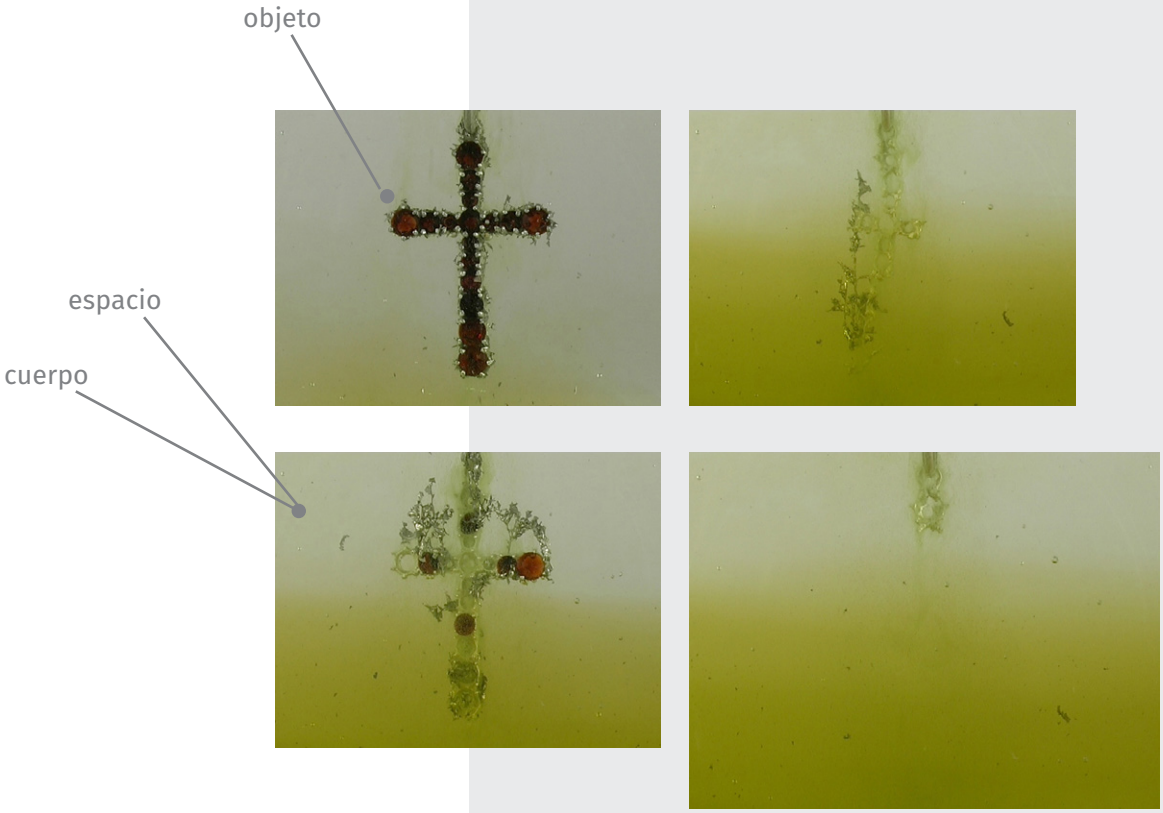
En *Organisation of love* o *Organización del amor* de Erwin Wurm (2007), podemos ver perfectamente como el rol del espacio puede llegar a ser fundamental para transmitir los conceptos a la audiencia.

Pensamos que contemplar cómo se generan los movimientos, el trato y las relaciones íntimas, es el tema que mueve este proyecto. En estas piezas observamos cómo estos gestos que generamos inconscientemente en un ambiente íntimo son llevados a lo institucional, reglado y público de un museo. Un lugar en el que la participación e interacción de la gente con el arte suele limitarse simplemente, a un estado contemplativo y no participativo, en su gran mayoría un estado frío y distante.

Aquí, Wurm trasciende el ambiente museístico a partir de una acción instantánea efímera y participativa, en la que vemos cómo se relacionan dos cuerpos (que actúan como mecanismos de enganche o joya) de manera íntima y próxima, esa que podemos encontrar en el contexto del hogar. Una que queda plasmada a través del uso de objetos cotidianos que encontramos en esos espacios. Elementos y relaciones que en un entorno común pasan desapercibidas, pero que aquí pasan a estar en el punto de mira, extendiendo esa cercanía en la contemplación de una obra de arte, gracias al contraste.

Por lo tanto, podríamos decir que estas piezas (tanto cuerpo como objetos), tienen su razón de ser en este proyecto, en este espacio concreto.

ESPACIO QUE DESENCADENA LA OBRA



Para este tercer ejemplo hemos elegido la obra *May be forever* o *Tal vez para siempre* (2011) de Gisbert Stach. En sus orígenes, el soporte es un vídeo del que también se han extraído fotografías como estas que han llegado a exponerse en algunas ocasiones. Tanto en un soporte como en el otro, el espacio o entorno en el que Stach sitúa la joya, lo es todo.

El autor podría haber presentado la misma joya en ese estado de desintegración, sin la necesidad de mostrar el ácido o de inmortalizar ese proceso a través de una instantánea. Pero de haber sido así, no estaría tan latente ese componente corrosivo y destructivo que aparece en el espacio y que al final, es el que acaba aportando la fuerza e intensidad a la obra.

Gracias al entorno que aparece en esta imagen, interpretamos que nada se escapa del tiempo y su condición efímera, ni siquiera las joyas, ese bien preciado y aparentemente inmortal que pasamos de generación en generación. Por esta razón, en este caso es más preciso y directo presentar una fotografía como obra donde encontramos ese líquido y estado corrosivo, que presentar a la joya en mitad de ese estado de descomposición aislada de ese contexto o espacio.

A través de este pequeño capítulo hemos podido ver cómo:

Para crear una joya que pueda funcionar como herramienta dentro del lenguaje plástico, deberíamos establecer una relación entre el objeto, el cuerpo y el espacio en el proceso de trabajo e investigación.

Las sinergias entre objeto, cuerpo y espacio nos ofrecen las relaciones que se establecen entre ellos, éstas nos ofrecen los roles que tienen cada uno y esos roles el lenguaje preciso con el que podemos articular los conceptos que queremos transmitir por medio de una joya.

Con esta herramienta plástica los roles objeto-cuerpo-espacio tienen la capacidad de intercambiarse a merced de los conceptos y del propósito que queramos conseguir.

Creemos que todas estas cualidades tienen mucho valor cuando trabajamos con esta tipología de objeto, pues dependiendo de cómo las utilicemos o articulemos, el resultado final será uno u otro.

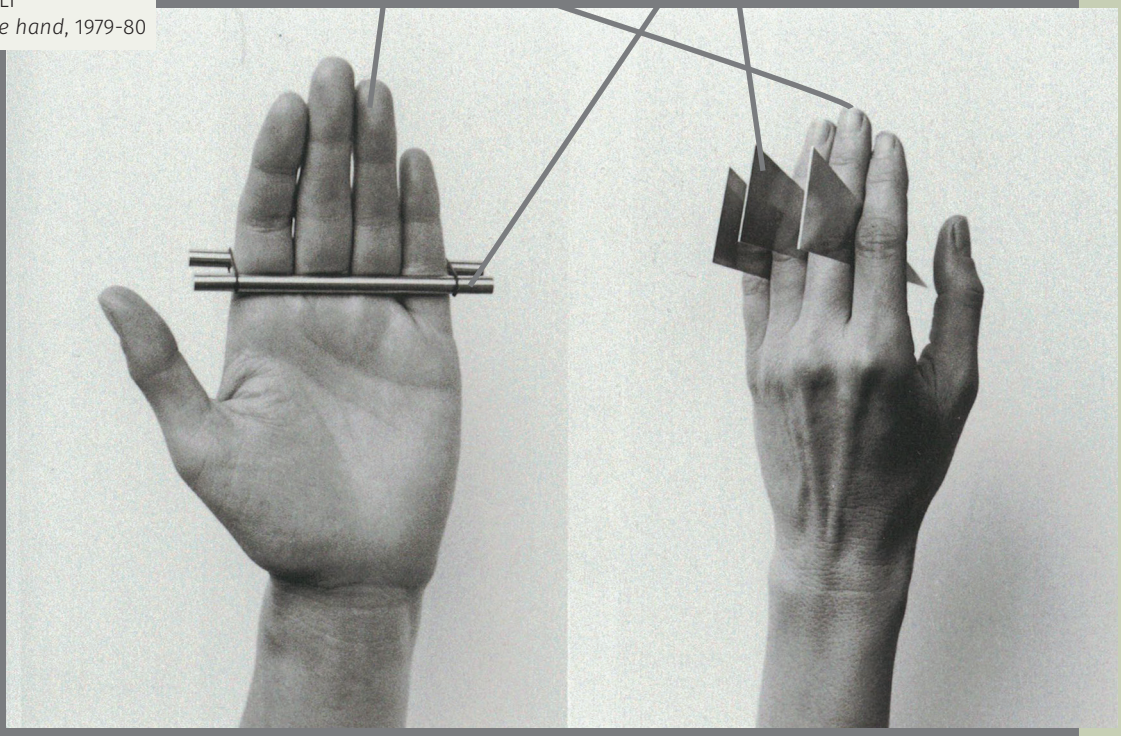
9

PROCESOS DE TRABAJO, ANÁLISIS Y ENTENDIMIENTO DEL ARTE EN GENERAL Y DE LA JOYA EN PARTICULAR

joya: idea-tema-concepto

portador-modo expositivo

OTTO KÜNZLI
Work for the hand, 1979-80



- La idea versus tema
- El autor
- El concepto
- La pieza
- El portador
- La audiencia
- El modo expositivo

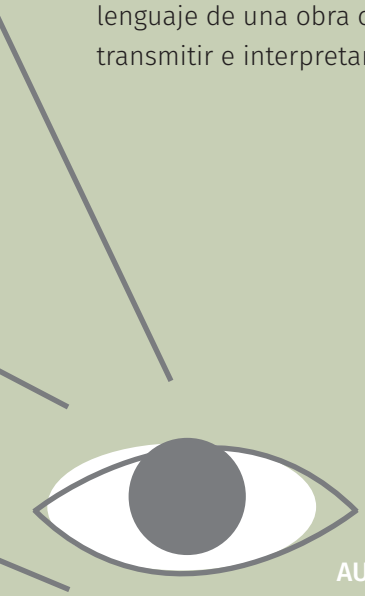
- AUTOR-CONCEPTOS
  - joyas
  - cuerpo
  - relaciones
  - investigación
- PIEZA-FORMA
  - sencillas/básicas/geométricas
  - materiales elementales en la joyería/metal
  - materiales actuales/plástico
  - cuerpo humano/movimiento/posiciones
  - dedos/anillo
- AUDIENCIA-EXPERIENCIA PERCEPTIVA
  - discurso

Después de analizar diferentes proyectos, en los que utilizamos la joyería como lenguaje para crear una obra de arte, observamos que en muchos de los casos nos dejamos aspectos o puntos clave por trabajar. Este hecho repercute de manera negativa en el proyecto y como consecuencia, también en la joyería como herramienta para podernos expresar.

Por esta razón consideramos importante hacer un capítulo dentro de esta investigación dedicado a explicar siete puntos clave, que creemos que deberíamos contemplar o tener en cuenta en el proceso de creación de una joya, cuando el principal objetivo es comunicar una serie de conceptos. Siete puntos que trabajamos y depositamos en la obra a modo de *capas* que articulamos o relacionamos entre ellas, con el fin de crear esta tipología de objeto desde un punto de vista más completo y enriquecedor.

Creemos que si tenemos en cuenta estos puntos clave al abordar la creación de una joya, podremos tener una visión más clara y completa, tanto del proceso del trabajo y de aquellos conceptos que queremos transmitir, como del proceso de entendimiento de la obra. Pensamos que si seguimos estas pautas en la elaboración de la joya, la estaremos gestando desde una base más sólida, en la que habremos tenido presentes unos aspectos que acabarán determinando que sea más adecuado crear esta tipología de objeto como recurso plástico y no otra, para así poder generar finalmente esa experiencia perceptiva que ofrezca aquello que queremos expresar.

Así mismo, en este capítulo veremos también que como consecuencia de haber investigado y experimentado con estos puntos clave, hemos llegado hasta un sistema con el que podemos analizar, entender e interpretar el lenguaje plástico tanto del arte como de la joyería dentro del campo objeto. Es decir, a través de este sistema de análisis podremos ver cómo se construye el lenguaje de una obra con cuerpo de joya, con el que podemos transmitir e interpretar unos conceptos.



AUDIENCIA

9.1. DIÁLOGO ENTRE SIETE

A lo largo de los capítulos anteriores hemos podido observar que la mayoría de las veces, cuando creamos este tipo de joyería que estamos viendo, es porque hay una intención de generar una experiencia perceptiva y transmitir unos conceptos. Por esta razón, pensamos que si creamos a partir de este fin, estamos utilizando este objeto con el objetivo de generar dicha experiencia y comunicarnos con los demás. Por tanto, si decidimos posicionarnos en el campo del arte con esta disciplina es porque realmente el proyecto se enriquece al utilizar esta tipología de objeto para transmitir unos conceptos determinados, dado que no estamos haciendo una pieza de joyería o colección en vano, donde la elección del formato joya es simplemente por comodidad o proximidad a esta tipología o porque estemos acostumbrados a trabajar con anillos, collares, pulseras, broches, etc.[52]

Gracias a esta investigación hemos podido observar que trabajar, articular y relacionar un sumatorio de elementos a lo largo del proyecto, nos puede beneficiar. Estos elementos, puntos o ítems a los que nos referimos son:

- Los conceptos
- Las características físicas de la pieza
- La relación que establecemos con el portador y con la audiencia
- Etc.

Creemos que de este modo, podremos engrandecer y enriquecer la totalidad de la joya y conseguir un buen lenguaje plástico, tal y como pasa con los otros tipos de herramientas o disciplinas como la pintura, la instalación, la performance, el video arte, el arte sonoro, etc. Es por ello por lo que la decisión de utilizar éste formato, debería atender a aspectos como éstos para poder realizar una obra y/o proyecto de estas características.

Consideramos que si reflexionamos en torno a estos puntos, crearemos una joya que estará más en armonía con lo que queremos transmitir, dado que será más difícil que se nos quede algún aspecto por trabajar y que generemos una comunicación confusa con la audiencia.

Hasta ahora ya hemos visto cómo cuando utilizamos la joyería, trabajamos muchos elementos que están directamente vinculados con este tipo de objeto, como: las diferentes tipologías,

52 Un ejemplo muy claro de esto que acabamos de exponer es el proyecto *21* de Teresa Margolles que introduce el capítulo ocho de la tesis.

los materiales, las escalas, los colores, las presencias, las ausencias, etc. Al igual que las relaciones que establecemos entre el objeto y la totalidad del cuerpo y del espacio.

Anteriormente vimos que esta serie de ítems los podemos concebir como *capas*. Puesto que son un conjunto de elementos, conceptos o aspectos a tener en cuenta a lo largo del proyecto que de manera directa o indirecta, los vamos a ir sumando a este proceso de trabajo a modo de *capas* y como consecuencia, lo vamos a ir enriqueciendo. Tal y como pasa cuando, por ejemplo, le sumamos a la joya que estamos creando *la capa del cuerpo* y contemplamos la relación entre el objeto y el cuerpo tangible y/o el objeto y el cuerpo intangible. Del mismo modo que también pasa cuando trabajamos e introducimos *la del espacio* e investigamos el ambiente, el contexto, las relaciones entre el objeto, el cuerpo y el espacio, etc.

Podríamos decir que esta sucesión de *capas* acaba siendo un sumatorio que hace que el resultado final del proyecto tenga unas cualidades comunicativas más elaboradas, depuradas y sobretodo coherentes. Pues, al final, a través de ellas, el uso de esta tipología de objeto se va a ver más que justificado gracias a que la hemos trabajado desde diferentes perspectivas y por tanto, tendrá su razón de ser como joya, como herramienta expresiva dentro del campo del arte.

En ámbitos generales, podríamos decir que si analizamos el proceso de creación con la intención de estructurarlo por medio de una serie de puntos básicos o ítems a trabajar, uno de los sistemas que podríamos utilizar es el que vamos a explicar a continuación, que está formado por siete elementos, que creemos que son los más idóneos. Una serie de estratos concretos que podemos sumar al proyecto, que le dan solidez y asientan la base conceptual y formal de las piezas. Estos siete ítems son:

- La idea versus tema
- El autor
- El concepto
- La pieza
- El portador
- La audiencia
- El modo expositivo

Otro aspecto que queríamos recalcar antes de adentrarnos en la explicación de cada uno de estos ítems, es que también hemos podido observar y experimentar que a la hora de abordar la joyería como lenguaje plástico, no tenemos por qué trabajar estas *capas*

o puntos básicos a través de un orden preestablecido. Aunque, lo que sí que deberíamos conseguir durante el proceso de creación es generar relaciones, sinergias o diálogos entre ellos con la intención de que todas las partes del proyecto estén conectadas y tengan sentido. Si no lo hacemos, puede que algunos de los puntos o aspectos que hemos tratado se nos puedan quedar sueltos y nos quede un proyecto inconexo.

A continuación podremos leer una breve explicación de cada uno de ellos, aunque eso no quiere decir que no podamos añadir más, siempre y cuando el proyecto lo requiera. Creemos que si utilizamos esta pauta obtendremos una visión más clara de esta herramienta plástica que estamos utilizando, que al igual que pasa con las otras disciplinas del arte, también nos ofrece la posibilidad de comunicarnos con los demás.

IDEA versus TEMA

Llamamos idea a ese punto de partida o detonante que hace que generemos todo el proyecto de arte. Esta idea puede desencadenarse tanto por un concepto como a través de una técnica o incluso, desde la experimentación plástica. Es decir, el origen de esta idea puede venir tanto a partir de algo inmaterial como puede ser una experiencia, una palabra, una reflexión, un libro, una conversación, una imagen, una problemática social, etc. como a partir de algo palpable como es la experimentación con los materiales, los objetos, las formas, etc.

Una manera de saber cuál ha sido la idea que ha desencadenado el proyecto podría ser preguntarse: ¿Cómo se me ocurrió este proyecto? ¿Qué lectura, material, película, canción, etc. hizo que empezase a pensar en crear esta obra?

Pensamos que es importante saber que cuando trabajamos la idea, estamos trabajando con el motor que pone en marcha el proyecto. Aunque no por ello, estamos trabajando el tema bajo el que construimos las obras. Es por este motivo que, en ámbitos generales, esta capa siempre suele ser un punto de referencia al que volver si nos encontramos perdidos en medio del proceso de creación o si necesitamos volver a centrar los objetivos del proyecto. Dado que este elemento nos va a recordar por qué empezamos a crear, hacia dónde nos llevó o qué propósito teníamos cuando empezamos a crear.

Por ejemplo, en el proyecto *L'àvia Felisa*[53], el tema que tratamos es la transformación de las joyas que heredamos de la abuela. Sin embargo, el detonante de este proyecto se originó a partir de

53 Este proyecto práctico lo desarrollamos en el capítulo diez.

leer y escuchar noticias en torno a la explotación minera. Es decir, la idea que originó el proyecto fue ese tipo de expolio y no las joyas de la abuela, pues a pesar de que también podamos hablar o vincular a este proyecto este tipo de expolio, los conceptos que tratamos con los anillos son la transformación de la joyería atendiendo al cambio de portadoras.

AUTOR

Podríamos decir que con esta *capa,* lo que hacemos es posicionar el proyecto bajo una perspectiva concreta. Puesto que si hacemos una obra a través del lenguaje plástico, suele ser muy difícil que nos posicionemos bajo una mirada plenamente objetiva. Es decir, si somos los autores del proyecto, lo más común suele ser que cuando lo estemos creando le vinculemos unos conceptos que de manera directa o indirecta, estarán vinculados a una ideología, una formación, una cultura, una forma de ser, etc. preestablecida, de la que partimos y con la que generamos, de manera consciente o inconsciente, un filtro por el que pasan todos los aspectos formales y conceptuales que generan el proyecto. De hecho, podríamos decir que en base a este filtro podremos detectar una serie de estilos artísticos, recursos creativos, etc. que nos hablarán de las diferentes etapas del autor o del movimiento artístico al que podamos vincularle.

Este posicionamiento no lo deberíamos de tachar como egocéntrico, falto de profesionalidad o no válido pues, al fin y al cabo, este aspecto lo podemos llegar a concebir como una realidad bajo la que situamos características que están relacionadas con la expresión o la comunicación de una experiencia perceptiva personal. Cada uno de nosotros somos personas diferentes, nadie ve el mismo amarillo, ni siente exactamente lo mismo ante una situación, experiencia, suceso o incluso ante una reflexión o al menos, no hay manera de comprobar que así sea. Es por esta razón que, aunque queramos ser fieles y proyectar, por ejemplo, la experiencia, suceso o vivencia de otra persona en la obra plástica, al final, lo que trasladamos al proyecto de arte es esa perspectiva que nosotros, como autores, tenemos en torno a ese tema que estamos tratando.

Por este motivo creemos que, si tenemos plena consciencia de nuestro posicionamiento cuando creamos, puede que nos sea mucho más sencillo posicionar los conceptos que queremos transmitir y, como consecuencia, puede que la interpretación que cree la audiencia por medio de las joyas esté mucho más clara, dado que no parten de una base o posicionamiento confuso.

CONCEPTO

Cuando trabajamos el concepto o los conceptos que queremos trasladar a la obra dentro de un proyecto de arte, debemos reunir un compendio de información, ideas, razonamientos, asociaciones, imágenes, etc. Toda una serie de elementos que acaban generando esa parte conceptual e intangible del proyecto.

En base a nuestra experiencia, creemos que para recopilar toda esta información y consolidar esos conceptos que queremos transmitir, debemos hacer una investigación que no se limite solamente al campo de las bellas artes y de la joyería de manera teórica y plástica. Para ello le podemos ir sumando puntos de vista, estudios, investigaciones o incluso experimentaciones a partir de otros campos de conocimiento como son la filosofía, la literatura, la historia, la antropología, la medicina, etc. Por ejemplo, si quisiéramos trabajar conceptos vinculados con las estéticas en torno a las diferentes castas de poder en la cultura occidental del siglo XX, podríamos echar mano a estudios realizados en campos como son la antropología y la historia.

A través de esta *capa* podemos crear bajo unos parámetros interdisciplinares, haciendo que podamos elaborar todo un campo de recursos conceptuales a partir de otros ámbitos del conocimiento con los que poder buscar o asociar formas, texturas, colores, relaciones, contextos, modos de presentación, etc. con los conceptos que nos hayamos planteado. Toda una serie de recursos con los que poder consolidar aquellos aspectos que trasladamos a cada una de las piezas y en definitiva, a todo el universo sobre el que orbita el proyecto de arte. Pues partir de las búsquedas hechas a través de libros, entrevistas, documentales, música, películas, estadísticas, artículos, viajes, conversaciones, etc. que provienen tanto del campo de las bellas artes y de la joyería como de otros exentos a ellas, generaremos esta amalgama encargada de crear los conceptos de la obra, es decir, de crear la parte conceptual del proyecto.

Por todo ello pensamos que es en el concepto, donde acabamos generando toda una serie de estudios, investigaciones, relaciones, etc. teóricas que tendrán la suficiente fuerza como para transmitir todo ese mundo intangible que hemos estudiado, a través de esta investigación conceptual, la cual se verá reflejada en la obra de manera palpable a los sentidos, gracias a la plástica.

PIEZA

Así como en el punto anterior trabajamos los elementos clave que nos llevan a los conceptos que acarrea la obra, en esta capa o estrato trabajamos la parte de la investigación formal de la pieza o conjunto de piezas que forma la totalidad del proyecto físico.

Aquí, a través de la plástica hacemos una investigación para encontrar las formas, texturas, colores, densidades, materiales y demás elementos que son los que les darán entidad física a los conceptos. Es decir, en este punto del proyecto trabajamos con todos esos aspectos formales y tangibles que hemos podido ver en los capítulos anteriores, tanto esos que utilizamos para analizar la joya y el objeto, así como los que utilizamos para analizar el cuerpo y el espacio.

Otro aspecto muy importante que deberíamos tener en cuenta en esta parte del proceso es aquel en el que contemplamos la totalidad del grupo de piezas que conforman el proyecto, si es que tiene más de una. En el caso de trabajar con un grupo de piezas, dentro del proceso creativo también tendremos que investigar las relaciones que se establecen entre ellas porque, a pesar de que sean elementos independientes, al final su razón de ser en el proyecto, reside en el conjunto.

Es decir, si el proyecto que hemos realizado está compuesto por un total de cinco piezas, todas ellas deberían de valer por si mismas para transmitir aquellos conceptos que nos hemos planteado. Pero a la vez, tendrían que funcionar también como un colectivo, grupo o conjunto de obras. Puesto que debería haber un motivo por el que hacemos cinco piezas y no una. Tal y como pasa en pintura cuando trabajamos o vemos un díptico o cuadro hecho a partir de dos lienzos, donde cada uno de ellos funciona de manera independiente pero tienen su razón de ser en el conjunto.

Por tanto, podríamos decir que es en esta capa donde generamos el lenguaje formal del proyecto, ése que acaba desencadenando la experiencia perceptiva del arte, ése que tanto nos empeñamos en traducir a palabras. Un lenguaje que recoge emociones, reflexiones o incluso sensaciones, toda una serie de elementos innatos a la naturaleza humana e intangibles. Aunque aquí, los trasladamos a una dimensión palpable por los sentidos, es decir, a una dimensión situada en el mundo de las formas y de las cualidades sensibles al cuerpo humano.

PORTADOR

Tal y como hemos comentado en capítulos anteriores, creemos que detrás de cada una de este tipo de joyas que estamos analizando, hay un cuerpo humano reflejado en ellas. Una persona o grupo que porta o está en relación con esta tipología de objeto y que llamamos el portador[54] de la pieza. Un cuerpo

54 Entenderemos como portador a aquella persona que transporta o lleva consigo alguna cosa, en nuestro caso la joya.

vivo, que presentamos a través de la obra, ya sea de manera presente (si hay alguna persona vistiendo la pieza) o de manera ausente (si disponemos la pieza exenta de la anatomía humana). Una representación, al fin y al cabo, de una persona o grupo de personas que en este caso, se ven reflejados o en relación con la pieza a pesar de que no la porten o la vistan de manera directa.

En esta capa es donde podemos encontrar uno de los puntos más representativos e importantes de la joyería respecto a los demás campos del arte: la relación de un objeto a modo de extensión corporal con el cuerpo humano (tanto de su parte tangible como la intangible). No deberíamos olvidar que los orígenes de este tipo de piezas están en relación directa con él, con este portador que lleva la joya y que extiende su corporalidad a través de ella. A causa de este vínculo, podríamos decir que cuando trabajamos la figura del portador en este tipo de piezas, trabajamos tanto esa representación del cuerpo tangible y/o intangible en la joya, como también las relaciones que establecemos entre el objeto y el cuerpo.

En los capítulos anteriores hemos podido ver en profundidad esas capacidades de extensión y de relación entre ambos. Ésas con las que podemos adentrarnos en ese juego de sinergias tan representativas de la joyería como lenguaje plástico.

Otro aspecto que creemos que deberíamos tener en cuenta cuando trabajamos, es que la figura del portador la podemos encontrar bajo el cuerpo de la audiencia, bajo el del autor, bajo un cuerpo específico tomado como referencia en el proyecto o incluso, bajo uno imaginado, todo depende de cuál sea el cuerpo que queramos extender. Todas esas personas pueden vestir o no la pieza. También la pieza puede llegar a ser en cierto modo un retrato o representación de ellas. Pero, sea como sea, siempre va a haber alguien reflejado en el proyecto con más o menos carnes, con más o menos huesos, presencias o ausencias, que va a estar en relación directa con la joya.

AUDIENCIA

En este punto nos ocupamos de la relación que mantiene la obra con esas personas externas al proyecto, que han decidido visitar la exposición y adentrarse en la experiencia perceptiva y comunicativa que las piezas les ofrecen.

Audiencia, observadores, público, lectores, intérpretes o incluso visitantes son algunos de los calificativos que le ponen el nombre a esa gente curiosa, que ha decidido adentrarse en ese lenguaje

creado a través de colores, texturas, volúmenes, conceptos, reflexiones y demás elementos que definen la plástica que tanto caracteriza al arte.

Creemos que un hecho muy importante que deberíamos considerar atentamente cuando trabajamos esta capa, es aquello relacionado con la participación directa o indirecta de la audiencia con cada una de las piezas y la totalidad del proyecto. Según establezcamos esta participación, propiciaremos que este grupo de personas se puedan ver más o menos inmersos en la obra y por lo tanto, que puedan estar más activos, participativos y receptivos con el proyecto de arte que les ofrecemos.

Por este motivo, pensamos que es muy importante tener la capacidad de llegar a crear un buen diálogo a través de las piezas y los conceptos que transmitimos con ellas, para que así se pueda generar una buena experiencia perceptiva. De este modo, se podrán establecer asociaciones y conclusiones respecto a esos conceptos y experiencia. Creemos que al final, son ellas las que acaban leyendo entre líneas los conceptos que nosotros les transmitimos con las joyas a través de signos, códigos, simbologías, formas, ambientes y contextos. Todos ellos son los que van atando cabos y generan el discurso de la obra.

Por ello, pensamos que la finalidad principal al trabajar esta *capa* es la reflexión previa y la toma de decisiones sobre qué manera podemos activar a la audiencia, ya sea de manera activa o pasiva, o mediante contacto directo o indirecto con la pieza. De este modo podremos hacerla partícipe del proyecto de arte y posicionar a la obra como una herramienta expresiva y plástica, válida para la comunicación.

En nuestra opinión, otro aspecto muy importante por su incidencia en cómo hacer partícipe del proyecto a la audiencia, es pensar la manera en la que tratamos el tema del proyecto que estamos trabajando. Creemos que si lo hacemos de una manera amplia, facilitamos que ellos y ellas sean capaces de verse reflejados de algún modo en ese tema. Pues, en cierto modo, estaremos intentando llevarlo a un plano colectivo que posibilita que la mayor parte de este grupo de personas pueda acceder a él.

No obstante, puede pasar que este enfoque global no lo podamos hacer con todo el proyecto. En ese caso, al menos una parte de éste creemos que lo deberíamos de contemplar bajo una perspectiva más amplia, con el fin de generar un puente que nos permita llegar a empatizar con las piezas.

A pesar de ello, poner el foco en el plano colectivo tampoco nos impide que en algunas partes del proyecto, podamos hablar de algún aspecto que sea muy personal. Porque, al fin y al cabo, tanto la misma audiencia como aquellas personas cercanas a su entorno, han podido estar también en esas situaciones, esos contextos o compartir esas reflexiones que transmitimos con las obras que les presentamos. Es por eso que, gracias a que han tenido experiencias similares, seguramente podrán acceder o conocer de una manera más próxima, los códigos que utilizamos para poder comunicarlas. Pues acaban siendo cercanos a ellos de un modo u otro.

Bajo nuestro modo de ver y entender el arte, pensamos que dependiendo de la capacidad que tengamos para poder llevar el tema y los conceptos con los que trabajamos en las obras a un plano más amplio o general, las posibilidades que tendrá el proyecto de arte que hemos creado para trascender y sensibilizar a la audiencia, serán más o menos efectivas.

MODO EXPOSITIVO

Nos referimos a esta *capa* cuando nos ocupamos de todos aquellos aspectos que vimos en el capítulo relacionado con el espacio.

Con el fin de trabajar el modo expositivo creemos que por una parte, deberíamos investigar la adaptación del proyecto al espacio del que dispongamos para exponer, ése en el que creamos el ambiente y el contexto de la obra. Por otra parte, también investigamos la manera de vincular el mismo proyecto de arte al contexto sociocultural y temporal de la audiencia a través de textos, cartelas y demás elementos para que así, ese grupo de personas puedan llegar a entender esos códigos y símbolos que exponemos de una manera más cercana y accesible, tal y como hemos visto en el punto anterior.

Para poder realizar este proceso de adaptación del proyecto al contexto sociocultural de la audiencia, deberíamos hacer una introspección cultural, espacial e histórica de la sociedad y del sitio en el que vamos a exponer la obra, siendo capaces de generar vínculos entre el contexto de la audiencia y el del proyecto. De este modo nos centraremos en cuál es la mejor manera de ofrecer el proyecto y buscar o recrear un espacio específico, teniendo en cuenta los factores socioculturales que definen a esas personas a las que va destinada la obra.

En nuestra opinión, para poder generar un buen vínculo entre los códigos socioculturales y temporales que trasladamos a la obra y los que tienen la audiencia, deberíamos generar un buen modo expositivo donde podamos encontrar ciertos códigos, símbolos o incluso palabras o textos explicativos que actúen como vínculo, puente o canal entre ambos contextos.

Preguntas tan sencillas como ¿bajo qué prisma social y cultural construimos los conceptos del proyecto?, ¿cómo es el estado sociocultural en el que expondremos la obra?, ¿hay conexiones entre ambos? Y si no las hay, ¿cómo podemos generar esas conexiones? Son las que deberíamos hacernos para abordar el modo expositivo. Pensamos que, de este modo, la audiencia será capaz de acceder a los conceptos que hay en la obra. Porque de lo contrario, los códigos de comunicación del proyecto puede que no estén en armonía con los códigos de comunicación que tienen los visitantes y si eso ocurre, la obra puede llegar a ser impenetrable, inaccesible o ininteligible.

Este estudio sociocultural puede ser muy enriquecedor porque nos facilitará parte de estas claves o elementos que definirán y darán forma al ambiente y contexto del proyecto. Ése que finalmente acaba presentando a los demás, las obras que hemos creado.

Hasta aquí hemos podido ver estos siete puntos a gran escala que creemos que deberíamos trabajar en el proyecto de arte y con los que podemos organizar la elaboración o creación de las obras, concretamente cuando trabajamos con la joyería como lenguaje plástico. En este caso, tal y como hemos dicho en un principio, el orden de trabajo de cada uno de ellos no altera la calidad o lógica del proyecto final. Siempre y cuando trabajemos de una manera coherente para conseguir que el proceso de creación del proyecto tenga sentido. De este modo, podremos sacar partido de cada uno de estos apartados que comprenden el proceso de creación en el arte, de manera general y como no, de la joyería como medio de expresión dentro de este campo, de manera particular.

Podríamos destacar que concretamente, dentro del arte de objeto que está en relación directa con el cuerpo, el apartado o *capa* del portador es un punto al que le tenemos que poner mayor énfasis, debido a que es uno de los elementos más distintivos en esta

tipología de arte. Prácticamente podríamos decir que es la figura del portador la que hace que tenga sentido la elección de esta tipología de objeto ya que de una manera u otra, la joya está en relación con el cuerpo y lo extiende gracias a su introducción en la anatomía. Consideramos que, saber articular esta figura en cada uno de los apartados, capas o puntos que componen el proyecto sabiendo sacar partido de ellas, puede que sea uno de los rasgos que hagan que al menos, una de las piezas del proyecto tenga su razón de ser como joya u objeto que está en relación con el cuerpo. Puesto que, al fin y al cabo, la introducción de esta figura es un elemento distintivo que hace que la joyería se diferencie de los otros tipos de herramientas que podemos utilizar para crear y comunicarnos a través del lenguaje plástico.

9.2. ANALIZAR Y ENTENDER LAS JOYAS EN ARTE

Después de indagar en estos siete puntos básicos, concebidos como referencias para trabajar en el proyecto de arte cuando utilizamos la joyería como lenguaje plástico, observamos que todos ellos tienen una gran capacidad de expansión cuando los utilizamos en la investigación o creación tanto en esta disciplina como en las otras que residen dentro del campo del arte. Además, como ya hemos dicho anteriormente, del mismo modo que podemos citar estas capas de manera general, también podríamos ir sumando otras para así darle forma al proyecto desde más puntos de vista. Pues establecer o generar más, dependerá de la intensidad y de la profundidad a la que queramos llegar dentro del proceso creativo.

A pesar de que este sistema de trabajo pueda llegar a ser infinito, pensamos que tener en cuenta estos puntos (que consideramos básicos), a la hora de afrontar la creación, puede ser de gran ayuda cuando estemos construyendo la obra, porque podremos enriquecer el proyecto si somos conscientes de ellos cuando los estemos trabajando, pues estaremos tratando la obra desde diferentes fuentes o puntos de vista.

Gracias a esta cualidad infinita y de expansión que tiene este sistema para investigar y crear, vimos y entendimos que este método puede ser coherente para afrontar el proceso de elaboración de la obra. No obstante, a causa de esas mismas cualidades, puede llegar a resultar un sistema complejo si queremos analizar el proyecto y el tipo de lenguaje plástico que hemos utilizado o hemos visto en la obra, por no ajustarse a los parámetros adecuados para leer o interpretar cuando nos enfrentamos a ella desde una posición externa como observadores. Pues podríamos estar mucho tiempo para poder llegar a la raíz de los conceptos de una manera clara y concisa.

Debido a este motivo, decidimos buscar y generar un sistema diferente para poder abordar este segundo proceso de análisis y entendimiento. De este modo, creemos que podremos llegar a entender la obra de arte de una manera más rápida, directa y fiel y con ella a la joya, cuando la utilizamos para expresarnos a través del lenguaje plástico.

9.2.1. SEMIÓTICA Y SEMIOLOGÍA EN LA EXPERIENCIA DEL ARTE

Al realizar la estancia de investigación en Estados Unidos en Cranbrook Academy of Art[55] junto con la profesora y artista Iris Eichenberg[56], tuvimos la posibilidad de hablar sobre cómo abordar el análisis y entendimiento de la obra o proyecto de arte con ella y con más artistas, profesores y críticos relacionados en este ámbito. Todos ellos nos ofrecieron perspectivas diferentes y, gracias a ellas, empezamos a tener una visión más amplia acerca de este proceso de análisis, interpretación y entendimiento del lenguaje de la joyería en particular y del arte en general.

Una de las personas con la que más pudimos profundizar en este tema, fue con el profesor y crítico de arte John Corso Esquivel[57]. En las conversaciones que tuvimos pudimos exponerle este sistema de *capas* o puntos básicos a trabajar en el proceso de creación de una obra cuando escogemos la joyería como lenguaje plástico. También reflexionamos en torno a la relación que este método podía tener con la semiótica, dado que el tratamiento de la obra a través de las diferentes perspectivas que nos ofrece cada una de las *capas* se asemeja en cierto modo a esta teoría. Pues, del mismo modo que a través de la semiótica podemos llegar a entender cómo funciona, qué funciona y qué posibilidades ofrece el propio lenguaje verbal, si la aplicamos a este otro ámbito también podemos llegar a entender la obra de arte, gracias a que nos ofrece un método con el que poder comprender los códigos lingüísticos en los que estructuramos la pieza por medio de la observación o análisis de unos puntos concretos.

Corso fue el que finalmente nos recomendó que profundizásemos en esta teoría, con el fin de poder encontrar un enfoque con el que pudiésemos generar ese sistema de análisis y entendimiento de la joya (dentro del arte de objeto) que andábamos buscando.

55 Esta academia está situada en el primer ranking de estudios de postgrado en arte de Estados Unidos por ser uno de los diez centros de más prestigio de este país. Allí podemos realizar estudios de máster, concretamente en este caso tanto en artes aplicadas (cerámica, textil y metales) como en artes plásticas (escultura, pintura, grabado y fotografía), diseño (de producto y gráfico) y arquitectura. Un aspecto que nos beneficiaba por completo puesto que nosotras estamos investigando este fenómeno teniendo en cuenta ambos campos, los cuales oscilan entre la aplicación y la plástica. Podríamos decir que Cranbrook Academy of Art se distingue por promover un estudio intenso en la producción artística personal, a través de una metodología en la que también de manera exhaustiva, forman a los alumnos en crítica y análisis de obras de arte.

56 Eichenberg se distingue por ser joyera, artista, profesora y crítico de joyería y de arte de objeto de prestigio a nivel internacional. Así como también por haber estado impartiendo cursos, realizando exposiciones y ejerciendo como comisaria a lo largo de Europa, América y Asia. Es de origen germano, aunque se formó en joyería en Holanda en la prestigiosa Gerrit Rietveld Academy de Ámsterdam, donde trabajó también como profesora, iniciando allí su carrera como docente.

57 El Dr. John Corso Esquivel ha realizado estudios universitarios de grado, máster y doctorado tanto de Bellas Artes como de Historia del Arte. Corso trabaja en torno a la crítica y análisis en ambos campos tanto a través de la investigación como de la docencia. Actualmente trabaja como profesor asociado en Oakland University, a la vez que continúa su carrera como investigador y crítico de arte.

Después de haber leído e investigado sobre dicha teoría, pensamos que podría ser enriquecedor trasladar a lo concreto del lenguaje del arte, este sistema de análisis semiótico que se aplica al lenguaje verbal y sus signos. Dado que gracias a él, nosotras hemos podido llegar a estudiar y analizar el lenguaje plástico de las joyas.

El propósito que perseguíamos con este estudio era configurar un esquema con el que poder entender la naturaleza y funcionamiento del arte de objeto, concretamente el que está en relación directa con el cuerpo, donde está inmerso la joyería. Un sistema que fuese capaz de funcionar en el proceso de interpretación o lectura de la obra plástica.

Cuando iniciamos el estudio de esta teoría, rápidamente empezamos a ver cómo los conceptos de semiótica y semiología se entrecruzan, para abordar el análisis de los signos bajo los que se estructura el lenguaje. Ambas corrientes se gestaron a lo largo del siglo XX y como hemos dicho anteriormente, el nombre de ambas nos revela que tienen que ver con el entendimiento de los signos del lenguaje, dado que tanto semiótica como semiología provienen de la palabra semiosis. Estas teorías se vinculan a esta palabra porque el fenómeno de semiosis es el que se genera cuando una cosa o elemento tiene un significado para un colectivo. Es decir, cuando un elemento acarrea o contiene un mismo significado o sentido para un grupo de personas y por tanto, se convierte en un tipo de lenguaje o herramienta con la que nos podemos comunicar y entender.

Podríamos decir que este mismo fenómeno lo podemos generar también en el lenguaje de las artes plásticas. Dado que en las obras plasmamos o representamos una serie de símbolos, códigos y conceptos que tienen un significado para un grupo de personas y como consecuencia, gracias a ellos somos capaces de generar una experiencia perceptiva y comunicar o recibir unos conceptos.

Si nos centramos en el arte de objeto, podemos ver cómo cada elemento representa o corresponde a un signo que podemos vincular rápidamente con esos símbolos y códigos que tenemos guardados en la memoria y que corresponden, de manera general, a un imaginario colectivo que hemos ido gestando a través de la historia, la cultura y las experiencias personales. Toda una serie de conocimiento y experiencias que hemos ido adquiriendo, en este caso, debido a la relación directa con los mismos objetos de uso común a lo largo de los días, esos que nos rodean constantemente.

Por esta razón podríamos llegar a decir que el lenguaje del arte de objeto, lo generamos a través de aquellos significados y códigos

que hemos ido aprendiendo a lo largo de nuestra vida, a partir de los mismos objetos cotidianos.

Igualmente, gracias a este modo de ver o entender el arte de objeto, también podemos llegar a comprender cómo el uso de una joya como elemento para la comunicación o como signo dentro de este campo, funciona debido a que bajo unos parámetros concretos, este elemento es el que más se adecua para comunicar unos conceptos determinados. Pues concretamente este elemento acarrea unos significados y códigos específicos que nos ayudan a transmitir esos conceptos que tenemos en mente a los demás. Los cuales, suelen estar relacionados con: la riqueza, el valor, la eternidad, la familia, la cultura, el cuerpo, etc. que tanto vinculamos a las joyas. Esto mismo es lo que podemos observar en el lenguaje escrito o hablado cuando utilizamos estas dos vertientes filosóficas para analizarlo. Dado que si analizamos el lenguaje de las palabras o sistemas verbales podemos llegar a ver cómo, finalmente, la utilización de una palabra determinada tiene su razón de ser porque acarrea unos significados y códigos específicos y, por esa misma razón, utilizamos una palabra en concreto y no otra.

Sin embargo, aunque ambas teorías coinciden con este planteamiento inicial que viene dado por este fenómeno de semiosis, con el que generamos una serie de códigos o signos específicos con los que entendemos conceptos determinados, hay una distinción entre ellas que hace que nos inclinemos más por la semiología que por la semiótica. Esto se debe a que a pesar de que las dos se crearon de manera paralela, la localización y necesidades bajo las que se gestaron fueron diferentes.

La teoría de la semiótica se creó en Europa y fue encabezada por el teórico Ferdinand de Saussure[58]. Podríamos decir que el foco de atención de esta teoría residía únicamente en el análisis de los signos del lenguaje de las palabras y de los sistemas verbales. Para poder establecer ese sistema de análisis utilizamos dos elementos con los que poder llegar a entender y analizar el mensaje de los signos que lo generan:

58 Lingüista y filósofo nacido en Ginebra, conocido también como el padre de la "lingüística estructural" o de la semiología del siglo XX.

SEMIÓTICA

- **SIGNIFICADO**
  Corresponde a la definición o el concepto que tenemos de ese signo o palabra.

- **SIGNIFICANTE**
  Corresponde a la propia representación formal de ese signo o palabra también.

De manera muy sencilla podemos entender esta teoría con el siguiente ejemplo: a través del significado (definición o concepto) de collar y de la representación (o significante) del mismo elemento como, por ejemplo, por medio de un dibujo, podemos llegar a entender el signo de esta palabra.

Si observamos el arte de objeto bajo este prisma semiótico, podemos llegar a ver cómo, para poder analizar y entender los signos de la obra hay que conocer su significado y los conceptos que acarrea y a la vez, su significante o las diferentes maneras que hemos estado utilizando para representar ese objeto. De ese modo, seremos capaces de generar la experiencia perceptiva y llegar a articular el discurso del proyecto.

Por otro lado, desde la teoría de la semiología, en cierto modo, también se considera importante conocer el concepto (o significado) y su representación (o significante), para poder llegar a analizar y entender el lenguaje. Aún así, se introdujo un elemento más con el fin de aproximarnos más a su entendimiento. Podríamos decir que este tercer elemento es la misma interpretación que generamos los receptores que recibimos el signo. Consideramos que esta nueva perspectiva que nos ofrecen los receptores nos ofrece la posibilidad de tener un factor externo al mismo signo (u obra en nuestro caso) con el que poder analizarlo y llegar a comprenderlo de una manera más completa y amplia.

En base a las lecturas que hemos hecho, podríamos decir que esta introducción se debe a que inicialmente, la intención de esta segunda teoría era abarcar todos los tipos de lenguajes y no quedarse solamente, en el de las palabras o signos verbales. Para conseguirlo se necesitaba generar un sistema más amplio, uno en el que tuviese cabida cualquier tipo de lenguaje comunicativo.

Esta segunda corriente se creó en América y fue encabezada por el filósofo y científico Charles Sanders Pierce[59]. Este teórico creó un sistema de análisis de los signos similar al anterior, por medio de tres elementos que se relacionan entre ellos. Los cuales, los hemos relacionado o vinculado con tres elementos clave dentro de las artes plásticas:

- REPRESENTAMEN / AUTOR
- OBJETO / PIEZA DE ARTE
- INTERPRETANTE / AUDIENCIA

A partir de estos tres elementos y sus relaciones podemos generar un sistema sencillo con el que analizar los signos que vemos plasmados en el proyecto de arte, así como en cada una de las piezas que lo componen. Pues siguiendo esta propuesta podemos llegar a analizar tanto el propio significado o concepto del signo u objeto, como su significante o representación. Pero, además también tenemos en cuenta otro elemento fundamental para poder llegar a entender la totalidad de la obra: la interpretación que hace el receptor (o audiencia en nuestro caso) del proyecto de arte o de la pieza. Entonces, si nuestra intención es utilizar este sistema para analizar el lenguaje plástico, habrá que encontrar tres elementos clave, con los que empezar a analizar los signos y poder entender e interpretar la obra.

En base a este sistema, para comprender el lenguaje plástico deberíamos de encontrar y analizar:

- Los conceptos que el AUTOR traslada a la obra
- Aquellos códigos, formas, elementos o incluso recursos que generan la PIEZA con los que plasmamos los conceptos
- El discurso y la interpretación que crea la AUDIENCIA a través de la experiencia perceptiva, gracias a los conceptos y a las características formales que el autor ha plasmado en la obra

59 Filósofo y científico estadounidense de finales del siglo XIX y principios del XX. Considerado como fundador del pragmatismo y padre de la semiótica moderna, semiología o teoría de los signos.

Por lo tanto, para poder cerrar este proceso de análisis y entendimiento de la obra o proyecto de arte deberíamos introducir esa interpretación y discurso que genera la audiencia. Dado que, al fin y al cabo, nosotros como creadores podemos elaborar un sinfín de obra, pero si la audiencia no es capaz de recibir e interpretar la información que depositamos en ella y entender sus signos, símbolos o códigos, su sentido se acaba perdiendo y, como consecuencia, no hay comunicación, por mucho significado o significante que tenga ese signo, palabra o joya en este caso.

Debido a estos motivos, creemos que la semiología hace que nos acerquemos de manera más fiel a entender la naturaleza del arte o del arte de objeto. Porque, a través de esta teoría tenemos en cuenta la respuesta e interpretación de los receptores. Ésa que establecemos a través de la experiencia perceptiva que nos permite generar una conexión entre los conceptos, las formas que plasmamos en la obra y el conocimiento que ha adquirido la audiencia a través de la historia, la cultura y las experiencias personales.

PROCESO DE ENTENDIMIENTO

PROCESO DE SEMIOSIS

Situados en un SIST. DE CÓDIGOS o CONTEXTO REFERENCIAL que genera un SIST. DE RELACIONES a través de:

- SIGNIFICADO
- RELACIÓN
- INTERPRETACIÓN

Genera un SIGNIFICADO a través de unos CONCEPTOS por medio de las PERCEPCIONES gracias a la EXPERIENCIA, el CONOCIMIENTO y la CULTURA.

Depende del contexto del observador y su experiencia, que la obra pueda llegar a generar/recrear las sensaciones que hemos trabajado en ella. Las cuales, llevarán al observador a los conceptos que acarrea la obra de arte.

Genera un TEMA a través de una IDEA por medio del ARTE gracias al LENGUAJE PLÁSTICO.

Dependiendo de las habilidades plásticas del autor, la obra podrá desencadenar peor o mejor, las sensaciones que lleven al observador al tema que hemos trabajado.

Genera un REFERENTE a través de la MATERIA por medio de las FORMAS dispuestas en el ESPACIO.

Dependiendo de cómo sea el contexto en el que situemos la obra que presentamos o el modo de presentación que utilicemos, la podremos entender peor o mejor.

A continuación desarrollaremos un poco más estos puntos clave para así, poder entender e interpretar mejor el lenguaje plástico a través de la semiología.

Bajo nuestro modo de ver y entender el arte, consideramos que la intención de las obras es comunicar. Pensamos que para que esto pueda suceder tenemos que ser capaces de llegar a plasmar en ellas esos signos que las personas reconocemos y entendemos. De este modo, podremos darle forma tanto a esos conceptos que tenemos en la mente, como a ponerles conceptos a esas formas que tenemos entre manos.

Pensamos que si conseguimos llegar hasta los signos con los que poder transmitir unos conceptos a través de las piezas, puede que sea mucho más fácil que la audiencia genere la experiencia perceptiva y el discurso que hace que el proyecto cobre sentido. Pues esos códigos que vamos a poder leer en ellas, han estado presentes tanto en nuestra vida como a lo largo del proceso de creación dejando así que se consoliden en las piezas. Gracias a este motivo, los signos y códigos de las obras nos resultan más familiares y entendibles.

Como hemos dicho, un buen sistema de análisis para ver si realmente funciona y llegamos a entender la obra que tenemos delante, podría ser la semiología. Para poder aplicar esta teoría deberíamos analizar y establecer unas buenas relaciones entre los puntos o las diferentes perspectivas que nos ofrece esta corriente filosófica.

- **AUTOR** esa persona o grupo de personas que generan un significante o representación a través de una idea o un detonante creativo, como: un pensamiento, una palabra, una reflexión, una técnica, un material, etc. Aspectos que convergen en aquellos conceptos que finalmente quedan plasmados en la obra. Ésos que podemos desarrollar de manera física a través de la plástica en el contexto del arte. Dependiendo de las habilidades que tenga el autor, se podrán transmitir y plasmar mejor o peor, esos conceptos que se trabajan en la pieza.

- **PIEZA** ese conjunto de elementos o representaciones tangibles a los sentidos que, a través de una experiencia perceptiva, son capaces de transmitir los conceptos que el autor ha plasmado por medio del lenguaje plástico. Podríamos decir que estas formas palpables por los sentidos son el medio por el que se manifiestan las piezas, situadas concretamente en el contexto del espacio, en este caso, tanto el del cuerpo como el del territorio.

- **AUDIENCIA** esa persona o grupo de personas que interpretan la obra gracias a una experiencia perceptiva y generan el discurso, a través de todos aquellos conceptos y características formales que ha conseguido plasmar el autor en la pieza. A partir de estos dos elementos (conceptos y pieza), este grupo de personas vinculará el conocimiento y las experiencias personales que han ido adquiriendo a lo largo de los años, para así poder acceder a ese diálogo y comunicación por medio de la experiencia perceptiva. Precisamente por ello, no podemos obviar que el medio por el que la audiencia puede recibir toda esa información con la que poder articular ese diálogo y discurso son los sentidos. Sentidos que en este caso, se activan en el contexto de la experiencia perceptiva plástica.

Tampoco deberíamos olvidar que, tal y como hemos dicho anteriormente, para que podamos desencadenar la experiencia y poder así empezar a establecer el diálogo entre pieza y audiencia, también hay que generar un buen modo expositivo con el que poder ofrecer todos esos signos e información. Asimismo, para que el modo expositivo funcione, éste debe estar en sintonía con el contexto sociocultural y temporal de la audiencia.

Por estas razones creemos que tomando como punto de partida la reflexión y análisis de los puntos citados, podemos llegar a entender que tanto el autor (a partir de los conceptos y de la creación de la obra) como la audiencia (a través de su interpretación), recurren al conocimiento y a las experiencias pasadas para poder crear y acceder a este lenguaje plástico hecho por medio de signos, códigos o símbolos. Toda una serie de estímulos que desencadenan una experiencia perceptiva, con la que podemos llegar tanto a crear[60], como a interpretar las obras que estamos viendo, tocando, escuchando, etc. Experiencias que surgen de manera inicial en las relaciones entre las personas y todos aquellos elementos u objetos que nos rodean en el contexto cotidiano que, tal y como hemos dicho, están relacionados con la sociología de la colocación.

De todo lo expuesto podemos sacar una conclusión con la que nos reafirmamos en que son las experiencias personales y el conocimiento dado a través de la cultura y la historia lo que hace que cobre sentido el análisis de la obra de arte y su lenguaje. Pues éstos son los que finalmente activan el recuerdo, que provoca tanto la creación de la pieza a través de las formas y los conceptos, en el caso del autor, como de la experiencia y del discurso en el caso de la audiencia.

60 Tal y como hemos visto en el capítulo seis con la artista Maruja Mallo.

Llegados a este punto, podríamos ver cómo este sistema, a parte de ofrecernos un método para analizar el arte dentro del campo del arte de objeto, también nos ofrece pautas que puede que nos ayuden en la creación de una obra o proyecto en el campo del arte de objeto. Para poderlas activar, podríamos hacer el siguiente ejercicio:

1. Quiero trabajar con este tema en concreto: _____

2. ¿Qué relaciones me llevaron a mi y a la mayoría de las personas a tener una experiencia relacionada con este tema? ¿cómo fueron? ¿dónde se generaron?

3. ¿Cuáles son los objetos que nos encontramos en esas relaciones, situaciones o contextos?

Estas preguntas harán que empecemos a investigar los signos, códigos, simbologías o elementos que nos llevarán a ese tema en forma de objeto y que, en este caso, está íntimamente relacionado con la sociología de la colocación, que nos lleva a esas tipologías de objetos, materiales, contextos y ambientes con los que podemos empezar a trabajar, entender e interpretar la obra o proyecto de arte en cuestión.

No obstante, del mismo modo que podemos llegar a los objetos a través del tema que queremos trabajar en el proyecto, también podemos llegar al tema a través de esos objetos con los que nos gustaría trabajar. Lo que hacemos en este segundo caso es invertir el orden de las pautas:

1. ¿En qué relaciones, situaciones o contextos nos encontramos esos objetos con los que nos gustaría trabajar?

2. ¿Dónde se generan? ¿Cómo son? ¿Qué relaciones me llevan a mí y a la mayoría de las personas a tener una experiencia relacionada con estos objetos?

3. Por lo tanto, podremos trabajar con estos temas en concreto: _____

Tal y como hemos podido ver, una de las estructuras de análisis que podemos seguir para entender la naturaleza del arte de objeto y los proyectos que hacemos por medio de esta disciplina es el sistema de la semiología. Pues a través de él relacionamos y vinculamos los elementos, información o signos que nos proporciona el autor, la pieza y la audiencia y, como consecuencia nos encontramos bajo todo un sistema de códigos o contexto referencial donde podemos observar una serie de relaciones semánticas o de significado, sintácticas o de relación y pragmáticas o de interpretación, que son las que finalmente nos permiten generar el entendimiento y comprensión de la obra. Por eso consideramos que es a través de este sistema como podemos llegar al análisis y entendimiento del arte desde la base, raíz u origen, así como también a la propia experiencia porque, gracias al estudio de esos tres elementos clave o perspectivas (autor – pieza - audiencia), podremos dotar de sentido tanto a la obra de arte como al lenguaje plástico que hemos utilizado para crearla.

9.2.2. UNA NECESIDAD INNATA DE RELACIÓN, EXPRESIÓN Y COMUNICACIÓN. Reflexiones en torno al arte y la sociedad

Creemos que llegar a elaborar un buen lenguaje plástico es muy importante, pues a través de él podemos relacionarnos y comunicarnos, ya sea con nosotros mismos o con los demás y saber, por ejemplo: qué nos preocupa, qué nos gustaría compartir con los demás, qué desearíamos cambiar o reivindicar, qué querríamos potenciar, etc. Un tipo de relación y comunicación que se acerca a ese instinto social que tenemos de manera innata en cada uno de nosotros y que hace que podamos realizarnos y desarrollarnos en sociedad en este mundo como individuos.

Por ese motivo pensamos que dentro de esta necesidad de relación y comunicación que tenemos, hay otra intrínseca que llamamos de exteriorización. Dado que necesitamos también exteriorizar todas aquellas cosas que sentimos, percibimos o experimentamos ante un estado, suceso o experiencia con el fin de poder convivir en comunidad de una manera más participativa. Es más, creemos que es justamente a partir de esta necesidad de exteriorizar aquello que reside o sucede en nuestro interior, que surge esa voluntad de expresión y representación que está tan latente en las artes plásticas. Pues gracias al tipo de representación formal que nos brinda este campo, podemos generar una serie de signos con los que poder crear un lenguaje plástico que nos permite expresarnos. De hecho, podríamos decir que, en cierto modo, estos signos o representaciones formales son los responsables de que nos podamos comunicar por medio de la plástica. Al igual que son los que acaban actuando como vínculos formales y conceptuales entre las personas y la obra o proyecto de arte gracias a la experiencia perceptiva.

Así pues, la semiología es una opción que nos ofrece un sistema con el que poder llegar a entender por qué en arte elegimos un tipo de herramienta plástica u otra, o en nuestro caso, un objeto u otro dependiendo de aquello que queramos expresar, para así poder comunicarnos a través de este lenguaje, que nos permite acceder a unos signos, códigos y simbologías determinadas con las que poder llevar a cabo esa necesidad o voluntad de expresión, comunicación y relación. Necesidad que, de un modo u otro, creemos que reside de manera intrínseca en los seres humanos y que nos permite desarrollarnos en sociedad, en este caso a través del arte.

A pesar de todos estos argumentos que hemos expuesto, con los que podemos ver cómo el arte puede generar un lenguaje perfectamente válido para comunicarnos, puede que siempre haya

alguien que ponga en duda la fuerte capacidad de sensibilización y de comunicación que tiene este campo. Por ejemplo, en el libro *Introducción a la semiótica*[61] del filósofo británico Daniel Chandler[62], hay un caso curioso donde Chandler explica que el teórico Víctor Shklovsky[63], sostenía que el arte genera una percepción extraña de los símbolos, signos y códigos, y que, debido a ello, no es apto para la comunicación dado que este lenguaje puede llegar a confundirnos. Por lo tanto, según Shklovsky, este lenguaje no cumple con esta capacidad comunicativa de la que estamos hablando, puesto que nos ofrece una desfamiliarización general de los mismos códigos o signos que utilizamos para comunicarnos. Es decir, según este teórico, las artes plásticas nos alejan del entendimiento o del sentido de los signos (de ahí que se utilice el término desfamiliarización), porque nos ofrecen un lenguaje difícilmente interpretable que se aleja de aquellas experiencias y conocimientos que adquirimos en el transcurso de los días.

Sin embargo, en base a nuestro conocimiento y experiencia, nos atrevemos a decir que lo que realmente sucede en el campo de la plástica, a través de lo que Shklovsky llama desfamiliarización de los signos, es que nos acercamos a una parte de ellos que no solemos tener tan en cuenta en esta realidad en la que estamos inmersos. Es decir, en ámbitos generales en esta sociedad, solemos estar más en contacto con esa vertiente o parte funcional práctica o concreta de las cosas y no estamos tan en contacto con esa otra vertiente abstracta o simbólica, que también está implícita en cada una de ellas. Esa que tiene tanto peso, tanto en este campo del arte como en nosotros, gracias a la parte intangible del cuerpo. Pues, tal y como hemos visto en el capítulo seis, podríamos establecer un paralelismo entre el cuerpo y los objetos de la siguiente manera:

- CUERPO TANGIBLE / ANATOMÍA como parte funcional práctica o concreta, que nos permite desenvolvernos de manera física a través de la acción corporal

- CUERPO INTANGIBLE / SER / YO como parte funcional simbólica o abstracta, que nos permite darles un significado a las cosas

61 Libro en el que nos hemos basado para hacer el estudio semiótico.
62 Daniel Chandler es un semiótico visual del siglo XXI que trabaja desde el 2001 en el Departamento de Estudios de Teatro, Cine y Televisión en Aberystwyth University.
63 Escritor, crítico y panfletista ruso y soviético. Fue uno de los primeros teóricos del llamado formalismo ruso de la escuela de Moscú del siglo XX.

Puede que por este motivo, en algunos casos el lenguaje plástico no sea tan común o accesible como lo pueden llegar a ser otros, dado que no solemos estar tan en contacto con él o no solemos darle la misma importancia. No obstante, a pesar de este distanciamiento aparente con esta parte abstracta, creemos que debemos ser conscientes de los signos, códigos, simbologías, sensaciones, percepciones o incluso las emociones que acarrea el lenguaje plástico, están íntimamente ligadas con esta doble vertiente de nosotros (concreta-abstracta), que creemos que debemos desarrollar tanto en la obra de arte como en el día a día.

En base a nuestra experiencia, creemos que bajo la perspectiva del arte y del lenguaje plástico podemos observar que en este campo no hay una desfamiliarización de los signos, sino un problema de fondo en la sociedad relacionado con la comunicación y con esa parte de las personas que está más vinculada con todo aquello no tangible, no palpable o no visible. Tal vez afectada por ese ritmo atroz al que se nos incita en esta sociedad a través del trabajo, consumo o una actitud alienada. Un ritmo que pensamos que nos lleva a un modo de proceder o de estar que está cada vez más alejado del lenguaje de las sensaciones, de los sentimientos o de esta otra realidad sensitiva que aparece, entre otros muchos lugares, en esa experiencia perceptiva o comunicación no tangible.

Desde esta investigación, apostamos por el desarrollo de la plena consciencia en la doble vertiente que acarrea aquello funcional en su sentido más amplio, tanto la concreta como la abstracta, tangible o intangible. Esa capacidad funcional que creemos que acaba residiendo en todo y en todos y que dota a la realidad de un sentido y lo trasciende. Pues gracias a ella, tal vez podamos contemplar la totalidad de aquello que tenemos o que está sucediendo ante nosotros. Porque puede que, a través de esa doble vertiente que contempla una visión holística de las cosas, seamos capaces de llegar al conocimiento en su estado pleno.

Cuando hicimos esta serie de relaciones llegamos a la determinación que el entendimiento, tanto de la parte concreta como de la abstracta de los signos que habitan esta realidad en la que estamos inmersos, junto con los lenguajes que articulamos a través de ellos, pueden llegar a ser vitales para entender y relacionarnos, expresarnos y comunicarnos en sociedad. Tal y como comenta Chandler en sus escritos (2007): “los signos [u objetos en este caso] no reflejan simplemente la realidad (social), sino que están inmersos en su construcción, entonces quienes controlan los sistemas de signos son quienes controlan la construcción de la realidad.”.

A través de estas palabras podemos entender cómo, a partir del arte en general (o del arte de objeto en particular) y de sus signos, podemos llegar a un mayor entendimiento, tanto de la sociedad y de su comportamiento como del lenguaje plástico. Al fin y al cabo, uno acaba siendo consecuencia del otro. Pues, podríamos decir que en esta realidad social surge el arte que hacemos y a través de éste, generamos un tipo concreto de realidad social en la que queremos estar. Por tanto, a partir de la observación y del entendimiento de todos los elementos vivos e inertes que formamos parte de esta realidad y de las relaciones que establecemos entre nosotros, podremos llegar al entendimiento real de los signos en los que también están implícitos los del arte, a la vez que construimos un estado y realidad social más plena y consciente.

Con el fin de llegar a este estado consciente y pleno a través del arte de objeto, deberíamos hacer un esfuerzo por controlar y entender los signos, tanto de los objetos como de todos los otros elementos que están alrededor de ellos y de nosotros. Así, seremos capaces de activar una mirada muy atenta. Una con la que poder llegar a entender esa sociología de la colocación, en la que se revelan los patrones de conducta sociales.

A la vez que hacemos esta investigación, también deberíamos ser capaces de activar una capacidad perceptiva sensible, con la que llegar a entender la naturaleza de esa carga conceptual que acarrean los objetos y las relaciones que establecemos entre ellos, tanto en su vertiente concreta como abstracta.

Aplicar los principios de la semiología nos puede dar las claves para entender estos signos y relaciones que generamos en la vida y que aplicamos al arte. También puede ayudar a entender lo complejo o sencillo de esta paradoja que es la naturaleza del arte de objeto, donde la sacralización de la obra de arte reside en el redescubrimiento y el valor de lo cotidiano. Incluso, podríamos llegar a decir que, tal y como transmite Julia Kristeva en sus teorías (como citó Chandler, 2007): “lo que la semiótica ha descubierto [...] es que la ley que gobierna o, si se prefiere, la fuerza principal que motiva toda práctica social reside en el hecho de significar, es decir, esta se articula como una lengua”. A través de estas palabras interpretamos que, por una parte, la realidad, al igual que el arte, se articula como una lengua o lenguaje. Y por otra parte, interpretamos que una de las fuerzas principales que hace que queramos imbuirnos en él, es ese deseo de querer entender su lenguaje y su significado. Porque, si somos capaces de llegar hasta él, podremos llegar al entendimiento de la obra y como consecuencia, acceder, de una manera u otra, a aquellos códigos simbólicos que nos gobiernan y nos envuelven. A través de esta

cita también podemos interpretar que las ganas de entender el lenguaje plástico y los conceptos inmersos en las obras de arte, las desencadenamos por esa necesidad o voluntad de comunicación y entendimiento innata en cada uno de nosotros. Esa misma que acaba generando esa actitud curiosa que hace que nos cuestionemos: ¿qué significa esto que estoy viendo?, ¿qué sentido tiene?, ¿qué nos quiere decir la obra?

Después de leer algunas referencias sobre Kristeva nos reafirmamos en que el arte, de manera directa o indirecta, acaba participando en la educación y como consecuencia, en el crecimiento y enriquecimiento de la sociedad. Puesto que la actividad artística es un método con el que podemos llegar a sensibilizar y transmitir conocimiento por medio de sistemas de comunicación que actúan a nivel social. Todo ello partiendo de un método de sensibilización más fuerte que otros sistemas de conocimiento, de expresión o lenguajes. Porque el arte apela de manera directa, al plano de la experiencia perceptiva y de las sensaciones, es decir, a ése que está íntimamente vinculado con los sentimientos y las emociones. Ese plano abstracto e intangible que acaba influenciando y marcando tanto nuestra existencia.

A lo largo de este capítulo hemos podido ver tanto una pequeña introducción a la teoría de la semiología, como un sistema que posiciona al arte como un tipo de herramienta válida con la que podemos crear un lenguaje que nos permita comunicarnos. Para poderlo conseguir deberíamos ser capaces de crear unos signos claros y que, al mismo tiempo, la audiencia sea capaz de interpretarlos y entenderlos.

Por otra parte, no debemos olvidar que no nos podemos quedar solamente en la superficie de las formas, texturas o colores, sino que debemos adentrarnos en las profundidades de la obra (tanto en su vertiente concreta como abstracta) y hacer un ejercicio de semiosis, con el que poder relacionar el conocimiento y las experiencias pasadas con esas experiencias perceptivas que desencadenamos cuando estamos ante una obra de arte. De este modo, podremos ver a través del recuerdo cuáles han sido las relaciones que han desencadenado experiencias parecidas a lo largo de nuestra vida y así, vincularlas con la obra. Y como consecuencia, podremos interpretar los signos y llegar a los conceptos que hemos materializado gracias al lenguaje plástico. Unos conceptos que, tal y como hemos dicho anteriormente, tienen un gran impacto de sensibilización tanto a nivel personal como social, que pueden llegar a generar conocimiento y realidades más despiertas, conscientes y plenas.

10

PRÁCTICA ARTÍSTICA.
Interiorizaciones y entendimientos

10. práctica artística

Interiorizaciones y entendimientos

10.1. ESPACIO

10.1.1. **LA PIEL COMO SUPERFICIE DE TRABAJO O HÁBITAT DEL OBJETO**

PAISAJES CORPÓREOS

ESTRATO CÓRNEO

TERRITORIO PIEL

10.1.2. **EL LENGUAJE PLÁSTICO DE LA PIEL**

LO QUE NO SÉ DECIR YO LO DICE LA PIEL

10.1.3. **LO QUE EL CUERPO ES AL ESPACIO, LA JOYA ES AL CUERPO**

(des)OCUPAR ESPACIOCUERPO

10.2. CUERPO

10.2.1. **EJERCICIOS DE MIMESIS CON LOS OBJETOS**

MÍMESIS

10.2.2. **EL ESPACIO COMO ELEMENTO DE RELACIÓN ENTRE LA JOYA Y EL CUERPO**

LLEGAR A

10.2.3. **OBJETO JOYA**

BROCHE, CUERPO QUE SUJETA Y ES SUJETADO

10.3. OBJETO

10.3.1. **RELACIONES ENTRE EL CUERPO Y LOS OBJETOS DEL ENTORNO COTIDIANO**
DESDE LO COTIDIANO

10.3.2. **RELACIONES CON LA JOYERÍA**
L'ÀVIA FELISA

10.3.3. **TRADICIÓN**
GESSAMÍ

10.3.4. **JOYERÍA COMO ELEMENTO DE COMUNICACIÓN EN LAS ARTES PLÁSTICAS**
UNA PEQUEÑA APROXIMACIÓN A LA REINVENCIÓN DEL CONCEPTO RIQUEZA

10.4. HORIZONTE COMÚN. Relaciones y sinergias entre objeto, cuerpo y espacio

10.4.1. **OBJETO COMO MEDIADOR**
*HÍBRIDS_*

CONTEXTO DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

Realización de joyas durante el proceso de formación

*Este proyecto se expone brevemente en el capítulo cuatro.

*CUANDO ESCULTURA, JOYERÍA Y ARTE CONVERGEN EN TU CUERPO**

GESSAMÍ

PROYECTOS EN RELACIÓN CON:

OBJETO

CUERPO

ESPACIO

HIBRIDACIÓN

2010 2011 2012 2013 2014 2015

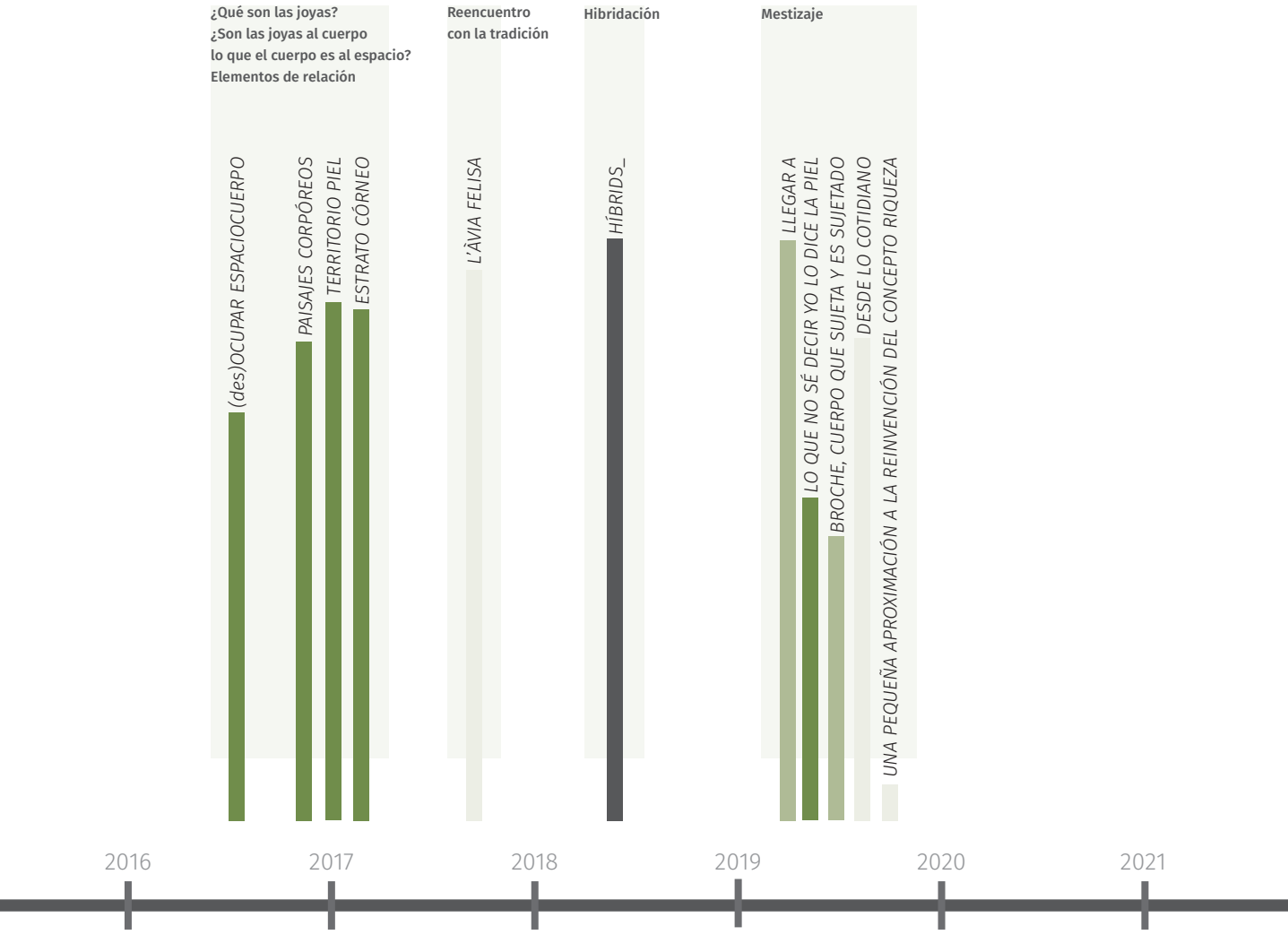
FORMACIÓN

LICENCIATURA EN BELLAS ARTES

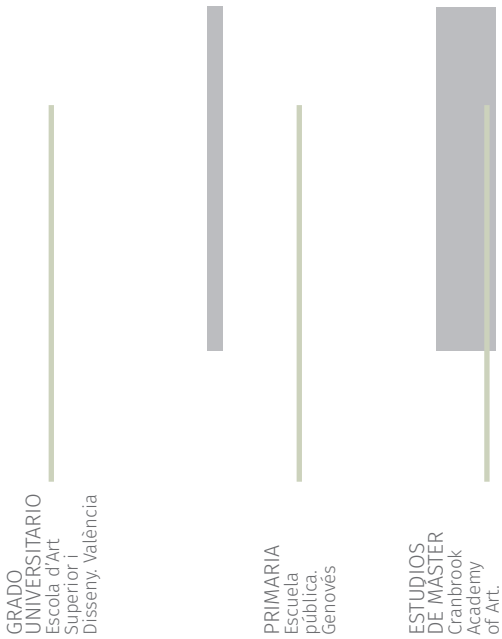
ESTUDIOS EN ELABORACIÓN Y REPARACIÓN DE JOYERÍA

ESTANCIAS DE INVESTIGACIÓN

CURSOS IMPARTIDOS



DOCTORADO EN ARTE:
PRODUCCIÓN E INVESTIGACIÓN



Dentro de los procesos de investigación que realizamos en arte, a pesar de poder analizar las obras de manera externa, hay una necesidad por crear. A parte de realizar una investigación teórica, hay un proceso de búsqueda a través de las formas, imágenes, texturas, colores, simbologías, experiencias.

Podemos teorizar por medio de las obras de otros artistas e investigarlas, pero hacer un trabajo introspectivo con el que generar nuestro propio vocabulario plástico y encontrar los puntos que estudiamos e investigamos (como es la joya) por medio de la práctica, nos ofrece la posibilidad de abordar el tema de análisis bajo los mismos códigos y por lo tanto, entender el tema de estudio desde dentro.

Desde el principio quisimos investigar esta disciplina por medio de la plástica a partir de proyectos personales porque, bajo este enfoque, creíamos que conseguiríamos analizar este fenómeno, con y a través de él. Y así, enfocar la investigación por medio de este sistema, hizo que interiorizásemos mucho más todos los conceptos y relaciones que aparecían en el papel. Este proceso nos dio la posibilidad de experimentar, investigar y poder sacar conclusiones con más rigor. Y todo ello, bajo los mismos parámetros plásticos, expresivos y de comunicación que tiene la propia disciplina.

Podríamos decir que con esta investigación práctica, hemos conversado con las obras a partir de un mismo lenguaje, hemos buscado las causas y llegado a un entendimiento bajo los mismos códigos plásticos. Pues, al fin y al cabo, este proceso nos brinda la posibilidad de abordar la investigación no como un espectador, sino como partícipes del mismo fenómeno.

10.1. ESPACIO

PAISAJES CORPÓREOS

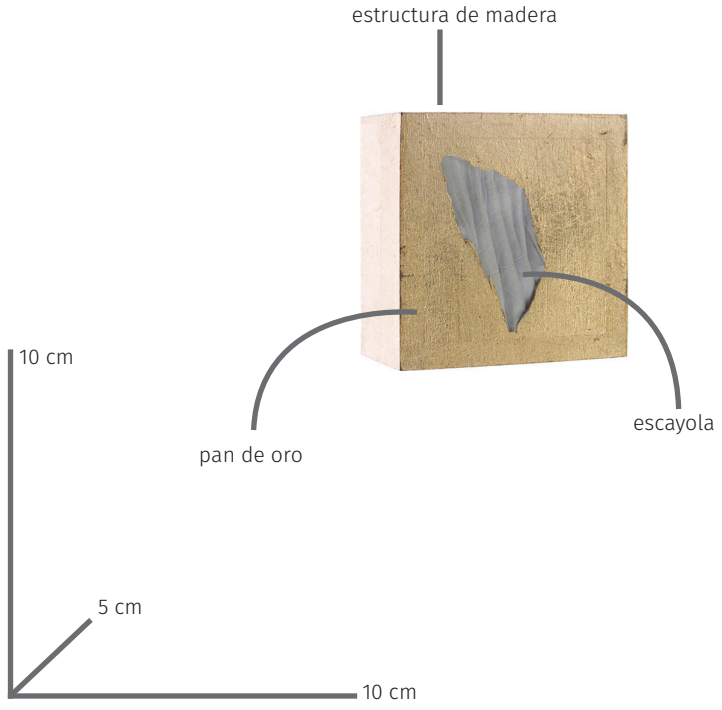
Una aproximación al contexto de las joyas

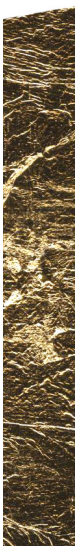
Si una cosa teníamos clara cuando empezamos este tipo de joyería, tanto en el campo de las bellas artes como en el de las artes aplicadas, era que estos objetos simbólico-ornamentales tienen su razón de ser en el cuerpo, concretamente en la piel. En otras palabras, tiene sentido cuando las situamos en la epidermis.

Por este motivo empezamos a crear esta serie de relieves corpóreos. Pues estas formas nos permitían empezar a focalizar nuestra mirada hacia este tejido flexible, a analizar sus diferentes texturas y descubrir los volúmenes que contiene. Este era un modo de investigar y razonar por medio de la plástica para entender cómo es esta superficie que, a lo largo de su extensión, acoge a las joyas.

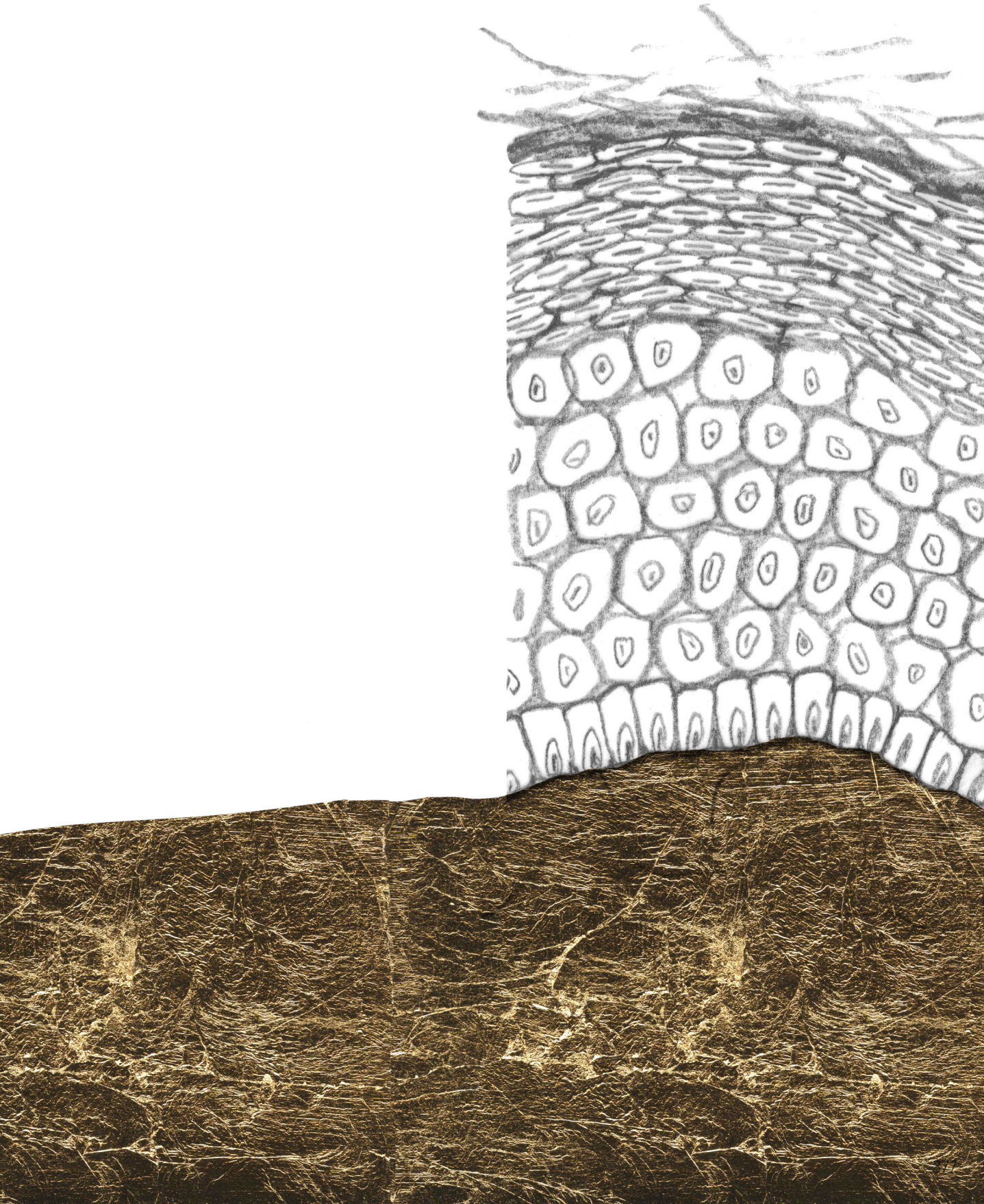
Nos dimos cuenta que si seleccionábamos un trozo pequeño y la sacábamos de su contexto corpóreo, podíamos vislumbrar una serie de micropaisajes, un conjunto de territorios que, en este caso, formaban parte de los paisajes donde encontramos las joyas. Fue en esos momentos cuando nos dimos cuenta de que habíamos llegado a su hábitat.

PAISAJES CORPÓREOS, 2017
Bajorrelieves de escayola en un marco de madera y cubierto con pan de oro





ESTRATO CÓRNEO



Una vez situadas en el hábitat de las joyas, quisimos adentrarnos en él para entender mejor de qué está hecho. Puede que en un primer momento esta estrategia pueda resultar descabellada o sacada de contexto, pero no es así. Anteriormente hemos visto cómo la joyería tiene la capacidad de expandir nuestra corporeidad, sacar al exterior de manera física parte de nuestro cuerpo intangible e introducirlo otra vez en nuestra anatomía. Por lo tanto, estudiar la epidermis nos permitía ser más conscientes de este órgano vecino que está en relación y conviviendo con estas extensiones corporales.

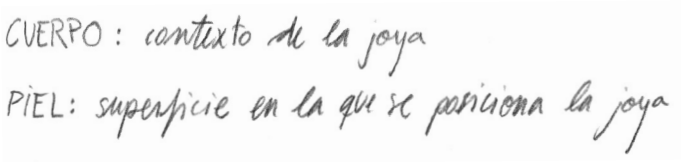
¿Cómo es la epidermis? ¿De qué está hecha?

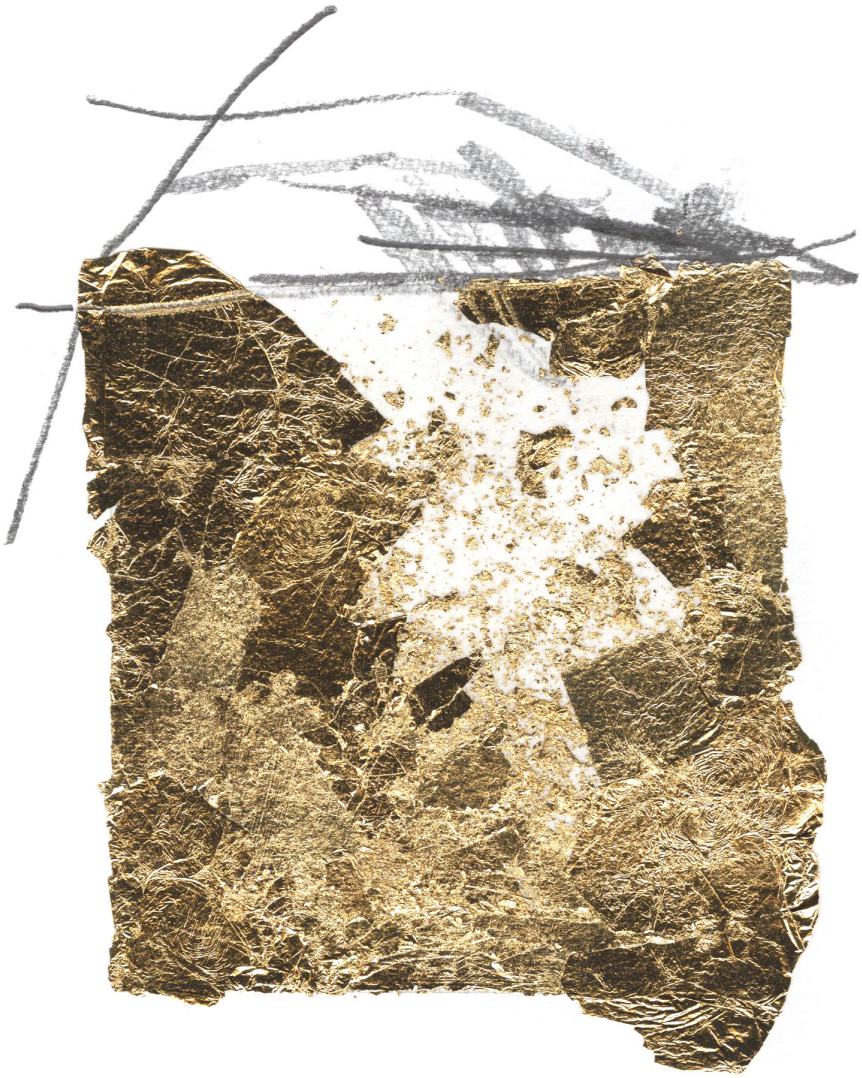
Estas fueron las preguntas con las que arrancamos este proyecto. Gracias a ellas aprendimos que la epidermis está compuesta por cinco capas o estratos. De dentro hacia fuera:

- Estrato basal
- Estrato granuloso
- Estrato espinoso
- Estrato lúcido
- Estrato córneo

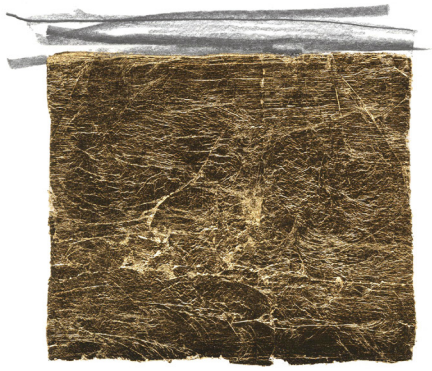
Por lo tanto, las joyas entran en contacto con nuestro cuerpo en el estrato córneo y, es curioso porque, tal y como explicamos en el capítulo seis cuando narramos aspectos simbólicos de la piel, éste está compuesto por una veintena de capas de células de piel sin vida, inertes como las joyas y que se desprenden continuamente como ellas. Además, este tejido a parte de contenernos, nos protege y es a causa de esta función protectora, que constantemente está expuesto a agresiones que palía gracias a este ciclo constante con el que la regeneramos.

A partir de estas características empezamos a dibujar una serie de cartografías epidérmicas donde plasmábamos, de manera gráfica, ese ciclo a través de una pequeña sección del territorio de las joyas. Una epidermis dorada con la que le dábamos el valor de objeto preciado al cuerpo, acompañada por unas capas inertes del estrato córneo desprendiéndose de ella dibujadas con grafito, un color oscuro que podemos asociar a la muerte.

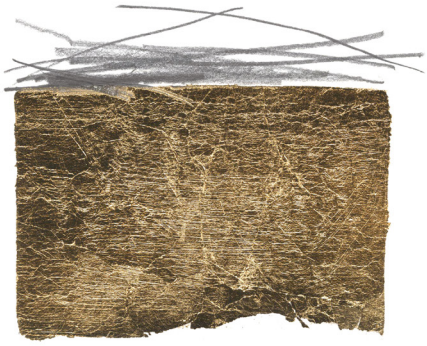


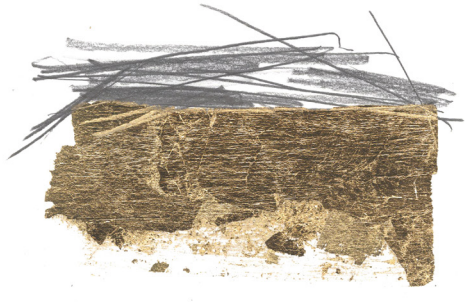


ESTRATO CÓRNEO, 2017
Papel, grafito y pan de oro
30 x 21 cm



SERIE DE ESTRATO CÓRNEO, 2017
Papel, grafito y pan de oro
30 x 42 cm



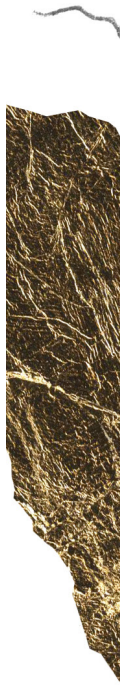


SIN TÍTULO, 2017
Dibujo y collage digital
Medidas variables

Esta propuesta la quisimos trasladar a un plano más escultórico con el que empezar a trabajar el metal que tan vinculado está con la joyería. Para ello, cogimos un rollo de plancha de latón de 0,005 mm de grosor, al que le vinculamos los conceptos: gran extensión, piel y envoltura del cuerpo. Un dato curioso que encontramos es que, la media de este tejido en una persona adulta es de dos metros cuadrados.

Finalmente, para trabajar con los mismos parámetros plásticos que utilizamos con los dibujos, lo que hicimos fue enganchar en la pared uno de los extremos del rollo y, tal y como podemos ver en la fotografía, le dibujamos con carbón las capas de ese estrato córneo, frágil y protector que a la vez, es punto de encuentro con el exterior, con todo aquello que nos rodea y con las joyas.

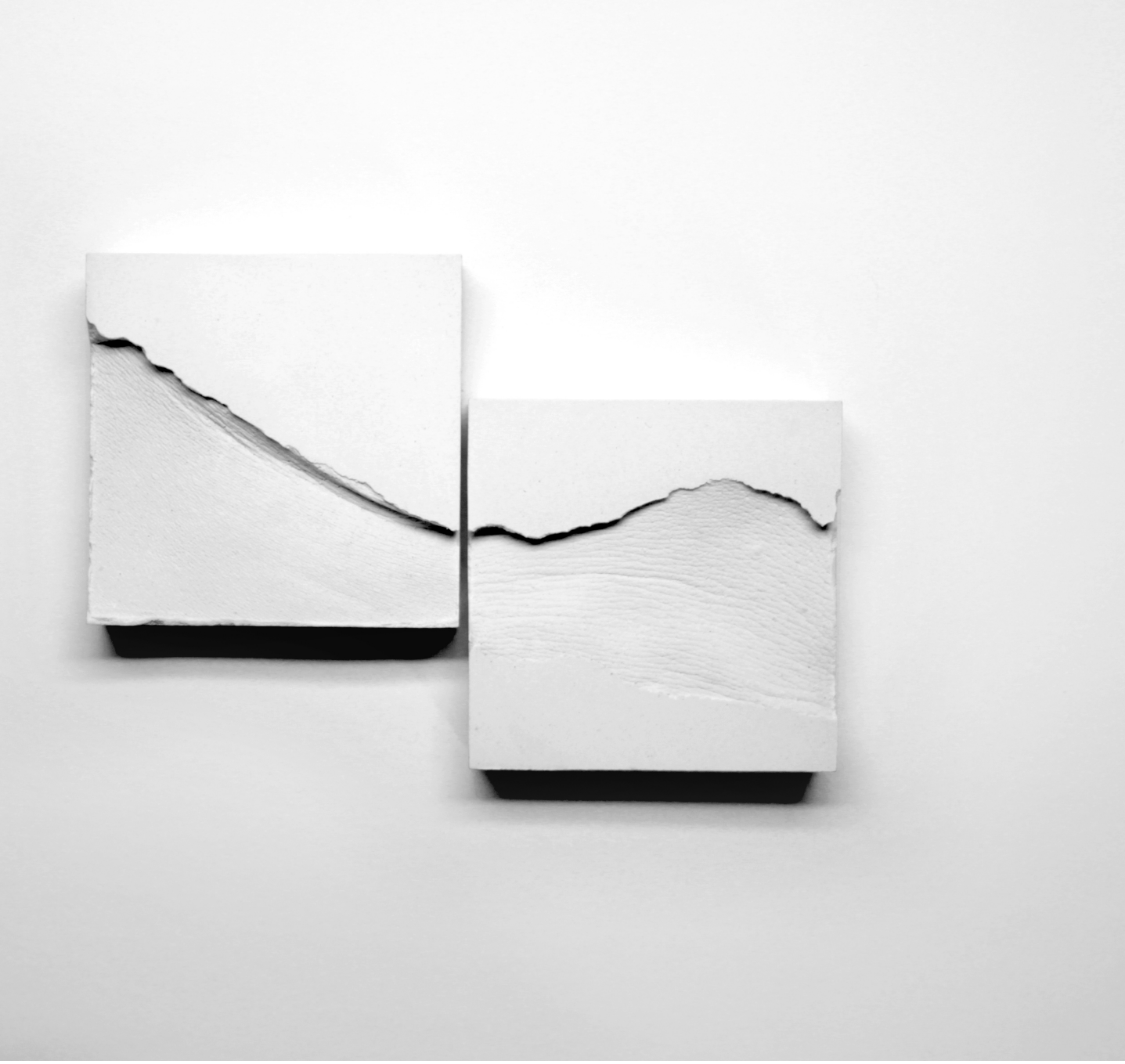
SIN TÍTULO, 2017
Carboncillo, pared y latón
Medidas variables



TERRITORIO PIEL

Superficies corporales aisladas y dispares componen un paisaje árido. Leemos sus ciclos a través de la huella o rastro que deja la vida. Huellas que modelan el tejido elástico que cubre los volúmenes anatómicos y los movimientos que generamos con y desde esta anatomía, cambiante y efímera.

LLEGAMOS
AL TERRITORIO



PAISAJE, 2017
Escayola
7 x 10,3 x 1 cm

Con los conceptos de territorio y capas envolventes, volvimos a retomar algunos de los registros de escayola que hicimos cuando creamos los *Paisajes corpóreos*.

Hicimos estudios de composición y de relación entre las diferentes texturas y formas epidérmicas, hasta llegar a dos obras donde pudimos expresar de manera plástica, cómo es el territorio piel que tanto resonaba en nuestra mente.

Juntamos dos registros y encontramos en el paisaje, dos montañas y un valle. Pero no solamente descubrimos eso, pues si colocamos unos cuantos registros apilados conseguimos plasmar los estratos del territorio, cúmulos o sedimentos. Una serie de conceptos que, si trasladamos del contexto de la geografía al de la plástica, en este caso nos permiten leer y llegar a la historia de un cuerpo.

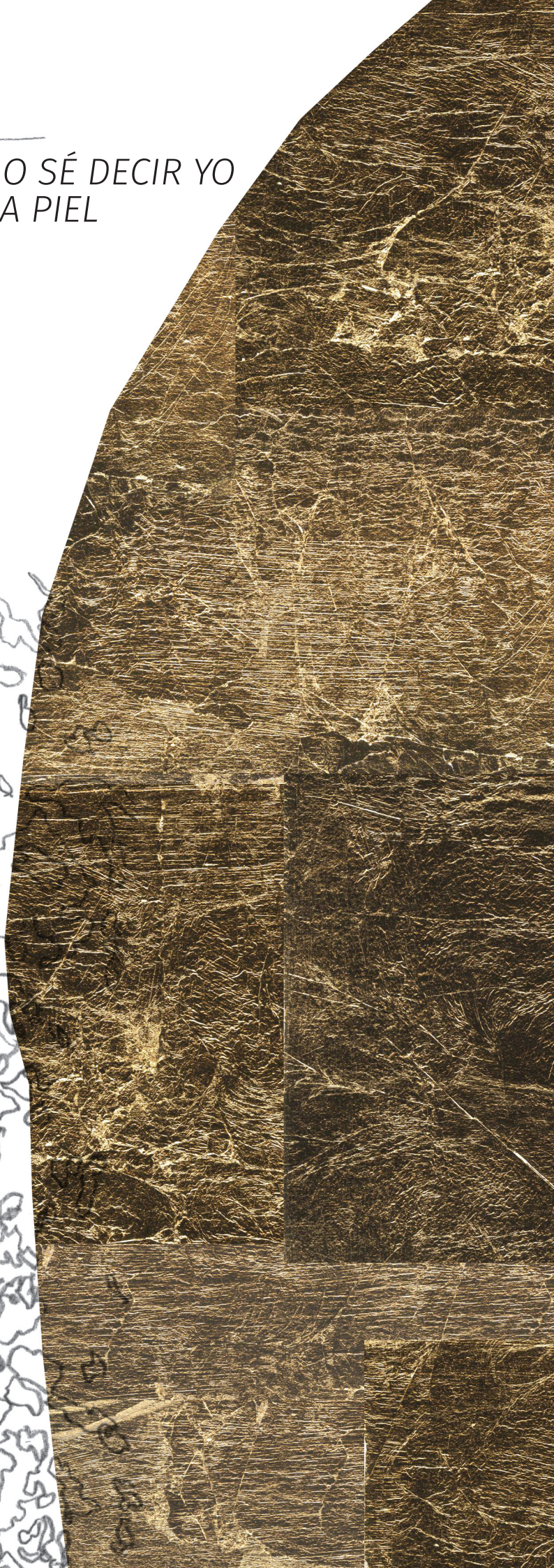
Sucesión de estratos compuestos por volúmenes corporales y texturas epidérmicas, que nos acercan a las profundidades de la tierra y, quien sabe si también, a las profundidades de uno mismo.

LLEGAMOS A LAS CAPAS COMO RECURSO PLÁSTICO A TRAVÉS DEL CUAL TRANSMITIR UN MENSAJE.

ESTRATOS, 2017
Escayola
5 x 5 x 9 cm aprox

Unos fragmentos de volúmenes
corporales aislados,
una horizontal territorial
y una vertical de estratos.

LO QUE NO SÉ DECIR YO LO DICE LA PIEL



LO QUE NO SÉ DECIR YO LO DICE LA PIEL, 2019
Fotografía digital
Medidas variables

Fotografías realizadas por Ashley Beatty.

Y así como los estratos terrestres nos revelan la historia del planeta Tierra, las capas, coloraciones, formas y demás texturas que tenemos en la piel narran nuestra historia de manera plástica a la vez que cartográfica. Pues este diario frágil y perecedero (Olivares, 2001) tiene la capacidad de expresarse y contar sucesos que nos han pasado, al igual que cosas que puede que neguemos o ni sepamos de nosotros mismos.

LO QUE NO SÉ DECIR YO LO DICE LA PIEL, 2019
Fotografía digital
Medidas variables

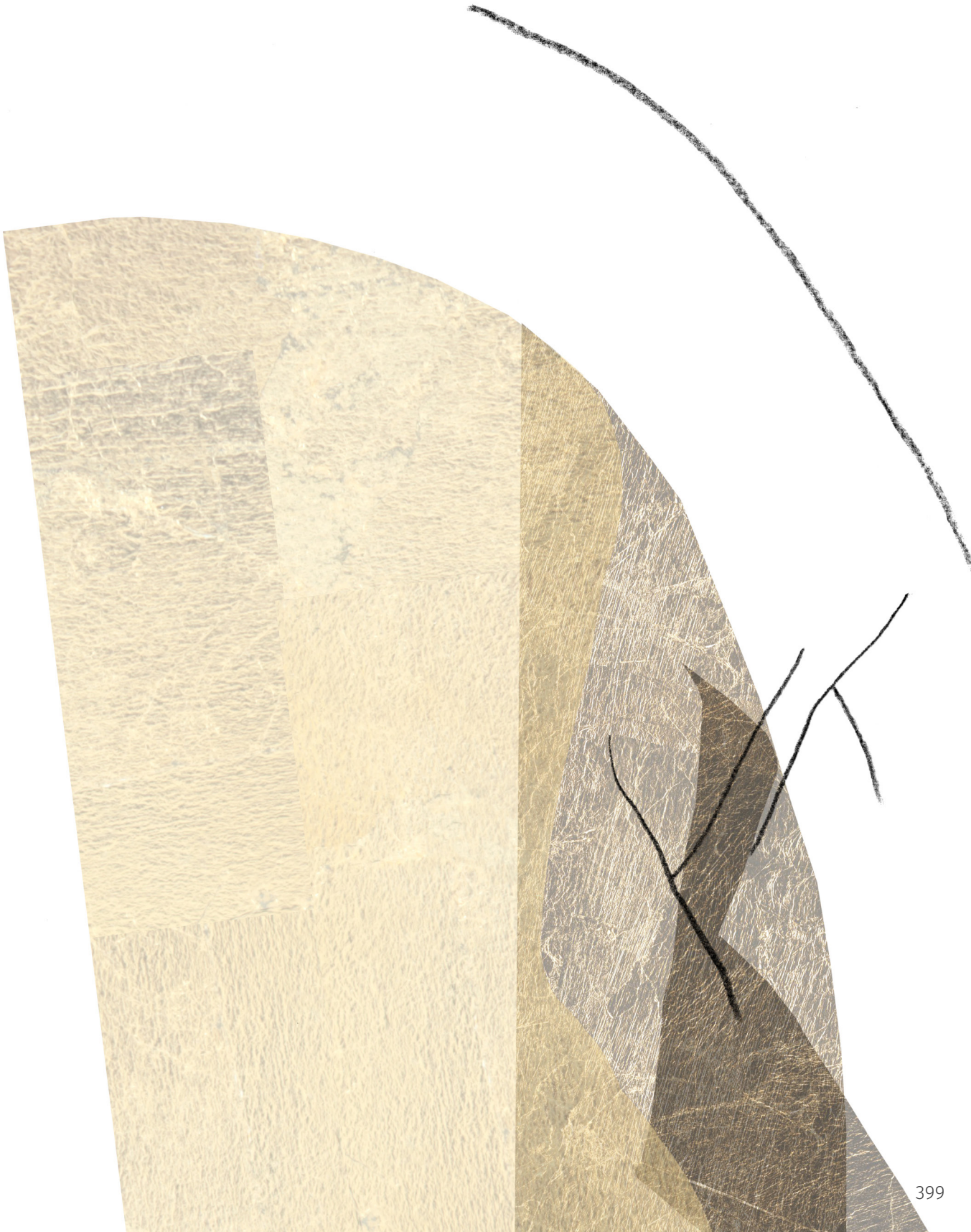
La pitiriasis versicolor es un hongo que puede revelarse en la piel de manera más agresiva cuando nuestro sistema inmune decae. Y decimos revelarse porque lo más común es tenerlo, aunque nuestra piel no muestre ninguna señal.

Muchas veces, cuando esto ocurre es porque estamos sometidos a niveles altos de estrés, nos sentimos más vulnerables y desprotegidos por no poder controlar aquello que está sucediendo. Es en esos momentos cuando este tejido que nos protege y nos expone al mundo se debilita, porque no puede contener más la situación, y empieza a hablar a través de esta debilidad y vulnerabilidad.

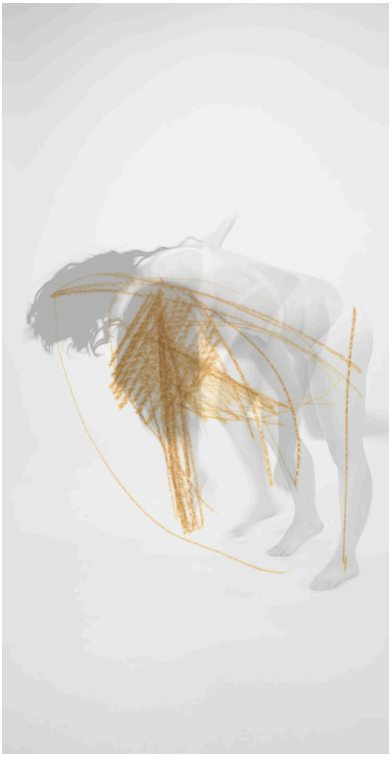
"[...] pero en esos momentos la piel, nuestra piel, se convertía en el libro de nuestras necesidades, en un diario frágil y perecedero." (Olivares, 2001, p.8).

LIBRO DE UN CUERPO, 2018
Cobre, hilo de algodón y agujas
18 x 10 x 1 cm aprox

(des)OCUPAR ESPACIOCUERPO



(DES)OCUPAR ESPACIOCUERPO, 2017
Fotografía digital
Medidas variables



CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

- Cuerpo
- Espacio
- Fotografía
- Movimiento

REFERENTES

- Edward Weston
- Erwin Wurm

Este proyecto se pudo llevar a cabo gracias a la colaboración de la psicóloga y bailarina Noelia Arcos.

A pesar de encontrar en la piel este elemento que dinamizase el entendimiento y la localización de esta tipología de objeto, quisimos ya desde lo particular de esta superficie, volver al cuerpo y entender cómo se relaciona éste con el espacio. De ese modo, pensamos que podríamos lanzar una hipótesis para ver y entender cómo se relaciona la joya con el cuerpo. Porque, tal y como anuncia este punto, ***la piel es el territorio de las joyas, así como el espacio es el territorio del cuerpo***. Pensamos que con este paralelismo encontraríamos patrones de análisis a gran escala que podríamos aplicar a este tipo de joyas.

Gracias a esta premisa, con el proyecto *(des)OCUPAR ESPACIOCUERPO* observamos cómo el cuerpo se relaciona en su hábitat, hasta que llegamos otra vez a lo particular de la piel.

Hicimos una serie de fotografías en las que buscábamos respuestas que contestasen a cuestiones que definiesen el contexto de este campo del arte.

¿Cómo se comporta el cuerpo en el espacio?
¿cómo se comportan las joyas en el cuerpo?

¿Cómo se relaciona el espacio con el cuerpo?
¿cómo se relaciona el cuerpo con las joyas?

¿Cómo ocupa el cuerpo el espacio?
¿cómo ocupa la joya el cuerpo?

¿Cómo influye el espacio en el cuerpo?
¿cómo influye el cuerpo en la joya?

Concretamente en estas fotografías, vimos cómo el cuerpo se expresa o se comunica a través del movimiento. Por lo tanto, otro propósito que queríamos conseguir era entender en una captura:

¿Cómo es el movimiento del cuerpo en el espacio?
¿Cómo es el movimiento del espacio en el cuerpo?
¿Condicionamos el cuerpo si contemplamos o sentimos el espacio como un lleno y no como un vacío?

Es decir, ¿cómo influye el espacio a nivel expresivo y comunicativo en el cuerpo?

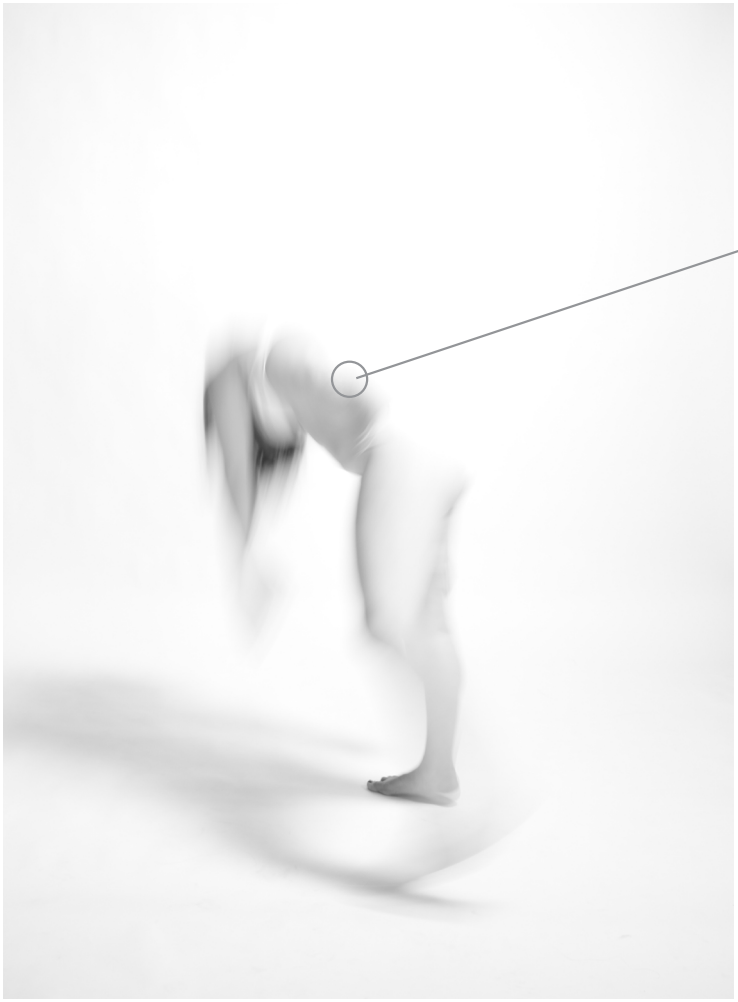
ESBOZO DEL MOVIMIENTO, 2017
Collage digital
Medidas variables

De este modo, podríamos lanzar una hipótesis para ver cómo influye el cuerpo a nivel expresivo y comunicativo en la joya, y cómo influye la joya a nivel expresivo y comunicativo en el cuerpo.

Una vez llegamos a este punto, la intención final era guardar en una misma captura lo físico del cuerpo, del espacio y del movimiento a la vez. Así, mediante la plástica, podríamos tener una obra a modo de conclusión con la que, a través de la metáfora, recoger de una manera tangible y visual las relaciones y sinergias entre objeto, cuerpo y espacio.

(DES)OCUPAR ESPACIOCUERPO, 2017
Fotografía digital
Medidas variables

EL MOVIMIENTO Y EL CONTACTO son el vínculo entre el cuerpo y el espacio.



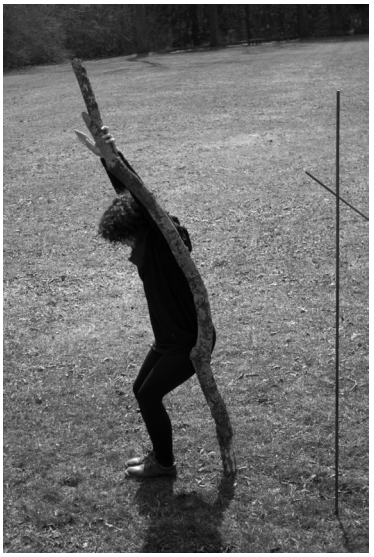
El cuerpo y el espacio
se fusionan, son uno,
gracias al movimiento.

El movimiento se fracciona buscando el instante y su identidad móvil. Cada parte del cuerpo se mueve en consecuencia de las otras. La falange del dedo pequeño del pie derecho hace de palanca para que la pierna derecha ascienda y balancee la cadera. Los hombros se desplazan en su horizontal derecha y finalmente el brazo de esta parte se mueve a modo de péndulo. Todo es consecuencia de un todo.

En el movimiento no hay capacidad, ni discapacidad, ni diversidad funcional. Hay relación y expansión. El movimiento es la torsión, el saber llegar ahí y volver, expandirse y volver al centro. Es una herramienta que tenemos para expresarnos con los demás sin utilizar las palabras.

(DES)OCUPAR ESPACIOCUERPO, 2017
Fotografía digital
Medidas variables

MÍMESIS



Con la colaboración de la fotógrafa Gérardine Aldamar.

Adoptar el papel de joya nos permitía llegar a conclusiones con las que podíamos continuar teorizando este fenómeno. Como consecuencia de ello fueron surgiendo una serie de dinámicas que dieron paso a proyectos como *MÍMESIS*.

El propósito en este caso, era establecer dinámicas de mímesis entre objetos abstractos y concretos que guardasen una cierta similitud, con la intención de investigar la capacidad que tienen el objeto, el cuerpo y el espacio para intercambiar sus roles cuando trabajamos con las joyas.

En nuestra mente siempre estaban latentes las sinergias entre estos tres elementos, dado que nos estaban ayudando a comprender la joyería como un tipo de herramienta plástica. Es por eso por lo que acabamos trabajando con una rama, puesto que nos permitía no perder el vínculo con el territorio y los elementos que forman parte de él, dos varas de acero de 1,2 cm de diámetro en representación del objeto joya y nuestro cuerpo.

Los tres tenían una linealidad con la que podíamos conectar la verticalidad del cuerpo, de la rama o espacio y del objeto o joya. Un punto en común para empezar a intercambiar los roles guardando un hilo conector entre ellos, y responder a todas esas preguntas que nos hacíamos en el capítulo seis donde analizábamos la relación entre los conceptos: cuerpo, espacio y joya/objeto.

¿Cómo articular los conceptos que queremos transmitir si el objeto actúa como cuerpo o espacio en este proyecto? O, ¿cómo trabajaríamos la verticalidad con el objeto si éste actúa como cuerpo y espacio?

¿Cómo articular los conceptos que queremos transmitir si el cuerpo actúa como objeto o espacio en este proyecto? O, ¿cómo trabajaríamos la verticalidad con el cuerpo si éste actúa como objeto y espacio?

¿Cómo articular los conceptos que queremos transmitir si el espacio actúa como objeto o cuerpo en este proyecto? O, ¿cómo trabajaríamos la verticalidad con el espacio si éste actúa como objeto y cuerpo?

O, lo que es mejor, **investigar el concepto de verticalidad a través de estos tres elementos y ver qué pasa si lo analizamos bajo tres perspectivas diferentes.**

Aparentemente puede parecer que nos alejábamos del elemento joya, pero realmente lo que estábamos haciendo era todo lo contrario. Pues la estábamos contemplando como un objeto con las mismas dimensiones que nuestra anatomía. Característica que hacía que pudiésemos aproximarnos a ella, *ponernos en su piel y ser joya*, es decir, *ser objeto*. Así, pusimos en relación el adorno u ornamentación y aspectos simbólicos o conceptuales en nuestras propias carnes, para ver también qué relaciones establecemos entre nosotras y el territorio, elementos que corresponden a las relaciones que establecemos entre las joyas y la anatomía humana. Pero no solo eso, sino que también generamos un vínculo con el estudio que hicimos en *(des)OCUPAR ESPACIOCUERPO* que partía de la premisa:

La joya es al cuerpo,
lo que el cuerpo es al espacio.

LLEGAR A

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

- barra de acero de 1,2 cm de diámetro y 2 m de longitud
- cuerpo humano
- árbol: castaño de 6m
- acción que requiere una actitud introspectiva, así como un gesto y voluntad de repliegue

REFERENTES

- Josep Maria Esquirol
- Rebecca Horn
- Lygia Clark
- Helena Almeida
- Valie Export
- Otto Künzli
- Ben Zank

Fotografías realizadas por Gérardine Aldamar.

LLEGAR A_DIRECCIÓN, 2019
Fotografía digital
Medidas variables

EN EL IMAGINARIO RESIDÍA UNA
PEQUEÑA REFLEXIÓN
QUE ESTUVO LATENTE
A LO LARGO DE TODO EL PROCESO
DE ESTE PROYECTO

> Recoger es agrupar para guardar; dar acogida y refugio para salvaguardar y recogerse, no perderse ni dispersarse. Casar equivale a unir. Recoger y replegarse son gestos de quien dona. Donde Deleuze hace una filosofía de los pliegues, nosotros ensayamos aquí una filosofía del repliegue, que no es una variación de aquella sino una alternativa. Los pliegues no suelen tener centro; el repliegue, sí. Los pliegues proceden de los planos y permiten pensar la multidimensionalidad; el repliegue, de la acción de replegarse. Los pliegues son composición; el repliegue, sencillez. Los pliegues, exterioridad; el repliegue, apartarse (<<apartamiento>>, retirada). El repliegue es, a la vez, prólogo y epílogo del don. (Esquirol, 2015, p.46)

Y ahora nos atrevemos a decir que sí, que el repliegue es a la vez prólogo y epílogo del don. Es decir, es un dar u ofrecer desde el centro, desde la máxima sinceridad de y hacia uno mismo, con respeto, sin aguante ni resistencia, sin un esperar a. Es un dar desde la plena libertad y entrega en todas las posibles direcciones que puedan surgir de este origen. Porque desde este centro que nos da el cobijo, podemos ver la sencillez de la escucha y la comprensión en nosotros mismos para así, ser capaces de ofrecernos y ofrecer a los demás nuestra voz. Porque solo respetando a esa que es capaz de ponerle palabras a nuestros sentimientos de manera sincera, podremos ser capaces de *Llegar a*.

En el libro *La resistencia íntima* Esquirol nos explica cómo las dos manos juntas se extienden a través del cuenco que, a su vez, son metáfora y símbolo de quien dona o, como él dice, del don.

DON = DAR = CUENCO = LAS DOS MANOS JUNTAS

LLEGAR A_GESTO, 2019
Fotografía digital
Medidas variables

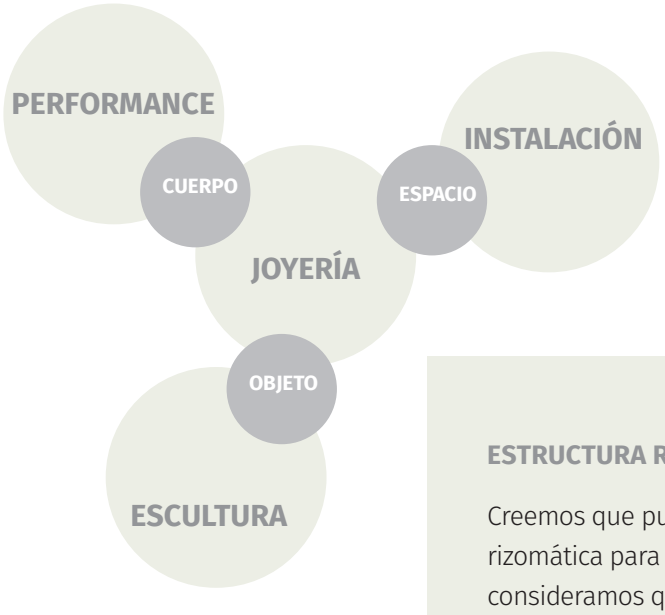
En este proyecto trabajamos la **joyería** como **objeto abstracto y extensión corporal**, que expande nuestra corporeidad tanto a nivel formal como simbólico. El propósito era darle forma a un concepto que, aparentemente no la tiene, como es el caso de la distancia: un recorrido espacial comprendido entre dos puntos. Queríamos plasmar concretamente **nuestra percepción de distancia**, así le daríamos entidad física a una parte de nuestro cuerpo intangible (tal y como vimos en el capítulo seis) a modo de extensión corporal.

Continuamos trabajando con una escala mayor con las joyas puesto que de este modo, la investigación tendría una capacidad inmersiva mayor, tal y como pasaba en el proyecto *Mímesis*. Estas dimensiones nos obligaron a mover todo el cuerpo, a sentir con más presencia los movimientos, el peso y las relaciones que establecemos entre nosotras, el objeto y el espacio. Es decir, los vínculos que estábamos investigando.

Tal y como Rebecca Horn trabajó con su obra *Finger Gloves* (1972), esta vez la distancia con la que queríamos experimentar era la comprendida entre nuestros dedos y un punto concreto del espacio, en este caso el castaño. Generalmente, en el día a día, este recorrido puede pasar desapercibido físicamente, ni lo vemos, ni lo podemos sospesar, pero aquí sí. Teníamos que ejercer fuerza para que no venciese y cayera (la vara o distancia), concentrar nuestra atención en estos dos puntos que delimitaban y a la vez vinculaban nuestro cuerpo con el espacio.

Llegar al árbol con esta extensión nos unía a él aún estando separadas y cuando esta vara vencía, experimentábamos lo que Esquirol llama repliegue. Por inercia, nuestro cuerpo se acercaba en una doblez hacia nuestro objetivo espacial, haciendo que nuestro torso se inclinase y rompiese la verticalidad de nuestro eje. Pero, en vez de llegar y unirnos con el castaño, nos quedábamos en un estado introspectivo contemplando las sensaciones que este gesto o movimiento había ocasionado en nosotras. Todo ello, gracias a esta extensión simbólica-ornamental que expandía nuestra percepción de la distancia y nuestra capacidad táctil.

Llegar a nos hizo experimentar de un modo más intenso la lejanía, apartándonos del entorno y acercándonos a nosotras mismas.



(Apuntes del capítulo ocho sobre esta tríada)

ESTRUCTURA RIZOMÁTICA Y HORIZONTAL

Creemos que puede ser de ayuda utilizar la imagen de esta estructura rizomática para explicar cómo articulamos este fenómeno. Pues consideramos que las piezas que hemos hecho dentro de este campo las debemos gestar en un contexto exento de jerarquías, es decir, estructurado bajo una mirada horizontal, a través de entramados que generan sinergias y relaciones en todas las direcciones entre el objeto, el cuerpo y el espacio. Porque aquí, la joya o brote acaba siendo el resultado de trabajar y articular:

CUERPO centro u origen a partir del cual nace la obra

OBJETO elemento que extiende o expande ese cuerpo, centro u origen

ESPACIO soporte sobre el cual relacionan el objeto y el cuerpo.

LLEGAR A, 2019
Fotografía digital
Medidas variables

Una extensión corporal simbólica-ornamental está vinculada directamente a un cuerpo que la porta y en relación también con el espacio en el que está situada.

Darle forma a una parte de nuestro cuerpo intangible, en este caso, la percepción espacial, y querer que este nuevo miembro forme parte de la anatomía humana hace que trabajemos las cualidades que definen a las joyas.

Concebir la joyería como el resultado de relacionar objeto, cuerpo y espacio hace que trabajemos más matices que enriquecen el resultado final de la obra.

BROCHE, CUERPO QUE SUJETA Y ES SUJETADO

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

- broche humano o joya humana
- tres barras de acero de 1,2 cm de diámetro y 2 m de longitud
- anatomía humana
- acción corporal en la que haya un estado de empoderamiento

REFERENTES

- Melanie Bonajo
- Victoria Civera
- Valie Export
- Esther Ferrer
- Birgit Jürgenssen
- Ana Mendieta
- Annette Messager
- Jana Sterbak
- Verónica Vicente
- Hannah Wilke
- Noa Zimberlan

Fotografías realizadas por Ashly Beatty.

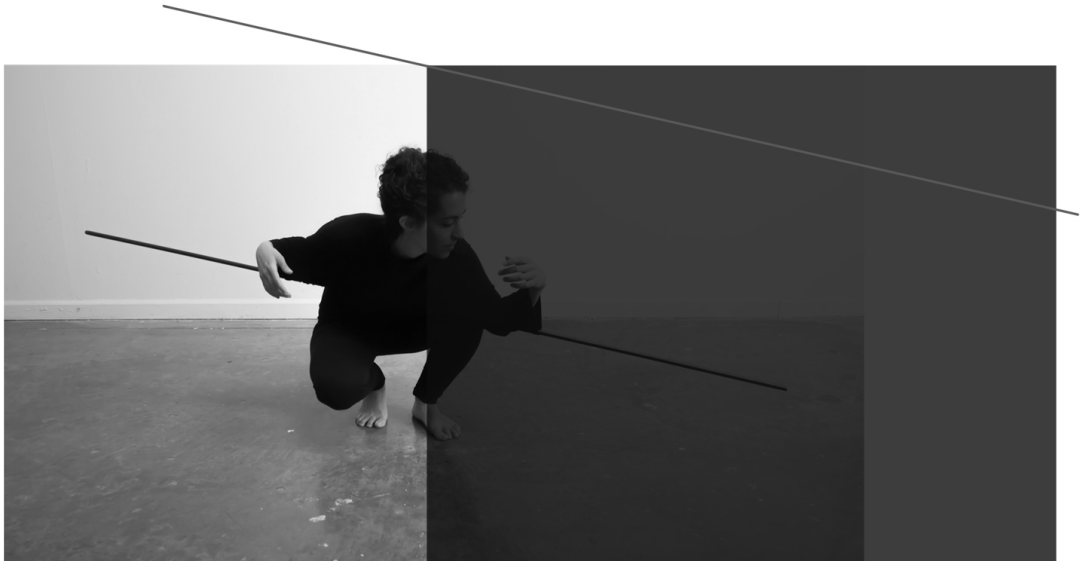
Mímesis *y* ***Llegar a*** *nos ofrecieron las claves para trabajar la joyería desde el cuerpo, para contemplar la anatomía humana como una joya.*

Tal y como hemos visto y tratado anteriormente, en arte, las joyas son objetos con los que a través del simbolismo, abordamos experiencias y conceptos de valor o de aquello preciado en las obras. En este caso, trabajamos estos aspectos por medio de un estado y experiencia de empoderamiento, con el que poner en valor nuestra integridad.

Para poder trabajar estos puntos, partimos del objeto broche como objeto que sujeta, que sustenta y agarra, a la vez que ensalza algo preciado. Para ello utilizamos tres varas de acero: una completamente recta, otra a la que le aplicamos unas pequeñas dobleces y otra más doblada que la anterior. De este modo podíamos plasmar, de manera progresiva, ese gesto con el que trabajábamos el empoderamiento. La dinámica fue sencilla: la vara actúa como la aguja del broche y nosotras mismas a través de nuestro propio cuerpo como elemento simbólico-ornamental, como objeto preciado y valioso.

Hicimos una sucesión de fotografías para registrar cómo nos introducíamos la aguja en la anatomía, que en este caso, actuaba como metáfora de ese inicio de empoderamiento. Le siguieron otras fotografías donde ya nos empezamos a apropiar de la aguja o estado y unas cuantas más, donde nos apoderábamos de ambos. Finalmente, conseguimos unas donde ya asumimos ese valor y responsabilidad para situarnos en un estado en el que interiorizábamos y exteriorizábamos ese sentimiento de respeto hacia nosotras mismas.

La primera cosa que voy a sujetar,
sustentar, a apoyar y respetar
es a mi misma.
Porque estoy por encima y por delante
de aquellas personas y situaciones,
que destruyen cualquier indicio
de integridad física o moral.



BROCHE, CUERPO QUE SE SUJETA Y ES SUJETADO, 2019
Collage digital
Medidas variables

Este proyecto nos permitió trabajar tanto el objeto joya como el objeto cuerpo como joya. Es decir, ver y entender esta anatomía como un elemento de valor.

Al igual que en el proyecto ***Llegar a*** e ***Híbrids_*** (que veremos más adelante) aquí también contemplamos la acción corporal como elemento necesario para poder desarrollar la obra. Con ***Broche, cuerpo que sujeta y es sujetado*** introducimos el cuerpo como joya en sí y como elemento indispensable para poder realizar la pieza. Por eso mismo consideramos que, cuando hacemos uso de esta anatomía junto con la acción corporal como herramienta principal, estamos trabajando también con el campo de la performance, donde el cuerpo y la acción son del mismo modo herramientas de creación y comunicación.

Podríamos decir que, **con esta obra vimos, estudiamos y corroboramos los vínculos que tiene la joyería con la performance, y cómo podemos utilizarla como herramienta plástica con la que poder trabajar las joyas**.

Campo que, al fin y al cabo, permanece junto al de la joyería, dado que **el cuerpo, a parte de actuar como vínculo entre estas disciplinas, es un elemento indispensable dentro de las características que las componen**.

DESDE LO COTIDIANO

DESDE LO COTIDIANO, 2019
Piedras de rio, látex, latón, papel,
mesa de madera
75 x 57 x 41 cm

Una vez expuesta la anatomía humana como joya con el proyecto ***Broche, cuerpo que sujeta y es sujetado***, es decir, una tipología de joya que podemos utilizar también en la creación de una obra plástica, queríamos exponer un proyecto donde trabajamos las cualidades generales de los objetos, campo en el que está situado la joyería.

En él estudiamos de un modo ámplio, aspectos funcionales prácticos y simbólicos que podemos encontrar en este campo escultórico. La intención era experimentar con el contexto del arte de objeto desde lo cotidiano, dado que la joyería encaja dentro de este grupo de elementos que encontramos en este marco.

Este enfoque hizo que abriésemos nuestro campo de registros, tanto plásticos y formales como retóricos, tal y como hemos visto en el capítulo cinco con Joan Brossa. De esta manera creíamos que, posteriormente, a pesar de estar trabajando concretamente con la joyería, no reduciríamos sus capacidades plásticas íntegramente a las cualidades que la conforman, dado que la estaríamos contemplando bajo un prisma más amplio.

En ***Desde lo cotidiano*** dimos un salto a este género objetual para volver posteriormente a centrarnos en las joyas. Podríamos decir que tanto ellas como los demás objetos cotidianos son extensiones corporales que, en un principio, fueron creadas con el propósito de mejorar la calidad de vida, ya sea por sus cualidades funcionales concretas o prácticas, como por sus cualidades funcionales abstractas o simbólicas. Pues al final, así como podemos entender que una alianza extiende o hacé físico un estado civil, los cubiertos también los podemos observar como extensiones de las manos, la silla una extensión de las piernas o incluso un lápiz una extensión de los pensamientos.

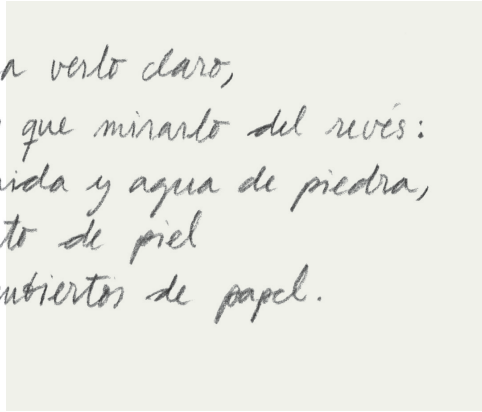
Partimos del concepto funcional de Baudrillard anteriormente mencionado, donde las dos vertientes, tanto la práctica como la simbólica, se trascienden hasta alcanzar otras, en este caso, para generar un lenguaje plástico. Aplicamos esta teoría a la mesa y a algunos elementos que disponemos en ella cuando comemos, así como a otros que nos nutren y alimentan, objetos con los que al menos nos relacionamos tres veces al día.

Un vaso lleno, un plato con comida y unos cubiertos han sido los protagonistas que nos dieron pie a proyectar todos esos aspectos que investigamos anteriormente, cuando estudiamos los objetos en el capítulo cinco.

Finalmente, aprovechamos este proyecto para articular:

- la simbología de estos objetos
- la temática de la cotidianidad
- las capacidades narrativas que nos ofrece la poesía visual y su abanico de figuras retóricas

Con estos tres ítems hicimos una composición visual que dice así:



CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

- piedras de rio
- papel
- látex y latón
- mesa de madera
- materiales y elementos aparentemente inconexos
- poesía visual

REFERENTES

- Baudrillard
- Joan Brossa
- David Bestué
- Iris Eichenberg
- Tucker Nichols
- Meret Oppenheim
- Josep Maria Esquirol

CUBIERTOS

- herramientas rígidas
- metal
- formas con volumen
- color grisáceo

PAPEL

- material maleable
- celulosa
- bidimensional al ojo humano
- color blanco

Antítesis
Comparación o símil
Contraste
Metáfora
Paradoja

COMIDA Y BEBIDA

- elementos blandos o fácilmente rompibles con la mandíbula
- agua
- comida
- transparente
- colorido
- nutrir

PIEDRAS DE RIO

- elementos duros
- fragmentos de la tierra
- opacos
- grisáceos
- material que utilizamos para la construcción

A los tres les dan forma los elementos primarios como:

- el agua
- el viento
- la tierra
- el calor
- el frio

Nos relacionamos con ellos a través de:

- las manos
- los brazos
- la boca
- los ojos
- los órganos

La intención era generar un discurso abierto con el que pudiésemos hacer un ejercicio introspectivo y vincular estos elementos con nuestro imaginario personal. De este modo, crearíamos un ambiente que diese paso a hablar sobre aquellas características funcionales simbólicas o abstractas que tienen estos elementos en relación con los objetos que utilizamos en la vida real.

Al terminar, observamos que habían una serie de aspectos teóricos que posteriormente podíamos aplicar a los proyectos de joyería:

CONTEMPLAR LA VISIÓN ANTROPOLÓGICA DEL OBJETO PARA ENTENDERLO

Si tenemos en cuenta aspectos antropológicos cuando creamos, tendremos presentes aspectos culturales e históricos que, en nuestro imaginario, se traducen en símbolos y códigos que ya sabemos y que nos ayudan a entender aquello que observamos. Por ejemplo, en nuestra cultura, los platos parten de un círculo plano más pequeño que el diámetro total del plato y una circunferencia que lo rodea que tiene una pequeña inclinación, haciendo que su aspecto no sea plano por completo. Esta forma la podemos sintetizar y llevar a un plano bidimensional si dibujamos una circunferencia envolviendo un círculo.

PLATO

- elemento que contiene
- rígido
- con una forma estanca
- generalmente opaco
- porcelana

PIEL

- elemento que contiene
- flexible
- maleable
- traslúcido si la ponemos a contraluz
- látex

Pleonasmo
Personificación
Paradoja
Oxímoron
Metáfora
Contraste
Comparación o símil
Antítesis

Otro ejemplo podría ser el de la distribución de los elementos. Si generamos metáforas a partir una serie de objetos concretos (plato, cubierto, comida, agua, vaso) a los que les vinculamos otras formas que no somos capaces de relacionar con facilidad, para identificarlos podemos recurrir a las distribuciones o relaciones que les establecemos en un ámbito cotidiano para poderlos reconocer. De este modo, tendremos unos símbolos o códigos que nos facilitarán crear asociaciones entre ellos para poder llegar a interpretar lo que vemos. Por ejemplo, en nuestro caso, en esta cultura cada uno de los elementos que utilizamos para comer tiene su lugar en la mesa. Estos códigos nos permiten interpretar una piedra dispuesta en una localización concreta como un vaso, como bebida o como comida.

Estudios de síntesis y colocaciones:

INVESTIGACIÓN EN LA SOCIOLOGÍA DE LA COLOCACIÓN APLICADA A LOS ELEMENTOS QUE ESTAMOS TRABAJANDO

Este punto de la investigación está relacionado con el anterior. Tal y como vimos en el capítulo siete, según Baudrillard en el entorno encontramos patrones que nos permiten entender cómo son las personas que lo habitan, ya sea a pequeña escala (una habitación o una casa) como a gran escala (una ciudad). Estas distribuciones son consecuencia de las costumbres, cultura o historia. En este caso las posiciones (si está en el centro, derecha o izquierda, delante o detrás), los elementos que encontramos en la mesa (si son tres o siete cubiertos, palillos chinos o nada), las distancias entre ellos (si la mesa está más cerca o más lejos del suelo, si caben una, dos, cuatro o diez personas) nos transmiten información. En nuestro caso:

- Cultura occidental, por las disposiciones y los elementos
- Una persona o representación de la sociedad, porque lo podemos entender como elementos que vinculamos solamente una persona pero, esta vez, en representación de un grupo
- En un principio solemos asociar unos materiales y formas concretas a cada uno de los elementos, pero en este caso, podemos encontrar otros que les suman matices simbólicos a los objetos que exponemos (ya no es un plato de porcelana que utilizamos para comer sino un plato de piel con el que comemos)

ESTUDIO DE LAS FUNCIONES CONCRETAS Y ABSTRACTAS PARA ENRIQUECER EL VOCABULARIO PLÁSTICO

Todos los objetos tienen funciones concretas (prácticas) o abstractas (simbólicas). En este caso, tal y como hemos empezado a describir en el punto anterior, hemos aprovechado las funciones primarias y les hemos sumado otras, para generar más vocabulario formal y articular una serie de conceptos.

- vaso, agua y comida con piedra de rio
- plato de porcelana con piel y estructura metálica dorada
- cubiertos metálicos con el papel

ESTUDIO DE LOS CÓDIGOS Y SÍMBOLOS QUE QUEREMOS VINCULAR A LOS CONCEPTOS

Cuando hacemos un estudio de los códigos y símbolos afianzamos el vocabulario plástico que utilizamos y, como consecuencia, los conceptos que transmitimos. Pues hace que nos cuestionemos, por ejemplo, qué nos transmite el papel, un material que es maleable, frágil, que lo utilizamos para plasmar ideas o que es vulnerable al tiempo y al agua o todo aquello que esté húmedo. Por lo tanto, ¿qué podríamos decir de unos cubiertos de papel? Tal vez que son maleables, frágiles, superficies donde dibujamos o escribimos ideas que son vulnerables al tiempo y al agua o a todo aquello que esté húmedo. Toda una antítesis que genera una poética que nos lleva a trabajar el siguiente punto.

TRASCENDER SUS CAPACIDADES FUNCIONALES PARA IR UN PASO MÁS ALLÁ DE LOS CÓDIGOS Y SÍMBOLOS PREESTABLECIDOS

Alterar, modificar, hibridar o inventar nuevas cualidades en los objetos, hace que podamos trascender sus funciones primarias para así generar otras nuevas que enriquecen, en este caso, el vocabulario plástico y la obra.

Si volvemos al ejemplo del plato de piel y analizamos los códigos y símbolos, podemos trascender estas funciones para así llegar a asociaciones como:

- La piel es el contenedor que nos amalgama, nos mantiene unidos, tanto a los fluidos como a los huesos y las carnes, en un mismo elemento.

En este caso la piel contiene o es el contenedor de la comida. Alimentos que, en cierto modo, también forman parte de nuestra anatomía.

GENERAR UN VOCABULARIO PLÁSTICO EN SINTONÍA CON LOS CONCEPTOS QUE QUEREMOS TRABAJAR

En nuestro caso, este proyecto nos ha servido para hacer una aproximación al campo del arte de objeto de manera genérica, dado que lo que realmente nos interesa en esta tesis son las joyas. Por ello, con estas piezas aprovechamos la ocasión para trabajar y obtener una visión general de esta disciplina e investigar la retórica y la poética que podemos leer entre líneas con los objetos. Pues el referente que teníamos en mente era Joan Brossa y esa premisa que él practicaba, donde dejaba el campo abierto a diferentes interpretaciones o discursos en una misma obra. Dado que, dependiendo de cómo ordenemos o estructuremos los conceptos, es decir, ese vocabulario plástico que creamos, obtendremos unos resultados u otros.

L'ÀVIA FELISA

Después de aproximarnos al contexto de la joyería desde el campo del arte de objeto, pasamos a investigar qué posibilidades plásticas nos brindan estos elementos simbólico-ornamentales desde la tradición.

CONTEXTO

Todo empezó cuando mi madre y yo sacamos las joyas que heredamos de mi abuela Felisa, su madre. En esos momentos fuimos conscientes de que le teníamos mucho afecto a esas medallas, a la cruz y al atrezo que utilizaba todos los días.

Nos recordaban mucho a ella porque eran objetos que creaban imágenes indisociables con su rostro o sus manos. Nuestra voluntad era tener estas joyas más presentes en nuestro día a día. De ese modo, ella también estaría más presente en nosotras.

Pero, por otro lado, éramos conscientes de que esos pequeños objetos se alejaban de las creencias y estética con la que nos sentimos identificadas. Era una sensación contradictoria porque por una parte teníamos un vínculo muy fuerte con ellos pero, por otra parte, nos sentíamos incapaces de incorporarlos en nuestro cuerpo y vida.

Nos cuestionamos porqué las joyas tienen que permanecer intactas, porqué no les podemos dar una cualidad cambiante y efímera, tal y como pasa con sus portadores, para así poder expandir su uso y que no se queden en vida, muertas en un joyero, un cajón o un calcetín.

Trasladar esta cualidad humana cambiante y efímera a un objeto que, aparentemente no es perecedero, a través de aquellos aspectos representativos de la portadora que nos los regaló, era uno de los puntos que queríamos trabajar en este proyecto con las joyas de la abuela Felisa. Porque lo que para ella eran joyas religiosas o regalos que podían protegerla o ensalzarla, para nosotras eran las joyas de la madre o de la abuela.

En ese momento entendimos que el valor de la joyería viene acompañado de sentimientos que son generados tanto por los portadores como los observadores y, cada cual, los experimenta y los aplica de manera diferente.

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

- joyas heredadas de oro
- transformación, reciclaje, efímero y cambiante
- vínculo, unión, cuidado y naturaleza
- anillo y mano

REFERENTES

- la abuela Felisa
- la naturaleza
- la vida
- las relaciones y los vínculos
- la joyería tradicional

Teniendo en cuenta este punto de vista, marcamos unas premisas para transformar estos pequeños objetos de oro. De este modo, podríamos adaptarlos a los nuevos conceptos y carga emocional que queríamos, dado que los anteriores habían cambiado con el paso del tiempo y con el cambio de propietarias.

PRIMERA PORTADORA madre y abuela a la vez
SIMBOLOGÍA DE LA JOYERÍA estética anclada a la moda de su tiempo y función protectora de carácter religioso.
PERSONA IDENTIFICADA CON el cuidado.

SEGUNDAS PORTADORAS hija y nieta, madre e hija a la vez
SIMBOLOGÍA DE LA JOYERÍA unión entre la abuela, la madre y la nieta.
PERSONAS IDENTIFICADAS CON la naturaleza, muy presente en todo momento en nuestras vidas.

CUIDADO
NATURALEZA
UNIÓN

CREACIÓN

El proceso de trabajo que seguimos para poder plasmar estos puntos en las joyas, fue el siguiente:

EL CUIDADO

Quisimos asociar esta cualidad a través de una planta autóctona que también nos cuida y que está muy presente en nuestras vidas: el tomillo. Para ello pensamos en transformar las formas originales de estas joyas en una ramita de tomillo, por medio de la técnica de fundición de elementos naturales.

Por otro lado, la tipología que queríamos utilizar para esta transformación era el anillo. Dado que es un objeto con el que generamos un vínculo con otra persona y que se posiciona en la mano, miembro que cuida, tanto a través de caricias y abrazos como a través de la elaboración de la comida, del alimento, del nutrir o del dar. De hecho, podríamos decir que la mano es una parte del cuerpo que da, recibe y une.

LA NATURALEZA

Decidimos conseguir el tomillo en un paraje natural cercano a nuestro hogar y que también está muy presente en nuestras

vidas. Una vez allí dimos un paseo y recolectamos unas cuantas ramitas. Posteriormente escogimos la que mejor se adaptaba en diámetro y longitud para poder hacer un anillo que se adaptase a las características de ergonomía, portabilidad, durabilidad y ornamentación que tanto caracterizan a la joyería.

LA UNIÓN

Fundimos las joyas de la abuela Felisa en una ramita de tomillo y de ella sacamos los dos anillos en los que, finalmente reunimos a la abuela a través del oro y, a la madre y a la hija a través de las formas.

EN *L'ÀVIA FELISA* PUSIMOS EN PRÁCTICA

Las cualidades de las joyas para narrar historias que nos hablan de relaciones, acontecimientos o ideologías.

La unión familiar y la ausencia de un ser querido.

Las capacidades de estas tipologías para crear vínculos entre las personas de manera tangible.

El vínculo entre una abuela, una madre y una hija a través de dos anillos.

Las simbologías y códigos que acarrean.

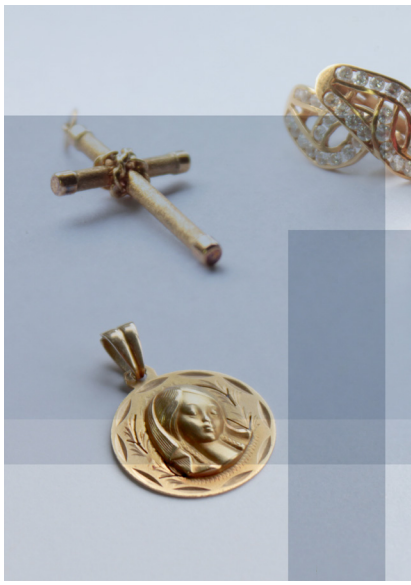
La representación ideológica a través de un objeto corporal.

La transformación del objeto en relación con la identidad de cada uno de sus portadores, en contraposición a la cualidad aparentemente inamovible de sus formas.

De una cruz, unas medallas y un aderezo, a una ramita de tomillo y de ésta, a dos anillos.

El reciclaje de estos objetos que nos permite poder ofrecer una alternativa a materiales como el oro. Elemento que genera unos sistemas de extracción y de limpieza que dañan tanto a este planeta como a sus habitantes. A la par que este reciclaje fomenta unos procesos más respetuosos y saludables.

La creación de dos anillos a partir de joyas que no se iban a utilizar.



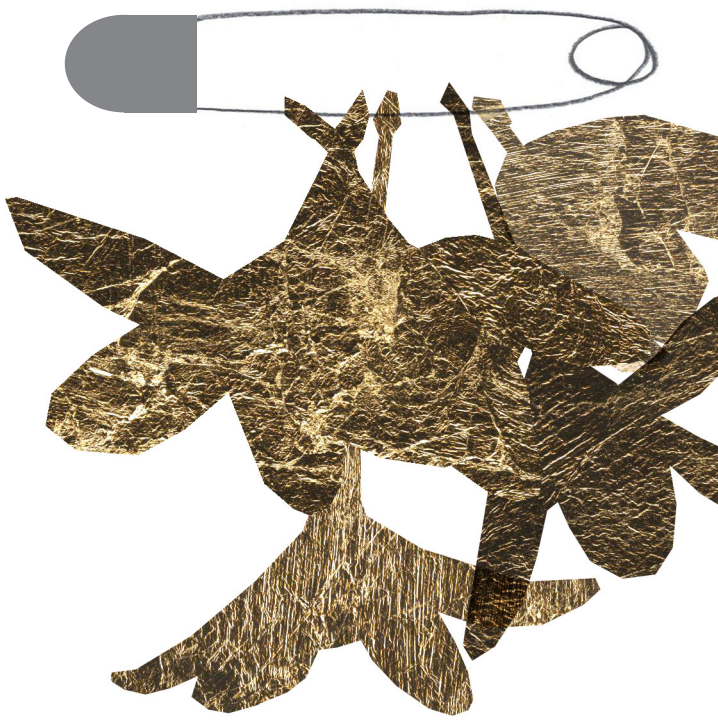
sacamos dos anillos de oro

de una ramita
de tomillo

MONTAJE DEL ÁRBOL
DE MICROFUSIÓN, un sistema
que nos permite hacer
fundiciones a pequeña escala
y con gran precisión

L'ÀVIA FELISA, 2017
Oro reciclado
Anillos de la talla 16 y 8

GESSAMÍ



Los orígenes de *GESSAMÍ*

- Flores de jazmín
- Imperdible

Una vez metidas de lleno en el campo en la investigación del objeto joya, hemos querido aportar a la tesis un proyecto que, pese a que fue realizado en el 2014 (antes de matricularnos en los estudios de doctorado), creemos que ya marca la dirección en torno a la creación de un tipo de joya en la que confluyen la tradición y contemporaneidad, y la voluntad de trascender su función e ir un paso más allá para transmitir una historia. Además, al final veremos que esta pieza también da pie a generar una pequeña reflexión en torno a las cualidades formales y materiales de las joyas.

Uno, primero, inicio, nacimiento, eclosión...

Este broche fue una de las primeras tomas de contacto que tuvimos, con este tipo de joyería que permite transmitir una serie de conceptos.

HISTORIA

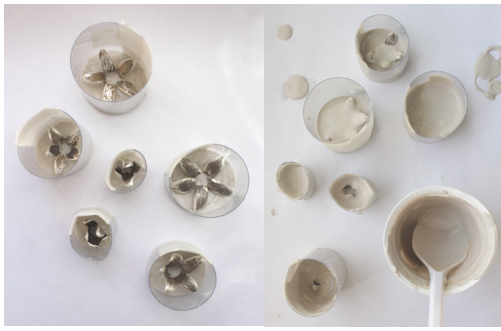
Cuando era una niña, imaginaba cómo mi abuela recogía capullos de jazmín por las mañanas, en el patio. De entre las plantas, se dirigía al gran jazmín que trepaba por las paredes, y con delicadeza y adoración, escogía los capullos que disponía cuidadosamente en un imperdible. Estos, aun dormidos, se despertarían por la tarde, regalándonos la magia de su movimiento, ternura y olor pasando a ser un ramillete de flores que se colocaba en el vestido. Para mi, el broche más bonito jamás visto.

Este recuerdo, esta vivencia, es una de las que me han marcado el camino. Uno donde tiene mucha presencia la naturaleza en todo momento, el arte, la poesía... Mundos que se revelan a través de las manos, para así crear piezas que verán y encontrarán su razón

de ser cuando estén en relación con nosotros. Joyería, arte que interactúa con las personas, que se activa con nosotros y pasa a estar vivo.

Ella me enseñó, cuándo se tenían que coger los capullos y cómo disponerlos en el imperdible. Fue la persona que me enseñó a crear mi primer broche, uno que me mostraba el ciclo de la vida, el nacer, la eclosión y lo efímero.

Es por eso por lo que *Gessamí* intenta recoger ese ciclo, esa experiencia, la primera que tuve con la joyería desde un plano sencillo, dado que solamente nos hace falta un imperdible que une y flores de jazmín.

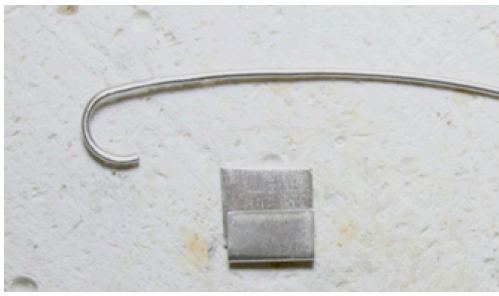


PROCESO. De la naturaleza al metal

Teniendo presente los jazmines de Julio González y haciendo unos estudios previos de este tipo de flores (disposición de las hojas, formas...), hicimos unos esbozos (en papel y en latón) para ver cómo queríamos disponerlas y cuáles eran las inclinaciones más idóneas para plasmar el movimiento de apertura.

Para hacer *Gessamí* el primer paso fue dibujar los pétalos en una chapa de plata de 5 décimas de milímetro, cortarlos y cincelarlos; a la vez que íbamos componiendo el conjunto de la flor en una base de plastilina que nos permitía ver cómo quedaría.

Luego, limamos los bordes de los pétalos para que tuvieran una apariencia más fina y ligera y los volvimos a poner en la plastilina. De este modo, podíamos volver a revisar si todo estaba acorde a nuestras intenciones.



El paso siguiente fue hacer los moldes de escayola para fijar entre sí los 5 pétalos que componen una flor, para soldarlos entre ellos y con el tallo (algunas flores tienen el tallo compuesto de dos tipos de hilo, uno más grueso para la junta con la flor y otro más fino para el resto). Una vez soldados, limpiamos las flores, les acabamos de dar forma e hicimos el agujero.

Para acabar, realizamos el imperdible soldando una chapa a un hilo que posteriormente limpiamos, endurecimos y moldeamos para que tuviese una cualidades que le permitiesen hacer la función del imperdible. Finalmente, dispusimos las flores y lo cerramos.

Finalmente, creamos *Gessamí* con metal. De este modo, trabajamos desde la tradición de la técnica de la joyería, los inicios. Hicimos una pieza de joyería en plata (material tradicional) cincelada y soldada, a la que le aportamos un contraste al presentarla con un imperdible. Elemento que, a pesar de que su función es la de sujetar como lo hace un broche, no lo solemos ver como uno de los elementos principales en esta tipología.

Con Gessamí plasmamos el ciclo de la eclosión, nacimiento, inicios, primera experiencia, uno...

Una pequeña reflexión:

Con esta pieza quisimos trascender la tipología tradicional del broche utilizando un imperdible e inmortalizar el proceso de eclosión y nacimiento. Llevar una joya del pasado a la contemporaneidad pero con una apariencia clásica, donde aún seguimos contemplando la joyería como objetos realizados con metales preciosos.

No obstante, tenemos que decir que en el pasado ya contemplaban otros materiales como las flores, dentro del campo de la joyería que hoy en día, puede que no estén tan vinculados a él. Y no solamente eso, sino que la cualidad efímera y perecedera también entraba dentro de las premisas que podían definir a estas piezas. Tal vez, esto sea consecuencia de ser un tipo de joya popular. Pero, independientemente que sea así o no, nos resulta muy inspirador, pues cuestiona los parámetros preestablecidos y nos ofrece un tipo de joya aceptada a nivel social hecha a partir de elementos cotidianos y efímeros. Por una parte, uno tan sencillo como un imperdible y, por otra, otros tan preciosos como las flores.

UNA PEQUEÑA APROXIMACIÓN A LA REINVENCIÓN DEL CONCEPTO RIQUEZA

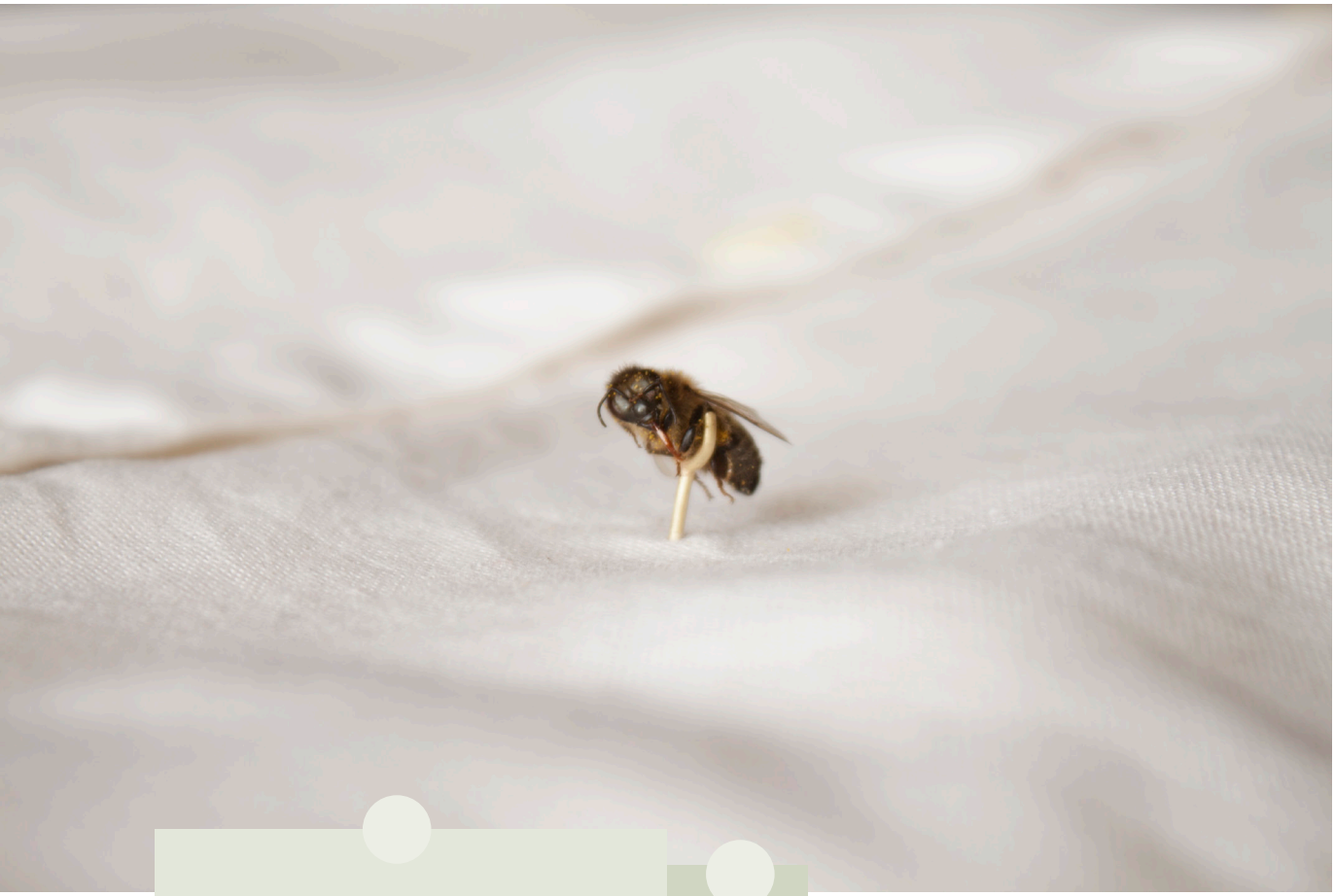
Tipología de joya: pin
1,5 x 1,7 x 1,1 cm
Esta obra se compone de dos piezas: un pin de oro reciclado de 18 quilates con un cierre de rosca (todo hecho a mano por técnicas de doblado, corte, soldadura y aterrajado) y una abeja real a modo de piedra preciosa.

Este proyecto nace a partir de la investigación y estudio que hicimos de las diferentes tipologías y materiales que comunmente vinculamos a la joyería. Un tipo de objeto que como ya hemos dicho, desde lo cotidiano, nos sirve como herramienta plástica con la que podemos establecer un diálogo entre la obra y todas aquellas personas que decidan observarla o vestirla. Y todo a través de la proximidad de unos códigos o simbologías que, por lo general, nos resultan cercanas.

Tal y como ya hemos expuesto, estos pequeños objetos de valor, tanto a nivel social como cultural, están cargados de códigos y símbolos que nos pueden servir para articular una serie de conceptos que queremos transmitir. Códigos y símbolos que están vinculados a aquello preciado o precioso, a los tesoros, a un bien material y cultural que pasa de generación en generación o, incluso, a un objeto que está en relación directa con el cuerpo, dado que extiende una parte de él ya sea un valor, un posicionamiento, un pensamiento, una reflexión, un saber o una identidad.

En este caso, este pin de oro engarza una abeja. Un insecto que puede que pase desapercibido y que aquí lo ensalzamos a la categoría de piedra preciosa o de riqueza. Puesto que, su pequeña, y a la vez, gran existencia, es muy valiosa para todos los seres vivos de este planeta.

> [...] Evitemos buscar siempre lo extraordinario, admirémonos de lo simple y llano y aprendamos a apreciarlo porque desde cierto punto de vista, es lo más sublime de todo. He ahí la lección. La tenemos al alcance de la mano y, quizá por eso, sea paradójicamente una de las más difíciles. [...]
> (Esquirol, 2015, p.55)



ORO

Material que tiene connotaciones de eternidad y de valor, y que lo pasamos de generación en generación

ABEJA

- Insecto muy valioso para las personas, pues realiza la polinización, un proceso necesario en la creación de los alimentos de origen vegetal
- Elemento frágil, efímero y perecedero

UNA PEQUEÑA APROXIMACIÓN
A LA REINVENCIÓN
DEL CONCEPTO RIQUEZA, 2019
Abeja y oro reciclado de 18 quilates
1,5 x 1,7 x 1,1 cm

LOS OBJETIVOS QUE PERSEGUÍAMOS TRABAJAR CON ESTE PROYECTO ERAN:

Establecer diálogos entre el oro y otros materiales no vinculados a las joyas, como son las abejas.

Dar valor a elementos que pasan desapercibidos y que tienen un impacto mayor en nuestra vida que el que pueda tener una piedra preciosa, como son estos insectos.

Utilizar la joyería como un objeto reivindicativo.

10.4. HORIZONTE COMÚN. Relaciones y sinergias entre objeto, cuerpo y espacio

*HÍBRIDS_*

Quisimos acabar este capítulo exponiendo este proyecto porque está formado por un tipo de joyas que durante el proceso de creación, el objeto, el cuerpo y el espacio los trabajamos de manera equilibrada y, por lo tanto, aúna toda la teoría que hemos construido alrededor de la joyería como herramienta que nos permite articular un lenguaje plástico. A continuación, a través de *Híbrids_* veremos cómo podemos ir más allá del adorno con estos objetos preciosos.

ORÍGENES

Desde el principio tuvimos en mente crear unas joyas que partiesen, a nivel formal, de esa cualidad de extensión corporal que tenemos presente dentro del campo de la joyería. Unas joyas con las que poder investigar las capacidades perceptivas y de comunicación que tiene el cuerpo humano.

Después de realizar los proyectos ***Estrato córneo*** y ***Territorio piel*** vimos que utilizar la misma epidermis para crear las joyas se adecuaba perfectamente a esta primera premisa, pues así, estos objetos partirían de la misma anatomía y además, la expandirían. Utilizar las cualidades del estrato córneo era interesante porque empezaríamos a generar las joyas extendiendo el primer elemento inerte que forma parte de nuestro cuerpo: **una sucesión de escamas de piel sin vida, frágiles, pero a la vez protectoras y que nos ponen en contacto físico con el exterior**. Asimismo, esta línea de trabajo nos permitía seguir creando vínculos de relación entre el cuerpo y el espacio, y aplicar y estudiar estas investigaciones a en las relaciones perceptivas que establecemos entre el cuerpo, la joyería y nuestro entorno.

ESTRATO CÓRNEO COMO JOYA

Las premisas que utilizamos para diseñar las joyas a nivel formal fueron:

- Escamas de piel
- Elemento inerte
- Conector perceptivo externo entre el cuerpo y el espacio
- Protección
- Fragilidad
- Cuerpo como elemento preciado y de valor

Para ello diseñamos una forma sencilla que pudiésemos utilizar como módulo y que respondiese o vinculásemos de manera visual a las escamas. De este modo, si partíamos de un elemento modular básico podríamos hacer posteriormente estructuras más grandes y complejas.

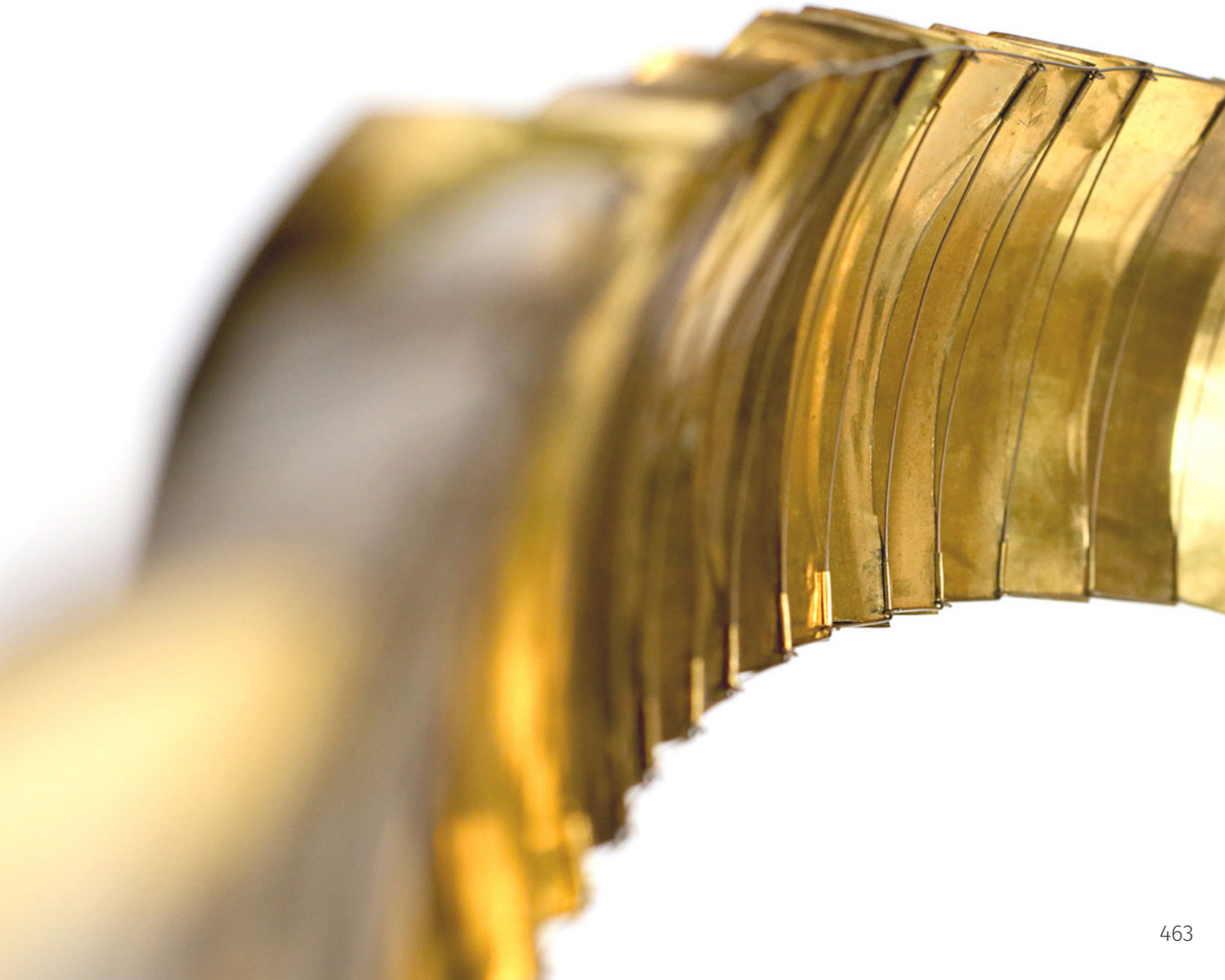
CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

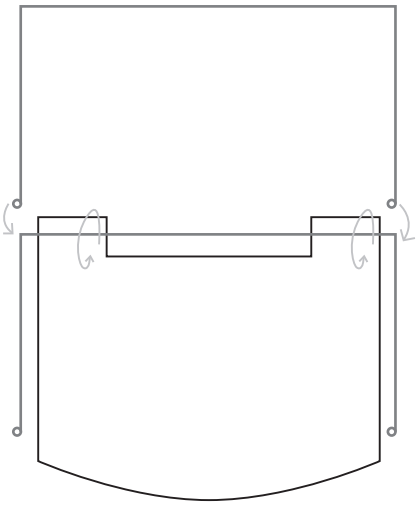
- extensiones corporales
- performance
- plancha de latón de 0,05 mm de grosor e hilo de latón de 0,8 mm de diámetro
- sistema de articulación en frio a base de bisagras
- anatomía humana
- acción corporal en la que tengamos un estado introspectivo, que nos permita trabajar con los sentidos y las percepciones

REFERENTES

- Maruja Mallo
- Rebecca Horn
- Lygia Clark
- Merleau Ponty

Fotografías de detalle de las piezas realizadas por Lur Carrasco.

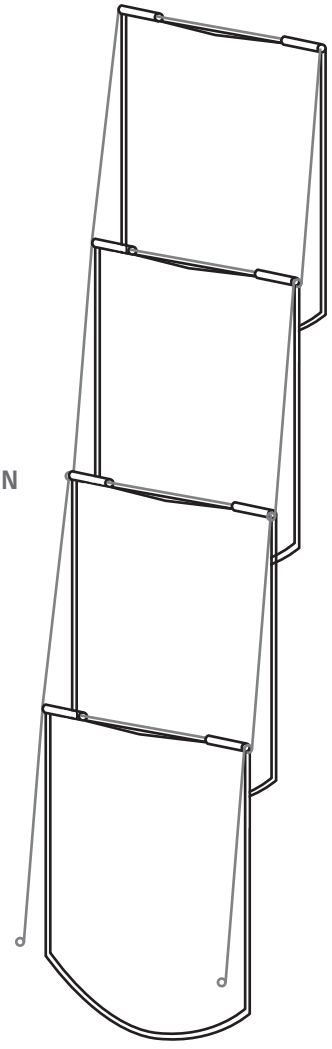




Queríamos tener presente la técnica tradicional de la joyería y que se viese reflejada en el proyecto. Para ello, investigamos diferentes técnicas móviles de unión y articulación, que teníamos que adaptar a un material muy específico, una lámina de latón de 0,005mm. Este material conseguía reunir los conceptos de:

- Elemento inerte
- Plancha de metal (material que nos protege)
- Fragilidad (debido al grosor)
- Color dorado vinculado a connotaciones de valor y de joyería

Los módulos no correspondían a los tamaños de metal que solemos trabajar en joyería. Reunían la característica de ser grandes y a la vez demasiado finos como para poder utilizar técnicas de soldadura de plata con soplete, y que no sufriesen daños. Los más habituales son las deformaciones por dilataciones y las contracciones de temperatura, así como el riesgo de fundir el material por culpa del exceso de calor. Debido a estos condicionantes valoramos cuál era la técnica y sistema que más nos podía beneficiar para poder hacer unas piezas móviles y que se adaptasen a la anatomía.



UNIÓN

Finalmente nos decantamos por una técnica de unión en frío mediante el corte, doblado y plegado, y un sistema de bisagra.

Nos dimos cuenta de que los bordes externos de los módulos podían ser peligrosos debido al escaso grosor del latón. Pues al ser metálicos y tan finos, podían cortar con gran facilidad cuando interactuábamos con las piezas, las vestíamos o las manipulábamos. Con la intención de solventar este problema doblamos 1mm todos los bordes externos de los módulos con la ayuda de un compás para marcar, de unos alicates y una regla metálica para doblar, y de un bruñidor para plegar la chapa.

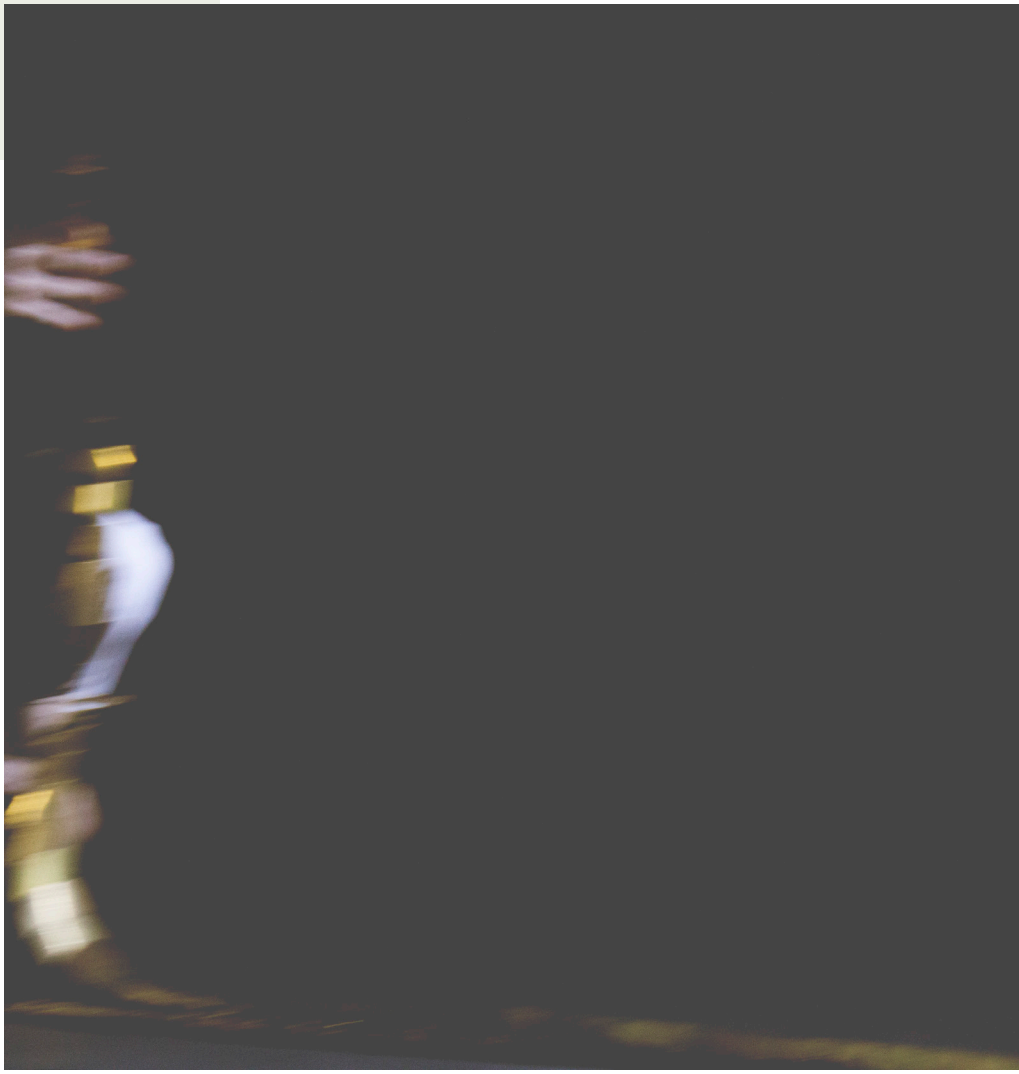
Podríamos decir que la apariencia final que conseguimos, es la de estructuras protectoras o incluso armaduras. Aunque, a la vez, debido al grosor del metal también las sentimos muy delicadas cuando interactuamos con ellas. Dado que son muy ligeras y con facilidad las podemos doblar o dañar, tal y como pasa con el estrato córneo. De hecho, están predestinadas a romperse con facilidad debido a esta intención de que sean frágiles, perecederas y efímeras.

EXTENSIONES QUE EXPANDEN NUESTRAS CUALIDADES PERCEPTIVAS

Tal y como hemos anunciado, a través de estas extensiones corporales queríamos expandir las capacidades perceptivas corporales. Provocar modos perceptivos que agudizasen otros modos de relación con nosotros mismos y con todo aquello que nos envuelve, con la intención de generar otras vías perceptivas y de relación, más activas y plurales con nuestro entorno.

La ambigüedad perceptiva,
nos lleva al descubrimiento.
La alteración de la realidad
y una visión desde lo absurdo,
nos conduce a lo nuevo,
lo rico y plural.

SIN TÍTULO, 2017
Fotografía digital
Medidas variables



Para diseñar las joyas utilizamos los estudios del movimiento y de relación corporal-espacial que hicimos con Noelia Arcos para empezar a esbozar qué tipo de extensiones queríamos hacer para darle forma a estos conceptos que teníamos en mente.

ESBOZOS, 2018
Fotografía digital impresa en papel, papel vegetal y grafito
29,7 x 21 cm

EL RESULTADO FUERON CUATRO JOYAS:

1. Una pieza que conectase la cabeza con el suelo, a la vez que la parte delantera con la trasera de nuestro cuerpo. De este modo, podíamos sentir los desplazamientos de manera recíproca tanto en nuestro eje vertical como en el anterior y posterior

2. Una pieza que partiese de la premisa de anular la vista para potenciar los otros sentidos. Así podemos empezar a ver, por ejemplo, a través del tacto o del oído

3. Una pieza que delimitase un perímetro concreto, los desplazamientos de nuestro cuerpo, para encontrar nuevas vías de movimiento y de relación con cada parte de nuestra anatomía

4. Una pieza que conectase de manera directa dos partes de nuestro cuerpo con una distancia concreta, con la que también alterar el orden preestablecido de interacción corporal y espacial

*HÍBRIDS_*, 2017
Latón
540 x 15 cm

*HÍBRIDS_*, 2018
Latón
74 x 17 cm

*HÍBRIDS_*, 2018
Latón
180 de diámetro x 13,5 cm

*HÍBRIDS_*, 2018
Latón
110 x 7,3 cm

Fotografías realizadas por
Lur Carrasco.

Con ellas, pudimos experimentar nuevas vías perceptivas, poner en práctica otros usos o aplicaciones de la joyería, así como investigar otras posibles tipologías de joyas:

1. Joya para todo el cuerpo

2. Joya para la cabeza

3. Collar corporal, un tipo de collar que podemos vestir como queramos y envolver otras partes del cuerpo, no únicamente el cuello

4. Joya para conectar partes de la anatomía, que tiene una influencia que proviene del broche pero, al igual que pasa con el proyecto *Broche, cuerpo que sujeta y es sujetado*, somos nosotros mismos los que también actuamos como elemento de unión

INVESTIGACIÓN PERCEPTIVA

Colaboración con Mario Montoya

Una vez hecha la extensión grande quisimos investigar qué posibilidades nos ofrecía este tipo de joya, tanto a nivel perceptivo, como corporal y de movimiento. Podíamos experimentarlo en primera persona si vestíamos la pieza, pero nos pusimos en contacto con Mario Montoya porque él se dedica plenamente al campo de la performance y, por lo tanto, tiene más habilidades y conocimientos que nosotras en torno a la investigación relacionada con la acción corporal. Que Montoya colaborase en esta parte también nos permitía adoptar un rol como observadoras y poder ver tanto desde dentro, gracias a sus experiencias, como desde fuera, a través de las nuestras y de la mirilla de la cámara, cómo se relacionaba él con su cuerpo, con los elementos que lo envolvían y con el espacio en general.

*PROYECTO HÍBRIDS_*, 2017
Fotografía digital
Medidas variables

MARIO MONTOYA,
2018
Fotografía digital
Medidas variables

PROYECTO *CAPAS_*

Colaboración con Carlos Sebastià

Una vez realizadas las cuatro piezas le comentamos la investigación al artista Carlos Sebastià* y rápidamente surgió este proyecto para investigar con más profundidad los modos de relación entre el objeto, el cuerpo y el espacio.

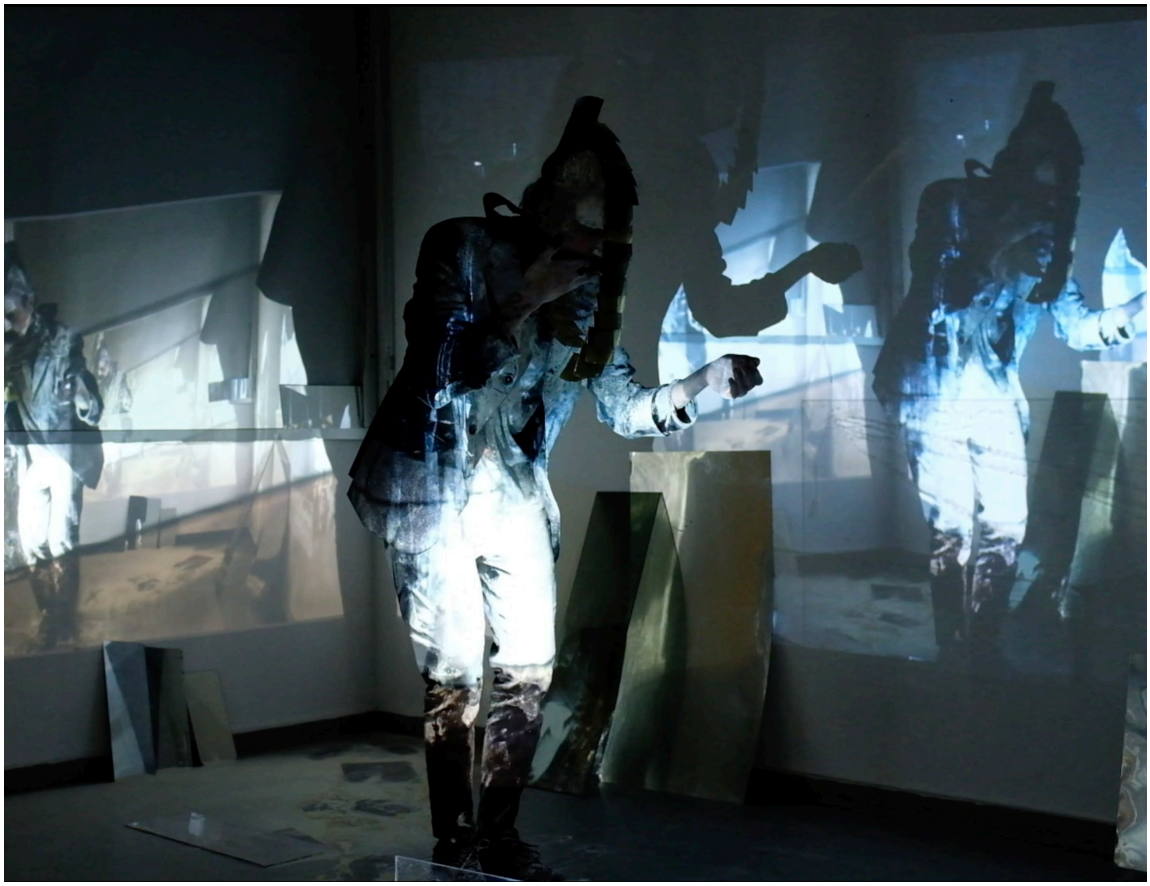
Las técnicas que utilizamos para trabajar el espacio fueron la video-proyección en directo, el reflejo y la repetición de la imagen a través de metacrilatos y por último, la iluminación. Hicimos una primera investigación en València, en una de las *project rooms* del Departamento de Escultura (UPV) junto con el *performer* Mario Montoya a puerta cerrada y, posteriormente, otra en Londres en la galería *The Morgue* de la *University of Arts London* a puerta abierta, con la *performer* Panamá Díaz y con la ayuda, en la gestión tanto de materiales como del espacio, de Marie L. Gerard.

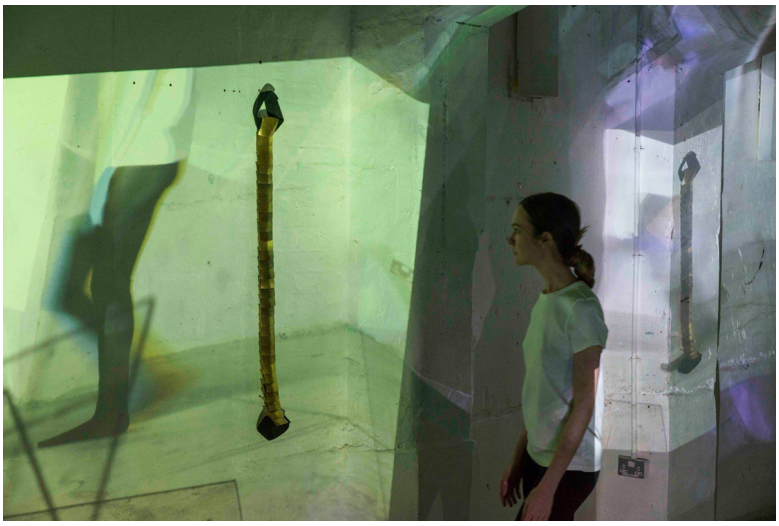
En esta segunda puesta en escena, aprovechamos la investigación para hacer una exposición y abrir unos pequeños debates después de cada pase, en los que hablábamos con la audiencia sobre las relaciones y cambios que se establecían entre el objeto, el cuerpo y el espacio en la performance, cuando introducíamos la extensión corporal y la instalación.

Finalmente, hicimos un vídeo que recogiese y archivase ambas puestas en escena para tener registrada toda la investigación formal en joyería, performance e instalación.

*Sebastià proviene del campo de la pintura, pero tanto la vida como su trayectoria artística lo ha llevado a investigar con los elementos y recursos pictóricos a través de la fotografía y la instalación, elementos que favorecían esta investigación y potenciaban la parte relacionada con el estudio espacial dentro de este proyecto.

Fotografías realizadas por Carlos Sebastià



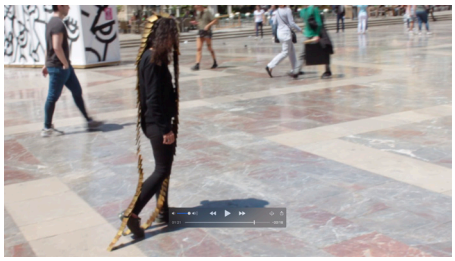


ESTUDIO DE CAMPO

Hasta la fecha habíamos probando las piezas dentro de espacios cerrados y aislados, así que un día decidimos salir con ellas a la calle y ver cómo percibíamos el entorno y nuestro cuerpo, a la vez que también analizábamos las reacciones de los transeúntes.

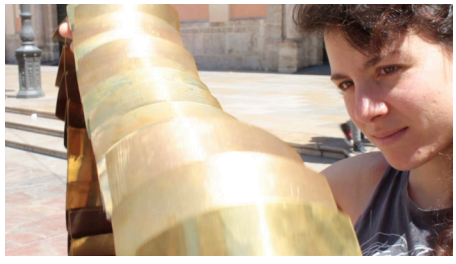
Redescubrir el espacio urbano con estas extensiones corporales fue toda una sorpresa, pero más aún que la gente se animase a experimentar con ellas y a compartir con nosotras su experiencia.

EXPERIEMENTACIÓN EN EL ESPACIO URBANO



TURISTAS QUE QUERÍAN EXPERIMENTAR

EXPERIMENTACIÓN CON COMPAÑEROS



*PROYECTO HÍBRIDS_*

El proyecto *Híbrids_* culminó el 29 de abril del 2018 en el museo Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) de València, con una exposición dentro del circuito de la bienal de joyería contemporánea *Melting Point*. En ella reunimos una performance, una exposición efímera y una video proyección del proyecto *CAPAS_*.

Para llevarla a cabo, nos pusimos de nuevo en contacto con el *performer* Mario Montoya que, a su vez, llamó a tres *performers* más del grupo *Diàleg Obert*: Maria Tamarit, Nika López y Kira Pérez. Ellos cuatro realizaron una performance en el hall del IVAM en la que investigaron nuevas vías perceptivas y de relación entre el objeto joya, su cuerpo y el espacio. Al finalizar, colocaron las joyas en unas estructuras en el hall y en la zona de video-proyección, para que así los visitantes las pudiesen ver de cerca y visitar el documental *CAPAS_*.

Gracias a esta exposición, también pudimos colaborar con Lur Carrasco, artista plástica, y Joan Gómez, artista plástico y compositor de música contemporánea experimental. Con ellos dos, hicimos el documental del proyecto donde explicamos cuáles son las líneas de investigación de *Híbrids_*. Con Carrasco a la mirilla de la cámara y Gómez experimentando con el sonido con los mismos materiales que habíamos utilizado para hacer las piezas, editamos este video que posteriormente ha sido mostrado en exposiciones como *MEVArt 2019. Festival de Música Experimental y Video Arte*.

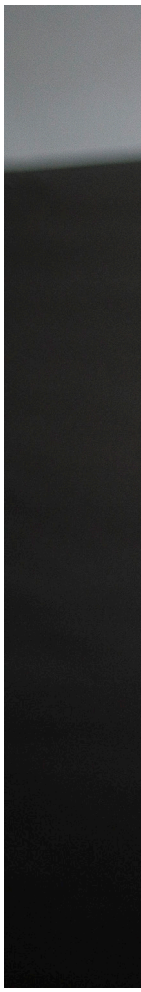
https://www.youtube.com/watch?v=qnzLN9RYg90&t=7s

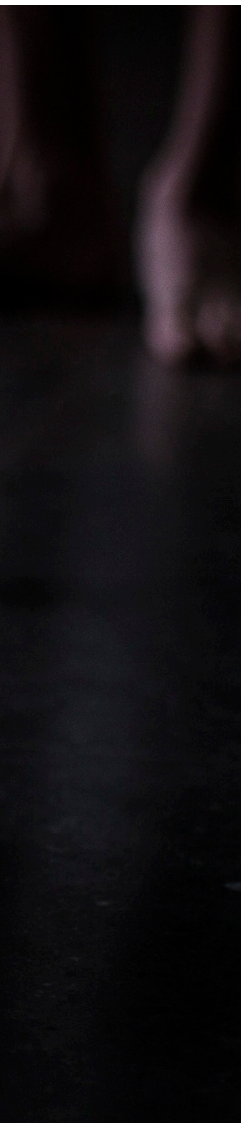
Después de realizar el documental, Joan Gómez nos animó a escribir un artículo en el que explicamos esta colaboración donde investigamos a nivel perceptivo con las joyas y el sonido que, posteriormente, nos publicaron en la revista online de música y arte sonoro *Sulponticell*o.

http://3epoca.sulponticello.com/hibrids_-a-traves-del-video-del-sonido-y-del-recuerdo/#.Xl0Pji1DnRY

Fotografías hechas por Alba Ruizpiera

FES-TE AMIC,





REPERCUSIÓN DE *HÍBRIDS_* EN EL SECTOR DE LA JOYERÍA CONTEMPORÁNEA

Presentamos este proyecto al concurso *ENJOIA'T 2018* de joyería contemporánea, dentro de la categoría de estudiantes, que organiza la asociación A-FAD (Associació d'Artistes i Artesans del Foment de les Arts i el Disseny) en colaboración con la feria internacional de joyería *Joya Barcelona*. Nos seleccionaron como finalistas y ganamos el premio de opinión. Fue una experiencia interesante porque tanto los miembros de la organización como los directivos del museo Disseny HUB de Barcelona (institución donde se hizo la exposición con las piezas finalistas y la feria), nos comentaron que estaban muy contentos de haber recibido una pieza con la que la joyería se llevaba un paso más allá.

Para nosotras, este capítulo ha sido fundamental porque gracias a esta investigación plástica hemos podido realizar, comprobar y avalar este estudio en el que contemplamos la joyería como una herramienta situada dentro del campo del arte de objeto, que nos sirve para generar un lenguaje plástico con el que poder comunicar conceptos a los demás. Pero no solo eso, sino que también, hemos observado cómo, si este elemento simbólico-ornamental tiene este fin, se genera gracias a una serie de vínculos que establecemos entre un objeto que se relaciona con el cuerpo en un espacio o hábitat.

HIBRIDACIÓN.
Hacia una conclusión

Creemos que siempre hemos querido entender por qué hay joyas que generan un lenguaje plástico y por qué estas piezas tiene cabida tanto en las artes plásticas como en las artes aplicadas. Al echar la vista atrás, vemos cómo estudiar una licenciatura en bellas artes y posteriormente realizar estudios especializados en joyería, hizo que llegásemos hasta esta investigación partiendo de dos orillas o campos distintos, pero con la intención de llegar a un horizonte común, al horizonte de la joyería como lenguaje plástico.

Empezamos cuestionándonos qué es joyería y con esta pregunta llegamos hasta los estudios de la historiadora Liesbeth Den Besten, que nos habla de objetos ornamentales que disponemos en el cuerpo y que acarrean simbologías ya sean sociales, religiosas, económicas, estéticas, sentimentales o en relación con la memoria o incluso mágicas. Pasamos a analizar diferentes clasificaciones de joyería, con la intención de encontrar una nomenclatura que acogiese concretamente a las joyas que generan un lenguaje plástico y que nos permitiese situarlas dentro de un grupo concreto y darles un contexto. Para ello recurrimos a la clasificación que hace Den Besten, puesto que nos aporta una mirada con la que nos aproximamos al modo de trabajar de las bellas artes. También analizamos la clasificación de Luís Montañés y Javier Barrera, pues parten de un planteamiento más clásico y centrado en la *joyería común* diferente a la de Den Besten, con el que pudimos generar un contraste y contraponer terminologías. Así como también estudiamos la de Chiara Pignotti, porque observamos que propuso una, que reunía tanto a las joyas más clásicas como a las que se aproximan más al campo de la plástica.

Estas agrupaciones nos sirvieron para acercarnos a las joyas que nos interesaban, pero no nos permitieron llegar hasta un contexto claro con el que empezar a asentar las bases que forman este lenguaje plástico. *Arte de joyería, joyería contemporánea, nueva joyería* o *post-joyería* eran terminologías que podrían agruparlas, no obstante, no veíamos claro que ese fuera su origen, al igual que tampoco nos ofrecían una explicación concisa con la que pudiésemos entender por qué se crea este lenguaje. Gracias al crítico de arte Iván de la Nuez, entendimos que las corrientes contemporáneas suelen generar estos movimientos difusos en los que no encontramos una solidez que defina y que a la vez, de pie a crear y evolucionar la propia disciplina desde unos orígenes claros. Sus escritos nos reafirmaron en que teníamos que llegar hasta la raíz de estas joyas, para así asentar estas piezas en una base teórica que nos permitiese trabajar de manera coherente. De este modo, podríamos ver también qué opciones de trabajo nos brindaba este fenómeno tanto en el campo de las artes plásticas como en el de las aplicadas.
Este carácter expansivo que nos ofrece esta joya que va más allá del

ornamento, como es el caso del proyecto *Shadow jewellery Sombra de joyería* (1973) de Gijs Bakker, hizo que reflexionásemos en torno a la teoría que Rosalind Krauss anunciaba sobre el campo expandido de la escultura posmoderna. Gracias a su perspectiva y a los estudios de Liesbeth Den Besten observamos cómo el lenguaje plástico de la joyería se gesta debido a una serie de sinergias que surgen cuando en el espacio relacionamos un objeto con el cuerpo. Esta apertura hizo que entendiésemos que en estos casos, la joyería es un fin al que llegamos debido a estos tres elementos y no tiene porqué ser necesariamente el medio que utilizamos para expresarnos, tal y como hemos visto con obras como *Proyecto polaroid. Adorno para todos los días* (1975) de Robert Smit. Es decir, en este caso, podemos trabajar con el elemento joya, ya sea por sus cualidades ornamentales como por las conceptuales, y generar un lenguaje plástico que nos permita expresarnos y comunicarnos con los demás simplemente relacionando en el espacio un objeto y un cuerpo.

Cuando llegamos a estas asociaciones entendimos que, si concebimos la joyería como un medio que nos permite comunicarnos de manera plástica, no tenemos porqué generar una nomenclatura ni dispersarnos entre todas esas que encontramos en las clasificaciones, pues ya hay una desde principios del siglo XX que la agrupa: el arte de objeto. Esta perspectiva hizo que encontrásemos un contexto desde el que poder empezar a definir estas piezas y crear una teoría en torno a ellas. Aún así, seguíamos sin tener definidos cuáles eran esos aspectos que hacen que surja este fenómeno. Con la intención de llegar hasta ellos, primero decidimos analizar con profundidad las características de esta tipología de objeto. Así, creíamos que también empezaríamos a entender de una manera más precisa las características que hacen que creemos este lenguaje.

Observamos que estos elementos corporales están condicionados a las cualidades de ergonomía, portabilidad, perdurabilidad y ornamentación, que siempre están en relación con una persona y que hay muchas tipologías que nos permiten situarlas en diferentes partes del cuerpo, así como asociar diferentes simbologías dependiendo de cuál escojamos. Pero, ante todo, vimos que partían de las artes aplicadas y como consecuencia estaban asociadas o incluso condicionadas a una función.

Posteriormente, analizamos la semántica de los objetos a través del estudio de Baudrillard y su definición de funcional, que se adapta perfectamente a ese carácter expansivo del que partíamos. En él nos reafirmamos en que los objetos parten de una función primera y que ésta da pie a una segunda, al juego; a trascender este punto o función de partida del objeto, el cual a su vez, está

articulado dentro de un universo de signos (Baudrillard, 1969), que les dan sentido tanto al propio objeto como a las simbologías que acarrean, haciendo que, de este modo, podamos comunicarnos a través de ellos. Además, esta perspectiva se ajusta muy bien a la que nos ofrece Foucault en sus estudios sobre el lenguaje, dado que concebir a la joya como un objeto simbólico-ornamental en relación con el cuerpo con un propósito funcional (como el que define Baudrillard), nos ofrece una primera aproximación que nos permite expandirnos bajo una base sólida y desde la libertad de expresión que nos ofrecen las artes plásticas. Eso sí, sin tener miedo a borrar los límites de este primer esbozo (Foucault, 2002) u origen. De hecho, estos dos enfoques nos han permitido asentar al objeto abstracto y cotidiano como joya, así como proponer el cuerpo y el espacio como dos tipologías más que podemos utilizar cuando nos comunicamos a través de este lenguaje plástico, asumiendo así, el carácter abierto, deslizante y relacional que nos ofrece el arte de objeto (Juan Albarrán en Olivares, 2019) que, en este caso, nos permite expresarnos.

Cuando tuvimos claras las cualidades funcionales de las joyas, nos sumergimos de lleno a observar por qué generamos unas cargas simbólicas concretas en torno a estos elementos. Esta inmersión, hizo que llegásemos hasta una serie de conceptos que están directamente vinculados con las joyas y que nos ofrecen un vocabulario para hablar a través de ellas. De este modo vimos cómo al utilizarlas podemos trabajar con temas relacionados con el valor, lo precioso, el lujo, la explotación, el poder, los tesoros, la unión, los estados sociales, la tradición o incluso la cultura. Temas que actúan como un satélite que siempre gira en torno a alguien, en este caso, alrededor del portador de la joya, pues en todo momento nos hablan de la persona que la viste.

Observamos que para trabajar con estos temas, podemos encontrar o vincular conceptos en el proceso de creación mediante investigaciones en las que trabajamos con diferentes técnicas, formas, comportamientos, acabados o incluso cuando dejamos paso al azar o a cualidades como las que nos ofrece el paso del tiempo como, por ejemplo, la oxidación. Igualmente, los materiales que utilizamos son clave para poderlos articular. Por eso mismo, hicimos un archivo de materiales. De este modo podíamos ofrecer una pequeña muestra donde poder ver cómo vincular materiales y conceptos, así como también observar que en las artes plásticas, los materiales no se ciñen solamente a la materia, sino que se expanden hasta albergar acciones, estados, conceptos, relaciones o incluso comportamientos.

Una vez analizada la base sobre la que asentamos la joya, decidimos investigar el campo en el que la situamos: el arte de objeto. Para ello, primero nos cuestionamos qué son los objetos y cómo han llegado a generar estos signos que podemos interpretar y que dan pie a este campo del arte. Vimos que todos ellos están vinculados a funciones tanto prácticas o concretas como simbólicas o abstractas que, tal y como decía Baudrillard, podemos alterar y trascender hasta llegar a otras.

De aquí, pasamos a estudiar este campo del arte y la posmodernidad de la mano de Juan Martín Prada, hasta llegar a uno de los puntos que consideramos más interesantes de esta disciplina: la proximidad. Pues con ella trabajamos a partir de objetos cotidianos y como consecuencia, con símbolos que son fácilmente reconocibles por gran parte de la sociedad, haciendo que podamos acercar tanto el arte a la vida como la vida al arte, de un modo cercano.

A partir de ahí llegamos hasta Joan Brossa y su poesía visual, donde encontramos toda una serie de figuras retóricas, que hicieron que viésemos la proximidad que hay entre el lenguaje plástico y el verbal. Aprovechamos la ocasión para hacer otro pequeño archivo de recursos retóricos y así tener a mano posibles soluciones, que podemos utilizar para articular los conceptos que queremos transmitir.

Una vez revisadas las que creemos que son las cualidades básicas del objeto, pasamos a estudiar cómo las podemos relacionar con el cuerpo. Observamos que debido a estas relaciones acabamos fusionando esta disciplina con otras, puesto que:

- Si relacionamos el objeto con un cuerpo ausente, es decir, sin una anatomía humana, nos acercamos al campo de la instalación
- Si relacionamos el objeto con un cuerpo presente nos acercamos tanto al campo de la instalación como también el de la performance
- Si relacionamos el objeto con un cuerpo expandido nos acercamos tanto al campo de la instalación y de la performance como al de las prótesis y las extensiones corporales

Estas relaciones, nos llevaron a estudiar con más profundidad qué cualidades nos ofrece el cuerpo cuando lo vinculamos con esta tipología de objeto. En esta parte, observamos que él es el

hábitat de las joyas, al igual que en él encontramos el origen de estos elementos. Puesto que una de las funciones que tienen es extenderlo, pues son:

- Objetos corporales que añadimos a la anatomía humana, como una parte más. Ejemplo de ello podrían ser aquellas personas que visten joyería de manera permanente y que dicen que cuando se la quitan, sienten que les falta algo
- Objetos que le dan forma a una parte del cuerpo intangible, como son las emociones, las sensaciones, los pensamientos o incluso la identidad, por medio de simbologías, formas, materiales y colocaciones

Observamos que desde su vertiente tangible, el cuerpo nos ofrece localizaciones, lugares en los que disponemos las joyas. De hecho, gracias a ellas también desencadenamos toda una serie de simbologías que alteran o acompañan a estos objetos corporales, porque no es lo mismo disponerlos en el pie que en la cabeza, como tampoco lo es, situarlos en el pecho o en la espalda. Por eso hicimos el archivo de tipologías del cuerpo, para reunir un compendio de textos en los que podemos encontrar información conceptual y simbólica de las diferentes partes de la anatomía, y que puede actuar como punto de partida cuando empezamos a articular este lenguaje plástico.

Desde la vertiente intangible encontramos una relación bidireccional. Es decir, unas relaciones que nos ofrecen, por un lado, una joya que le da forma a una parte del cuerpo que no podemos tocar: emociones, sensaciones, pensamientos, ideas, experiencias o incluso identidades reales o imaginarias. Y por otro lado, un organismo que interpreta a las joyas por medio de las experiencias perceptivas. Esas que nos permiten desencadenar el discurso de la obra y llegar hasta los conceptos que transmiten.

Una vez estudiamos este hábitat corporal, pasamos a investigar el siguiente hábitat, el espacial. Dado que en él encontramos al cuerpo junto con las joyas, así como también las encontramos a ellas solas cuando están exentas de anatomía. Después de estudiar este tercer elemento, observamos que cuando realizamos la parte del proyecto en la que trabajamos el espacio, estudiamos el contexto y entorno en el que las situamos, dos aspectos importantes dado que creemos que influencian y activan el objeto, a la vez que aproximan los conceptos a la audiencia. Pero no solamente eso, sino que también, con este estudio, aportamos valores simbólicos que beben de la sociología de la colocación. Una teoría que está vigente en nuestro día a día, y con la que

encontramos patrones de relación entre los objetos, las personas y el espacio que nos ofrecen modos de ser, de actuar y de vivir, con los que podemos interpretar cómo son los habitantes de los espacios, los sistemas que los gobiernan, así como las culturas instauradas. Códigos, al fin y al cabo, que nos ofrecen símbolos con los que nos podemos comunicar y que trasladamos y utilizamos en este caso, para crear el modo expositivo con el que queremos ofrecer las joyas.

Una vez analizados aquellos aspectos que nos ofrecen las colocaciones, observamos que dependiendo de cómo sea el modo expositivo, los conceptos los leeremos mejor o peor. Por esa razón, creemos que esta parte del proyecto es muy importante. Por eso mismo, es por lo que hicimos otro pequeño archivo con la intención de reunir siete modos expositivos que pueden actuar como punto de partida, para plantearnos cuál es la mejor manera de aproximar las joyas a los demás. En este archivo encontramos:

- El escaparatismo
- La muestra
- Los espacios y peanas en blanco
- Los vestigios
- La instalación
- La intervención
- La acción corporal y la performance

Cuando terminamos de investigar y estudiar los elementos objeto, cuerpo y espacio con los que trabajamos el lenguaje plástico de la joyería, nos reafirmamos en que:

- EL OBJETO actúa como elemento que extiende o expande un cuerpo
- EL CUERPO actúa como centro u origen a partir del cual nace esta tipología de objeto
- EL ESPACIO actúa como soporte sobre el que se relacionan el objeto y el cuerpo y que a la vez, da pie a que esto suceda

Después de definir cada uno de estos elementos nos dimos cuenta de que todos ellos tienen la misma importancia dentro de este lenguaje. Es decir, que el objeto o joya tiene el mismo peso que el cuerpo y el espacio. Pero no solamente eso, sino que gracias a este entendimiento, también podemos trascender estos roles y ver qué pasa si los intercambiamos, aplicando por un lado la definición de funcional de Baudrillard y, por otro lado, la

capacidad expansiva que Rosalind Krauss anunció en la escultura en el campo expandido, esta vez con la joyería. Contemplarla bajo esta perspectiva horizontal, exenta de jerarquías, provoca que generemos un lenguaje plástico que tiene como fin comunicar con estos objetos simbólico-ornamentales, ya sea desde su vertiente ornamental más concreta, o bien desde su vertiente conceptual más abstracta. Además, esta base teórica nos permite ir más allá de la joya en sí y trascender su función original, para así poder llegar al menos a una segunda: la comunicativa.

De la misma manera que observamos que tener en cuenta estos tres elementos en el proceso de trabajo nos puede facilitar la creación o materialización de la obra, vimos que también puede ser de gran ayuda trabajar y articular la joyería desde diferentes puntos de vista dentro del proceso de creación. Dado que de este modo, a través de una misma joya llegaremos hasta planteamientos distintos, aportando así más matices tanto técnicos como conceptuales al proyecto. Estos planteamientos los encontramos cuando trabajamos la joya bajo la perspectiva de:

- La idea versus tema
- El autor
- El concepto
- La pieza
- El portador. Elemento muy importante, pues estos objetos originalmente se crean para llevarlos puestos en un cuerpo. Además, es importante tenerlo en cuenta porque esta cualidad hace que este sea un elemento distintivo en relación con las demás disciplinas
- La audiencia
- El modo expositivo

Además, a través de ellas observamos si realmente este objeto simbólico-ornamental se adecúa perfectamente a los conceptos que queremos transmitir. Dado que lo estaremos valorando y trabajando desde diferentes puntos de vista que, después de haber realizado esta larga investigación, consideramos que son fundamentales.

Tanto gracias a estos tres elementos como a estas perspectivas de trabajo, llegamos hasta un sistema de análisis que nos permite interpretar las joyas y sus signos mediante la teoría de la semiología, simplemente observando:

- Los conceptos que genera el AUTOR
- La PIEZA que proporciona a los conceptos una apariencia perceptible a los sentidos

- El discurso que genera la AUDIENCIA con el que le da sentido a la obra de arte

Si tenemos en cuenta estos dos sistemas, tanto el de trabajo como el de interpretación, creemos que tendremos más claro cuáles son las posibilidades que nos brinda la joyería si la utilizamos como lenguaje plástico. Puesto que de este modo, tenemos unas pautas que nos sirven tanto para estructurar el trabajo y no perdernos en la búsqueda de vocabulario y recursos plásticos cuando somos los creadores, como para analizar las joyas y llegar hasta sus conceptos cuando somos los observadores.

Otro aspecto que nos gustaría destacar es que, aunque hemos corroborado esta hipótesis por medio del análisis de obras y la relación de diferentes estudios de manera teórica, también ha sido necesario emprender una investigación práctica para así, observar, estudiar, experimentar y sacar conclusiones en primera persona. Es decir, a través del propio lenguaje plástico que estamos estudiando. Gracias a ello comprobamos cómo:

- El OBJETO joya está sujeto a una función práctica y simbólica, a unas cualidades formales, así como a unos materiales predeterminados, que pueden verse alterados dependiendo de los conceptos que queramos transmitir

- El CUERPO es el origen de la joya y cada una de las partes que lo componen también le añaden matices conceptuales al proyecto. Pero no solo eso, sino que también, dependiendo de cómo se relacione (tanto su parte tangible como la intangible) con ella, aparecerá dentro del proyecto artístico como un cuerpo presente que estará en contacto con la joya, un cuerpo ausente que da pie solamente a la exposición de la pieza y un cuerpo expandido por medio de extensiones corporales. Del mismo modo que según cómo lo articulemos, nos acercaremos más o menos a otros recursos plásticos como son la acción corporal o la instalación, en los que estará inmersa la joyería

- El ESPACIO es el hábitat de la joya, que puede ser tanto territorial como corporal. Éstos determinarán el modo expositivo con el que las presentamos y todos aquellos conceptos que queramos aproximar y comunicar a los demás

Llegamos hasta estas conclusiones gracias a los proyectos *Paisajes corpóreos, Estrato córneo, Territorio piel, Lo que no sé decir yo lo dice la piel* y *(des)OCUPAR ESPACIOCUERPO* donde encontramos

claves para meternos de lleno en el hábitat de las joyas, así como para empezar a investigar las relaciones y vínculos que establecen estos objetos con el cuerpo. Del mismo modo *Mímesis, Llegar a* y *Broche, cuerpo que sujeta y es sujetado* fueron también esenciales para descubrir y afianzar otras vías de investigación dentro de este lenguaje plástico, tales como el cuerpo o el espacio como tipología de joya. Igualmente, con los proyectos *Desde lo cotidiano, L'àvia Felisa, Gessamí* y *Una pequeña aproximación a la reinvención del concepto riqueza* pudimos asentar las características que definen las cualidades del objeto joya. Y, finalmente, con *Híbrids_* hemos podido ilustrar todo este compendio de hipótesis, teorías, planteamientos y conclusiones que reúne esta investigación.

Pero, sobre todo, gracias a experimentar con este fenómeno también hemos observado que, si trascendemos y expandimos los parámetros y cualidades de los que parte este elemento simbólico-ornamental, podremos llegar a intercambiar los roles entre objeto-cuerpo-espacio y a afianzar a los objetos cotidianos y abstractos como tipologías de joyas. Así como también proponer, por ejemplo, el cuerpo y el espacio como otras tipologías aptas para expresarnos con la joyería. Unas que nos pueden abrir la mente para llegar a otros horizontes posibles, que nos permiten concebir otras realidades válidas que enriquecen tanto las artes plásticas, como las aplicadas y sus lenguajes.

Tanto teoría como práctica, han sido claves para llevar a cabo esta tesis. Pues en este campo plástico, una está directamente vinculada con la otra de manera recíproca. Ambas han sido material de inspiración, encuentros y proyecciones de manera equitativa. No obstante, queríamos concluir recalcando que esta tesis, la hicimos en el entorno de la creación y experimentación plástica que nos brindan las bellas artes y a pesar de haber realizado este trabajo como investigadoras en este ámbito teórico y académico, nuestra aportación se gesta, sobre todo, en el contexto de la creación como artistas.

HIBRIDACIÓ.
Cap a una conclusió

Creiem que sempre havem volgut entendre per què hi ha joies que generen un llenguatge plàstic i per què aquestes peces tenen cabuda tant en les arts plàstiques com en les arts aplicades. Al mirar enrere, veiem com estudiar una llicenciatura en belles arts i posteriorment realitzar estudis especialitzats en joieria, va fer que aplegàrem fins a aquesta investigació partint de dos ribes o camps diferents, però amb la intenció d'aplegar a un horitzó comú, a l'horitzó de la joieria com a llenguatge plàstic.

Començàrem qüestionant-nos què és joieria i amb aquesta pregunta aplegàrem fins als estudis de la historiadora Liesbeth Den Besten, que ens parla d'objectes ornamentals que disposem en el cos i que vinculem a simbologies ja siguen socials, religioses, econòmiques, estètiques, sentimentals o en relació amb la memòria o inclús màgiques. Passàrem a analitzar diferents classificacions de joieria, amb la intenció de trobar una nomenclatura que acollira concretament les joies que generen un llenguatge plàstic i que ens permetera situar-les dins d'un grup concret i donar-les un context. Per portar-ho endavant vam recórrer a la classificació que fa Den Besten, donat que ens aporta una mirada amb la qual ens aproximem al mode de treballar de les belles arts. També analitzàrem la classificació de Luís Montañés i Javier Barrera, doncs parteixen d'un plantejament més clàssic i centrat en la *joieria comuna* diferent a la de Den Besten, amb el qual vam poder generar un contrast i contraposar terminologies. Així com també estudiàrem la de Chiara Pignotti, perquè observàrem que proposà una, que reunia tant les joies més clàssiques com les que s'aproximen més al camp de la plàstica.

Aquestes agrupacions ens van servir per a apropar-nos a les joies que ens interessaven, però no ens permeteren aplegar fins a un context clar amb el qual poder començar a assentar les bases que formen aquest llenguatge plàstic. *Art de joieria, joieria contemporània, nova joieria* o *post-joieria* eren terminologies que podrien agrupar-les, no obstant, no veiérem clar que aquest fóra el seu origen, igual que tampoc ens oferien una explicació concisa amb la qual poder entendre per què es crea aquest llenguatge. Gràcies al crític d'art Iván de la Nuez, entenguérem que les corrents contemporànies solen generar aquests moviments difusos en què no trobem una solidesa que definisca i que a la vegada, done peu a crear i evolucionar la pròpia disciplina des d'uns orígens clars. Els seus escrits ens reafirmaren que havíem d'aplegar fins a l'arrel d'aquestes joies, per a així assentar aquestes peces en una base teòrica que ens permetera treballar de manera coherent. D'aquest mode, podríem veure també quines opcions de treball ens brinda aquest fenomen tant en el camp de les arts plàstiques com en el de les aplicades. Aquest caràcter expansiu que ens ofereix aquesta

joia que va més enllà de l'ornament, com és el cas del projecte *Shadow jewelry* o *Ombra de joieria* (1973) de Gijs Bakker, va fer que reflexionàrem entorn de la teoria que Rosalind Krauss anunciava sobre el camp expandit de l'escultura postmoderna. Gràcies a la seua perspectiva i als estudis de Liesbeth Den Besten observàrem com el llenguatge plàstic de la joieria es gesta degut a una sèrie de sinèrgies que sorgeixen quan en l'espai relacionem un objecte amb el cos. Aquesta apertura va fer que entenguérem que en aquests casos, la joieria és un fi al qual apleguem degut a aquests tres elements i no té perquè ser necessàriament el mitjà que utilitzem per a expressar-nos, tal i com havem vist amb obres com *Projecte Polaroid. Adornament per a tots els dies* (1975) de Robert Smit. És a dir, en aquest cas, podem treballar amb l'element joia, ja siga per les seues qualitats ornamentals com per les conceptuals, i generar un llenguatge plàstic que ens permeta expressar-nos i comunicar-nos amb els demés simplement relacionant en l'espai un objecte i un cos.

Quan aplegàrem a aquestes associacions vam entendre que, si concebem la joieria com un mitjà que ens permet comunicar-nos de manera plàstica, no tenim perquè generar una nomenclatura ni dispersar-nos entre totes eixes que trobem en les classificacions, donat que ja n'hi ha una des de principis del segle XX que l'agrupa: l'art d'objecte. Aquesta perspectiva va fer que trobàrem un context des del qual poder començar a definir aquestes peces i crear una teoria al voltant d'elles. Així i tot, seguíem sense tindre definits quins eren eixos aspectes que fan que sorgisca aquest fenomen. Amb la intenció d'aplegar fins a ells, primer decidírem analitzar amb profunditat les característiques d'aquesta tipologia d'objecte. Així, créiem que també començaríem a entendre d'una manera més precisa les característiques que fan que creem aquest llenguatge.

Observàrem que aquests elements corporals estan condicionats a les qualitats d'ergonomia, portabilitat, perdurabilitat i ornamentació, que sempre estan en relació amb una persona i que hi han moltes tipologies que ens permeten situar-les en diferents parts del cos, així com associar diferents simbologies depenent de quina escollim. Però, abans que res, veiérem que partien de les arts aplicades i com a conseqüència estaven associades o inclús condicionades a una funció.

Posteriorment, analitzàrem la semàntica dels objectes a través dels estudis de Baudrillard i la seua definició de "funcional", que s'adapta perfectament a aquest caràcter expansiu del qual partim. En ell ens reafirmàrem en què els objectes parteixen d'una funció primera i que aquesta dóna peu a una segona, al joc; a transcendir aquest punt o funció de partida de l'objecte, el qual a la vegada,

està articulat dins d'un univers de signes (Baudrillard, 1969), que els donen sentit tant al propi objecte com a les simbologies que comporten, fent que, d'aquest mode, puguem comunicar-nos a través d'ells. A més a més, aquesta perspectiva s'ajusta molt bé amb la que ens ofereix Foucault en els seus estudis sobre el llenguatge, donat que concebre la joia com un objecte simbòlic-ornamental en relació amb el cos amb un propòsit funcional (com el que defineix Baudrillard) ens ofereix una primera aproximació que ens permet expandir-nos sota una base sòlida i des de la llibertat d'expressió que ens ofereixen les arts plàstiques. Això sí, sense tindre por a esborrar els límits d'aquest primer esborrany (Foucault, 2002) o origen. De fet, aquest dos enfocaments ens han permés assentar l'objecte abstracte i quotidià com a joia, així com proposar el cos i l'espai com dos tipologies més que podem utilitzar quan ens comuniquem a través d'aquest llenguatge plàstic, assumint així el caràcter obert, lliscant i relacional que ens ofereix l'art d'objecte (Juan Albarrán en Olivares, 2019) que, en aquest cas, ens permet expressar-nos.

Quan vam tindre clares les qualitats funcionals de les joies, ens submergírem plenament a observar per què generem unes càrregues simbòliques concretes entorn d'aquests elements. Aquesta immersió va fer que aplegàrem fins a una sèrie de conceptes que estan directament vinculats amb les joies i que ens ofereixen un vocabulari per a parlar a través d'elles. D'aquest mode veiérem com al utilitzar-les podem treballar amb temes relacionats amb el valor, allò preciós, el luxe, l'explotació, el poder, els tresors, la unió, els estats socials, la tradició o inclús la cultura. Temes que actuen com a satèl·lits que sempre giren entorn d'algú, en aquest cas, al voltant del portador de la joia, donat que en tot moment ens parlen de la persona que la vist.

Observàrem que per a treballar amb aquests temes, podem trobar o vincular conceptes en el procés de creació mitjançant investigacions en les quals treballem amb diferents tècniques, formes, comportaments, acabats o inclús quan deixem pas a l'atzar o a qualitats com les que ens ofereix el pas del temps com, per exemple, l'oxidació. Tanmateix, els materials que utilitzem són claus per a poder-los articular, per això mateix vam fer un arxiu de materials. D'aquesta manera, podíem oferir una menuda mostra on poder veure com vincular materials i conceptes, així com també observem que en les arts plàstiques, els materials no s'ajusten solament a la matèria, sinó que s'expandeixen fins a englobar accions, estats, conceptes, relacions o inclús comportaments.

Una vegada analitzada la base sobre la qual assentem la joia, decidírem investigar el camp en el qual la situem: l'art d'objecte.

Per a portar-ho endavant, primer ens qüestionàrem què son els objectes i com han aplegat a generar aquests signes que podem interpretar i que donen peu a aquest camp de l'art. Veiérem que tots ells estan vinculats a funcions tant pràctiques o concretes com simbòliques o abstractes que, tal i com deia Baudrillard podem alterar i transcendir fins aplegar a altres.

Des d'ací, passàrem a estudiar aquest camp de l'art i la postmodernitat de la mà de Juan Martín Prada, fins a aplegar a un dels punts que considerem més interessants d'aquesta disciplina: la proximitat. Donat que amb ella treballem a partir d'objectes quotidians, i com a conseqüència, amb símbols que, gran part de la societat, reconeguem fàcilment, fent que puguem apropar tant l'art, a la vida com la vida a l'art d'un mode més proper.

A partir d'eixe punt aplegàrem fins a Joan Brossa i la seua poesia visual, on trobem tota una sèrie de figures retòriques que feren que veiérem la proximitat que hi ha entre el llenguatge plàstic i el verbal. Aprofitàrem l'ocasió per fer un altre arxiu menut de recursos retòrics i així tindre a mà possibles solucions, que podem utilitzar per a articular els conceptes que volem transmetre.

Una vegada revisades les que creiem que són les qualitats bàsiques de l'objecte, passàrem a estudiar com les podem relacionar amb el cos. Vam observar que degut a aquestes relacions acabem fusionant aquesta disciplina amb altres, donat que:

- Si relacionem l'objecte amb un cos absent, és a dir, sense una anatomia humana, ens apropem al camp de la instal·lació
- Si relacionem l'objecte amb un cos present ens apropem tant al camp de la instal·lació com també al de la performance
- Si relacionem l'objecte amb un cos expandit ens apropem tant al camp de la instal·lació i la performance com al de les pròtesis i les extensions corporals

Aquestes relacions, ens portaren a estudiar amb més profunditat quines qualitats ens ofereix el cos quan el vinculem amb aquesta tipologia d'objecte. En aquesta part, observàrem que ell és l'hàbitat de les joies, igual que en ell trobem l'origen d'aquests elements. Donat que una de les funcions que tenen és expandir-lo són:

- Objectes corporals que afegim a l'anatomia humana, com una part més. Exemple d'això podrien ser aquelles persones que visten joieria de manera permanent i que diuen que quan se la lleven, senten que els falta alguna cosa

- Objectes que li donen forma a una part del cos tangible, com són les emocions, les sensacions, els pensaments o inclús la identitat, per mitjà de simbologies, formes, materials i col·locacions

Observàrem que des de la seua vessant tangible, el cos ens ofereix localitzacions, llocs en els quals disposem les joies. De fet, gràcies a elles també desencadenem tota una sèrie de simbologies que alteren o acompanyen aquests objectes corporals, perquè no es el mateix disposar-les en el peu que en el cap, com tampoc ho és situar-les en el pit o en l'esquena. Per això férem l'arxiu de tipologies del cos, per reunir un compendi de texts en els quals podem trobar informació conceptual i simbòlica de les diferents parts de l'anatomia, i que pot actuar com a punt de partida quan comencem a articular aquest llenguatge plàstic.

Des de la vessant intangible trobem una relació bidireccional. Es a dir, unes relacions que ens ofereixen, per un costat, una joia que li dóna forma a una part del cos que no podem tocar: emocions, sensacions, pensaments, idees, experiències o inclús identitats reals o imaginàries. I per un altre costat, un organisme que interpreta les joies per mitjà de les experiències perceptives. Eixes que ens permeten desencadenar el discurs de l'obra i aplegar fins als conceptes que transmeten.

Una vegada vam estudiar aquest hàbitat corporal, passàrem a investigar el següent hàbitat, l'espacial. Donat que en ell trobem el cos junt amb les joies, així com també les trobem a elles soles quan estan exemptes d'anatomia. Després d'estudiar aquest tercer element, observàrem que quan realitzem la part del projecte en què treballem l'espai, estudiem el context i entorn en el qual les situem, dos aspectes importants donat que creiem que influencien i activen l'objecte, a la vegada que aproximen els conceptes a l'audiència. Però no solament això, sinó que també, amb aquest estudi, aportem valors simbòlics que beuen de la sociologia de la col·locació. Una teoria que està vigent en el nostre dia a dia, i amb la qual trobem patrons de relació entre els objectes, les persones i l'espai que ens ofereixen maneres de ser, d'actuar i de viure, amb les quals podem interpretar com són els habitants dels espais, els sistemes que els governen, així com les cultures instaurades. Codis, al cap i a la fi, que ens ofereixen símbols amb els quals ens podem comunicar i que traslladem i utilitzem en aquest cas, per a crear el mode expositiu amb el qual volem oferir les joies.

Una vegada analitzats aquells aspectes que ens ofereixen les col·locacions, observàrem que depenent de com siga el mode expositiu, els conceptes els llegirem millor o pitjor. Per aquesta

raó, creiem que aquesta part del projecte és molt important. Per això mateix, es pel que férem un altre arxiu menut amb la intenció de reunir set modes expositius que poden actuar com a punt de partida, per a plantejar-nos quina és la millor manera d'aproximar les joies als demés. En aquest arxiu trobem:

- L'aparadorisme
- La mostra
- Els espais i peanyes en blanc
- Els vestigis
- La instal·lació
- La intervenció
- L'acció corporal i la performance

Quan acabàrem d'investigar i estudiar els elements objecte, cos i espai amb els quals treballem el llenguatge plàstic de la joieria, ens reafirmàrem en què:

- L'OBJECTE actua com a element que estén o expandeix un cos
- EL COS actua com a centre o origen a partir del qual naix aquesta tipologia d'objecte
- L'ESPAI actua com a suport sobre el qual es relacionen l'objecte i el cos, i a la vegada, dóna peu a que açò passe

Després de definir cada un d'aquests elements, ens adonàrem que tots ells tenen la mateixa importància dins d'aquest llenguatge. És a dir, que l'objecte o joia tenen el mateix pes que el cos i l'espai. Però no solament això, sinó que gràcies a aquest enteniment, també podem transcendir aquest rols i veure què passa si els intercanviem, aplicant per un costat la definició de funcionalitat de Baudrillard i, per l'altre costat, la capacitat expansiva que Rosalind Krauss anuncià en l'escultura en el camp expandit, aquesta vegada amb la joieria. Contemplar-la sota aquesta perspectiva horitzontal, absent de jerarquies, provoca que generem un llenguatge plàstic que té com a fi comunicar amb aquests objectes simbòlic-ornamentals, ja siga des de la seua vessant ornamental més concreta, o bé des de la seua vessant conceptual més abstracta. A més a més, aquesta base teòrica ens permet anar més enllà de la joia en sí i transcendir la seua funció original, per a així poder aplegar almenys a una segona: la comunicativa.

De la mateixa manera que observàrem que tindre en compte aquests tres elements en el procés de treball ens pot facilitar la creació o materialització de l'obra, veiérem que també pot ser de gran ajuda treballar i articular la joieria des de diferents punts de

vista dins del procés de creació. Donat que d'aquesta manera, a través d'una mateixa joia aplegarem fins a plantejaments diferents, aportant així més matisos tant tècnics com conceptuals al projecte. Aquests plantejaments els trobarem quan treballarem la joia sota la perspectiva de:

- La idea versus tema
- L'autor
- El concepte
- La peça
- El portador. Element molt important, donat que aquests objectes originalment es creen per a portar-los posats en un cos. A més a més, és important tindre-ho en compte perquè aquesta qualitat fa que aquest siga un element distintiu en relació amb les demés disciplines
- L'audiència
- El mode expositiu

A més, a través d'elles observem si realment aquest objecte simbòlic-ornamental s'adequa perfectament als conceptes que volem transmetre, donat que ho estarem valorant i treballant des de diferents punts de vista que, després d'haver realitzat aquesta llarga investigació, considerem que són fonamentals.

Gràcies tant a aquests tres elements com a aquestes perspectives de treball, aplegarem fins a un sistema d'anàlisi que ens permet interpretar les joies i els seus signes mitjançant la teoria de la semiologia, simplement observant:

- Els conceptes que genera l'AUTOR
- La PEÇA que li proporciona als conceptes una aparença perceptible als sentits
- El discurs que genera l'AUDIÈNCIA amb el qual li dóna sentit a l'obra d'art

Si tenim en compte aquests dos sistemes, tant el de treball com el d'interpretació, creiem que tindrem més clar quines són les possibilitats que ens brinda la joieria si l'utilitzem com llenguatge plàstic. Donat que d'aquesta manera, tenim unes pautes que ens serveixen tant per a estructurar el treball i no perdre'ns en la recerca de vocabulari i recursos plàstics quan siguem els creadors, com per a analitzar les joies i aplegar fins als seus conceptes quan siguem els observadors.

Un altre aspecte que ens agradaria destacar és que, encara que havem corroborat aquesta hipòtesi per mitjà de l'anàlisi d'obres i la relació de diferents estudis de manera teòrica, també ha sigut necessari emprendre una investigació pràctica per a així observar, estudiar, experimentar i traure conclusions en primera persona. És a dir, a través del propi llenguatge plàstic que estem estudiant. Gràcies a això comprovàrem com:

- L'OBJECTE joia esta subjecte a una funció pràctica i simbòlica, a unes qualitats formals, així com a uns materials predeterminats, que poden veure's alterats depenent dels conceptes que vulguem transmetre
- El COS és l'origen de la joia i cada una de les parts que el componen també li afegeixen matisos conceptuals al projecte. Però no sols això, sinó que també, depenent de com es relacione (tant la seua part tangible com la intangible) amb ell, apareixerà dins del projecte artístic com un cos present que estarà en contacte amb la joia, un cos absent que dóna peu solament a l'exposició de la peça i un cos expandit per mitjà d'extensions corporals. Del mateix mode que segons com l'articulem, ens aproparem més o menys a altres recursos plàstics com són l'acció corporal o la instal·lació, en els quals estarà immersa la joieria
- L'ESPAI es l'hàbitat de la joia, que pot ser tant territorial com corporal. Aquests determinaran el mode expositiu amb el qual les presentem i tots aquells conceptes que vulguem aproximar i comunicar als demés

Aplegàrem fins a aquestes conclusions gràcies als projectes *Paisatges corporis, Estrat corni, Territori pell, Allò que no sé dir jo ho diu la pell* i *(des)OCUPAR ESPAICOS* on trobàrem claus per a endinsar-nos de ple en l'hàbitat de les joies, així com per a començar a investigar les relacions i vincles que estableixen aquests objectes amb el cos. De la mateixa manera *Mimesis, Aplegar a* i *Fermall, cos que subjecta i és subjectat* foren també essencials per a descobrir i afermar altres vies d'investigació dins d'aquest llenguatge plàstic, tals com el cos o l'espai com a tipologia de joia. Tanmateix, amb els projectes *Des de allò quotidià, L'àvia Felisa, Gessamí* i *Una petita aproximació a la reinvenció del concepte riquesa* vam poder assentar les característiques que defineixen les qualitats de l'objecte joia. I, finalment, amb *Híbrids_* havem pogut il·lustrar tot aquest compendi d'hipòtesis, teories, plantejaments i conclusions que reuneix aquesta investigació.

Però, sobretot, gràcies a experimentar amb aquest fenomen també havem observat que, si transcendim i expandim els paràmetres i qualitats de les quals parteix aquest element simbòlic-ornamental, podrem aplegar a intercanviar els rols entre objecte-cos-espai i a consolidar els objectes quotidians i abstractes, com a tipologies de joies. Així com també proposar, per exemple, el cos i l'espai com altres tipologies aptes per a expressar-nos amb la joieria. Unes que ens poden obrir la ment per a aplegar a altres horitzons possibles, que ens permeten concebre altres realitats vàlides que enriqueixen tant a les arts plàstiques, com les aplicades i els seus llenguatges.

Tant teoria com pràctica, han sigut claus per a portar a terme aquesta tesi. Doncs en aquest camp plàstic, una està directamentment vinculada a l'altra de manera recíproca. Ambdues han sigut material d'inspiració, encontres i projeccions de manera equitativa. No obstant, volíem concloure recalcant que aquesta tesi, la férem en l'entorn de la creació i experimentació plàstica que ens brinden les belles arts i a pesar d'haver realitzat aquest treball com a investigadores en aquest àmbit teòric i acadèmic, la nostra aportació es gesta, sobretot, en el context de la creació com a artistes.

HIBRIDISATION.
Towards a conclusion

We have always wanted to understand why there are jewellery pieces that generate a art language and why this type of art works has a place both in fine and applied arts. When we look back, we see how studying a five-year Bachelor's degree in Fine Arts and later specialized studies in jewellery has led us to this research starting from two different shores or fields, but with the intention of reaching a common horizon, the horizon of jewellery as a art language.

We begin by asking ourselves what jewellery is and with this question we come to the historian Liesbeth Den Besten's studies, who talks about ornamental objects that we have on our bodies and that carry symbologies, whether social, religious, economic, aesthetic, sentimental, in relation to memory or even magical. We went on to analysing different jewellery classifications, with the intention of finding a nomenclature that specifically embraced jewellery pieces that generate an art language and that allowed us to place them within a specific group and give them a context. For this we resort to the classification made by Den Besten, since it gives us a look with which we approach the way of working that of fine arts. We also analysed the classification of Luís Montañés and Javier Barrera, since they start from a more classic approach and focused on *common jewellery* different from that of Den Besten, with which we were able to generate a contrast and compare terminologies. As well as we studied Chiara Pignotti's, given that she proposed one that brought together both the most classic jewels and those that are closest to the field of fine arts.

These groups helped us to get closer to the jewellery that we were interested in, but they did not allow us to reach a clear context with which to begin to establish the basis that form this art language. *Art jewellery, contemporary jewellery, new jewellery* or *post-jewellery* were terminologies that could group them. However, we did not see clearly that this was their origin, just as they did not offer us a concise explanation with which we could understand why this language is created. Thanks to the art critic Iván de la Nuez, we understood that contemporary currents usually generate these diffuse movements in which we do not find a solidity that defines them and, at the same time, leads to create and evolve the discipline itself from clear origins. His writings reaffirmed that we had to get to the root of these jewels, in order to establish these pieces on a theoretical basis that would allow us to work coherently. This way, we could also see what work options this phenomenon offered us both in the field of fine arts as well as in applied arts.

The expansive nature offered by this type of jewellery that goes beyond ornament, as is the case of Gijs Bakker's project *Shadow*

jewellery (1973) , made us reflect on the theory that Rosalind Krauss announced about the expanded field of postmodern sculpture. Thanks to her perspective and the studies of Liesbeth Den Besten, we observe how the art language of jewellery is created due to a series of synergies that arise when we relate an object to the body in space. This opening made us understand that in these cases jewellery is an end we reached due to these three elements and it does not necessarily have to be the means we use to express ourselves, as we have seen in works such as *Polaroid Project. Everyday Ornament* (1975) by Robert Smit. That is to say, in this case, we can work with the jewellery element, either by its ornamental or conceptual qualities, and generate a art language that allows us to express ourselves and communicate with others simply by relating an object and a body in space.

When coming to these associations we understood that, if we conceive jewellery as a means that allows us to communicate in a art way, we do not have to generate a nomenclature or disperse ourselves among all those that we find in classifications, since there is already one since the beginning of the 20th century that groups it: object art. This perspective made us find a context from which to begin to define these pieces and create a theory around them. Even so, we still did not have defined what those aspects were that caused this phenomenon to appear. With the intention of reaching them, we first decided to analyse in depth the characteristics of this type of object. Thus, we believed that we would also begin to understand, in a more precise way, the characteristics that make us create this language.

Observing that these bodily elements are conditioned to the qualities of ergonomics, portability, durability and ornamentation, which are always related to a person and that there are many typologies that allow us to place them in different parts of the body, as well as associating different symbologies depending on which ones we choose. But, above all, we saw that they started from applied arts and, as a consequence, were associated or even conditioned to a function.

Later, we analyse the semantics of objects through Baudrillard's study and his definition of functional, which is perfectly adapted to that expansive character from which we started. In it reaffirm that objects start from a first function and this leads to a second one, to the improvisation, to transcend this point or function of the object's starting point, which, in turn, is articulated within a universe of signs (Baudrillard, 1969), that give meaning to both the object itself and the symbologies they carry, thus enabling us to communicate through them. Furthermore, this perspective fits

very well with the one Foucault offers us in his studies of language. Given that conceiving the jewel as a symbolic-ornamental object in relation to the body with a functional purpose (as defined by Baudrillard), offers a first approximation that allows us to expand on a solid basis and from the freedom of expression that fine arts offers us. Of course, without being afraid of erasing the limits of this first sketch (Foucault, 2002) or origin. In fact, these two approaches have allowed us to establish the abstract and everyday object as a jewel, as well as proposing the body and space as two other typologies that we can use when communicating through this art language. Thus assuming the open, sliding and relational nature that object art offers us (Juan Albarrán in Olivares, 2009) which, in this case, allows us to express ourselves.

Once we were clear about the functional qualities of jewellery pieces, we immersed ourselves fully to observe why we generate specific symbolic loads around these elements. This immersion led us to reach a series of concepts that are directly linked to jewels and that offer us a vocabulary to speak through them. In this way, we saw that when using them we can work with topics related to value, preciousness, luxury, exploitation, power, treasures, unity, social status, tradition or even culture. Subjects that act like a satellite that always revolve around someone, in this case, the wearer of the jewel, because at all times they tell us about the person wearing them.

We observe that, to work with these topics, we can find or link concepts in the creation process through research in which we work with different techniques, forms, behaviours, finishes or even when we give way to chance or qualities such as those offered by the passage of time such as rusting. Likewise, the materials we use are the key to being able to articulate them. For this reason, we made a material archive. That way, we could offer a small sample where to see how to link materials and concepts, as well as observing that in fine arts materials are not limited only to matter, but expand to accommodate actions, states, concepts, connections or even behaviours.

Having analysed the basis on which the jewel is built, we decided to investigate the field in which we placed it: object art. To do this, first we question what objects are and how they have come to generate these signs that can interpret and lead to this field of art. We saw that all of them are linked to both practical or specific symbolic or abstract functions that, as Baudrillard said, we can alter and transcend until we reach others.

From here we go on to study this art field and postmodernism by the hands of Juan Martín Prada, until one of the points that we

consider most interesting in this discipline is reached: proximity. Since we work with it from everyday objects and as a consequence, with symbols that are easily recognizable by a large part of society, making it possible for us to bring art closer to life as well as life closer to art.

From there we reach Joan Brossa and his visual poetry, where we find a whole series of rhetorical figures, which let us see the proximity between art and verbal language. Taking this opportunity to make another small file of rhetorical resources and in order to have possible solutions at hand, which we can use to articulate the concepts we want to transmit.

Having reviewed what we believe to be the basic qualities of objects, we turn to how we can connect them to the body. Noticing that due to these relationships, we end up merging this discipline with others, given that:

- If we relate the object to an absent body, that is, without a human anatomy, we approach the field of installation
- If we relate the object to a present body, we approach both the field of installation as well as that of performance
- If we relate the object with an expanded body, we approach both the field of installation and performance as well as that of prostheses and body extensions

These relationships led us to study in more depth what qualities the body offers us when linking it to this type of object. In this part, we observe that the body is the habitat of jewels, just as in it we find the origin of these elements. Since one of its functions is to extend it and they are:

- Body objects added to the human anatomy, as one more part. An example of this could be those people who wear jewellery permanently and when they take it off, they feel that something is missing
- Objects that shape an intangible body part, such as emotions, sensations, thoughts or even identity through symbologies, shapes, materials and placements

We observe that, from its tangible side, the body offers us locations where to place the jewels. In fact, thanks to them we also trigger a series of symbologies that alter or accompany these bodily objects, because it is not the same wearing them on the foot than on the head, as it is not the same wearing them on the chest than on the back. That is why we made the archive of body typologies, to gather a compendium of texts in which we can find conceptual and

symbolic information about the different parts of the anatomy, and which can act as a starting point to articulate this art language.

From the intangible side we find a bidirectional relationship. That is, relationships that offer us, on the one hand, a jewel that shapes a part of the body that cannot touch: emotions, sensations, thoughts, ideas, experiences or even real or imaginary identities. And on the other hand, an organism that interprets jewels through perceptive experiences. Those that allow us to trigger the discourse of the art work and get to the concepts that they transmit.

Once we studied this body habitat, we went on to investigate the next habitat, the space. Since, in it we find the body along with the jewels, as well as we find them alone when they are free of anatomy. After studying this third element, we observe that when we carry out the part of the project in which we work about the space, we study the context and surroundings in which we place them, two important aspects, given that we believe that they influence and activate the object, while bringing the concepts closer to the audience. Not only that, but also with this study, we contribute with symbolic values that draw from the sociology of placement. A theory that prevails in our everyday lives, and with which we find patterns of relationships between objects, people and space that offer us ways of being, acting and living with which we can interpret how the inhabitants of the spaces are, the systems that govern them, as well as the cultures established. Codes, after all, that offer us symbols with which we can communicate and that we transfer and use in this case, to create ways of showcasing which we want to offer jewellery.

After analysing those aspects that placements offer us, we observe that depending on how the exhibiting is, we will read the concepts better or worse. For this reason, we believe that this part of the project is very important. For this reason, it is why we made another small file with the intention of bringing together seven ways of displaying that can act as a starting point to ask ourselves what is the best way to approach jewellery to others. In this file we find:

- Window dressing
- Displace or showcase
- White cube
- Vestiges
- Installation
- Intervention
- Body action and performance

After investigating and studying the object, body and space elements with which we use in the art language of jewellery, we reaffirm that:

- THE OBJECT acts as an element that extends or expands a body
- THE BODY acts as a center or origin from which this type of object is born
- THE SPACE acts as a support on which the object and the body are related and which, at the same time, contributes to this happening

After defining each of these elements, we realized that they all have the same importance within this language. In other words, the object or jewel has the same weight as the body and the space. But not only that, thanks to this understanding, we can also transcend these roles and see what happens if we exchange them, applying on the one hand, Baudrillard's definition of functional and, on the other hand, the expandable capacity that Rosalind Krauss announced in sculpture in the expanded field, this time with jewellery. Looking at it from this horizontal perspective, free of hierarchies, causes us to generate a art language that aims to communicate with these symbolic-ornamental objects, either from their more specific ornamental aspect or from their more abstract conceptual side. Furthermore, this theoretical basis enables us to go beyond the jewel itself and transcend its original function, in order to reach at least a second one: the communicative one.

In the same way that we observed that taking into account these three elements in the work process can facilitate the creation or materialization of the body of work, we saw that it can also be very helpful to work and articulate jewellery from different points of view within the process of creation. Since in this way, through the same jewel we will reach different approaches, thus providing more technical and conceptual nuances to the project. These approaches are found when we work the jewel from the perspective of:

- Idea versus topic
- Author
- Concept
- Work
- Wearer. This component is very important, since these objects were originally created to be worn on a body. In addition, it is important to keep this in mind because this quality makes it a distinctive element in relation to other disciplines

- Audience
- The way its showcased

Furthermore, through them we can see if this symbolic-ornamental object really fits perfectly with the concepts we want to convey. Given that we will be evaluating and working from different points of view that, after having carried out this long investigation, we consider that they are fundamental.

Both thanks to these three elements as well as to these work perspectives, we arrived to an analysis system that allows us to interpret the jewels and their signs using the theory of semiology, by simply observing:

- The Concepts generated by the AUTHOR
- The PIECE that gives the concepts a perceptible appearance to the senses
- The discourse generated by the AUDIENCE with which it gives meaning to the art work

If we take into account these two systems, both work and interpretation, we believe that we will be clearer about the possibilities that jewellery offers us if we use it as a art language. Since, in this way, we have guidelines that serve us both to structure the body of work and not get lost in the search for art vocabulary and resources when we are the creators, as well as to analyse the jewels and get to their concepts when we are the observers.

Another aspect that we would like to highlight is that, although we have corroborated this hypothesis through the analysis of works and the relationship of different studies in a theoretical way, it has also been necessary to undertake practical research in order to observe, study, experiment and draw conclusions first-hand. In other words, through the same art language that we are studying. Thanks to this we verify that:

- The jewellery OBJECT is subject to a practical and symbolic function, to formal qualities, as well as to predetermined materials, which can be altered depending on the concepts we would like to convey
- The BODY is the origin of the jewel and each of the parts that compose it also add conceptual nuances to the project. But not only that, but also, depending on how it is related (both its tangible and intangible parts) to it, it will appear within the artistic project as a present body that will be in contact with the jewel, an absent

body that only leads to the exhibition of the piece itself and an expanded body by means of body extensions. In the same way that, depending on how we articulate it, we will approach more or less other art resources such as body action or the installation in which the jewellery will be immersed

- The SPACE is the jewel's habitat, which can be both territorial and corporal. These will determine the way it is exhibited in which we present them and all those concepts that we want to approach and communicate to others

We reached these conclusions thanks to the projects *Corporeal Landscapes, Stratum corneum, Skin territory, What I do not know to say the skin does* and *(un)OCCUPY SPACEBODY* where we find keys to get fully into the jewellery habitat, as well as to begin to research the relationships and ties these objects establish with the body. *Similarly Mimesis, Come close to* and *Brooch, body that holds and is held*, were also essential to discover and strengthen other ways of research within this art language such as the body or the space as a jewel typology. Likewise, with the projects *From everyday life, Grandmother Felisa, Jasmine* and *A small approach to the reinvention of the concept of wealth*, we were able to establish the characteristics that define the qualities of the jewel object. And finally, with *Hybrids_* we have been able to illustrate all this compendium of hypothesis, theories, approaches and conclusions that this research brings together.

But, above all, thanks to experimenting with this phenomenon, we have also observed that, if we transcend and expand the parameters and qualities from which this symbolic-ornamental element starts, we will be able to exchange the roles between object-body-space and to strengthen the everyday and abstract objects such as jewellery typologies. As well as proposing, for example, the body and space as other types suitable for expressing ourselves with jewellery. Some that can open our minds to reach other possible horizons, that allow us to conceive other valid realities that enrich both fine and applied arts and their languages.

Both theory and practice have been key to carry out this thesis. So, in this art field one is directly linked to the other in a reciprocal way. Both have been inspirational material, encounters and projections in an equitable manner. However, we wanted to conclude by emphasising that we did this thesis in the frame of art creation and experimentation that fine arts provides and despite having carried out this work as researchers in this theoretical and

academic field, our contribution is being gestated, especially, in the context of creation as artists.

RESUMEN

La joyería como lenguaje plástico es una investigación que parte de dos orillas distintas: las artes aplicadas y las plásticas. En ella hemos intentado generar una teoría entorno a unas joyas que tienen como principal objetivo transmitir unas ideas, pensamientos, reflexiones o historias. Con la finalidad de observar cuáles son las posibilidades expresivas que nos ofrecen tanto en la joyería como en la escultura contemporánea.

Empezamos analizando el concepto joya por medio de diferentes clasificaciones, con la intención de llegar hasta una terminología que acogiese nuestra propuesta. Con esta búsqueda llegamos a los estudios de la historiadora Liesbeth Den Besten, al igual que hasta los de Rosalind Krauss en los que nos habla de las cualidades del arte expandido que ya propuso en 1979 con la escultura, estudios que se acercan a esta joyería de carácter más experimental.

Después de realizar este marco contextual analizamos esta tipología de objeto a nivel formal, simbólico y material. Porque, de este modo, hacíamos también un análisis del lenguaje plástico que generan.

Una vez visto cómo funciona y qué posibilidades nos ofrece, pudimos vincular estas joyas al campo del arte de objeto. Dándoles así un contexto sobre el cual podíamos elaborar una teoría entorno a ellas. Para ello hicimos un análisis tanto formal como conceptual de los elementos que creemos que generan este lenguaje:

- EL OBJETO como elemento que utilizamos para expresarnos
- EL CUERPO como origen de las joyas, dado que extienden una parte de nosotros (como es nuestra cultura o identidad), a través de unos códigos simbólicos y formales, y los vuelven a introducir a la anatomía
- EL ESPACIO como hábitat o territorio, ya sea corporal o espacial, que hace posible que se generen estas sinergias y que, igualmente crean el entorno y contexto con el que ofrecemos los conceptos a los demás

Entender estas piezas como el resultado que obtenemos cuando articulamos un objeto, un cuerpo y un espacio, hizo que viésemos que estos tres elementos tienen la misma importancia en el proceso de trabajo si queremos crear con estos objetos simbólico-ornamentales. Asimismo, esta perspectiva nos permite contemplar también otras tipologías de joyas, como son aquellas que están hechas a partir del objeto cotidiano y abstracto, de la anatomía humana o del espacio, haciendo que podamos expandir nuestras capacidades expresivas tanto en un campo como en otro.

Al igual que investigamos qué posibilidades plásticas y de comunicación nos ofrecen, también quisimos adentrarnos en el estudio de aquellos parámetros que entran en juego dentro del proceso de ideación, creación y materialización de estas piezas. Observamos que hay siete elementos claves que, si los tenemos en cuenta, pueden proporcionarnos una coherencia tanto formal como lingüística que enriquecerá el modo con el que transmitimos esos conceptos que queremos compartir con los demás.

Simultáneamente, estos elementos nos llevaron también hasta un sistema de análisis con el que podemos valorar si los conceptos se ajustan a las piezas y si realmente funciona el lenguaje plástico que hemos creado.

De manera paralela a la realización de este estudio teórico, hicimos otro práctico a través de trece proyectos que han sido fundamentales para elaborar de un modo más completo esta teoría, así como también para comprobar todas las hipótesis que nos planteaba. Estas dos vertientes de investigación han hecho que finalmente, elaboremos unos archivos en los que reunimos aspectos teóricos y conceptuales de nomenclaturas, referentes, tipologías, materiales, recursos retóricos, partes del cuerpo o modos expositivos. Igualmente, en uno de los dos anexos que presentamos, también hemos añadido un archivo más de referentes vinculados a la joyería, al objeto, al cuerpo y al espacio. Pensábamos que podía ser interesante ofrecer tanto aquellos aspectos que creemos más relevantes de estos objetos corporales, así como abrir las puertas de nuestro estudio para mostrar todas las obras, referentes o procesos que nos han ayudado a darle forma a esta tesis y que puede que en un futuro ayude, inspire o anime a seguir creando y expresándonos por medio del lenguaje de las joyas.

RESUM

La joieria com a llenguatge plàstic es una investigació que naix de dos ribes diferents: les arts aplicades i les plàstiques. En ella havem intentat generar una teoria entorn d'unes joies que tenen com a principal objectiu transmetre unes idees, pensaments, reflexions o històries. Amb la finalitat d'observar quines són les possibilitats expressives que ens ofereixen tant en la joieria com en l'escultura contemporània.

Començàrem analitzant el concepte joia per mitjà de diferents classificacions, amb la intenció d'aplegar fins a una terminologia que acollira la nostra proposta. Amb aquesta recerca aplegàrem als estudis de la historiadora Liesbeth Den Besten, igual que fins als de Rosalind Krauss on ens parla de les qualitats de l'art expandit que ja va proposar en 1979 amb l'escultura, estudis que s'apropen a aquesta joieria de caràcter més experimental.

Després de realitzar aquest marc contextual analitzàrem aquesta tipologia d'objecte a nivell formal, simbòlic i material. Perquè, d'aquesta manera, féiem també una anàlisi del llenguatge plàstic que generen.

Una vegada vist com funciona i quines possibilitats ens ofereix, vam poder vincular aquestes joies al camp de l'art d'objecte. Donant-les així un context sobre el qual podíem elaborar una teoria al voltant d'elles. Per portar-ho a terme férem una anàlisi tant formal com conceptual del elements que creiem que generen aquest llenguatge:

- L'OBJECTE com a element que utilitzem per a expressar-nos
- EL COS com a origen de les joies, donat que estenen una part de nosaltres (com és la nostra cultura o identitat), a través d'uns codis simbòlics i formals, tornant-los a introduir a l'anatomia
- L'ESPAI com a hàbitat o territori, ja siga corporal o espacial, que fa possible que es generen aquestes sinèrgies i que, igualment creen l'entorn i context amb el qual oferim els conceptes a l'audiència

Entendre aquestes peces com el resultat que obtinguem quan articulem un objecte, un cos i un espai va fer que veiéssim que aquests tres elements tenen la mateixa importància en el procés de treball si volem crear amb aquests objectes simbòlic-ornamentals. Així mateix, aquesta perspectiva ens va permetre contemplar també altres tipologies de joies, com són aquelles que estan fetes a partir de l'objecte quotidià i abstracte, de l'anatomia humana o de l'espai, fent que puguem expandir les nostres capacitats expressives tant en un camp com en l'altre.

Igual que investigàrem quines possibilitats plàstiques i de comunicació ens ofereixen, també vam voler endinsar-nos en l'estudi d'aquells paràmetres que entren en joc dins del procés d'ideació, creació i materialització d'aquestes peces. Observàrem que hi ha set elements claus que, si els tenim en compte, poden proporcionar-nos una coherència tant formal com lingüística que enriquirà el mode amb el qual transmetem aquests conceptes que volem compartir amb els demés. Simultàniament, aquests elements ens portaren també fins a un sistema d'anàlisi amb el qual podem valorar si els conceptes s'ajusten a les peces i si realment funciona el llenguatge plàstic que havem creat.

De manera paral·lela a la realització d'aquest estudi teòric, en férem un altre de pràctic a través de tretze projectes que han sigut fonamentals per a elaborar d'un mode més complet aquesta teoria, així com també per a comprovar totes les hipòtesis que ens plantejava. Aquestes dos vessants d'investigació han fet que finalment, elaborem uns arxius en els quals reunim aspectes teòrics i conceptuals de nomenclatures, referents, tipologies, materials, recursos retòrics, parts del cos o modes expositius. Igualment, en un dels dos annexes que presentem, també havem afegit un arxiu més de referents vinculats a la joieria, a l'objecte, al cos i a l'espai. Pensàvem que podia ser interessant oferir tant aquests aspectes que creiem més rellevants d'aquests objectes corporals, així com obrir les portes del nostre estudi per mostrar totes les obres, referents o processos que ens han ajudat a donar-li forma a aquesta tesi i que tal vegada en un futur ajude, inspire o anime a seguir creant i expressant-nos per mitjà del llenguatge de la joieria.

ABSTRACT

Jewellery as a plastic language is an investigation that starts from two different edges: applied arts and fine arts. We have tried to generate a theory around jewellery pieces whose main objective is to transmit ideas, thoughts, reflections or stories. The aim is to observe which are the expressive possibilities that they offer, both jewellery and contemporary sculpture.

We started by analysing the concept of jewellery pieces through different classifications with the intention of reaching a terminology that would embrace our proposal. This search leads us to the studies of the historian Liesbeth Den Besten, as well as those of Rosalind Krauss in which she talks about the qualities of the expanded art that she already proposed in 1979 through sculpture. Those studies are getting close to this kind of jewellery which comes from a more experimental nature.

After creating this contextual framework, we analyse this typology of object on a formal, symbolic and material level. Because, in this way, we are also analysing the plastic language they generate.

Having seen how it works and what possibilities it offers, we were able to link these jewels to the field of object art. Thus, giving them a context in which we could develop a theory around them. In order to do that we did both a formal and conceptual analysis of the elements that, we think, generate this language:

- THE OBJECT as an element used to express ourselves
- THE BODY as the origin of jewels, since they extend a part of us (such as culture or identity), through symbolic and formal codes, and are being reintroduced to the anatomy
- THE SPACE as a habitat or territory, either corporal or spatial, which makes it possible for these synergies to be generated and simultaneously create the environment and context through which we offer the concepts to the audience

Understanding these pieces as the result obtained when articulating an object, a body and a space, made us see that these three elements have the same importance in the work process when creating with these symbolic-ornamental objects. Additionally, this perspective allows us to consider other types of jewels too, such as those which are made from quotidian and abstract objects, from human anatomy and space. This enables us to expand our expressive capacities both in one field and the other. Just like we investigate what plastic and communicational possibilities they offer, we also wanted to go deep into the study of those parameters that come into play within the process of

ideation, creation and implementation of these pieces. There are seven key elements that, if we take them into account, can provide us both a formal and linguistic coherence that will enrich those concepts that we want to share with others, are being transmitted. At the same time, these elements also drove us to an analysis system with which we can value if the concepts fit the pieces and see if the plastic language we have created works.

Parallel to the realization of this theoretical study, we did another practical one through thirteen projects that have been fundamental to elaborate this theory more fully, as well as to check all the hypothesis that were laid out. These two research aspects have finally led us to create files in which we join together conceptual and theoretical aspects of nomenclatures, models, typologies, materials, rhetoric resources, body parts or displays. By the same token, in one of the two annexes that is being presented, we have also added another file of references linked to jewellery, object, body and space. We thought that it could be interesting to offer both those aspects that we consider most relevant to these bodily objects, as well as to open the doors of our study to showcase all the works, referents or processes that have helped us to shape this thesis and in the future, it may help, inspire or encourage to carry on creating and expressing ourselves through the language of jewellery.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

Adamson, G. (2007). *Thinking through Craft*. New York, EEUU: Bloomsbury Academic

Adams, M. (2010). *Joyería de moda. Pasarela y alta costur*a. Barcelona, España: Blume.

Anzieu, D. (2016). *El Yo-Piel*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.

Archive for Research in Archetypal Symbolism (Autor institucional (2011). *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*. Colonia, Alemania: Taschen

Arnheim, R. (2008). *Arte y percepción visua*l. Madrid, España: Alianza Editorial.

Art Jewellery Forum (coor) (2016). *On and off. Jewellery, territory, identity, domination, sex and death*. Mill Valley, EEUU: Art Jewellery Forum Publication.

Astfalck, J.; Broadhead, C.; Derrez. P. (2005). *New directions in jewellery*. Londres, Inglaterra: Blak Dog Publishing.

Bachelard, G. (1983). *La poetica del espacio*. D. F., Mexico: Fondo de Cultura Económica.

Barcsay, J. (1982). *Anatomía artística del cuerpo humano*. Barcelona, España: Idea books.

Barrera, J. y Montañés L. (1987). *JOYAS. Diccionario Aniqvaria*. Madrid, España: Ediciones Antiqvaria, S.A.

Barthes, R. (1993). *La aventura semiològica*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

Baudrillard, J. (2010). *El sistema de los objetos*. Madrid, España: Siglo XXI.

Bernabei, R. (2014). *Contemporary jewellery. Interviews with European artists*. Londres, Inglaterra: Bloomsbury.

Borges, J.L. (1985). *Otras inquisiciones*. Madrid, España: Emecé, S.A.

Brambatti, M.; Vinci, C. (2018). *Disegnare gioielli.* Milano, Italia: Ikon Editrice srl

Chandler, D. (2014). *Introducción a la semiótica*. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala. (libro electrónico)

Celant, G. (1989). *Giuseppe Penone*. Milán, Italia: Electa.

Codina Armengol, C. (2010). *La joyería*. Barcelona, España: Parramón ediciones, S.A.

Codina Armengol, C. (2010). *Nueva Joyería*. Barcelona, España: Parramón ediciones, S.A.

Codina Armengol, C. (2005). *Orfebrería*. Barcelona, España: Parramón ediciones, S.A.

Crus Sánchez, P. A. y Hernández Navarro, M. A. (2004). *Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia, España: Cendeac.

C. Hoogland, R. (2014). *A Violent Embrace. Art and Aesthetics after Representation*. Nueva Inglaterra, EEUU: Dartmouth College Press.

Danto, A. C. (2003). *El cuerpo, el problema del cuerpo: selección de ensayos*. Madrid, España: Síntesis, D.L.

De la Nuez, I. (2018). *Teoría de la retaguardia. Cómo sobrevivir al arte contemporáneo (y casi todo lo demás)*. Bilbao, España: Consonni.

Den Besten, L. (2012). *On jewellery. A compendium of international contemporary art jewellery.* Stuttgart, Alemania: arnoldsche Art Publishers.

Den Besten, L.; Broadhead, C.; Veiteberg, J. (coor) (2017). *Caroline Broadhead*. London, Inglaterra: arnoldsche Art Publisher.

Esquirol, J. M. (2018). *La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de la proximidad*. Barcelona, España: Acantilado.

Estrada, N. (2011). *New Rings*. Londres, Inglaterra: Thames & Hudson.

Fariello, M. A. (2005). *Objects and meaning: new perspectives on art and craft*. Lanham, EEUU: Scarecrow Press.

Ferrando, B. (2009). *El arte de la performance. Elementos de creación*. Alzira, España: Ediciones Mahali, S. L.

Filipe, C. (2019). *Contemporary Jewellery in Portugal. From the avant-garde of the 1960s to the early 21st century*. Lisboa, Portugal: Autor, MUDE - Museu do Design e da Moda.

Stuttgart, Alemania: arnoldsche Art Publishers.

Foster, H. (coor.) (2002). *La posmodernidad*. Barcelona, España: Kairós.

Foucault, M. (2002). *La arqueologia del saber*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Fraser, M. y Greco, M. (2004). *The body: A Reader*. New York, EEUU: Routkedge.

Galton, E. (2013). *Diseño de joyería. Manual de diseño de joya*s. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili, S. L.

Gómez de la Serna, R. (1923). *Monóculo sin cristal*. Madrid: Nuevo mundo.

González, M., Luesma, T. y Otal, B. (coor.) (2017). *La piel del discurso médico*. Huesca, España: Diputación Provincial de Huesca.

Hardy, J. (2012). COLLECT. *Contemporary jewellery*. London, Inglaterra: Thames & Hudson.

Hughes, P. (2015). *Diseño de exposiciones*. Barcelona, España: Promopress.

Isikawa, M. (dir.); Fahn, M.; Künzli, O.; Veiteberg, J.; Zaharuas-Doff, G (coor.) (2016). *Mari Ishikawa. Jewellery & Photograph*y. Stuttgart, Alemania: Arnoldsche Art Publishers.

Krauss, R. (2002). *Pasajes de la escultura modern*a. Madrid, España: Akal, D. L.

Krauss, R.; Rosenstock, L.; Crimp, D.; Museum of Modern Art (coor.) (1986). *Richard Serra: sculpture*. Nueva York, EEUU: Museum of Modern Art

Leonard, K. (2017). *Wabi-Sabi. Nuevas consideraciones*. Barcelona, España: Sd Edicions.

Larrañaga, J. (1991). *Instalaciones*. Barcelona, España: Ceac

Legg, B. (2009). *Materiales naturales en joyería. Manual de joyería contemporánea*. Barcelona, España: Promopress.

Maderuelo, J. (1994). *La pérdida del Pedestal*. Madrid, España: Círculo de Bellas Artes.

Manen, M. (2012). *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)*. Bilbao, España: Ed. Consonni.

Marchan Fiz, S. (2012). *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974): epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna": antología de escritos y manifiestos*. Madrid, España: Akal.

Martín Prada, J. (2001). *La apropiació posmoderna: arte, pràctica apropiacionista y teoria de la posmodernidad*. Madrid, España: Fundamentos.

Marzona, D. y Grosenick, U. (2005). *Arte conceptual*. Köln, Alemania: Taschen, cop.

Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, España: Planeta-De Agostini, S.A.

Mileaf, J. A. (2010). *Please touch; Dada and surrealist objects after the readymade*. Hanover, EEUU: Dartmouth College Press.

Moles, Abraham A. (1974). *Teoria de los objetos*. Barcelona, España: Gustavo Gili, S. a.

Monzó, M. (2018). *Marc Monzó. Sun*. Barcelona, España: Puente Editores

Mott, L. (com.) (2014). *Iris Eichenberg. Bend.* Bloomfield Hills, EEUU: Cranbrook Art Museum.

Mott, L. (com.) (2015). *Nick Cave. Greetings from Detroit.* Bloomfield Hills, EEUU: Cranbrook Art Museum.

Moreaux, A. (2005). *Anatomía artística del hombre*. Las Rozas, España: Ediciones Norma.

Munari, B. (2008). *¿Cómo nacen los objetos?: apuntes para una metodología proyectual.* Barcelona, España : Gustavo Gili.

Norman, D. (1990). *La psicología de los objetos cotidianos*. Madrid, España: Nerea.

Olver, E. (2003). *El arte del diseño de joyería. De la idea a la realidad*. Barcelona, España: Editorial Acanto, S. A.

Pallasmaa, J. (2006). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili, S.L.

Pastor, C. (2014). *ÉCLAT. Maestros de la joyería contemporánea*.

Barcelona, España: Promopress.

Pere, G. (1986). *Pensar-Clasifica*. Barcelona, España: Gedisa.

Peters, R. (2017). *Bron*. Stuttgart, Alemania: Arnoldsche Art Publishers.

Princenthal, N.; Basualdo, C. (2000). *Doris Salcedo*. Londres, Inglaterra: Phaidon.

Ramírez Domínguez, J. A. (2009). *El objeto y el aura: (des)orden visual del arte moderno*. Tres Cantos, España: Akal, D.L.

Ramírez, J. A. (2003). *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid, España: Siruela, D.L.

Ruido, M. (2002). *Ana Mendieta*. Madrid, España: Nerea, D. L.

Sánchez Argilés, M. (2009). *La instalación en España 1970-200*0. Madrid, España: Alianza Editorial, S.A.

Schimmel, P.; Stiles, K.; Museum of Contemporary Art (1998). *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979*. Los Angeles, EEUU: The Museum of Contemporary Art New York: Thames and Hudson.

Schleifer, S. K. (coor) (2010). *Manual de diseño de joya*s. Amberes, Bélgica: Huaitan Publications, S. L.

Sennett, R. (2009). *El artesano*. Barcelona, España: Anagrama.

Skinner, D. en colaboración con Art Jewellery Forum (2013). *Contemporary Jewellery in Perspective*. Nueva York, EEUU: Lark Jewellery & Beading.

Staiano, A. M. (2016). *Impure*. València, España: Graham Bell & La Erreria (House of Bent).

Staniszewski, M. A. (coor) (1998). *The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, EEUU: MIT Press.

Trías, E. (2016). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, España: Editorial Ariel.

Unger, M. (2020). Thinking in Context: A Multidisciplinary Framework for the Study of Jewellery. Stuttgart, Alemania: arnoldsche Art Publishers.

Veiteberg, J. (2007). *Kim Buck. It's the Thought That Counts*. Odder, Dinamarca: Narayana Press Gylling.

Vinci C.; Brambatti M. (2018). *Jewellery Illustration and Design: From Technical Drawing to Professional Rendering*. España: Promopress.

Warr, T. (2000). *The artist's body*. London, UK: Phaidon.

Whiteread, R.; Schneider, E.; Kunsthaus, B. (2005). *Rachel Whiteread: walls doors floors and stairs*. Bregenz, Austria: Kunsthaus Bregenz; Colonia, Alemania: Walther König.

Wicks, S. (1986). *Joyería artesanal. Diseño y fabricación artesana de joyas*. Madrid, España: Hermann Blume.

Wittkopp, G. (dir.); Zilber, E. (com) (2008). *Mark Newport. Superheroes in actio*n. Bloomfield Hills, EEUU: Cranbrook Art Museum y Michigan Council for Arts and Cultural Affairs.

Wittkower, R. (2008). *La escultura: procesos y principios*. Madrid, España: Alianza Editorial, S.A.

CATÁLOGOS

Albero Teijeiro, A.; Pérez Rodrigo, David; Universidad Politécnica de Valencia (2010). *Extensiones corporales en el contexto del Body Art. Revolución del deseo*. Valencia, España: Universidad Politécnica de Valencia.

Clark, L.; Fundació Antonio Tàpies (coor.) (1998). *Lygia Clark*. Barcelona, España: Fundació Antoni Tàpies.

Domenech Ibáñez, I.; Tomás Ferré, F.; Universidad Politécnica de Valencia (1988). *La poética del espacio cotidiano, una propuesta serial en torno a la escultura objetual*. Valencia, España: Universidad Politécnica de Valencia.

Filipe, C.; Penalva, L. (coor.) (2005). *Mais Perto / Closer*. Lisboa, Portugal: Instituto Português de Museus, PIN-Associação Portuguesa de Joalharia Contemporânea.

Gaspar, M. (coor.) (2003). *Lujo Interior. Joyería contemporánea*

internacional. Barcelona, España: Fundación “la Caixa”.

Holcomb, M. (dir.); Benzel, K.; Lee, S.; Patch, D. C.; Pillsbury, J.; Weess, B. C.; Metropolitan Museum of Art (Nueva York) (2018). *Jewelry: the body transformed*. Nueva York, EEUU: The Metropolitan Museum of Art.

Horn, R.; Centro Galego de Arte Contemporánea (coor.) (2000). *Rebecca Horn*. Compostela, España: Stuttgart: Centro Galego de Arte Contemporánea: Institut für Auslandsbeziehungen.

Lago, J. R. (coor.) (2004). *Julio González en la Colección del IVAM. Orfebrería y joyas / Jewellery and Jewels*. València, España: IVAM y Generalitat Valenciana. Conselleria de cultura, educación i esport.

Orozco, G.; Santamarina, G.; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (coor.) (2005). *Gabriel Orozco*. Madrid, España: Turner Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Schimmel, P. (1998). *OUT OF ACTIONS. Between performance and the object 1949-1979*. Los Angeles, EEUU: Editor Russell Ferguson. The Museum of Contemporary Art.

Casanova, M. (coor.) (1998). *COMPRA-VENTA I*. Christian Boltanski. València, España: Generalitat Valenciana

Casanova, M. (coor.) (1998). *COMPRA-VENTA II*. Christian Boltanski. València, España: Generalitat Valenciana

Boltanski, C.; Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana; Valencia Ajuntament; Comunidad Valenciana Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts (1998). *Christian Boltanski*. Valencia, España: Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts : Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, D. L.

REVISTAS

Olivares, R. (2011, mayo). *El cuerpo como objeto / The body as an object*. EXIT Nº42. Olivares & Asociados, Madrid, España: 2001.

Olivares, R. (2011, mayo). Sobre la piel. EXIT Nº2. Olivares &

Asociados, Madrid, España: 2001.

Olivares, R. (2019, abril/junio). *UTOPÍA. Revista de crítica cultural*. Cultura, objetos, materia. Madrid, España: EXIT La Librería S. de R.L. de C.V.

Journal for jewellery research. Volumen 01 (febrero 2018). Ed.: Journal for jewellery research. https://www.journalofjewelleryresearch.org/download/volume-1/

TESIS Y TRABAJOS DE GRADO

Albero Teijeiro, A. & Pérez Rodrigo, D. (2010). *Extensiones corporales en el contexto del body art. Revolución del deseo* (Tesis doctoral). Universitat Politècnica de València. Facultat de Belles Arts, València.

Arias Roldán, A. & Parés Parra, J. L. (2009). *El encanto de las pequeñas cosas: valores escultóricos en joyería* (Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes, Madrid.

Asensio Llop, C. & Vilà, F. (2013). *De la nova joieria a la joieria contemporània* (Tesis grado). Universitat de Lleida, Lleida.

Cabral Almeida Campos, A. M. & Vilar Roca, G. (2014). *La joyería contemporánea como arte. Un estudio filosófico* (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

Castellanos Vicente, M. (2015). *La piel biónica. Membranas tecnológicas como interfaces corporales en la práctica artística*.(Tesis doctoral). Universidad de Vigo, Vigo.

Maisa Montero, M. & Domenech, M. (2018). *Superficies simbólicas. Piel, vestimenta, identidad* (Tesis grado). Universitat Politècnica de València. Facultat de Belles Arts, València.

Pastor, C. & Molina Alarcón, M.; Abarca Martínez, I. (2015). *Nuevos-viejos materiales en el contexto de la joyería contemporánea: serie skin job, propuesta experimental de joyería con piel deshidratada* (Tesis doctoral). Universitat Politècnica de València. Facultat de Belles Arts, València.

Pignotti, C. & Marcos Martínez, M. C. (2011). *La "Joyería Contemporánea": una nueva esfera artística. De la artesanía manual a la artesanía conceptual* (Tesis máster). Universitat Politècnica de València. Facultat de Belles Arts, València.

Pignotti, C. & Marcos Martínez, M. C. (2016). *Joyería Contemporánea, un nuevo fenómeno artístico. Análisis de las relaciones entre la joyería europea y mexicana en la actualidad* (Tesis doctoral). Universitat Politècnica de València. Facultat de Belles Arts, València.

VÍDEOS

Estudio y procesos de Anna Coleman Ladd:
https://www.youtube.com/watch?v=bCSzrUnie2E&t=71s

Entrevista y conversaciones entre Eloïsa Sendra y Joan Brossa:
https://www.youtube.com/watch?v=N-H4P-CIQ9c

WEBS

abril 2020

http://www.acostarodrigo.com
http://www.aganethadyck.ca
http://aliciaframis.com.mialias.net
https://www.andrebreton.fr
https://www.agneslarsson.com
https://www.akikoshinzato.com
https://akinci.nl/artists/melanie-bonajo/
https://albersfoundation.org
http://analauraalaez.com/wordpress/
https://www.angelabermudez.es
http://ankehuyben.com
http://www.albamorenoevagrau.com
https://annamariastaiano.com
https://www.annatalens.com
http://www.annarikkinen.com
https://www.annhamiltonstudio.com
https://www.antevenio.com/blog/2016/03/ejemplos-marketing-de-guerrilla/

http://www.archivfranzwest.org/en/
http://arteypoliticateresamargolles.blogspot.com
http://www.arturocomas.com
https://atsuko-tanaka.com
http://www.beacamacho.com
http://www.benzank.com
https://www.bettina-speckner.com
https://birgitjuergenssen.com
https://britishstandardcupboards.co.uk/journal/georgian-ladies-swiss-army-knife/
http://www.burcubuyukunal.com
https://cargocollective.com/hegehenriksen/Stefan-Heuser
http://www.carmencalvo.es
https://carolinebroadhead.com
https://www.cartier.es
http://www.catalegartistes.info
http://www.catalegartistes.info/home/a/anabell-bravo
https://www.cccb.org/es/
http://www.chemamadoz.com
https://www.corinamascotti.com.ar
https://www.current-obsession.com
http://danielwidrig.com
http://www.davidbestue.net
http://www.deborahlozier.com
https://www.dia.org
http://diniebesems.nl
https://edutarin.com
https://elcultural.com/Rosalind-Krauss-Me-interesa-lo-que-queda-fuera-de-la-historia-del-arte
https://www.ericparey.com
https://www.erwinwurm.at
http://estherferrer.fr
https://www.hermes.com/es/es/
http://www.iriseichenberg.com
http://www.isabelleon.com
https://www.ivam.es/es/
https://www.fad.cat/a-fad/es
https://www.flickr.com/photos/patriciatewel/
http://www.franz-erhard-walther.com
http://www.fundaciojoanbrossa.cat
https://www.galleryso.com
https://www.galleryso.com/artists/26-hans-stofer/overview/
https://www.gemmadraper.com
https://www.gesinehackenberg.com
http://www.gp-b.com
http://gijsbakker.com
https://gisbertstach.wordpress.com

https://gregorioprieto.org
https://gudakoster.nl
https://handshake2.com/2015/06/01/23/
http://www.hannahwilke.com
http://www.hannekeklaver.nl
https://www.hedwighouben.nl
https://he-jing.com
http://huntkastner.com/artists/eva-kotatkova/
http://www.janasterbak.com
http://www.janineantoni.net
https://www.jordiaparicio.es
https://www.justinalexanderbartels.com
http://www.katherinebehar.com
https://kerianne-quick.com
https://klimt02.net
https://klimt02.net/jewellers/otto-kunzli
https://www.laurenkalman.com
http://www.leonorhipolito.com
https://www.liesbetbussche.com
http://www.lisawalker.de
http://lodiekardouss.com
http://louisebourgeois.yolasite.com
https://mai.art
http://www.maisiebroadhead.com
https://manfredbischoff.org
https://www.manray.net
http://www.mapirivera.com
https://www.marcmonzo.net
http://mari-ishikawa.de
http://mariacastellanos.net
https://www.marisafinos.com
http://www.marykellyartist.com
https://www.melaniebilenker.com
http://mellajaarsma.com
http://meltingpointvalencia.com
https://mocadetroit.org
https://www.monikabrugger.eu
https://munichjewelleryweek.com
https://www.museodelprado.es
https://www.museoreinasofia.es
http://www.nannamelland.com
http://www.naomifilmer.co.uk
https://www.nataliasarrazin.com
https://nicolacostantino.com.ar
https://www.noazilberman.com
https://www.norafok.com
https://officeforpoliticalinnovation.com

https://www.olafureliasson.net
http://www.ornamentumgallery.com/artists/gerd-rothmann?view=slider#14
http://www.patriciadomingues.pt
http://www.pin.pt
https://www.rae.es
https://www.rebecca-horn.de
https://www.replica21.com/archivo/articulos/m_n/537_martinez_margolles.htm http://www.robertsmit.works
http://www.ruudtpeters.nl
https://sites.google.com/site/medikuntzahistoriarenmuseoa/exvotos_inicio
http://www.sharipierce.com
http://www.sophiehanagarth.com
http://stelarc.org/projects.php
http://susannaheron.com
http://www.suskamackert.com
https://teresacebrian.jimdofree.com
http://www.thealternativelimbproject.com
https://www.tiffanyparbs.com
http://www.tobiasalm.com
http://www.trinidadgracia.es
http://www.tuckernichols.com
http://www.ursulaguttmann.com
https://www.valieexport.at
https://veronicavicente.es
http://www.walterdemaria.org
https://whitecube.com/artists/artist/mona_hatoum
http://yayoi-kusama.jp
http://www.yunikimlang.com
https://zoearnold.com
https://zoerobertson.co.uk

ANEXOS

ANEXO I

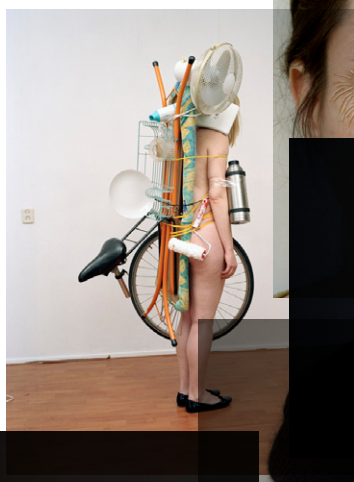
ARCHIVO DE REFERENTES

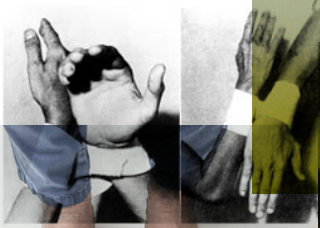
A continuación, presentamos un archivo creado a partir de los referentes que hemos consultado a lo largo de esta investigación. En él podremos ver proyectos en los que se trabaja la joyería, pero también otros donde se trabaja el objeto, el cuerpo y el espacio bajo un prisma que no está relacionado directamente con las joyas.

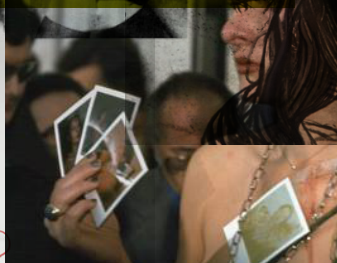
A pesar de que en algunos de estos proyectos no exista un vínculo directo con esta tipología de objeto, creemos que es interesante mostrarlos ya que gracias a ellos, hemos obtenido relaciones y vínculos importantes para ver y entender este fenómeno.

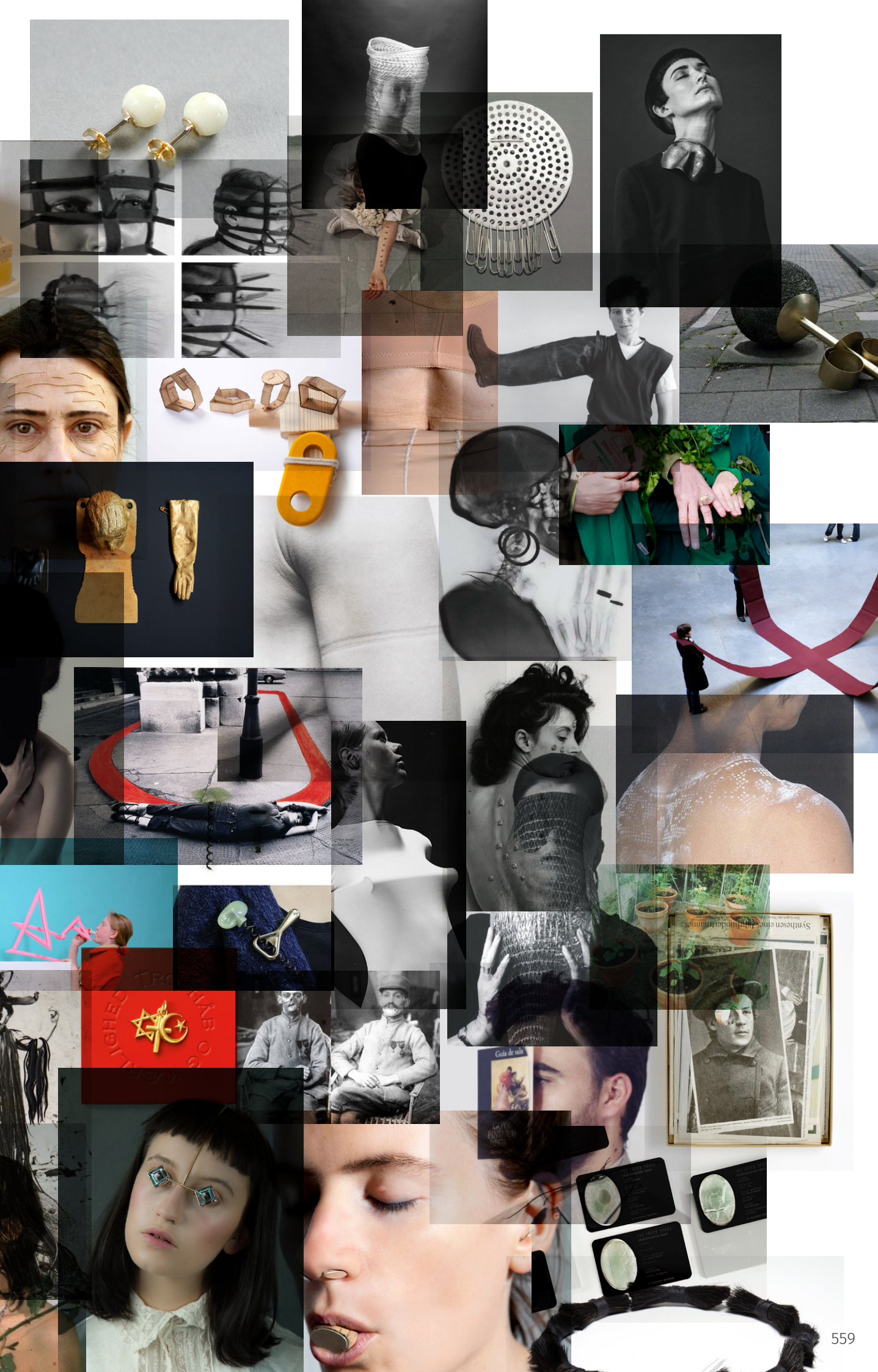
Referencias plásticas, apoyos, detonantes, inspiraciones, curiosidades y demás adjetivos son los que definen estas páginas donde veremos obras que han ayudado a poder articular y crear este estudio, y que pueden servir de apoyo para realizar una obra o proyecto de arte.

Páginas con las que queremos atraer a todas aquellas personas que deseen sumergirse en esta disciplina y crear un tipo de joya, como consecuencia de trabajar y articular un objeto con el cuerpo y con el espacio. Una tríada que acaba extendiendo reflexiones, ideas, pensamientos que ansían salir de la anatomía humana a modo de extensión corporal.









ARCHIVO. Relaciones entre el arte y la joyería

A continuación veremos tanto obras en las que se ha trabajado concretamente con la joyería, como otras donde esta tipología se ha vinculado al campo del arte de objeto de manera general, al de la performance, el del land art, etc.

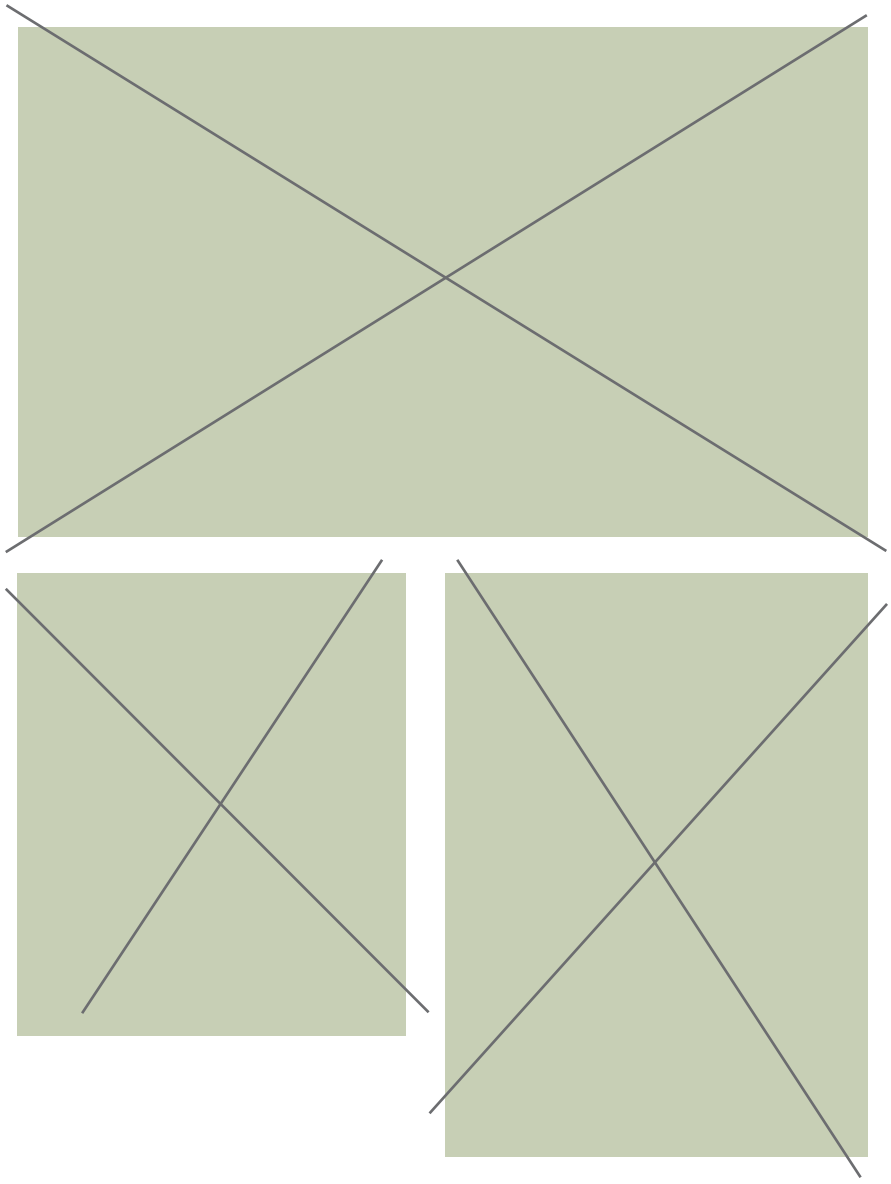
Todos estos proyectos nos han servido para estudiar este fenómeno, independientemente del lugar de procedencia y de los apellidos que tengan los autores. Todos ellos han sido fundamentales para poder investigar cómo trabajar o cómo se comportan estos tres elementos básicos con los que, de manera directa o indirecta, creamos este tipo de joya que nos permite transmitir conceptos a través de un lenguaje plástico.

En cada una de las fichas que componen el archivo, hay cuatro apartados en los que ofrecemos información de manera esquemática acerca de los proyectos que mostramos. Una pequeña síntesis en la que hacemos visibles aquellos aspectos importantes que hemos observardo en cada una de estas obras y que han sido determinantes para hacer esta tesis.

En el primer apartado hemos puesto el nombre del artista, los títulos de las obras y el año en el que fueron realizadas.

En el segundo apartado podemos leer los conceptos, temas, premisas, pautas, palabras, elementos, herramientas, estrategias de creación, tipos de producciones, materiales, etc. que consideramos que ha estado trabajando o utilizando el autor dentro del proceso de creación y materialización de la obra.

En el cuarto apartado exponemos una serie de aspectos, ideas, razonamientos, etc. que hemos observado en las obras y que han sido relevantes para poder teorizar este fenómeno de la joyería.



JOYERÍA

MARINA ABRAMOVIC

Ritmo 0, 1974.

Vulnerabilidad, conciencia humana, performance, objetos cotidianos.

En esta obra Abramovic presentó una mesa llena de objetos con los que la audiencia tenía la libertad de poder intervenir o disponer, tantas veces como quisieran, en su anatomía.

Así como la cadena sujeta una polaroid a modo de colgante, su mano también sujeta tres. Por lo que podríamos establecer el paralelismo de cuerpo como objeto o sistema de joyería con el que también podemos exhibir y acarrear públicamente elementos decorativos o de valor.

Vemos una rosa enganchada y dispuesta en el cuerpo como si fuese un broche, pero esta vez sin la intermediación de la ropa.

Exponerse a la sociedad puede llegar a ser un acto de violación o incluso de suicidio. ¿Hasta dónde llega la conciencia humana? ¿Qué somos capaces de hacer con los demás?

Tanto esta sociedad como la anatomía humana nos hace ser seres vulnerables.

RODRIGO ACOSTA

Sombrío 2, 2019; *Desformas*, 2015.

Construcción, nuevas arquitecturas, textil, deconstrucción, broche, metal, camisa, telar para bordar.

El textil como material alternativo al metal dentro del campo de la joyería.

La tela nos permite trabajar con formas y volumetrías grandes sin que pese demasiado la pieza.

Este material lo podríamos vincular de una manera más cercana a la anatomía y a las extensiones corporales. Dado que lo utilizamos como “segunda piel” con la que poder confeccionar la ropa que nos cubre y nos protege.

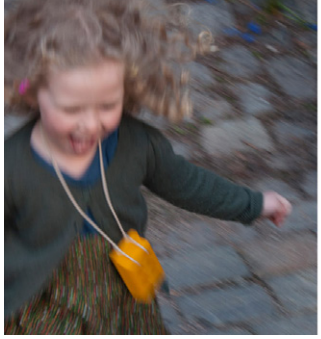
Redescubrir las prendas de vestir, así como la plasticidad de las telas, encuentra en las joyas de Acosta su lugar en arquitecturas entreocultas y sistemas de cierre. Esas que acaban reinventando el objeto broche y su comunicación con la chaqueta, la camisa y la mirada de los cuerpos que los visten o los observan.

ANNI ALBERS

Collares, 1940; *Broche*, 1941-6.

Adorno, descontextualizar, cotidianeidad, el valor, collar, objetos cotidianos, metal, broche.

Descontextualizar el entorno cotidiano y llegar a hacer joyas con aquellos objetos que pasan desapercibidos, puede que dependa de cómo miremos nuestro entorno. En este acto, tal vez lleguemos a ver objetos preciosos, en vez de objetos de oficina o para el hogar.

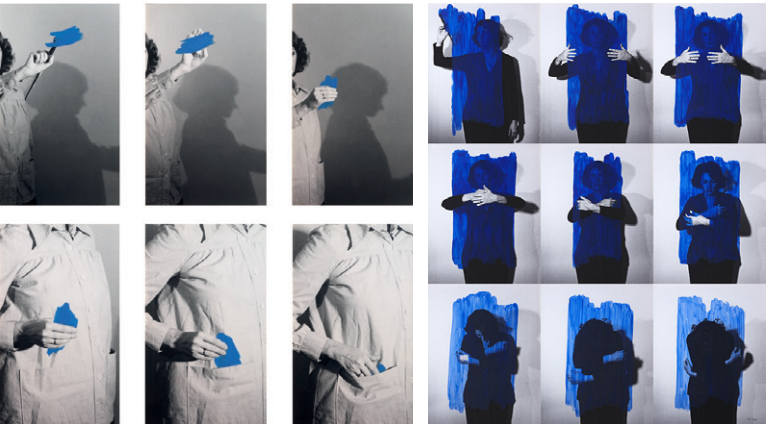


TOBIAS ALM

Traces of function no 29, 1, 24, 25, 2012-13.

Recolectar, juego, herramientas, composiciones, collar, broche, madera, algodón, acero.

Recolectar pequeñas piezas de madera y atarlas con un hilo de algodón, para poderlas vestir y llevarlas encima, puede que sea un ritual necesario si queremos que el juego no nos pille desprevenido.



HELENA ALMEIDA

Estudio para un enriquecimiento interior, 1997; *Pintura habitada,* 1975; *Sin título,* 2010; *Seducir,* 2002.

Modos de relación, materia, pintura, relaciones, sociedad, performance, fotografía, vídeo, cuerpo humano, pintura, cordón.

A través de recursos plásticos como por ejemplo la pintura, fotografía o video, se pueden llegar a recrear situaciones imposibles y así hacer visibles experiencias que transcurren en el imaginario, como son el gesto de guardar o abrazar y ser parte de

una pincelada. Al igual que también se pueden recalcar ataduras o posiciones que pasan desapercibidas durante el día a día.

"Mi trabajo es mi cuerpo; mi cuerpo es mi trabajo". (vinilo expuesto en la exposición CORPUS de Helena Almeida en el IVAM, del 16 de febrero al 11 de junio del 2017).

El cuerpo puede llegar a ser sistema, objeto y mecanismo que ornamentamos y utilizamos para exteriorizar y comunicar conceptos, tal y como lo hace la joyería.

Anatomía humana como herramienta para hablar de ornamento, materialidad, relaciones, etc.

ZOE ARNOLD

Medal for Sancho Panza, 2007; *Emotions diary 2, Pendants*, 2010.

Diario, aquello a recordar, tesoros, sueños, recuerdos, recolectar, sellos, escritos, estampas, collage, cajas de madera, joyas, objetos encontrados, broche, anillos.

¿Cómo recolectar y poner juntas todas aquellas cosas que no queremos perder en la memoria?

Puede que, si guardamos en cajas esos objetos, con cuerpo de joyas o reliquias llamados pensamientos, no los lleguemos a perder u olvidar.

Pensamientos, recuerdos o ideas tan valiosas como las joyas, por eso les damos forma a través de estos objetos ornamentales. De este modo las podemos vestir y exponer de manera pública, es decir, las podremos seguir teniendo en el cuerpo pero esta vez de manera tangible.

JORDI APARICIO

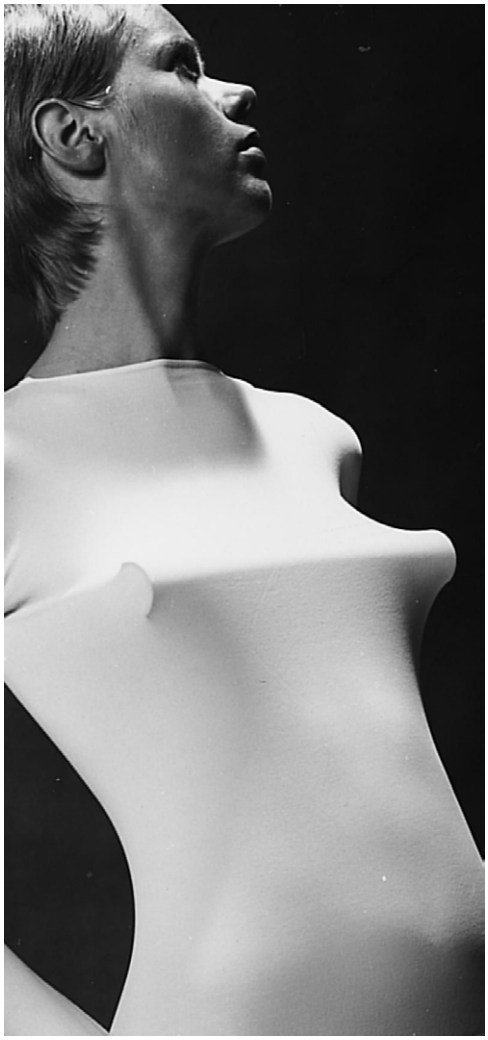
Sin título, 2018.

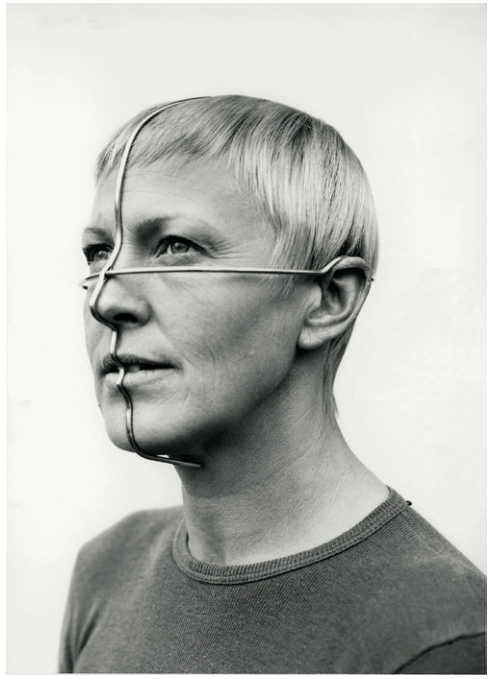
Nuevos materiales, nuevos procesos, orgánico, renacer, resurgir, broche, anillo, collar, fuego, fundir, plástico, pintura, polvo de mármol.

Una pauta que observamos y queríamos destacar en el sistema de creación que utiliza Aparicio para crear joyas, es la reinvención, tanto de las joyas, como del proceso de creación, de él mismo o de los portadores.

Crear joyas a partir de materiales vinculados a los desechos.

Utilizar los procesos tradicionales de la joyería en metal extrapolándolos a otros materiales. De este mismo modo, traslada lo orgánico, natural y perecedero a elementos industriales como son los plásticos.





GIJS BAKKER

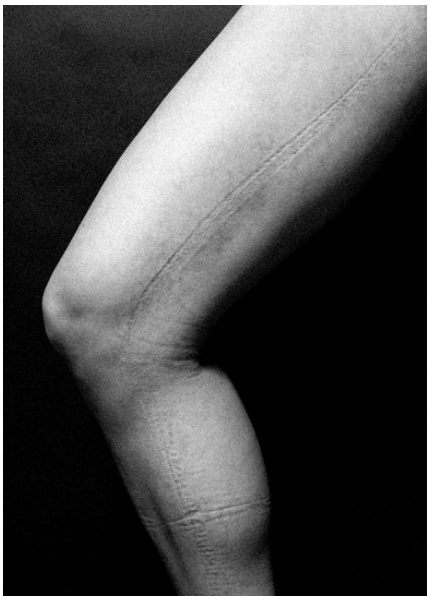
Clothing suggestions, 1970; Profile ornament for Emmy Van Keersum, 1974; *Shadow jewellery,* 1973.

Nuevas maneras de vestir joyería, joyería oculta, ornamentación, objetos corporales, ropa, brazalete/pulsera de oro, cuerpo humano, caja.

Nuevas maneras de entender el objeto joya y el sustantivo adorno, a través del cuerpo y su intervención por medio del objeto.

Por una parte, gracias a un objeto corporal que integramos en la anatomía humana como la ropa, podemos ver lo ortopédico que puede ser, adornar o ensalzar el cuerpo.

Por otra parte, una nueva forma de exponer el propio cuerpo y sus cualidades físicas como joya en sí.



JUSTIN BARTELS

Impresiones, 2011.

Belleza, sociedad, feminidad, huellas, opresión, fotografía, cuerpo humano.

La ropa que deja ver, intuir y “ensalzar” la anatomía humana es aquella que está en auge cuando queremos exponer el cuerpo como carne lista para comer, embalada al vacío. Eso nos lo recuerda el cuerpo cada vez que nos la quitamos, por medio de las huellas que dejan, esta vez de manera física, los estereotipos.

La no joya.

Otros tipos de ornamentación corporal.

ÁNGELA BERMÚDEZ

Cumplir los deseos de las rocas, 2010.

Tapones como objeto preciado o de culto, estado concreto del cuerpo humano, meditación, madera, plata, cuerpo humano o fotografía.

Bermúdez presenta unos tapones como objetos preciosos hechos con madera y plata. Metal que vinculamos directamente con la joyería.

En este caso, la autora crea unos objetos que pueden formar parte de una acción sacra, donde forzamos al cuerpo a entrar en un estado introspectivo y meditativo, donde ningún estímulo debe entrar del exterior.

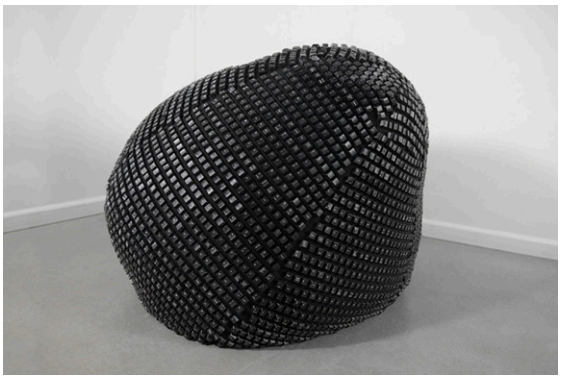
DINIE BESEMS

Mapa del Antártico, sin registro.

Joyería, territorio, mapa cartográfico, cuerpo humano, integrar, vestir, collar, papel, territorio.

Muchas personas nos podemos sentir identificadas, arraigadas o representadas por un territorio. Hacerlo visible, puede ser tan sencillo como colocar su silueta en el pecho y así, llevar puesto y vestir esos llanos, colinas, montañas o incluso ríos que tanto nos representan.

Besems utilizó este colgante o relieves para intervenir, además de un cuerpo, una casa. Para poder disponer esta otra versión de la joya en ese hogar, lo que hizo fue desplegar o desenrollar la línea que configura ese mapa cartográfico y disponerla en el suelo junto a la pared. De este modo, este mapa territorial pasó también a dibujar el mapa de ese habitáculo, a la vez que lo ornamentaba.



KATHERINE BEHAR

Data's entry, 2016.

Tecnología, cuerpo, relaciones, sociedad, readaptación del lenguaje, teclas, tela, cuerpo humano, movimiento.

Readaptar el lenguaje informático al lenguaje corporal y configurar un idioma donde las transmisiones de datos las realicemos de manera física, en oposición a lo intangible y abstracto de una tecnología aparentemente no corpórea.

Objetos relacionales.

Joyas abstractas.

DAVID BIELANDER

Brazaletes Wellpaper, 2015.

Alienación de los objetos, joyería, brazaletes, reloj, plata.

Unos brazaletes y reloj hechos aparentemente de cartón y grapas, pueden llegar a transmitir lo sencillo que puede llegar a ser la representación a partir de materiales pobres.

Esta metáfora o representación encierra otra: las joyas pasarán a ser sencillez de cartón cortado y grapado, y el cartón cortado y grapado pasará a ser joyas de plata.

Desvincular los objetos joyas de los metales preciosos puede llegar a ser un arduo trabajo. Dado que la joyería y el metal precioso, en ámbitos generales son difíciles de disociar.

¿Quien dijo que el cartón no podía llegar a estar en la misma categoría que la plata? Todo depende de cómo y de qué manera lo utilizemos y lo hagamos.

MELANIE BILENKER

Sin título, Tea kettle, Undress, Sin título, 2007-actualidad.

Espacios íntimos, acciones íntimas, cotidianeidad, broche, pelo, resina, metal.

Recrear la intimidad de lo cotidiano con un material íntimo y común como es el pelo, y elevarlo al nivel de una joya.

Exponer la sencillez de gestos y acciones que residen en el interior del hogar en el ámbito público.

Lo pequeño y personal de una joya hace que estas imágenes no se desvinculen de la privacidad de un hacerse el pelo, hacerse el te a primera hora de la mañana, desvestirse o tomar un baño.

MANFRED BISCHOFF

The Lolitas P.P.P., 2033; *Libido,* 2012; *Sad,* 2005.

Juego, plasticidad, relato, cuento, joyería, dibujo, palabras, pintura, papel, oro, coral.

La obra de Bischoff crea toda una escena en el espacio del papel, con la que narra una historia a través de un simple trazo, tejido de celulosa hecho papel y metal.

Lejos de querer perseguir una representación realista, trabaja lo expresivo, el gesto fresco y lo original de origen, de alma o esencia, de aquello que representa.

MELANIE BONAJO

Furniture Bondage/Slaves, 2007.

Rediseñar, readaptar, estados sociales, hogar, cotidianeidad, fotografía, objetos cotidianos, cuerda, mobiliario, cuerpo humano.

Recopilar conceptos, objetos y materiales que definen una posición social y amalgamarlos, engarzarlos a través de una cuerda, puede que a veces, ponga en situaciones y posiciones extremas a la anatomía humana.

¿Hasta qué punto el sedentarismo, la oficina o la multitarea es conveniente?

DOROTA BUCZKOWSKA

Sin título, 2010.

Cuerpo, monstruosidad, normalidad, prendas de vestir usadas, elementos descontextualizados, anatomía humana, gesto.

Lo antropomorfico, extraño y retorico de una anatomía humana es presentado con toda la naturalidad y presencia de un retrato, de esos en los que se idolatran los estandarizados cánones de belleza, pero esta vez a la inversa. Podríamos decir que aquí están ridiculizados elegantemente, a través de una belleza no canónica.

La normalidad puede sorprender a través de lo puramente cotidiano. Sin ir más allá, con la suma de un cuerpo, unas prendas de vestir y una mirada desde una perspectiva diferente.

Ornamentar el cuerpo con elementos que representan aspectos vinculados a la misma persona que los porta, tal y como hacen las joyas.

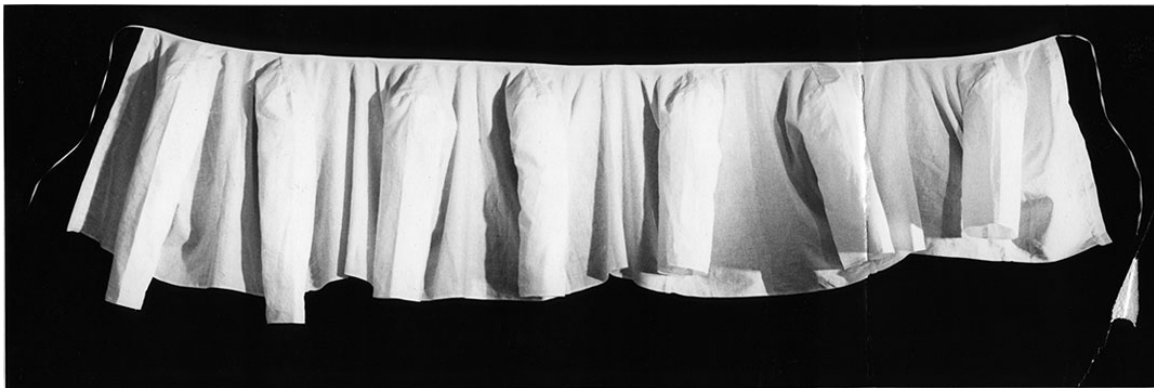
ANABELL BRAVO

Kit para un migrante, 2015.

Identidad, inmigración, legalidad, condición humana, pasaporte, insignia, retrato, broche, piel, marca, representación.

Un broche a modo de insignia muestra públicamente, como es esa física y extendida identidad de Bravo, tal y como es vista y representada por la sociedad.

Un trozo de pasaporte se ha sacrificado y un trozo de piel ha sido marcada para así, reinventar un protocolo mundial en el que solo se es alguien, cuando un objeto de identificación oficial te lo dice.



CAROLINE BROADHEAD

Veil, 1980; *Collar Propellor*, 1980; *Wrap around*, 1980.

Nuevas formas de relación con los objetos, extender las acciones cotidianas, collar, camisa.

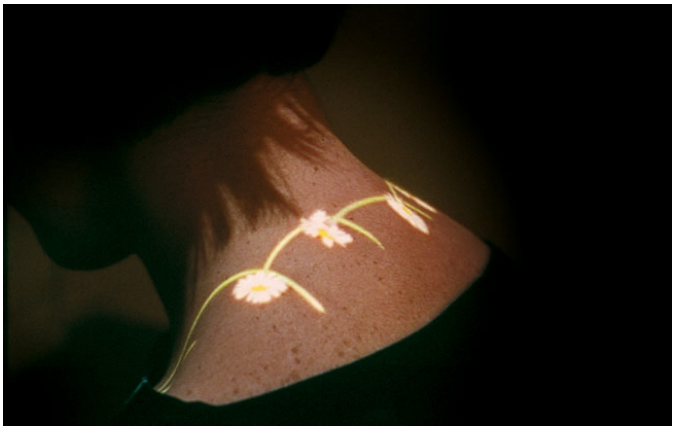
El collar es una tipología de objeto que ensalza el rostro, una de las partes más representativas de la identidad de cada individuo. ¿Qué pasa si este objeto lo expandimos en su vertical o en su horizontal?

Extrapolar la relación preestablecida entre el cuerpo y el collar.

Generar una barrera entre la identidad, esta vez oculta, y los demás.

Generar una división física entre cuerpo e intelecto.

Multiplicar el gesto de ponerse o quitarse una camisa puede transformarse de una sensación de protección del cuerpo a otra de agobio, de una sensación de arropo a otra de liberación.



MONIKA BRUGGER

Le(s) Petit(s) Robert(s) ou l'atelier de la bijoutière, 1967-2009; *Jeuje | Gameme*, 2000.

Grabar en la piel, adorno, cicatriz, escrito en la piel, objeto, camisa, percha, cuentas, hilo, caja, aguja, dedal, luz, cuerpo.

De manera tangible o intangible, visible o oculta, podemos tener grabado en la piel una serie de cicatrices, historias o incluso gustos o declinaciones. Las cuales pueden salir a la luz por medio de un reflejo, un texto o una línea rojiza.

La joya como marca o cicatriz depositada en la epidermis.

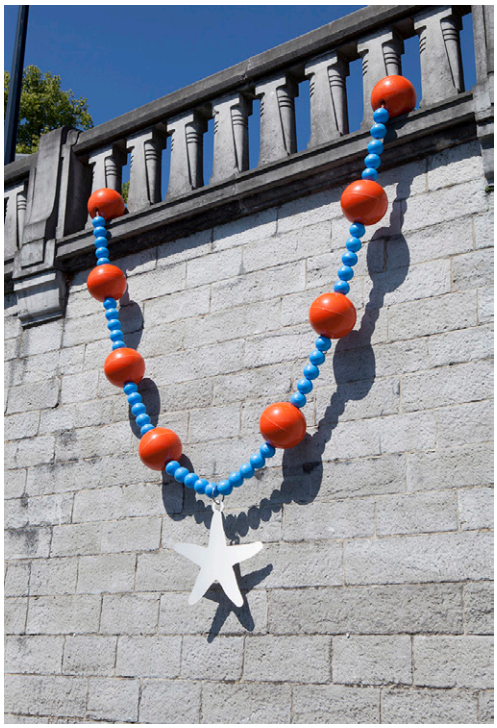
KIM BUCK

Pompous, 2011; *String of pearls with gold claps*, 2003; *Solitaire-ring and pearl-earings broches*, 2003; *Pearls and swine*, 2007; *Spell-it-out*, 2001; *Faith, Hope and love*, 2005.

Otras visiones de la joyería y del lujo, juego, visible e invisible, objeto, broche, collar, anillo, corcho, oro, plata, perlas, colgante.

Hablar de joyería con los elementos identificativos del propio campo, como son los anillos, collares, colgantes o perlas, y a través del juego hace que podamos ver en estas piezas lo vulnerable, la versatilidad y la carga conceptual que tienen este tipo de objetos.

Este es un claro ejemplo de joyería que habla de joya y de la aparente invisibilidad de sus símbolos, formas y mensajes.



LIESBET BUSSCHE

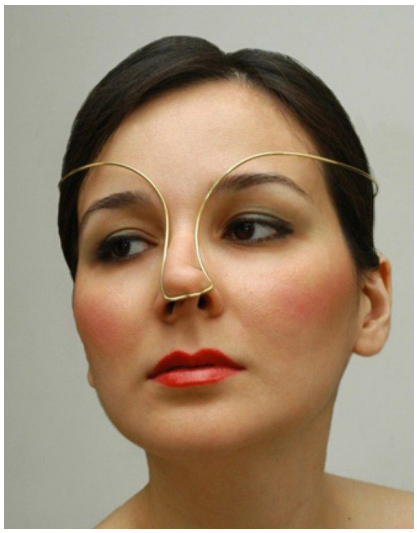
Urban jewellery, 2009.

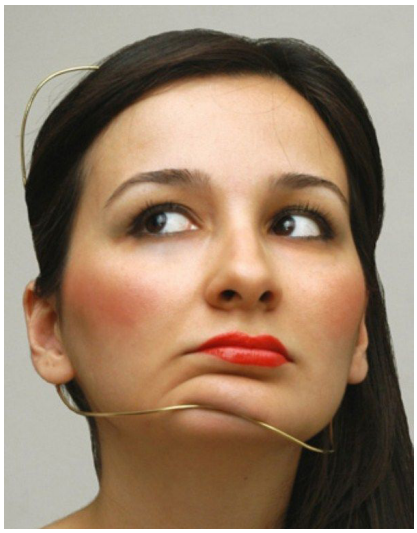
Adorno, espacio público-urbano, joyería de y para la calle, intervención, plástico, metal, luz, bolardos, pared, calle, puente.

El cuerpo sobre el que disponemos la joyería también puede ser el de la calle o el del entorno urbano.

Si escalamos las joyas a la proporción de la urbe, estos elementos ornamentales nos pueden servir para intervenir un espacio público y adornarlo, tal y como hacemos cuando los disponemos sobre la anatomía humana.

Si sabemos buscar y encontrar las colocaciones y disposiciones correctas de este tipo de objetos sobre las superficies, la variedad de los cuerpos puede llegar a ser infinita, solo hay que buscar el lugar y la localización perfecta.





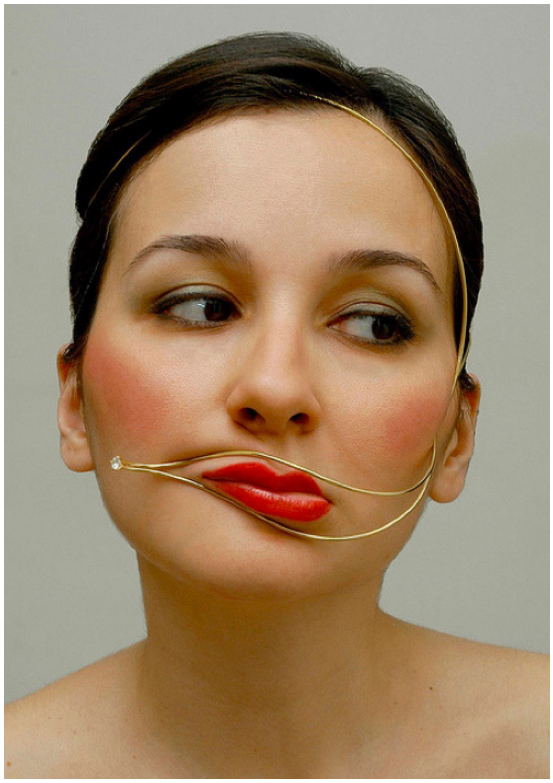
BURCU BÜYÜKUNAL

Terrifallying beauty, 2008.

Cánones de belleza, preciado, estereotipos, cuerpo humano, objetos corporales, rostro, materiales preciosos.

Lo absurdo de unos cánones lo podemos hacer visible mediante la incorporación de unos objetos faciales al rostro que modifican su anatomía, para así mostrar lo verdadero de un canon en la sociedad, lo falso de la naturalidad inculcada del cuerpo y lo ridículo del oro y de los diamantes.

La joyería ornamenta, pero también puede deformar.



CARMEN CALVO

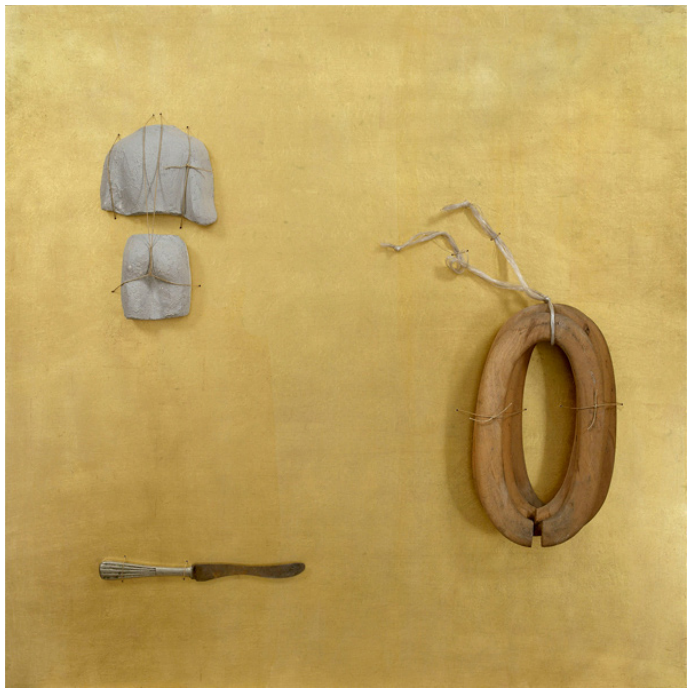
Le spleen de Paris 2, 2007; *No es lo que parece*, 1999; *L'eclair,* 1999.

La cara oculta, la cara al descubierto, objetos cotidianos o de uso común, vínculos entre los objetos y el cuerpo, ornamento.

Todo puede llegar a depender en cómo lo miremos, incluso en cómo lo combinemos.

Aquello oculto o dicho entre líneas lo podemos descubrir a través de una elegancia absurda.

Estas obras de Carmen Calvo las podemos interpretar como estudios de relaciones y materias de posibles joyas y cuerpos o portadores.



BEA CAMACHO

Extensiones I, 2005; *Extensiones II*, 2005.

Extender un estado corporal, idea o reflexión, cotidiano, íntimo, extensión corporal, tejido, tejer.

Podríamos decir que las joyas son objetos ornamentales que tienen una carga simbólica y que disponemos en el cuerpo.

¿Hasta qué punto podemos alejarnos de las cualidades que definen una joya para elaborarlas?

¿Podríamos calificar las extensiones corporales como las extensiones de las joyas?

LUR CARRASCO

Cartografías del cuidado, 2019.

Recuerdo, cuidado, valioso, acompañamiento, joyería, cerámica, fotografía, cuerpo, jabón, esponja, detalle.

¿Cómo es el contexto en el que se crean las joyas?

En este caso en el contexto del recuerdo de una relación muy fuerte, de una convivencia muy cercana, de una nieta y una abuela. Uno donde encontramos jabones en los cajones de la ropa para que se mantenga perfumada, fotografías en blanco y negro y costumbres como ponerse unos rulos en la cabeza para estar bien peinada, una olla grande con puchero, tender la mano o una conversación tranquila en el sofá mientras los rayos de sol entran por la ventana.

El origen, la relación con la abuela, la portadora, la nieta, el espacio, la casa de la abuela y el transcurso de los años acompañadas.

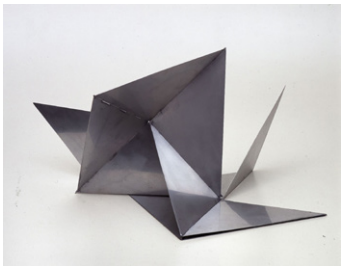
El objeto un broche donde convergen la huella de la piel de la abuela y el hacer y la mano de la nieta, juntos en comunión por medio de la porcelana y el latón.

MARÍA CASTELLANOS

Cuerpo, 2013; *Erupción*, 2013.

Cuerpo, lenguaje corporal, piel, lenguaje epidérmico, harina, agua, coloraciones, peso, corporeidad.

- Con harina y agua hacer un vestido de piel del mismo peso que la epidermis.
- Decorar u ornamentarnos con las mismas erupciones incontroladas que nos salen.
- Hablar de cuerpo con cuerpo.
- Vestir al cuerpo de cuerpo.
- Ornamentar al cuerpo con cuerpo.



LYGIA CLARK

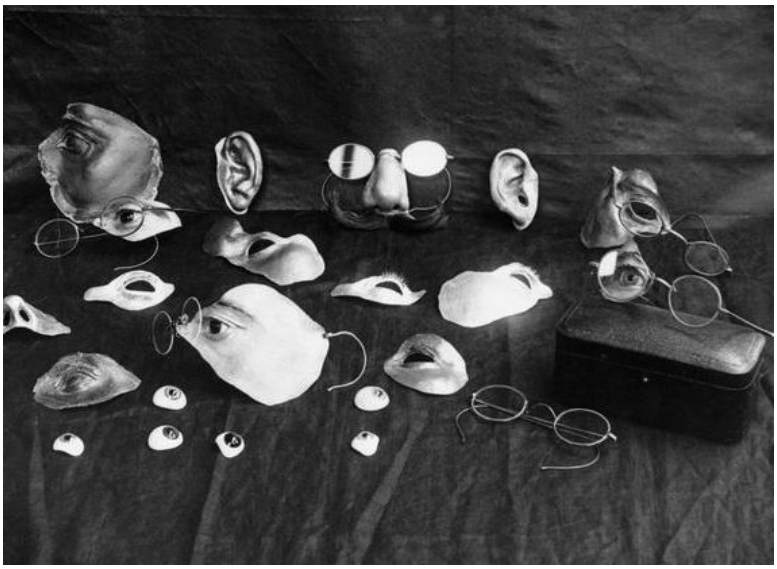
Bichos, 1965; *Diálogos googles*, 1968; *Máscaras sensoriales*, 1967; *Máscara del abismo*, 1968; *El yo y el tu*, 1967; *Diálogo de manos*, 1966.

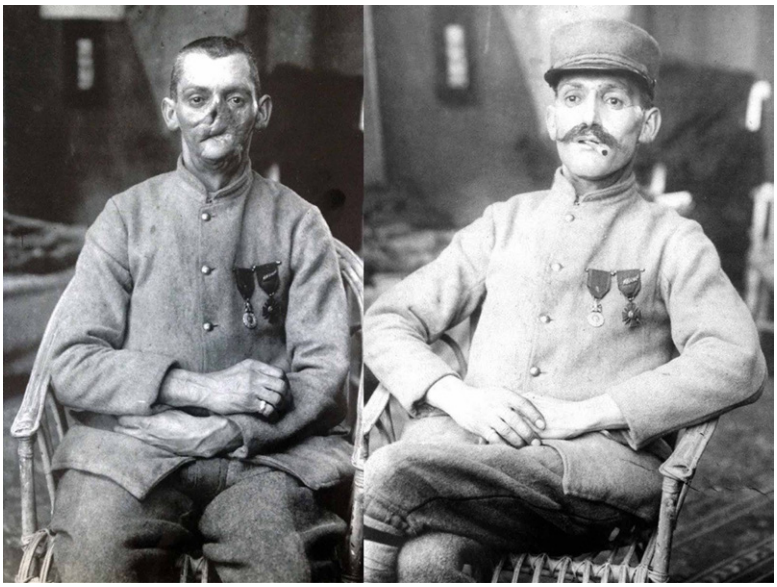
Experiencias, percepciones, juego, terapia, interacción, metal, gafas, tela, piedra, plástico, monos, arte relacional.

Podríamos decir que traspasar la barrera de lo sacro en el arte, es tan sencillo como dar una señal o unas pautas y empezar a interaccionar con la obra, para así zambullirnos en la experiencia que el arte puede brindar.

El arte de objeto nos puede llevar a experiencias donde podemos ver alteradas la percepción del entorno, de nuestro propio cuerpo e incluso de las relaciones entre nosotros.

Consideramos que estos *objetos relacionales*, tal y como Lygia Clark denominó, son una llave para el juego, la exploración y el autoconocimiento con los que podemos llegar a entrar dentro del campo de la arteterapia y la performance.





ANNA COLEMAN LADD

Máscaras faciales, 1918.

Acercamiento a la normalidad, mutilación, reconstrucción, metal, cuerpo, objetos cotidianos, rostro, identidad, modelar, electroformar, pintar, extensiones corporales.

Estas prótesis faciales fueron hechas y llevadas como joyas de gran valor. Aunque a diferencia de las joyas comunes, estas no se llevaron de manera voluntaria.

Podríamos decir que sus portadores, de haber podido elegir, seguramente hubieran preferido no tener la necesidad de vestirlas.

ARTURO COMAS

Desmitificando a los clásicos, 2012.

Modos de lectura alternativos, relaciones paralelas de los objetos, libro, objeto corporal, relaciones.

Los objetos ornamentales y simbólicos que solemos disponer en las orejas los llamamos pendientes.

Los objetos ornamentales y simbólicos que solemos disponer en la nariz los llamamos piercing.

Estos objetos que están situados en la nariz y en la oreja de Arturo Comas los denominamos libros, pero podríamos llamarlos joyas, dado que en este caso ornamentan y contienen una carga simbólica.

EDUARDO COSTA

Fashion Fiction 1 para Vogue, 1968.

Joyería, cuerpo humano, moda, oro, piedras preciosas, orejas, lágrimas, estética, apariencia.

¿En qué momento un objeto es joya? Oro y piedras preciosas pueden ser elementos o aspectos decisivos.

¿Podríamos decir que es una joya si desafiamos las formas mientras se hace uso de estos materiales?

Y, si conservamos las formas y alteramos, modificamos o cambiamos los materiales, ¿estos elementos podrían ser joyas?

Antes de plantear fronteras entre los diferentes campos, tal vez, sería más enriquecedor plantearnos la posibilidad de establecer horizontes.

MILLIE CULLIVAN

Lace necklace, 2004.

Joyería, tradición, evanescencia, cuerpo, materia en polvo, tela, gesto, huellas, recuerdo, vacíos.

Puede que los tatuajes los concibamos como tatuajes cuando disponemos dentro de la epidermis tinta, un material, al fin y al cabo externo, que disponemos o introducimos en el cuerpo.

Este proceso lo podríamos llamar también pigmentación corporal, pero no joyería aunque, ¿cuál es la diferencia?

Hay una introducción de un elemento ornamental y simbólico externo al cuerpo situado en la piel.

Podríamos decir que la riqueza de vocabulario es perfecta. También que las clasificaciones o las fronteras pueden llegar a limitar en algunos momentos.

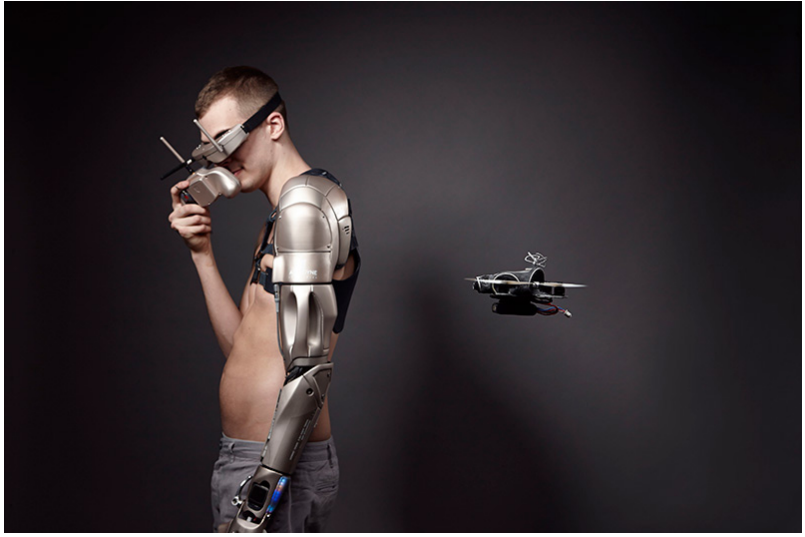
HILDE DE DECKER

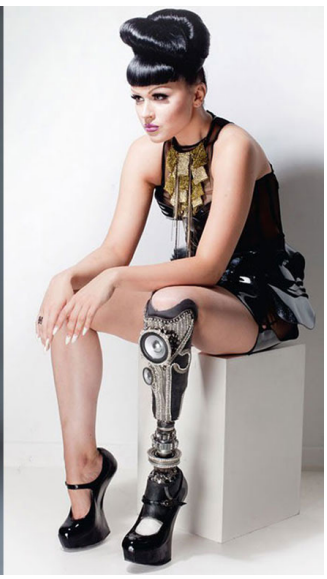
For the farmer and the market gardener, 1998.

Valor preciado, cultivar, guardar, conservar, joyas, instalación, hortalizas, invernadero, botes de cristal, redefinir.

Lo preciado de un objeto puede ser relativo al valor que le atribuimos.

¿En qué momento el valor de los diamantes empezó a ser superior al de los alimentos?





SOPHIE DE OLIVEIRA BARATA

Phantom limb, sin registro*; Spike leg, Light leg and stereo leg,* sin registro; *Realistic lim*, sin registro.

Extender el cuerpo, identidad, exteriorizar, cuerpo, prótesis, metal, látex, polímeros, único

¿Qué es realmente el cuerpo humano?

¿Cuándo consideramos que está entero, completo o acabado?

Las prótesis corporales también son objetos ornamentales y simbólicos que disponemos en el cuerpo, tal y como pasa con las joyas.

PIERRE DEGEN

Marco cuadrado, 1982; *Hélice larga*, 1982.

Joyería, expansión, objeto corporal, madera, papel, nylon, seda, bambú, acero, luz, cambios de escala, luz, movimiento, espacio.

La joyería puede enmarcar o recalcar una parte del cuerpo.

¿Cómo sería la joya que enmarca la totalidad de la anatomía humana?

Cuando cambiamos la escala en este tipo de objeto podemos confundir los roles y empezar a cuestionar quién viste a quién, si el cuerpo a la joya o la joya al objeto.

KATHARINA DETTAR

1540 = 0,0021kg, 2016.

El valor de los elementos y de los materiales, piedras, oro, paseo, peso, espacio, contexto.

El peso real de toda la materia que conlleva para hacer una alianza de oro es de 1540 kg, sin contar con todas las cargas sociales y emocionales que ésta conlleva. Y, simplemente, es un pequeño objeto que llevamos en el dedo anular.

¿Cuál es el peso total de todo lo que llevamos encima o acarreamos?

¿Cuál es el verdadero peso de las joyas? Y su valor, ¿cuánto pesa?

PATRÍCIA DOMINGUES

Geo & imagination, 2016; *Many & deliberated*, 2014; *Geo & imagination*, 2016; *Many & deliberated*, 2014; *Geo & imagination*, 2016.

Joyería, paisaje, piedra, nuevos materiales, broche, collar, micro y macropaisajes, espacio.

Tratamiento del espacio y de las relaciones entre el cuerpo y el paisaje a través de la joyería.

Vestir las montañas e interactuar con ellas.

Plasmar la percepción del entorno natural y llevarlo a un plano tangible con el que nos podamos relacionar.

IRIS EICHENBERG

Setting the table, 2012; *Time / Time Pas (featuring by Marta Costa Reis)*, 2019; *I do not wish*, 2017.

Relaciones con los objetos, acciones cotidianas, rito, imaginario, objetos cotidianos, joyería, pasta cerámica, metal, cera, polvo de lija, pintura, sacralización, relaciones, composiciones.

La presencia de un objeto cotidiano y la manera en la que lo disponemos y componemos en el espacio puede decir mucho de una situación, momento, modo de ser, relacionarse, etc.

No es lo mismo que un plato contenga que un plato sea el contenido.

Tampoco que un objeto de culto lo exhibamos públicamente o que lo llevemos por dentro de la ropa. *

El estudio de las relaciones entre los objetos y las personas genera y nos ofrece una cantidad inmensa de vocabulario plástico que podemos utilizar para expresarnos y, como consecuencia, un gran registro de conceptos que podemos utilizar, con los que podemos trabajar o transmitir ideas, reflexiones, historias, etc.

* La obra *Yo no deseo* está compuesta por una serie de exvotos que, en un principio, Iris Eichenberg ideó para disponerlos en la parte interior de las camisas, camisetas o vestidos. De este modo el exvoto está en contacto directo con la piel, tocando de una forma directa el cuerpo para así pasarle toda la suerte o la buena fortuna.

VALIE EXPORT

Cine tap and touch, 1968;
Circunvalación de la serie *La Configuración del Cuerpo*, 1972-76.

Exposición, condición de la mujer, maleabilidad, adaptabilidad, entorno, espacio público, objeto corporal, cuerpo, objeto.

¿Tocaríamos un cuerpo de mujer de manera pública, aunque los demás no vieran cómo nuestras manos entran en contacto con el otro cuerpo?

Podemos hablar de manera más directa o de manera más sutil para abordar un mismo tema.

¿A qué se expone la mujer en esta sociedad?

Estando dentro del campo de la joyería podríamos interpretar en *Configuración del Cuerpo* que Valie Export es un colgante humano situado en una cadena urbana.*

¿Cómo nos modela el espacio?

¿Cómo nos adaptamos al entorno?

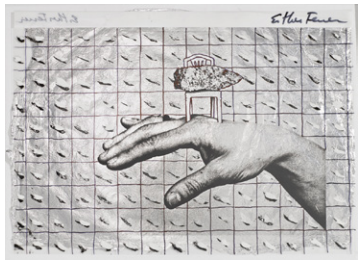
*No pudimos evitar lanzar un vínculo entre este proyecto y el de *Lustre para los ojos* de Liesbet Bussche. En éste el objeto joya son anillos, colgantes, etc. y en este es el cuerpo.

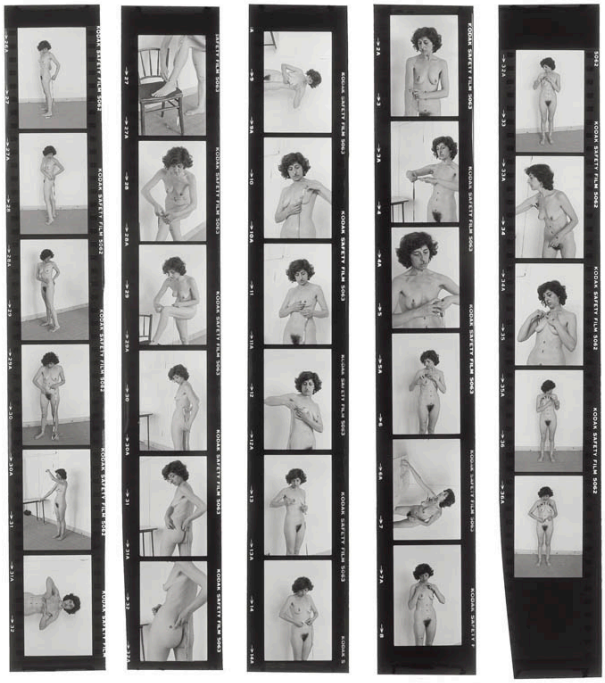
ESTHER FERRER

Performance, sin registro; *El libro de las manos*, 1977; *Íntimo y personal*, 1977; *Mano doble*, 1977.

Intercambio de roles, objetos cotidianos, cuerpo humano, gestos.

Un cuerpo humano sobre una mesa, pasa a ser un objeto que podemos comer; una mesa colocada en la mano que sostiene una piedra, pasa a ser un anillo hecho con una piedra preciosa; un cuerpo humano que es entendido por sus medidas, pasa a ser un objeto.





CRISTINA FILIPE

Jóias encontradas, 2005; *Misterio I* y *Rosario I*, 2001.

Joyería, objetos cotidianos, diferentes puntos de vista, madera, metal, relaciones, cuerpos.

Todo depende de los ojos con los que observemos y desde el posicionamiento en el que estemos, para que podamos leer, ver o experimentar la doble vida de los objetos.

¿Oro que alimenta o que ornamenta?

Cepillo como un tesoro, debido al valor que tiene la acción que desencadenamos con él. Pues nos puede imbuir a un estado meditativo y de paz.

NAOMI FILMER

Out of the ordinary, 2008.

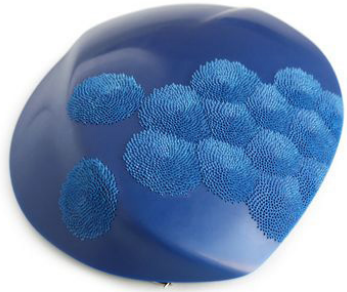
Aislamiento, posición exacta, fotografía, objeto corporal, cuerpo.

Congelar el movimiento de una parte del cuerpo en una posición concreta y enmarcarla.

¿Qué volúmenes crean esa parte del cuerpo?

¿Qué texturas encontramos?

Objeto simbólico-ornamental esta vez con cuerpo de esfera de cristal.

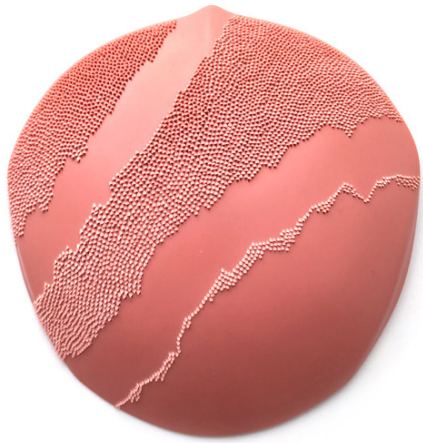


BENEDIKT FISCHER

Escudo, 2016.

Manual, artesanal, tecnológico, industrial, paisajes, texturas vegetales, broche, plástico.

Lo manual y lo industrial nos pueden confundir entre texturas fractales. Que, de igual modo, pueden ser paisajes o estructuras moleculares de plantas, que, en este caso, podemos vestir e introducir en nuestro cuerpo.



NORA FOK

Million dolar collar, 2006; *This is life*, 2010; *Sin título*, sin registro; *Sin título*, sin registro; *Sin título*, sin registro.

Lo tangible intangible y viceversa, dientes de león, nylón, lo liviano, satélites.

Cuando le ponemos cuerpo a aquello que no vemos, nos puede llegar a sorprender. Y más sorprende si, a la hora de construir esos cuerpos, utilizamos materiales livianos que nos permiten crear grandes formas.

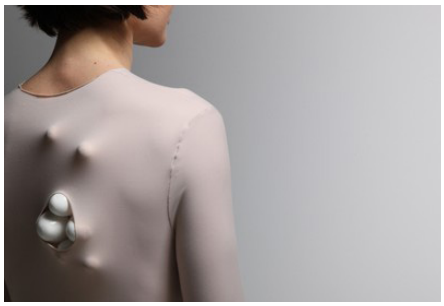
RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

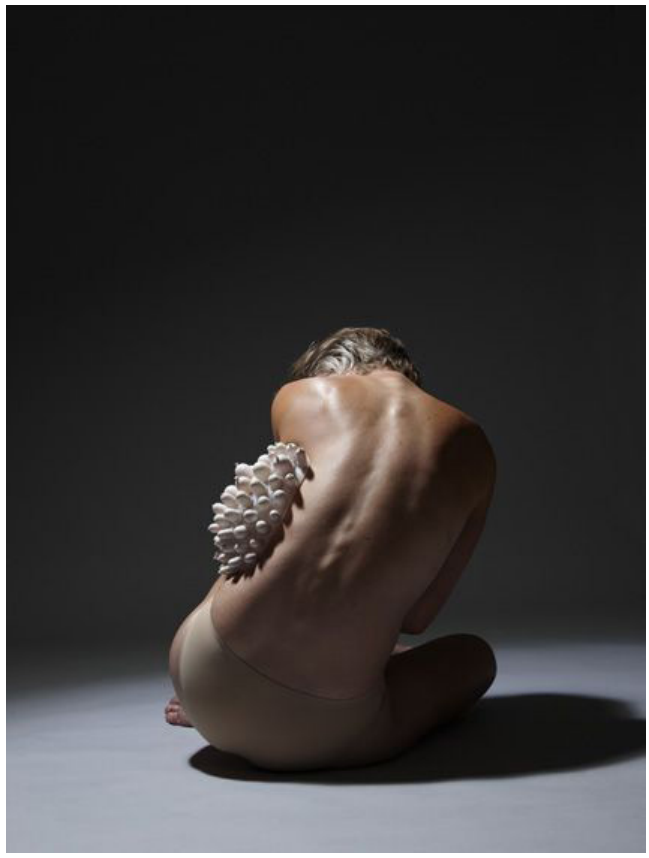
Monóculo sin cristal, 1923.

Realidad social, diferencias sociales, estatus, objeto corporal, fotografía, monóculo, cuerpo, metal.

Tal y como hizo Ramón Gómez de la Serna, nos podemos cuestionar qué es más real, si el entorno que vemos a través de un cristal o lo que realmente vemos sin él.

Con este objeto Ramón Gómez de la Serna cuestionaba la actitud burguesa y la influencia estética con la que se generaba un posicionamiento social.





URSULA GUTTMANN

Abundancia del neón, 2008; *TransXtend_2*, 2012; *TransXtend_1*, 2011; *[X]*, 2009.

Debajo de la piel, dentro, fuera, intervención corporal, ropa, bolas, joya, silicona, metacrilato, objeto corporal, impresión 3D.

Aquello que está debajo de la piel lo podemos ver en un relieve, entre un agujero y con el tiempo en la superficie de este mismo territorio.

Podríamos decir que todo aquello que se revela en la piel, en cierto modo, también es simbólico-ornamental.

GESINE HACKENBERG

Ceramic jewellery, 2006.

Tradición, cultura, legado familiar, cotidiano, vajilla, hilo, joyería, la doble vida de los objetos.

Con una intervención sencilla a un elemento que puede pasar desapercibido, podemos generar un doble diálogo. En este caso, ausencias y presencia hablan a través de un intermediario o punto en común, que es el hilo y a la vez el cuerpo.

Vínculos entre la joyería, el recuerdo, el contacto, la cotidianeidad, etc.

ANN HAMILTON

Serie de objetos corporales, 1984-91.

Poesía, metáfora, metamorfosis del cuerpo, alienación de la anatomía humana, cuerpo humano, objetos de uso común, fotografía.

Las relaciones sacadas de contexto entre el cuerpo y los objetos de uso cotidiano, hacen que podamos crear tanto otro tipo de cuerpo como de objeto, con cargas conceptuales diferentes.

Sabemos que un brazo puede actuar de pierna, pie, extremidad inferior pero, ¿cómo puede ser plasmado y que además tenga una carga poética? Vestir un gesto, una posición corporal y una bota en el brazo puede ser la solución.

Del mismo modo que disponer esparto en la cabeza puede generar una fotografía de un cuerpo humano escoba o a su inversa, construir una escoba humana.

Nuevas vías de relación entre la anatomía humana y los objetos u materiales de uso común.

ANN HAMILTON

Sin título, 1993-93.

Collar, cuello, abecedario, legible, inteligible, collar, pelo de caballo, tela, hilo, botones.

Las cuerdas vocales están situadas en la garganta. Por esta parte del cuerpo sale el aire en forma de ondas sonoras, pasa a través de la boca por donde se acaban de modelar y llegan al exterior, hasta llegar a aquellos que quieran escuchar. Pero no por sacar fuera las palabras estas pueden ser entendidas.

Una de las interpretaciones que podríamos hacer de este collar es que, dentro del cuerpo, las sensaciones pueden ser muy claras y cuando las sacamos a la luz por medio de las letras, pueden llegar a convertirse en abstractas.

SOPHIE HANAGARTH

Trampa, 2013; *Pintalabios*, 2013; *Toison aux pattes dorées I*, 2004.

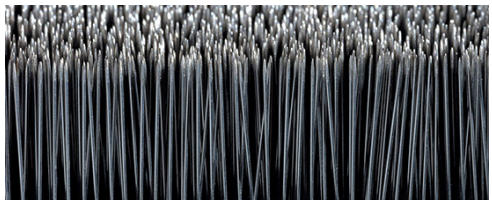
Joyería, metáfora, cuerpo humano, objeto, alienación, brazalete, hierro, anillo, acero inoxidable.

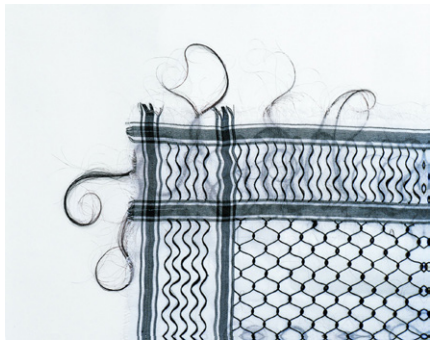
Un brazalete por el que sale una mano que se presenta como una trampa y que, a su vez, es una mandíbula. ¿La boca, las palabras, el sonido, etc. nos puede atrapar?

¿Una boca que se come a un dedo o un dedo que sale de una boca?

La joyería nos brinda una serie de objetos que interactúan con el cuerpo, que están diseñados para que adecúen perfectamente a este.

La adaptación de otras formas a estos objetos simbólico-ornamentales, puede generar nuevos símbolos y ornamentos que dialogan con la anatomía humana.





MONA HATOUM

Documentación fotográfica de la performance *Roadworks*, 1985; *Bienvenido*, 1995; *Parabán rallador*, 2002; *Keffieh*, 1993; *Sin título*, 1998; *Collar de pelo*, 2013.

Problemas sociales, cultura, mestizaje, crítica social, situación de la mujer, cotidianeidad, reinvención, fotografía, cuerpo, objetos de uso común.

En el transcurso del día estamos envueltos por objetos que acaban creando una serie de vocabulario en nuestro inconsciente, con el que nos podemos comunicar.

A su vez, este vocabulario se puede enriquecer y agrandar si generamos un mestizaje entre formas y materiales.

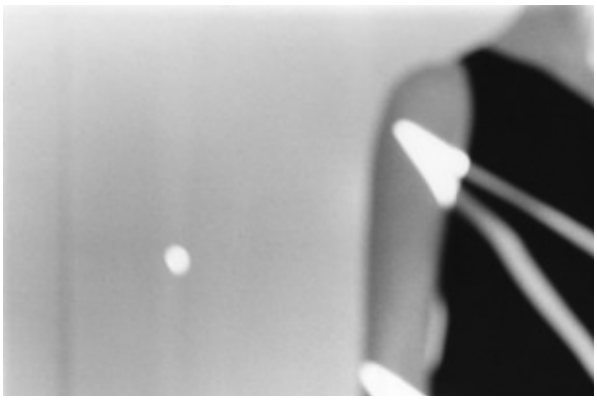
JING HE

Sin título, 2013.

Reinventar, objetos del entorno, adaptabilidad, portabilidad, joyería, ready-made, objetos de uso común.

Dependiendo de cómo miremos, podemos ver un sacacorchos o un broche.

Redireccionar la mirada y volver a observar los objetos, o todo aquello que nos rodea bajo otra perspectiva, hace que veamos la cara oculta de las cosas o joyas, a través de objetos desapercibidos.



SUSANNA HERON

Las proyecciones de luz, 1979; *Lo ponible*, 1981-82.

Adorno, joyería, tangible e intangible, objeto corporal, luz, cuerpo, aro, tela, metacrilato.

Una joya puede ser una luz o un reflejo.

No hacen falta materiales preciosos para adornar el cuerpo y acentuar ciertas características físicas de él.

Collar-rostro/identidad.
Anillo-mano/gesto.

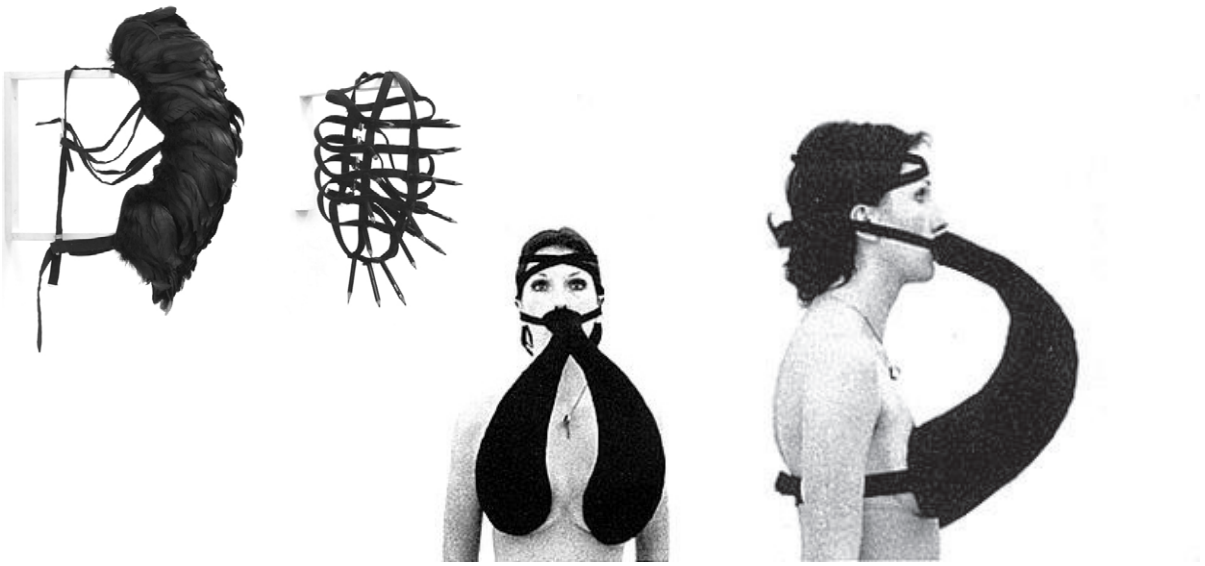
STEFAN HEUSER

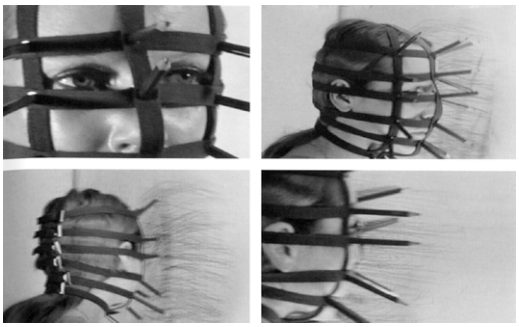
Pendientes, 2009; *Collares,* 2009; *Perleketten*, 2009.

Cuerpo humano, lo preciado, joyería, anillo, pendientes, collar, oro, hilo, resina, leche materna, grasa humana.

Cuando llevamos estas joyas vestimos y ornamentamos de cuerpo, fluidos y materia corporal, nuestra anatomía.

Nuestro cuerpo es el objeto o material más preciado que tenemos, ¿por qué no hacer joyas con él en vez de utilizar oro, perlas o gemas preciosas?





REBECCA HORN

Black cockfeathers, 1971; *Pencil mask*, 1973; *Finger gloves*, 1972.

Otras maneras de apropiarse y percibir del cuerpo y del espacio, expansión de las capacidades físicas del cuerpo, cuero, tela, lápices, madera.

Transcribir un pensamiento directamente de la cabeza al papel.

Retroalimentarse o llegar a aquello inalcanzable.

Aquello aparentemente imposible puede ser posible si uno tiene voluntad o al menos, capacidad creativa.

HEDWIG HOUBEN

The hand, the eye and it, 2013.

Relaciones, creador, obra, mano, ojo, performance, video, fotografía, plastilina, cuerpo humano.

Yo hablo.

Mis manos hablan cuando las muevo.

La plastilina habla cuando la modelamos.

Los tres elementos nos transmiten conceptos pero a través de lenguajes o formatos diferentes.

MARI ISHIKAWA

Celebration, 2015.

Joyería, festividad, juego, colectivo, conexiones, tapones de champán, esmalte amarillo, imperdible.

Los códigos y simbologías que hay en todos aquellos elementos que nos rodean pueden llegar a ser muy representativos.

El vocabulario lingüístico que nos brindan es infinito.

LAUREN KALMAN

Devices for filling a void, 2013-19; *Espectacular*, 2011-13; *Hard wear**, 2006.

Cachivaches, elefantiasis, enfermedad, performance, objeto corporal, seda, resina, relaciones entre objeto y cuerpo.

Generalmente estamos acostumbrados a prendas de vestir que ensalzan el cuerpo de una manera determinada: de una manera bella, estilizada o sexy.

¿Quién define aquello bello, estilizado o sexy?

Estas son prendas de vestir que más que modelar el cuerpo a merced de los caprichos de las modas y estereotipos, modelan las sensaciones para que te puedas poner en la piel de esas personas a las que desafortunadamente, les picó un mosquito y desarrollaron la enfermedad llamada comúnmente, elefantismo.

*Este proyecto ganó el primer premio de joyería de la categoría profesional en el concurso internacional ENJOIA'T realizado por A-FAD en Joya Barcelona en el 2015.

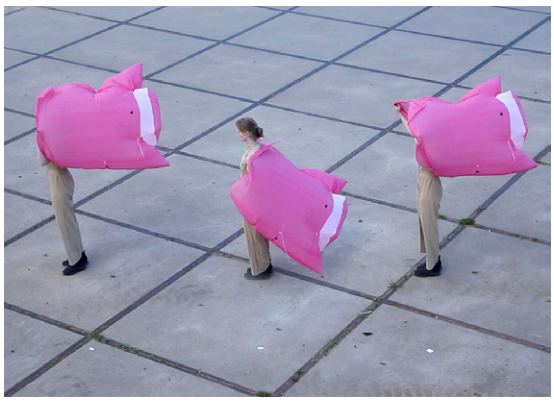
YUNI KIM LANG

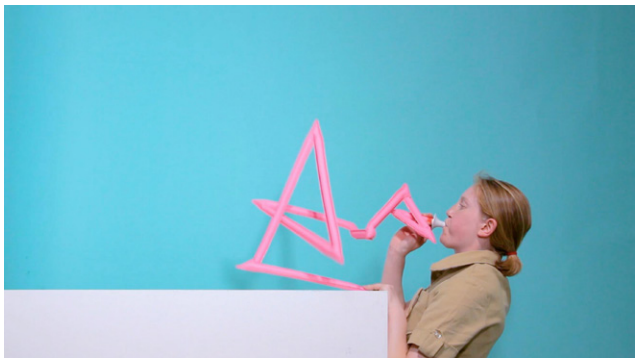
Hair, 2013; *Comfort hair*, 2013; *Booming*, 2017.

Identidad, pelo, familia, generaciones, relación, cultura, conexión, nudos, joya, objeto o extensión corporal, pelo, textil.

La identidad la tejemos de generación en generación.

Este concepto abstracto nos envuelve con el paso del tiempo y genera todo un entramado de relaciones, experiencias o nudos que dibujan el paisaje que nos envuelve.



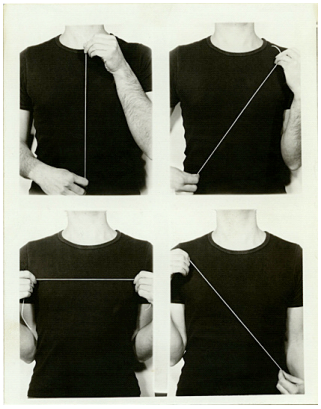


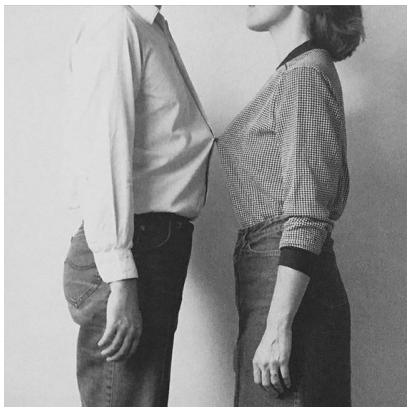
HANNEKER KLAVER

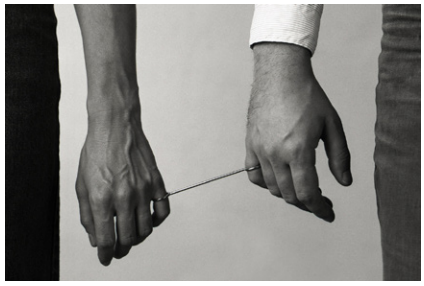
Catching birds of paradise, 2018; *Air trafic*, 2018; *#FREETHEEXPRESSION*, 2018.

Transformación, cuerpo humano, movimiento, video, fotografía, cuerpo humano, objetos sacados del imaginario, tela, papel, metal, plástico.

A través de la interacción de nuestro cuerpo y sus movimientos, podemos transformar la misma anatomía y el modo con el que nos relacionamos con todo aquello que nos rodea y, con esta acción, también cambiar la manera de relación con nosotros mismos y con la manera de entender la realidad.







OTTO KÜNZLI

Automatic photos, 1976; *Broche para dos personas*, 1980; *Anillo para dos personas*, 1980; *Beauty gallery: Susi, Andrea and Sabine*, 1984; *Gold make you blind*, 1980; *Collar de 48 anillos de oro de boda utilizados*, 1985-86.

Enmarcar identidad, retratar, objeto corporal, marco de madera.

Tres identidades que corresponden a tres cuerpos, enmarcadas en tres marcos diferentes, cada uno hecho a propósito de esa identidad.

Un buen retrato implica más que replicar de manera fiel a la otra persona, ser capaz de captar la esencia que la caracteriza, su identidad.

En *Beauty Gallery: Susi, Andrea and Sabine*, ya no es que no pueda ser más real, pues qué mejor que la propia persona para capturar la esencia de la misma.

Con la joyería partimos de premisas, como que el collar enmarca la identidad del portador y la alianza es símbolo de unión. Posteriormente, dependiendo de los conceptos que queramos transmitir, podremos llevar estas simbologías hacia una dirección u otra.

AULI LAITINEN

I am human, 2001.

Joyería, clases sociales, reivindicación, broche, palabras, posicionamiento social.

Soy un humano: negro.
Soy un humano: amarillo.
Soy un humano: blanco.
Pero ante todo un ser humano.

En este caso vemos cómo la joyería muestra aquello que somos, como por ejemplo, a través de nuestras creencias.

Con la joyería generamos una relación objeto-cuerpo que nos habla de una persona desde un plano cotidiano. Dado que son objetos que solemos utilizar en el día a día.

Estas relaciones las exponemos públicamente, al igual que todas las simbologías que representan sus formas. Toda una serie de herramientas que, en este caso, podemos utilizar para transmitir conceptos a través de un lenguaje plástico.

AGNÉS LARSSON

Carbo, 2010.

Adorno para el cuerpo, objeto quebradizo y frágil que recubre el cuerpo, tierra seca, cabello, collar, cuello.

El collar es un objeto que disponemos en la superficie del cuerpo. ¿Y si utilizamos la misma superficie para crear collares?

En el cuerpo encontramos una superficie hecha con epidermis y en el espacio una hecha con tierra.

Cabello como estructura frágil cuasi invisible que actúa como vínculo entre una piel que se ha agrietado y roto por el paso del tiempo, por la pérdida del agua de este material que se convierte en sequedad, desintegración.

Podríamos decir que este collar se ha congelado en un punto donde el material se rompe y se abre como una cáscara. Puede que sea porque va a renacer un cuerpo, puede que sea porque ese cuerpo se está secando y descomponiendo, volviéndose tierra.

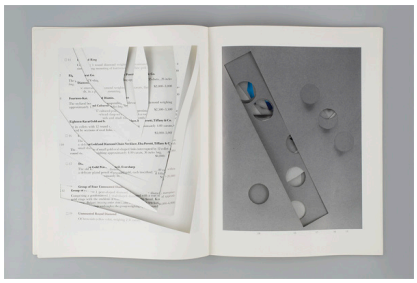
ISABEL LEÓN

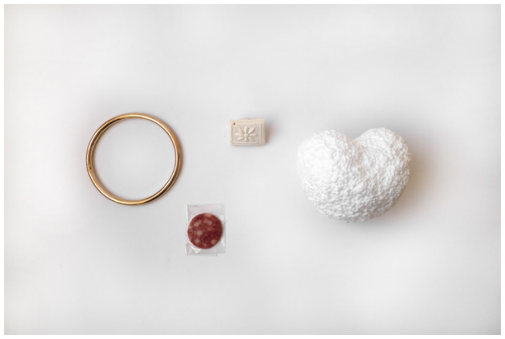
85 Garbanzos, 2018.

Vínculos, conversaciones, relaciones, objetos, cuerpo, performance, recuerdo.

El alimento nos nutre, forma parte de nuestro organismo y a la vez, nos podemos vestir con él.

Ciertos alimentos pueden estar vinculados a acontecimientos, a personas o relaciones que nos nutren, forman parte de nosotros y que también podemos vestir.





SUSKA MACKERT

An arrangement of shine, 2009; *Parure*, 1999; *Andy Warhol's collection*, 2008; *Heimatmuseum*, 2015.

Recolección, juego, joyería, libros, mesa, retratos, objetos cotidianos.

A la izquierda, podemos ver un proyecto en el que Suska Marckert ha creado representaciones de joyas hechas con páginas que hablan de joyas, dobles lecturas e ilustraciones hechas de ilustraciones.

A la derecha, vemos otros proyectos en los que ha reunido objetos que guardan una narratividad entre ellos y que incitan a la mente a querer recrear las historias ocultas o guardadas por ellos, a ilustrar pasajes del recuerdo de forma abstracta.

MARUJA MALLO

Sin título, 1945.

Experiencia, azar, inspiración, corpóreo, paseo, fotografía, acción corporal, algas de 25m, anatomía.

Maruja Mallo buscando inspiración para empezar un encargo, encontró unas algas de 25m. No pudo reprimir el impulso de interactuar con ellas.

Con la experiencia corpórea esta artista encontró el detonante creativo para pintar un mural en el cine Los Ángeles de Buenos Aires.

Podríamos decir que el contacto físico de estos elementos con su cuerpo y el componente del adorno, hizo que Mallo pudiera adentrarse en su mundo imaginario y, de este modo, poder sacar a la luz aquello que hasta ese momento, no tenía color ni forma.

La acción corporal con los objetos puede ser una muy buena herramienta dentro del proceso de investigación en el campo del arte.

CORINA MASCOTTI

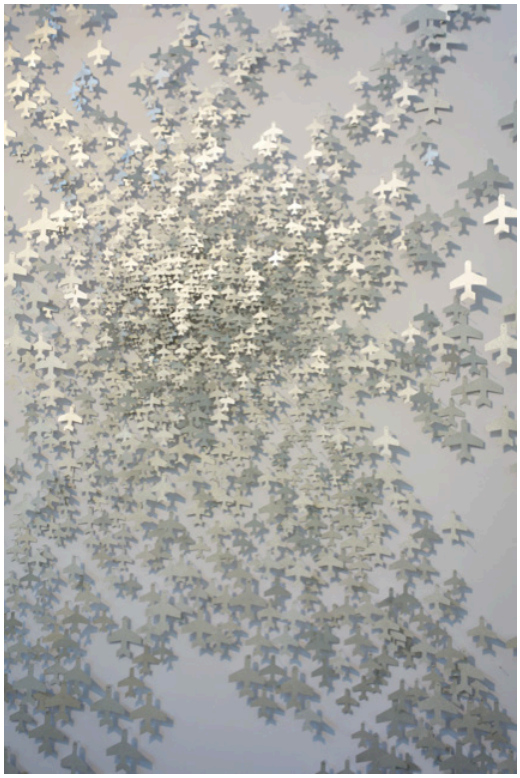
Pechera, 2017.

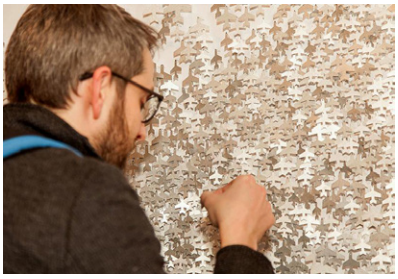
Intimidad, maternidad, protección, tela, metal, hilo, amuletos, exvotos, ropa, tradición, ritos, joyas.

Pechera realizada a mano por una mujer a su hijo, para que le acompañe y le guarde en el camino de la vida, para que le ampare y le proteja.

Prenda hecha a partir de formas y simbologías que van desde la cultura de la que ellos forman parte, hasta el imaginario de la madre que vela por la criatura.

Podríamos decir que los objetos que vinculamos a la anatomía humana están cargados de simbologías, que nos narran o transmiten conceptos, historias, costumbres, modos de ser, de vivir o de entender la vida.





NANNA MELLAND

Swarm, 2012.

Diálogos entre la tipología joya, constelación, interacción, pin, colgante, aluminio, avión.

En este proyecto, la interacción de los visitantes con la obra es muy importante.

Lo que pretendió la autora fue crear una constelación y que cada uno de los elementos que la conforman, en este caso la figura de un avión, viajara del mundo que ella había creado, al mundo de la audiencia para introducirse en su universo personal.

Las pautas eran sencillas: entrar en la exposición, observar la obra, decidir qué avión te gustaba, entregar el dinero en la caja y ponértelo.

Podríamos decir que en este proyecto, la joyería está presentada en un ambiente de autogestión e interacción entre individuos.

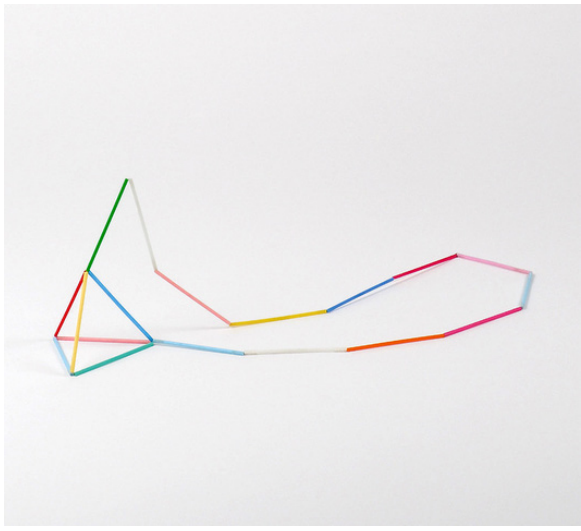
MIGUEL MOLINA Y DUBRAVKA MINDEK

Alianzas de ajo y perejil, 2018 un homenaje a la obra *Casarnos los dos de verde y yo llevaría en la mano un ramito de perejil* (1932) por Concha Méndez (1898-1996) y Manuel Altolaguirre (1905-1959).

Texto extraído de la exposición *Joyas impensables de la protoperformance-española (1920-1955)* (realizada en la bienal de joyería contemporánea *Melting Point 2018*) escrito por Miguel Molina Alarcón, donde describía la obra:

> La poetisa Concha Méndez decidió casarse en 1932 con el poeta e impresor Manuel Altolaguirre, vestidos de verde y con un ramo de perejil, como idea surrealista en homenaje al verso "Verde que te quiero verde" (del poema Romance del sonámbulo, 1928) de Federico García Lorca, que le inició a la poesía. Finalmente no pudo ser así la boda, al haberse vendido la tela verde reservada en una tienda. Esta idea pudo llevarse a cabo el 28 de febrero de 2018 por Dubravka Mindek y Miguel Molina, casándose vestidos de verde, con un ramo de perejil y las alianzas de ajo y perejil. También se restituyó a la salida de la boda, lo que hizo en su día el poeta Juan Ramón Jiménez, de aventar monedas a la vez que voceaba: "Digan conmigo: ¡Viva la poesía! ¡Viva el arte!".

El ajo y el perejil, dentro de la gastronomía española, son dos alimentos que tradicionalmente juntamos o vinculamos. De hecho, podríamos decir que en algunos casos, son inseparables. Por lo tanto, ¿qué mejor que un ajo y una ramita de perejil para condimentar o saborear una alianza inseparable entre dos personas?



MARC MONZÓ

Sin título, sin registro*; Sin título,* sin registro.

Juego, otras posibilidades, hablar de joyería, collar, objetos encontrados, hilo, anillo, oro, gemas.

Hacer joyería con objetos de desecho que el mar ha devuelto a la tierra como los bastoncillos de los oídos y elevar estos elementos al nivel de las joyas.

Hablar de joyería a través de los materiales y de los procesos de construcción.

Hacer una reiteración y hacer anillos con anillos que sujeten las gemas.

Hablar de joyería a través de las diferentes tipologías que podemos encontrar en este campo.

MERET OPPENHEIM

Desayuno con pieles, 1936; *Mi enfermera*, 1936; *Autorretrato*, 1964.

Metáfora, lenguaje de los objetos, mundo interior, fotografía, objetos de uso común, cuerpo.

Los objetos pueden ser una herramienta perfecta para mostrar nuestra parte más oculta o surrealista, de un modo más directo y claro.

Recrear una escena de te, con personas que van vestidas de visón.

Presentar a la mujer sexi como comida. Hacer un autorretrato donde además de verse el esqueleto se vean elementos representativos que también conforman esa anatomía.

GINA PANE

Acción sentimental, 1973.

Amor, dolor, sacrificio, pureza, cuerpo, flores, performance, sangre, espinas.

En esta fotografía vemos un instante inmortalizado de una performance de Gina Pane.

Una acción en la que la autora quitó la protección natural que tienen las rosas, en este caso blancas como la inocencia, y la introdujo en la anatomía humana, pero a la inversa. Como si de un objeto ornamental se tratase.

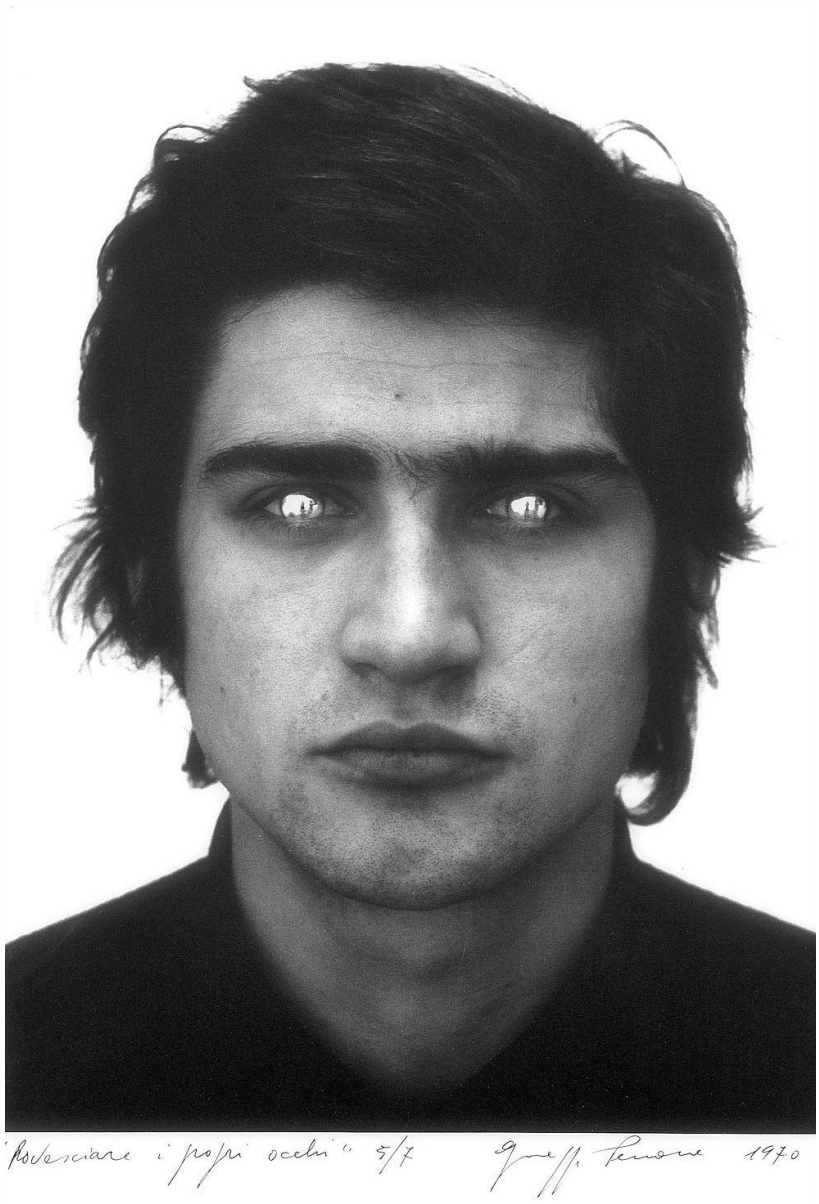
En esta obra vemos espinas de rosas dispuestas en el cuerpo como si fuesen joyas, dado que también actúan como elementos simbólico-ornamentales.

TIFFANY PARBS

Blister-ring, 2005; *Etched*, 2004; *Extension,* 2008.

Joyería, belleza, ornamento, anillo, brazalete, extensión corporal, dolor, ampolla.

La joyería, como tantas otras cosas, se puede llevar hasta límites extremos, independientemente de que sean más o menos coherentes. En el caso del arte, consideramos que pueden ser válidos siempre y cuando estén en sintonía con los conceptos que queremos transmitir.



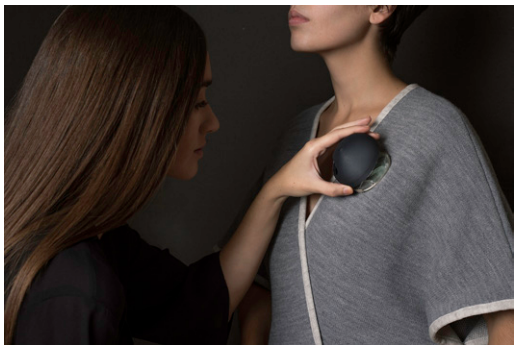
GIUSEPPE PENONE

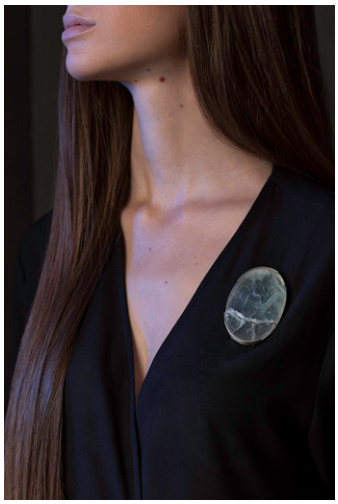
Invertir los ojos de uno mismo, 1970.

Observarse a uno mismo, introspección, fotografía, cuerpo humano, lentillas con efecto espejo, intervenciones corporales.

Las lentillas que cambian la apariencia de los ojos, las podríamos considerar como elementos que alterar u ornamentan nuestra apariencia. Además, es habitual que este tipo de intervenciones estéticas se hagan con el fin de potenciar un tipo determinado de belleza.

En este caso, el fin de esta obra es comunicar una serie de conceptos. Pero podríamos decir, que este fin no se escapa de tener implícito unas connotaciones simbólico-ornamentales, tal y como pasa con la joyería. Pues acarrea una simbología concreta y consideramos que la estética que se buscaba, era que fuese armónica y atractiva.





EVA PERALES

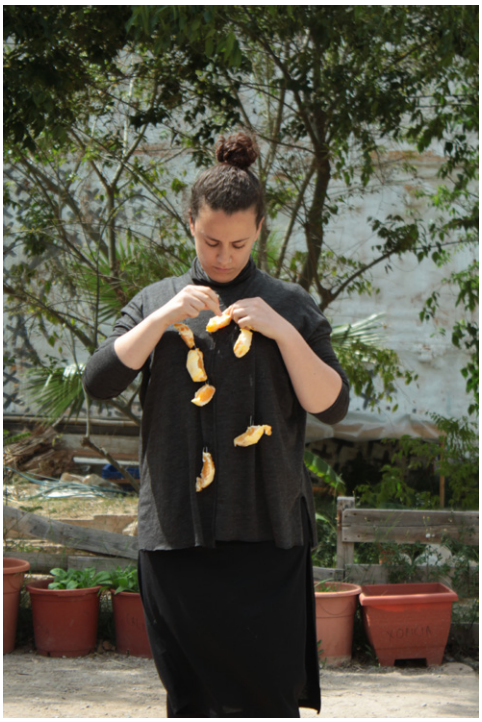
ID: Multiracial identities, 2019.

Identidad, multirracial, raza, sociedad, nuevos estados, broche, plata, acero, piedra, código de identidad, más allá de lo visible.

En este proyecto, Eva Perales ha introducido dos elementos que dialogan con las joyas: unos carnés de identidad y un *tercer espacio* con el que podemos iluminar los broches con una luz ultravioleta.

Los broches son metáforas hechas en fluorita y plata que representan un tipo concreto de identidad. En este caso de forma oval como el rostro y que disponemos en el carné como si fuese la fotografía de este objeto de identificación personal.

Broches que podemos vestir a modo de insignia y que exponen públicamente cómo somos, o que podemos utilizar como si fuesen un retrato nuestro.



ALBA PÉREZ SÁNCHEZ

Cooperire, 2016.

Joyería, comunidad, experiencia, naranja, imperdibles, cuerpo, performance.

De una naranja salieron ocho broches y de esos ocho broches salió jugo.

De una pieza de alimento salieron ocho joyas y una performance.

Cooperire es una obra que hizo Alba Pérez Sánchez para el *Melting Point* 2016, en la que proyectó todos aquellos sentimientos que experimentó cuando impartió un curso de performance a las alumnas del departamento de joyería de la EASD.

Toda una obra en la que converge la joyería, la performance y la poesía visual.

RUUDT PETERS

Terram, 2014.

Pies, apoyo, deformación, ornamento, sujeción, amarre, collar, cuero, cerámica.

Los pies, esos miembros que muchas veces huelen y no solemos considerar como la parte más bonita del cuerpo, esta vez se lucen con orgullo a modo de colgante, en un collar.

El cuello es el inicio de los brazos, los cuales son las piernas cuando estas nos fallan porque su anatomía no puede con nosotros.

Cargamos a los pies con los brazos cuando éstos no pueden acarrearnos a nosotros y aquí, en esta obra, cargamos a los pies con el cuello.

SHARI PIERCE

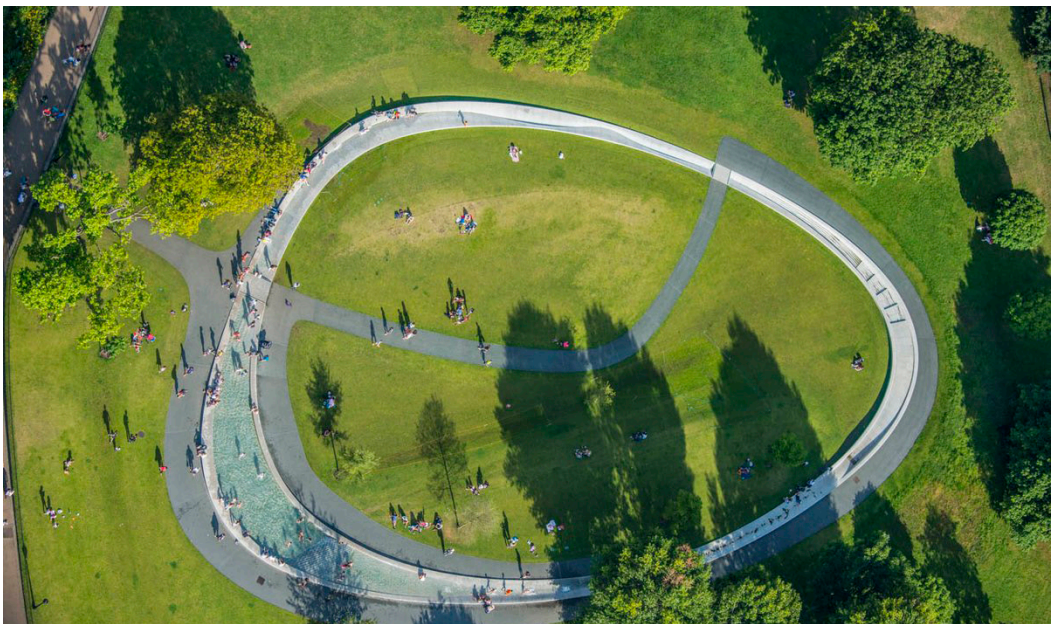
Agraphobia 300 sex offenders from within a 5 mile radius, 2013.

Abusadores sexuales, protección, protesta, collares, transferencia, tela, hilo, identidades.

300 abusadores sexuales en un radio de 5 millas, es decir, en un radio de 8,05 km, no es poco. Estas cifras son para preocuparse y más si tenemos en cuenta que, en Estados Unidos, lo normal es que las distancias se expandan de manera abismal. Por lo tanto, es como decir que en un radio de 3 o 5 km en España, hay 300 abusadores sexuales.

¿Qué hacer ante esta situación? Puede que llevar un collar con las caras de estos abusadores para así poderlos reconocer o, simplemente como protesta, podría ser un comienzo ante esta injusticia social.

El collar es una tipología de objeto que, a lo largo de la historia, hemos utilizado para introducir en la anatomía humana, carteles o símbolos que queríamos exponer públicamente.



GUSTAFSON PORTER + BOWMAN

Diana, princess of Wales memorial fountain, 2004.

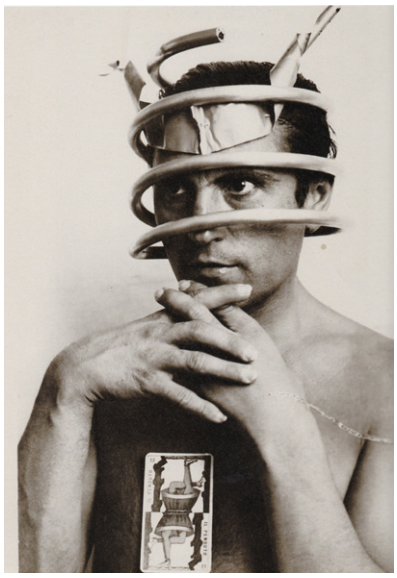
Princesa Diana, homenaje, compromiso social, gente, identidad de Diana, interacción, espacio público.

En el parque Hyde Park de Londres podemos visitar un anillo que contiene algunos de los rasgos principales de lo que fue la princesa Diana de Wales.

Con este monumento han querido plasmar la identidad de la princesa a través de la piedra y del curso o fluir del agua.

Podríamos decir que esta fuente forma una silueta que nos remite a una alianza con el nombre de Diana, que han excavado y grabado en la tierra en la que ella se comprometió. Un trozo de tierra que esta vez, se ofrece a los ciudadanos en su honor, para disfrutar y homenajearla.

*Un dato curioso es que los habitantes de Londres no lo llaman el monumento de la princesa Diana sino el anillo de la princesa Diana.



GREGORIO PRIETO

Vida y milagros de Gregorio Prieto, 1928-32.

Identidad, retrato, fotografía, objetos cotidianos, cuerpo humano, espacio, relaciones, simbologías, ornamentación.

A través de un planteamiento simbólico, podemos sacar a la luz una parte oculta de nuestra identidad.

La alteración provocada en la manera de relacionar los objetos con la anatomía humana, nos ofrece un registro muy amplio de recursos simbólicos y conceptuales.

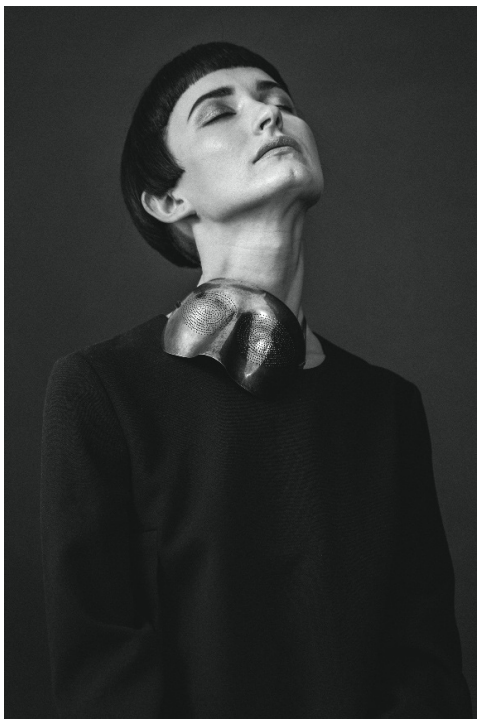
KERIANNE QUICK

Transmutación 8, Transmutación 6, Sin título, 2016.

Construcción, joyería, fusión, metamorfosis, ornamentación, ladrillos refractarios, perlas, seda, oro.

Podemos hacer joyería con materiales de construcción, así como entender y realizar elementos ornamentales desde el adorno o lo preciado, con materiales habituales como el ladrillo.

Esta obra nos da pie a asociar casa con joya y adorno con cobijo.



MAN RAY

Optic topic, 1970.

Máscara, visión, objeto, cuerpo, percepción, adorno.

Man Ray fue uno de los fotógrafos más representativos del movimiento surrealista.

Creó estas máscaras con las que podemos mirar pero no pueden ver nuestros ojos.

El dorado está directamente vinculado con el poder, lo preciado, aquello valioso y lo ornamental, y las máscaras con aspectos simbólicos de la identidad que queremos ocultar y exponemos de manera simultánea.

¿Cómo se relacionan o cómo relacionar todos estos aspectos con la anatomía humana?

ANNA RIKKINEM

Looks can kill, 2004.

Mirada, ver, no ver, enmarcar, objeto para los ojos, ornamento, metal, cadena, hilo, cuentas.

La manera de mirar la podemos acentuar si relacionamos los ojos con un objeto que enmarca o subraya la mirada, su dirección o intención.

Pero al igual que podemos recalcar la mirada, también la podemos anular.

Ensalzar u ocultar el cuerpo lo podemos hacer desde el ornamento.

En este caso, Anna Rikkinem lo ha hecho desde una manera que ensalza la mirada y el rostro, la carta de presentación de la identidad.

ZOE ROBERTSON

FlockOmania2, 2016.

Joyería, performance, baile, relaciones, cambio de roles y de escalas, video, cuerpo, espacio, objeto corporal, plástico, textil, metal, luz, sonido, interacción.

La joya es un objeto que está en relación con el cuerpo, sus formas y sus movimientos.

El cambio de escala y de rol de la anatomía humana, y de esta tipología de objeto, hace que surjan otro tipo de relaciones entre ambos elementos y a su vez, con el espacio.

GERD ROTHMANN

Gold under my fingernails, 1983.

Parámetros de la joyería, belleza, ornamento, cuerpo humano, objeto corporal, cuerpo, oro, pinzas.

Podríamos decir que, aquello que se queda y se entrevé entre el dedo y la uña, a ojos de aquel que no está en este gremio de la joyería, es suciedad. Para los que sí que están es riqueza.

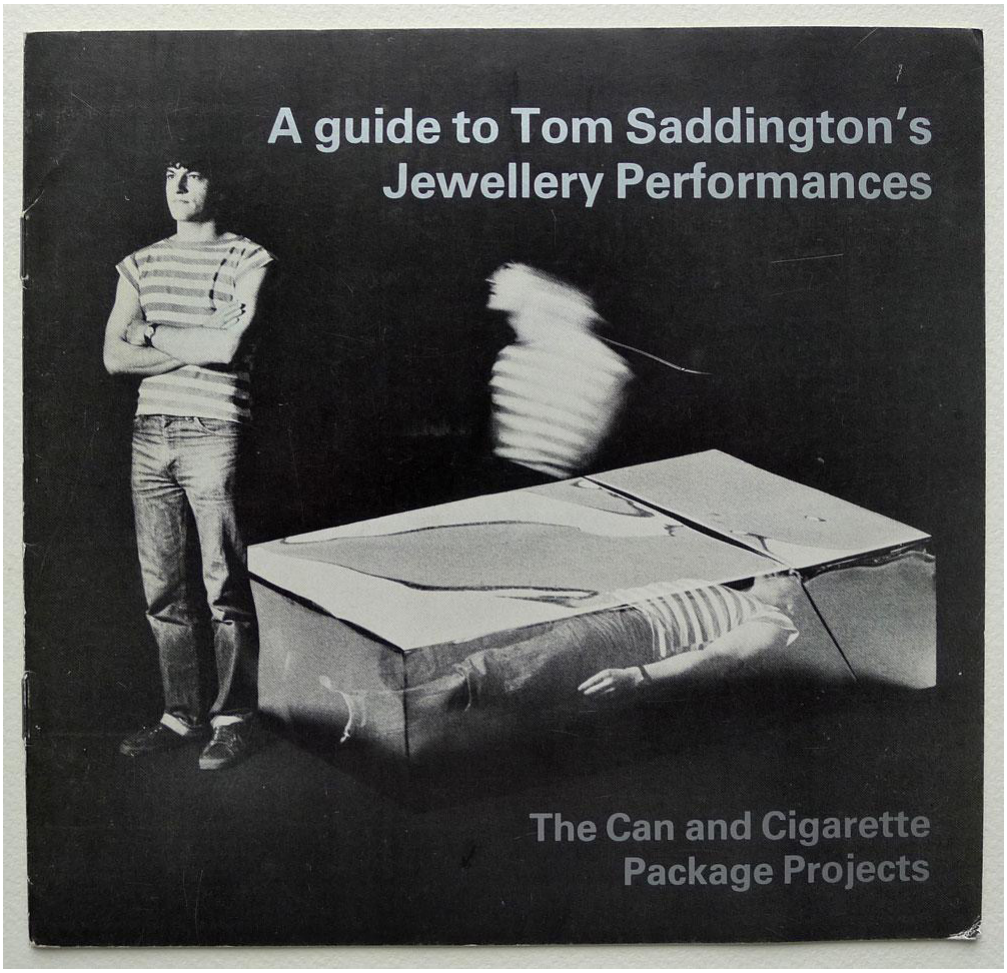
Este es un ejemplo que nos muestra cómo podemos ver alterados los parámetros estéticos y de belleza.

Todo depende del ojo con el que miremos.

Después de estar trabajando haciendo joyas con oro, las uñas se quedan repletas de este metal precioso. Este polvo, al igual que las virutas, lo tenemos que recolectar con el fin de reutilizarlo y hacer otras piezas, o para venderlo. Pues es un material muy caro y fácilmente reciclable.

En el antiguo gremio de la joyería había mucho trabajo y la cantidad de polvo que se producía era tal, que con lo que recogían a lo largo de todo el año, se podían costear un viaje al año.

Al igual que, tal y como nos contaron los joyeros cordobeses, antiguamente el polvo de metal que guardaban las pulidoras a lo largo de su vida, les permitía tener el suficiente dinero como para tener una jubilación digna. A estas mujeres no les solían hacer contrato de trabajo y, por lo tanto, no podían trabajar de manera legal ni acceder a una pensión de jubilación.



TOM SADDINGTON

The can and cigarette. PACKAGE PROJECTS, 1978.

Intercambio de roles, joyería, performance, fotografía, caja metálica, cuerpo, interacción.

En esta obra, Tom Saddington partió de un planteamiento extremo de la joya hasta que llegó a fundirse con el arte de objeto y la performance.

Con ella presentó el cuerpo como joya, una que puede ser guardada en una caja metálica.

Cuando realizó la performance, Saddington entró dentro de cajas metálicas como si él fuese una joya. Solamente podía salir con la ayuda de la gente que estaba en la galería en ese momento.

Relaciones entre los objetos y los cuerpos a través de la alteración de las escalas.

NATALIA SARRAZÍN AGUILAR

Sobremesa, 2019.

Familia, reunión, comida, mesa, sobremesa, conversación, cera, silicona, papel, cordón, cobre, plata, gesto, presencias, ausencias, relaciones.

La obra de Natalia nos hace pensar en los vestigios de los objetos después de la sobremesa, esos que guardan la memoria de la gente que habitó ese lugar en el que compartimos la comida.

En esa habitación y espacio sujeto por cuatro patas, celebramos reuniones en las que madres, padres, abuelos, abuelas, hermanas, hermanos, tíos, tías, primos, primas, etc. compartimos un momento. Relatos futuros y pasados y recordamos, guardamos esos sentimientos que nos mantienen juntos.

¿Cómo dispone la servilleta la hija? ¿Cómo posiciona el vaso la madre?

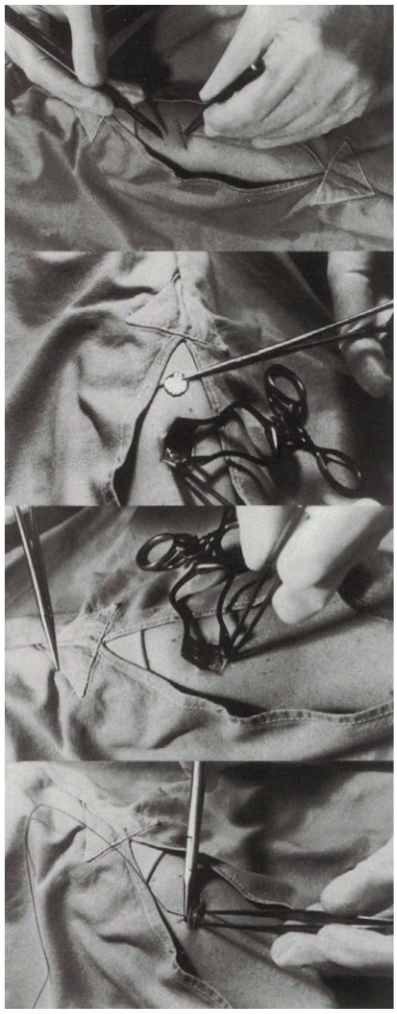
Los objetos son espejos que, a través de las posiciones, también guardan y cuentan lo que sucedió entre esas cuatro paredes y cómo son las personas que lo habitan.

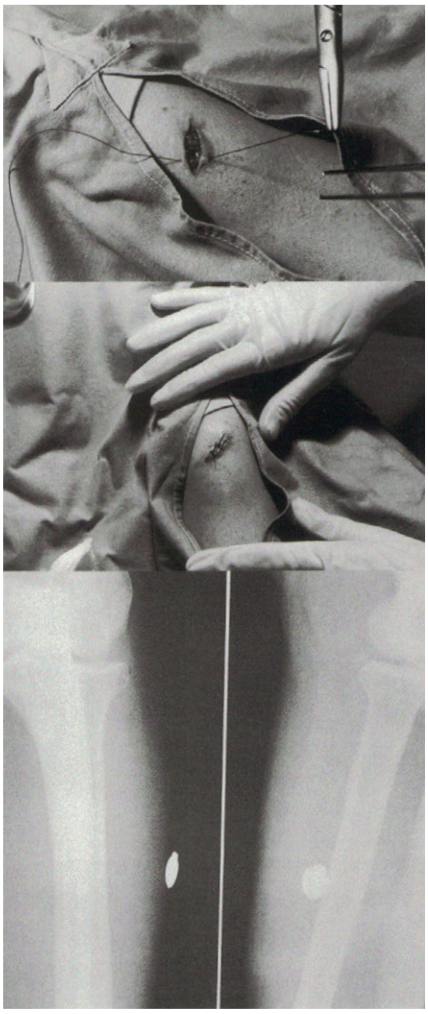
AKIKO SHINZATO

*Another skin**, 2015; *Smile and speak up*, 2018; *Clown*, 2015.

La joyería, el ornamento y la simbología dan pie a extensiones corporales donde convergen la identidad y corporeidad, de una anatomía humana que es expuesta a la sociedad desde un plano o mirada íntima.

*Este proyecto ganó el primer premio de joyería de la categoría estudiante en el concurso internacional ENJOIA'T realizado por A-FAD en Joya Barcelona en el 2015.





PETER SKUBIC

Jewellery under the skin, 1975.

Adorno, invisibilidad, joyería, estereotipo, performance, fotografía, pieza metálica, cirugía.

¿Por qué exponemos la joyería públicamente?

¿Qué pasa si ésta queda oculta bajo la piel?

Podríamos decir que el cuerpo es nuestro objeto más preciado, la joya más valiosa que tenemos.

También, muchas veces, la joyería que realmente nos es más valiosa, y no estamos hablando de valor económico, es aquella que tiene un peso emocional muy fuerte.

Ese tipo de joyería nos recuerda una persona, un suceso, una unión, un gesto, etc. Algo que queremos tener muy presente, bien cerca, en nuestra piel. Pero ¿por qué no situarla dentro de este tejido epidérmico que nos contiene para sentirlo bien adentro, si más allá de su valor ornamental y estético es el valor sentimental el que impera?

ROBERT SMIT

Everyday adorment, 1975.

Adorno, joyería, modos de relación, movimiento, 70 fotografías polaroid, 2 cajetillas de tabaco, 1 cuerpo.

Las piezas de joyería en algunos casos, son objetos que creemos imprescindibles. De hecho, podemos llegar a sentir que nos falta algo si no las llevamos puestas. Al igual que también nos sitúan en una determinada condición social o estatus.

Estas características las puede tener una caja de tabaco para un fumador.

Pues no tener tabaco puede ser motivo de ansiedad o vacío, y fumar, a pesar de que los tiempos han cambiado, sigue posicionándote en un estatus social dentro de ciertos círculos.

En esta obra tenemos un claro ejemplo para ver cómo se relaciona la joya más preciada para un fumador con el cuerpo.

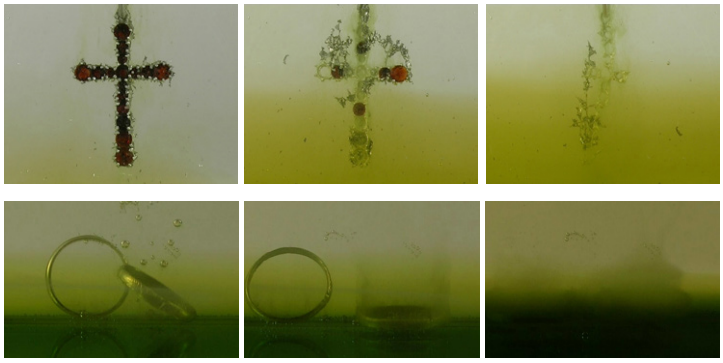
BETTINA SPECKNER

Sin titulo, sin registro.

Recuerdo, momentos concretos, objetos y siluetas específicas, asociación, broche, fotografía, figuración, piedras, metal.

Las experiencias pueden llegar a ser recreadas por una mirada o gesto capturado en el tiempo por medio de la fotografía.

Si juntamos estas instantáneas junto con otros objetos, puede que el recuerdo empiece a cobrar vida con más intensidad dentro del imaginario, de una manera más rica. Pues cada elemento que sumamos, incrementa nuevos matices perceptivos a la experiencia plástica.



GISBERT STACH

Trees, 2004-9; *May be forever*, 2011.

Ornamentación, joyería, perdurable, efímero, entorno, árbol, colla de perlas, ácido, cruz con gemas, alianzas.

Al final, por muy perdurable que sean las joyas y su valor, todo se lo acaba comiendo el tiempo.

Estos objetos ornamentales que son pasados de generación, en generación a lo largo de los siglos, pueden llegar a ser vulnerables. Todo depende del cuerpo que las vista o del entorno en el que las situemos.

JANA STERBAK

Control remoto, 1989.

Dependencia, falta de autocontrol, performance, video, fotografía, cuerpo, estructura metálica, sistema de control remoto, sujeción, engarce.

El estado actual de la sociedad hace que en muchas ocasiones, nos veamos a nosotros mismos inducidos por movimientos o caminos por los que no queremos ir o pasar.

Podríamos decir que estas situaciones son como si estuviésemos anclados, como gema a una joya, en un mecanismo en el que no nos podemos mover por nuestro propio pie. Puesto que estamos a merced de las voluntades y el control remoto de otra persona para poder avanzar o movernos.

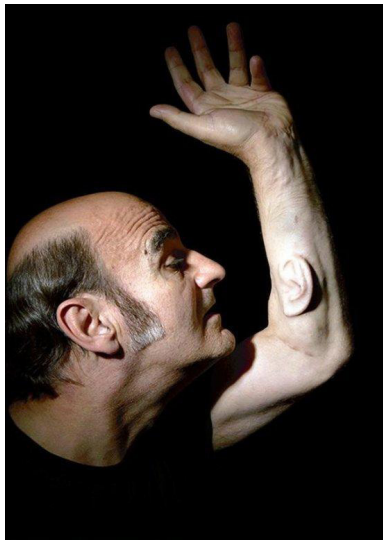
STERLAC

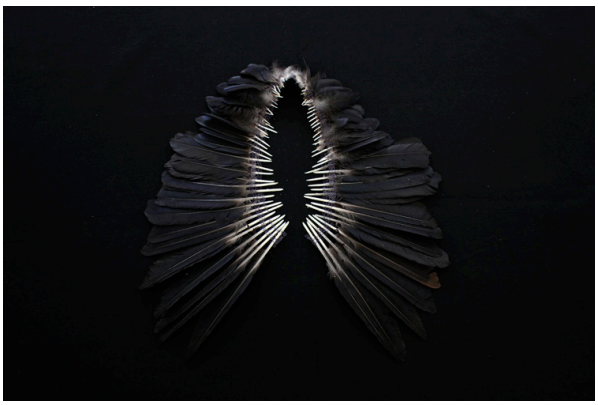
Tercera mano, 1980; *Oreja en brazo*, 2006.

Cuerpo, obsolescencia, metáfora, objeto corporal, prótesis, aparatos electrónicos.

Sterlac se hizo una intervención corporal, en la que introdujo por debajo de la piel de su antebrazo, una estructura que reproduce la forma de su oreja.

Joya corpórea que escucha, que nos permite hablarle a nuestro antebrazo.





ANNA TALENS

A mermaid necklace, 2008-10; *III / El ángel negro ó Negro cuervo*, 2016; *Ara,* 2014.

Alas, acumulación, objeto para el cuello, objetos para volar o que vuelan, plumas, collar, elementos del mar y de un puerto.

Unas alas y un collar comparten lo circular de esta tipología de objeto, a pesar de que una esté lejos de compartir con la otra, los conceptos que transmite Anna Talens a través de la plasticidad de los materiales y las composiciones.

En *A mermaid neckace* o *Collar de sirena* Talens utiliza la tipología del collar y la agranda. Así vemos el peso de esos materiales que se describen en el relato que acompaña la obra. Toda una serie de elementos con los que poco a poco una muchacha quedó atrapada en el mar, sintiéndose ahogada y tragando tristeza durante meses.

EDU TARÍN

Sujeto 3, 2011; *Sujeto A*, 2011.

Rehacer la joyería con la propia joyería, descontextualizar objetos, broches, plata, cobre, esmalte, acero.

- Desvincular el material de la forma con la intención de potenciarlo.
- Devolver el valor de los volúmenes a aquellos objetos obsoletos.
- Hacer de una joya seriada e industrializada, una joya única a través de la propia seriación e industrialización.
- Los lenguajes de las joyas.
- La plasticidad de la joyería.

PATRICIA TEWEL

Un montón de fuegos, 2017.

Fuego, ancestro, exvoto, dibujo, trazo, objeto de culto, pin, cobre, grabado, historias, narratividad, simbologías.

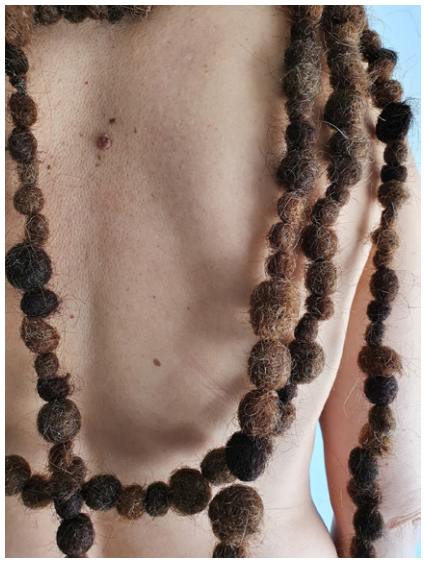
Dibujos y figuras ancestrales que rememoran dioses y rituales, en este caso, creados o invocados por la creadora, para guardar el fuego.

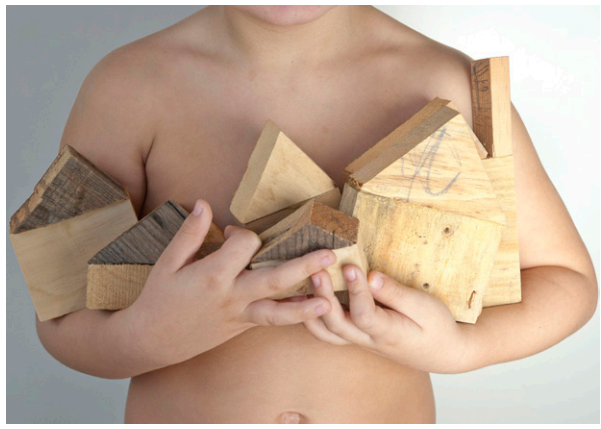
Qué curioso que estos objetos se hayan diseñado para llevarlos puestos en el cuerpo.

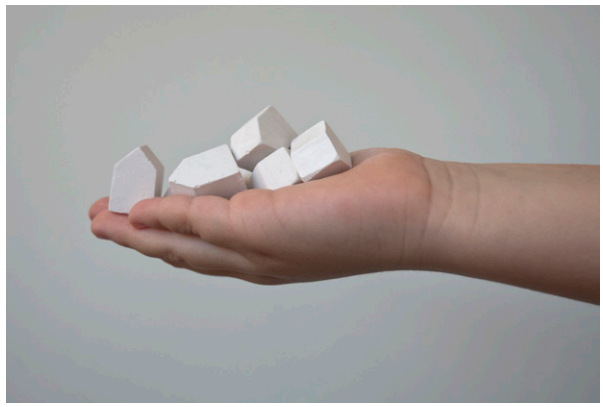
Los pines, inicialmente, los colocan en el pecho, cerca del corazón. Un órgano que, dentro del contexto de la anatomía humana, nos remite al símbolo de pasión y del fuego, rojo como este elemento.

Un exvoto es un símbolo de agradecimiento.

En este caso, Tewel ha creado objetos que guardan y agradecen al corazón y al fuego. De este modo, tal vez nunca se apague.







SARA VILAR

Homenageando a Mona Hatoum, 2019; *Ciudad refugio: arquitecturas imaginarias,* 2016; *Como una piel*, 2019.

Cuerpo, pelo, piel, cera, escamas, recoger, cobijar, habitar, proteger, tejer, escayola, hilo, madera.

Nada mejor que el cuerpo para encontrar los recursos plásticos necesarios que den forma a ideas, reflexiones o pensamientos que parten de él. Cubrir, proteger o dar cobijo al cuerpo, con el mismo cuerpo.

La anatomía puede ser, perfectamente, una estructura de agarre. En este caso para sustentar las mismas arquitecturas que la amparan.

Agarrar, enganchar, sostener, engarzar, acoger, dar cobijo.

MANON VAN KOUSWIJK

Soap, 1995.

Joyería, objetos cotidianos, perlas, collar, jabón, plato, relaciones, vículos.

Con esta obra el gesto de lavarse las manos es un proceso de excavación con el que rescatamos unas joyas. Aunque esta vez, atrapadas por jabón en vez de estar atrapadas por tierra.

La limpieza entierra en esta obra a la ornamentación y al objeto preciado, y el agua y las caricias los liberan.

¿Cómo nos queremos relacionar con los objetos?

ELSA VON FREYTAG

Sin título, sin registro.

Transformación de la identidad, reapropiación de los objetos, fotografía, objetos de adorno, cuerpo.

Los elementos que nos introducimos en el cuerpo hacen que nuestras formas y cualidades físicas cambien, provocando así una alteración de nuestra identidad.

Vestirse, adornarse o maquillarse son acciones con las que sacamos a la superficie una manera de ser, una manera de vivir y estar imperceptible a los sentidos de los demás.

Podríamos decir que de este modo nos presentamos o nos autorepresentamos en este mundo, tal y como queremos.

LISA WALKER

Sin título, 2015-16.

Juego, adorno, joya, materiales cotidianos, collar, playmobil, peluches, teléfonos, tela, algodón sintético, hilo, cordón, relaciones, vínculos.

¿Cuál es el objeto más preciado que poseemos?

Puede que para un niño pequeño sea un juguete; para un adolescente, el teléfono móvil; y para un adulto, un abrazo.

¿Con qué elementos de valor queremos hacer las joyas?

FRANZ ERHARD WALTHER

SehKanal, 1968*; Pleased to meet you*, 2017.

Unión, comunicación, objetos, vínculos, textil, cuerpos, performance, relaciones.

Tal y como hacía Lygia Clark, aquí el vínculo y comunicación que establecemos entre nosotros, se ha podido plasmar de manera física por medio de objetos relacionales, por medio de joyas expandidas en el espacio y entre los cuerpos, por medio de la acción corporal.

Joyas para vestir entre dos cuerpos.

DANIEL WIDRIG

Pequeña espina negra, 2013.

Sacar las estructuras internas al exterior, protección, objeto corporal, plástico, impresión 3D.

Adaptar las estructuras internas del cuerpo humano a sus volúmenes externos, hace que podamos ver cómo un elemento de sujeción es sujetado y a la inversa. También que aquello que en un principio era una estructura funcional, pase a ser puramente ornamental.

HANNAH WILKE

S.O.S. Serie de objetos escarificados, 1974-82.

Estado de la mujer, sociedad, consumo, estereotipos, ornamento, belleza, fotografía, cuerpo humano, objetos de uso común.

Los chicles masticados que Hannah Wilke puso en su cuerpo actúan como elementos simbólico-ornamentales. Por lo tanto, podríamos considerarlos como joyas que adornan el cuerpo y que a la vez, nos transmiten una serie de conceptos.

Hay muchos estereotipos de mujeres en la sociedad actual y la mayoría, están puestos a merced del consumo.

ERWIN WURM

Organisation of love, 2007; *The discipline of subjectivity*, 2000; *The Vienna circle*, 1924, 2001; *Organisation of love*, 2007.

Otras maneras de ver, sentir y entender la escultura, cotidianeidad, esculturas con vida, objetos de uso común y cotidianos, cuerpo humano, espacio, contexto, performance, relaciones, vínculos.

¿Cómo introducir dentro de los museos la cotidianeidad, el juego, las relaciones entre los individuos o el arte de la vida?

Erwin Wurm no pretende representar la experiencia del arte, sino que va más allá y la recrea, haciendo que los observadores sean partícipes de la misma gracias a la performance. Todo ello, a partir de una investigación depurada en la que predomina la sencillez y el juego.

Con este artista hemos descubierto cómo lo cotidiano puede pasar a convertirse en objeto de arte y cómo, a partir de una simple botella de detergente o una goma de caucho, podemos vincular a las cosas más banales, cualidades de valor y de objeto preciado si cambiamos el contexto en el que las exhibimos.

¿Si estos productos de limpieza que están situados en el cuerpo, ornamentan y tienen una carga simbólica, los podríamos llamar joyas?

NOA ZILBERMAN

Wrinkles, 2012.

Belleza, paso del tiempo, vejez, arrugas, objetos y extensiones corporales, fotografía, latón, cuerpo humano.

El tiempo aparece de manera tangible en el cuerpo por medio de las arrugas, los pliegues, las coloraciones, etc.

Las arrugas son indicadores de tiempo, experiencia, sabiduría. Celebrarlas y darles el valor que les pertenece, sería una acción honesta por nuestra parte.

De hecho, podríamos decir que al igual que las joyas, éstas son elementos simbólico-ornamentales que encontramos en el territorio corporal.

OBJETO
de manera general

TOBIAS ALM

The tool belt: the bag, The tool belt: the belt, The pipe wrench lanyard, The tool belt: the hammer, closeu, 2018.

Sacar de contexto, segunda piel, extensión corporal, herramientas, cinturón, martillo, látex, resina, hilo, madera, metal.

¿En qué momento las herramientas se convierten en una parte más del cuerpo?

En este proyecto, una segunda piel de carne envuelve los útiles y los hace humanos, parte de esta anatomía.

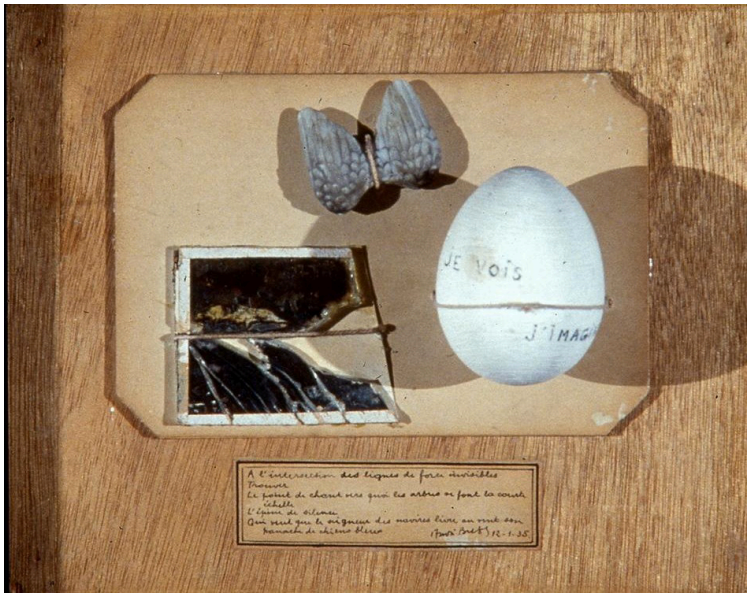
Piel como material y tejido que puede hacer corpóreo todo aquello que se vea envuelto por ella.

DAVID BESTUÉ

Rosi Amor, 2017.

Poesía, metáfora, objetos cotidianos, fusión de forma y contenido, resina, polvo de objetos, poesía, palabras.

Con este proyecto, Bestué recreó una versión de objetos cotidianos con los que, a través del polvo de otros elementos, les pudo dar otras connotaciones y generar poesía visual a través del arte de objeto. De ese modo, un motor sobre un banco junto con unos vasos, ya no son sólo lo que la forma revela, sino lo que la poesía expone a través de un motor de sangre, un banco de arena o unos vasos de hueso y mármol.



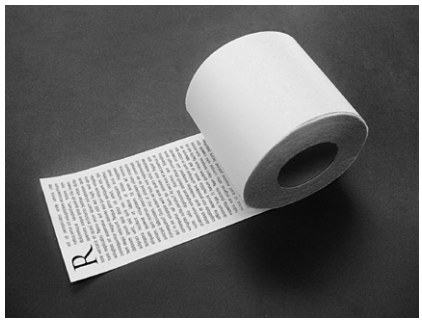
ANDRÉ BRETÓN

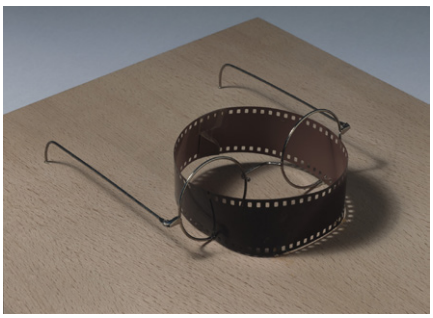
Poem-object, 1941.

Poesía, cotidianeidad, objetos encontrados, palabras, cajas, tesoros, historias, retórica.

Objetos dispares, con orígenes y simbologías inconexas. Se presentan en comunidad a través de la retórica de una madurez que rescata a la infancia olvidada.

Juego y creación por medio de un collage hecho a partir de objetos encontrados.





JOAN BROSSA

Recopilación de objetos de Joan Brosa denominados como poesía visual.

Poesía, poética formal, composición abstracta, cotidianeidad, objetos del entorno cotidiano, disposiciones, collage.

A veces, la capacidad comunicativa de los objetos está subordinada a su entorno, a aquellos espacios donde les situamos o aquellos objetos que están a su alrededor.

El modo que utilicemos para disponer o articular el objeto en el espacio puede variar, extender, agrandar o poetizar su significado.

Activación del objeto desde perspectivas diferentes.

VICTORIA CIVERA

Hermanas españolas, 1996.

Mujer, estereotipos, cánones, sociedad, objeto, maniquí, zapato de tacón, tela, plástico.

¿Quién aguanta quién? ¿La mujer aguanta al zapato o el zapato a la mujer?

Podríamos decir que estamos ante una metáfora, en este caso visual, dónde la autora cuestiona la estética femenina en la sociedad.

En esta obra vemos lo absurdas que pueden llegar a ser, las estéticas normalizadas de la cultura actual.

NICOLA CONSTANTINO

Corsé de tetillas masculinas, 1999; *Pelota de fútbol de tetillas masculinas*, 2000.

Peletería humana, cuero, anatomía, descontextualización, pelota de fútbol, corsé, pintura, pezón, repetición.

Recubrir la piel de piel y los objetos con ella, descontextualizarlos y cuestionar los parámetros que los convierten en lo que son, pueden llegar a ser toda una simbiosis que retroalimenta el contenido y forma, de dos elementos fusionados.

Si cambiamos la superficie de los objetos, podemos cambiar por completo su apariencia y los significados que les atribuimos.

MARIBEL DOMÈNECH

Para observar el mundo a una cierta dsitancia, 2000; *Dependencia*, 1997; *7 palabras sobre la sexualidad*, 2008; *Existir es resistir*, 2005.

Tejer, hilo, cable, ropa, luz, silla, cuerpo, relaciones, estados.

Trabajar el concepto unir a través de tres elementos: acción, proceso y cuerpo.

Las simbologías de la ropa están directamente vinculadas con las simbologías de las partes del cuerpo. Una es metáfora de la otra de manera recíproca.

Expansión de los estados o reflexiones, a través de los objetos y el cuerpo.

AGANETHA DYCK

Wedding party, 90s.

Cotidianeidad, segunda piel, belleza, identidad, objetos cotidianos, cristal, cera de abejas.

En estas obras podemos ver cómo en estos objetos cotidianos, la acción colaborativa con las abejas, junto con el factor tiempo, generan la construcción de una segunda piel de cera que nos lleva a una reinterpretación de los mismos.

En esta exposición, el sentido del olfato y del gusto nos ofrecen toda una experiencia perceptiva gracias al olor que desprende la cera de abeja.

En este caso, este material dorado vincula aquello que vemos al alimento, a la vez que le da un aspecto de elemento inacabado e inmortalizado en el tiempo.

MARISA FINOS

Vessel IV, 2015.

Aislación, mundo interior, performance, fotografía, vídeo, refugio, cerámica, cuerpo humano, sonido, objeto instalativo.

Construir un refugio y adentrarnos en su interior que es, a su vez, el interior de nosotros mismos.

Creación de un espacio concreto por medio de un objeto.

LEONOR HIPÓLITO

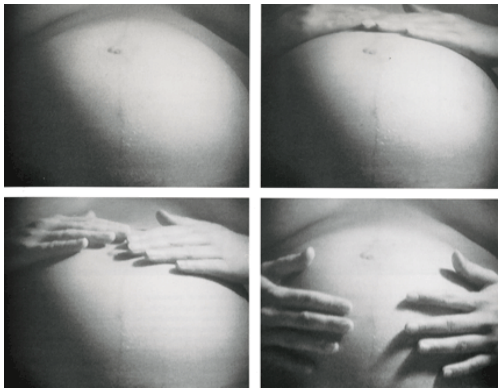
Today I am, tomorrom another one, sin registro; *Twilight,* sin registro.

La materialidad del cuerpo tangible e intangible, materiales y objetos cotidianos, subconsciente, composición, diálogos.

Darle cuerpo a aquello que no lo tiene es una búsqueda constante de materia, forma y palabras en su sentido más amplio y plástico.

Con Hipolito, vemos cómo un cilindro puede llegar a tener la apariencia de anatomía, siempre y cuando sepamos escoger los materiales, las dimensiones correctas y los gestos precisos.

Los objetos que están vinculados a la anatomía como, por ejemplo, un guante, nos sirven para representarla sin tener que reproducirla.



MARY KELLY

Antepartum, 1973; *Documentación del Post-Partum*, 1973-79.

Gestación, paso del tiempo, recolección, documentación, acción corporal, video, fotografía, registros, textos, objetos.

Los mismos objetos de uso común pueden ser los elementos perfectos para documentar un proceso, un suceso o una experiencia.

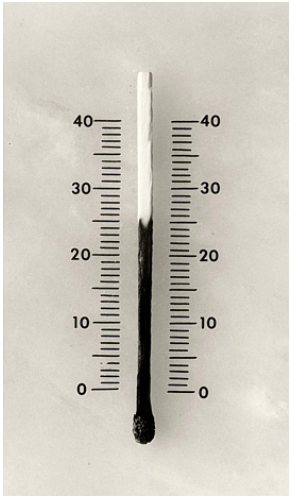
ISABEL LEÓN

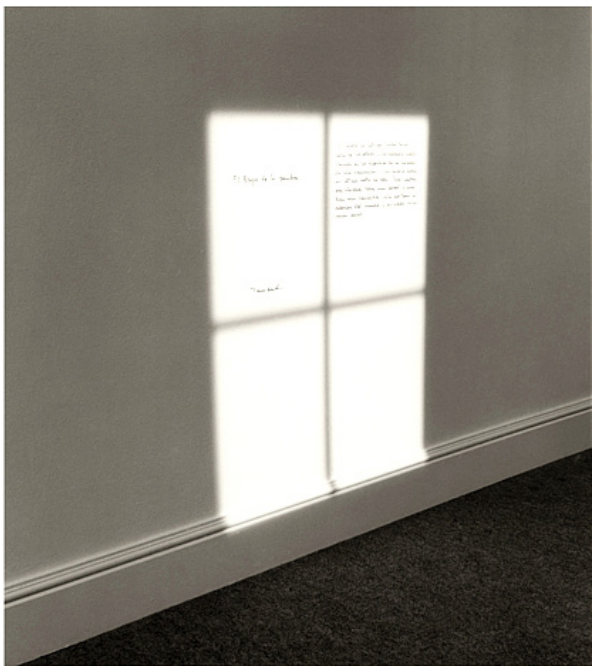
Creo que no es casualidad, 2018; *El mundo*, 2018; *El sexto sentido*, 2019.

Vínculos, conversaciones, relaciones, objetos, cuerpo, performance, palabra hablada y sentida, recuerdo.

Los objetos nos vinculan a gente, a acciones o a modos de vida. Nos ofrecen la posibilidad de generar un lenguaje visual, táctil y sonoro, con el que podemos crear conversaciones con un alto peso metafórico, que nos vinculan a parte de un recuerdo donde guardamos experiencias, sensaciones y sentimientos.

Podríamos decir que los objetos consiguen transportarnos en consciencia y cuerpo, a la memoria.





CHEMA MADOZ

Sin título, sin registro.

Cotidiano, desapercibido, poesía, objetos cotidianos, composiciones inesperadas, figuras retóricas.

A pesar de que llamemos poesía visual a la obra de Chema Madoz, consideramos que su fuerza recae en la poesía sensitiva o de los sentidos.

Podríamos decir que este género apela a una doble percepción que, por lo general, parte de unos símbolos estandarizados y acaba en una interpretación personal y abierta a múltiples interpretaciones.

ALBA MORENO Y EVA GRAU

El resultado final es mano contra mano, 2016.

Confrontación, lucha, dos posiciones o bandos, metal, cuerpo, objeto, fotografía como representación.

Dos personas, con un objeto alargado en las manos y en una posición de lucha.

A pesar de que son objetos abstractos, sin una connotación simbólica preestablecida, podemos proyectarles unas cargas conceptuales concretas vinculadas a los objetos de lucha o incluso a las espadas, debido a la manera de utilizarlos y la posición de los cuerpos.

Las relaciones entre los cuerpos, los objetos y los movimientos, nos traen simbologías concretas que transmiten unos conceptos determinados.

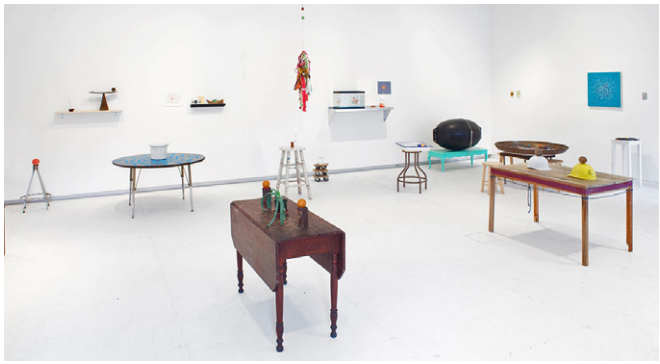
TUCKER NICHOLS

Almost everthing on the table, 2018.

Sobre mesa, historias, metáfora, espacio, objetos de uso común.

Unas composiciones abstractas hechas a partir de objetos cotidianos, desencadenan metáforas visuales que pueden incitar historias, mensajes o conceptos.

Aunque a veces estas composiciones visuales, solamente quieren mostrar las cualidades físicas y estéticas, de los mismos elementos que los



componen: colores, texturas, formas, etc. que combinadas unas con otras se retroalimentan y generan toda una paleta de colores, en este caso, preparada para pintar y empezar a componer en el espacio, de manera tridimensional.

GABRIEL OROZCO

Mis manos son mi corazón, 90s.

Corazón, gesto, mano, representación de algo invisible, fotografía, objeto, cerámica, negativo.

Conceptos que surgen de las relaciones que podemos establecer entre el cuerpo y los materiales, o los elementos.

¿Como materializar el corazón de las manos en un volumen físico, ese corazón que hace única cada una de las creaciones?

Es tan sencillo como contemplar ese vacío lleno que queda entre las palmas y los dedos, y materializar su gesto.

HANS STOFER

String theory, 2014.

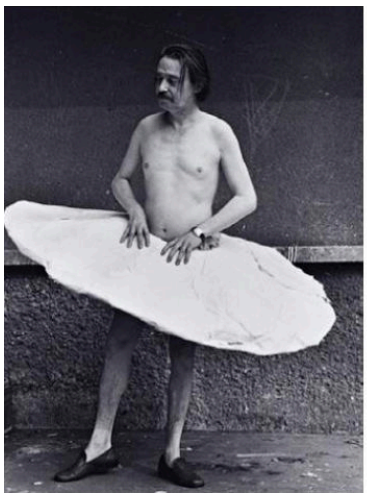
Acumulación, agrupación, conceptos, objetos cotidianos, cordón blanco.

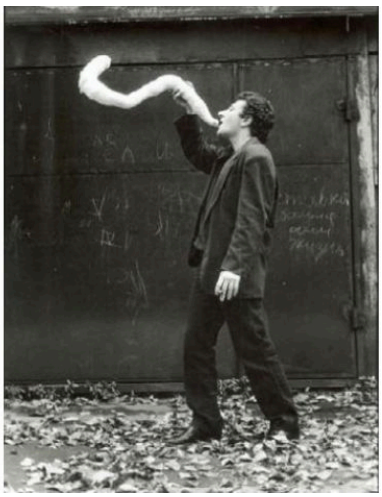
En la galería S.O. de joyería contemporánea de alto prestigio situada en Londres, exhibieron una serie de packs de objetos como los que podemos ver en las imágenes.

Las obras eran unos cúmulos de elementos cotidianos que Stofer agrupó de manera autómata e inconsciente, con la intención de que los visitantes sacasen sus propias conclusiones y que crearan toda una historia a partir de ellos.

Packs de objetos cotidianos exhibidos en una galería de joyería contemporánea en los que la única joya que había, parece ser que era un collar de perlas.

Todos ellos fueron creados exentos de unos conceptos determinados con los que poder generar un discurso específico. El autor quiso darle rienda suelta a su automatismo y a las capacidades de interpretación de los observadores.





FRANZ WEST

Adaptables, sin registro; *Adaptables*, 1996.

Relaciones, vínculos, objetos inventados, cuerpo, acciones.

La relación y comunicación entre la anatomía y los objetos sacados de la imaginación, hace que generemos una ornamentación muy peculiar, que nos brinda una amplia paleta de recursos lingüísticos con los que poder expresarnos.

CUERPO

ANA LAURA ALÁEZ

Super woman, 1993.

Identidad, superwoman, vestir, disfraz, heroína, cotidianeidad, tejido hecho a mano por punto, body de superwoman, clavos.

En esta obra, Aláez presenta un body de superwoman fijado por clavos a la pared, no en una percha, ni puesto en el cuerpo de una mujer. Lejos de ser una prenda de licra como las de las superheroínas, esta es una que se acerca a connotaciones cotidianas por el hecho de estar tejida a mano. Ya no sólo porque podamos ver el punto, sino porque también vemos la irregularidad y el deshilado del principio o fin de la confección, en este caso, de esta identidad. Que lejos de pretender un estatus de mujer sexualizada, vista como un producto de consumo, presenta un tipo de mujer luchadora, trabajadora, que teje, cuida, que se reinventa y protege a los demás y a ella misma en la vida real, alejada de los cánones de perfección que nos imponen o exigen.

Ausencia/presencia como herramienta de representación.

Representación de una persona y de un grupo social concreto (mujer joven), por medio: de un objeto que podemos disponer en él y de su propia ausencia.

JANINE ANTONI

Eureka, 1993.

Cuerpo, el cuidado, intimidad, presencias y ausencias, jabón, bañera, baldosa, cuerpo, silueta, transformación.

Los objetos cotidianos aquí nos muestran sus caras ocultas, esas con las que podemos leer historias entre líneas.

Antoni habla del cuerpo a través de su ausencia, de la transformación de ese espacio lleno que recogemos entre la piel, desde la intimidad. Esa en la que relacionamos al contacto del agua, jabón y metal esmaltado o bañera. Objeto utilizado esta vez también como contenedor, tal y como hace la epidermis.

Piel/cuerpo: continente y contenido.

Ausencia/presencia como herramienta de representación.

LOUISE BOURGEOIS

Sin título, 2006; Sin título, 1995; Avenza, 1968-69.

Condición de la mujer, sociedad, ropa, fotografía, objeto corporal, anatomía humana, látex, acción corporal.

Podríamos decir que muchas veces la mujer está expuesta al mundo como un trozo de carne que podemos comer o disfrutar de él libremente.

Exponer el cuerpo femenino paseando por la calle, vistiendo un ropaje que se asemeja a un tubérculo, hace que podamos reflexionar sobre estos temas desde la ironía. Aún así, consideramos que la obra no se libra del peso de esta condición sexista que marca tanto y a tantas mujeres, a lo largo y ancho del mundo.

Representación del cuerpo y su condición a partir de materiales cotidianos.

TERESA CEBRIAN

El dolor invisible, 2017.

Dolor, peso, mujer, ropa, hilo, agujas, pluma y escritura, palabras, pensamientos, cicatrices, recuerdo.

Las cartografías de los objetos cotidianos hablan de nosotros. Porque ellos son reflejos de nuestras vivencias y acontecimientos. Miembros exentos al cuerpo y que vinculamos a él de manera intermitente. Podríamos decir que los objetos que son externos a esta anatomía, siempre llevan de manera

intrínseca los relatos o pensamientos de todo aquello que implica estar vivo.

Dime qué te rodea y cómo está, y te contaré tu historia.

MELLA JAARSMA

Solamente refugiado, 2003.

Protección, refugiado, migración, ropa, cuerpo, fotografía, tela, cuero, objetos varios.

En un mudo atroz hay que estar listo para el movimiento forzado, como puede ser el de la guerra.

Refugio-vestido.

Tienda de campaña-vestido.

Objeto-vestido-refugio-tienda de campaña.

BIRGIT JÜRGENSSEN

Küchenschürze, 1975.

Estado y posición de la mujer en la sociedad, ama y señora a merced de la casa y de la familia, cuerpo humano, objeto corporal, mandil, encimera, horno, comida, máquina humana.

La mujer ya no es mujer sino una máquina que entre muchas otras cosas, nos prepara la comida, carga con el peso de la casa, la alimentación, la crianza, etc.

En esta obra podemos ver cómo “el cuerpo humano femenino por fin llega a su refinamiento como objeto funcional y útil para el hogar y la familia”.

GUDA KOSTER

Moteado, 2016.

Representación, estados sociales, metáfora, objetos corporales, anatomía humana, espacio cotidiano.

La representación abstracta algunas veces, hace más evidente las situaciones o estados sociales concretos.

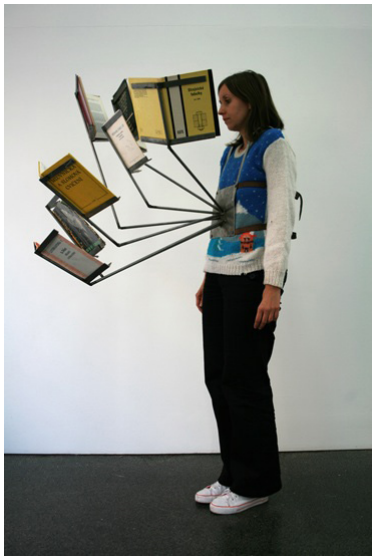
La anatomía humana la podemos entender como el lugar que habitamos, refugio u hogar.

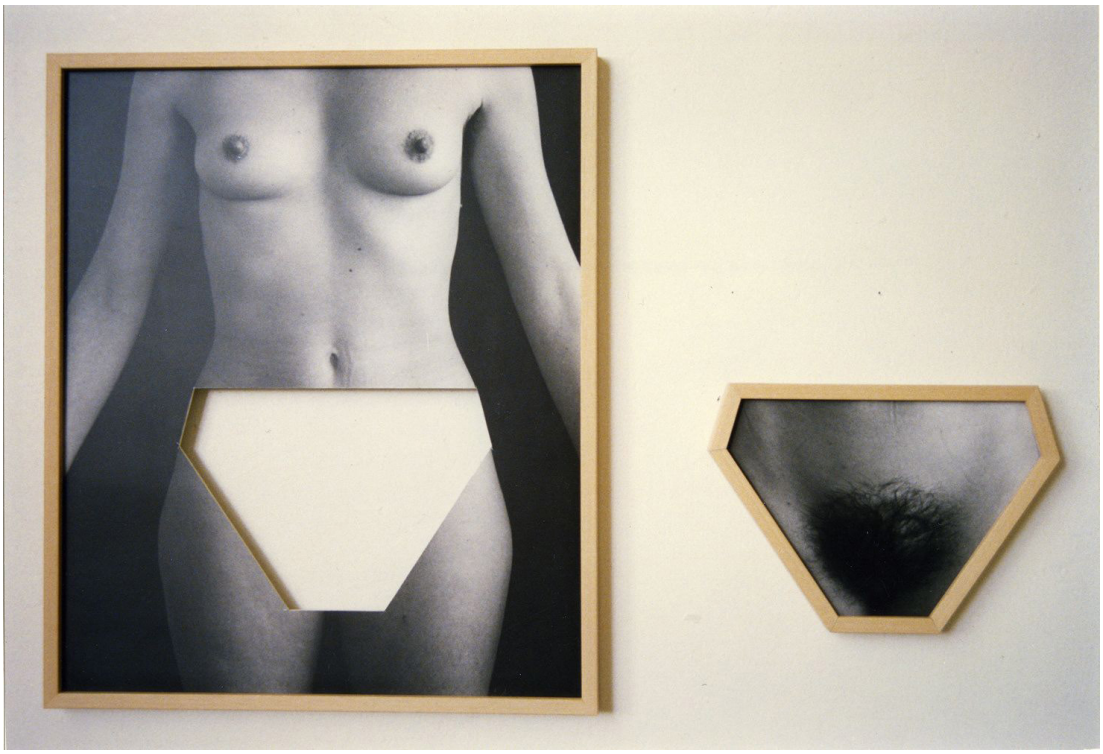
EVA KOTATKOVA

Sin título, 2009; *Ejercicio de dibujo*, 2006; *Casa de arresto*, 2009.

Reapropiación de objetos y acciones cotidianas, objetos corporales, libros, lápices, estructuras, cuerpo.

El modo en que nos apropiamos de los objetos hace que nuestra relación con ellos varíe, y con ésta la manera de entenderlos a ellos y a nosotros mismos.





ALICIA MARTÍN

Exhibicionista, 1996.

Cuerpo de mujer desnudo y sexualizado, fotografía como objeto, intervención fotográfica y corporal.

Cuerpo humano presentado como un objeto de consumo que no tiene nombre ni apellidos. Pues entendemos que si no hay un rostro, no hay identidad.

Podríamos decir que una persona entendida por partes aisladas y no como un todo, es una vista y está preparada para el consumo.

Anatomía humana como objeto y materia para trabajar.

¿Qué pasa si extirpamos partes del cuerpo, partes del territorio corporal?

¿Cómo entendemos esos vacíos?

Ausencias-presencias.

ANA MENDIETA

Sin título, 1972.

Estado y cuerpo de la mujer, cristal, fotografía, opresión.

En esta obra observamos una doble pieza. Por una parte, una acción donde vemos cómo un objeto transparente aprieta el cuerpo humano y por otra, una fotografía en la que parece que se esté estudiando el estado o situación de la mujer.

En ambas piezas se nos plantea una pregunta: ¿Qué es aquello invisible que está deformando y oprimiendo la naturaleza de la mujer en esta sociedad?

Relaciones entre materiales comunes y el cuerpo.

¿Qué consecuencias tiene la deformación de la anatomía humana si le introducimos un objeto? Pues esto también lo hemos observado en *Terriblemente bello* (2008) de Burcu Büyükunal.

ANNETTE MESSAGER

Las torturas voluntarias, 1972.

Mujer, belleza, sociedad, rituales, perfección, consumo, tortura, fotografía, cuerpo, objetos de belleza.

Documentación fotográfica para ver cómo embellecer el cuerpo de la mujer hacia un tipo de estética que la sociedad promueve o incluso exige para estar dentro de ella, dentro del mercado y del consumo.

Intervenciones estéticas a través de objetos o productos con un fin.

Relaciones entre anatomía humana y objetos.

ATSUKO TANAKA

Vestido eléctrico, 1956.

Segunda piel, vestir, cuerpo humano, iluminación, wereables, luces de colores, cableado eléctrico, extensión corpórea.

En esta obra observamos un cuerpo humano sustituido por un ente de luz al que sólo le queda de humano, el rostro.

Las imágenes nos dan pie a pensar que Atsuko Tanaka creo, más que la iluminación para un cuerpo, un cuerpo iluminado.

¿En qué momento los elementos que incorporamos en nuestra anatomía empiezan a formar parte de ésta?

VERÓNICA VICENTE

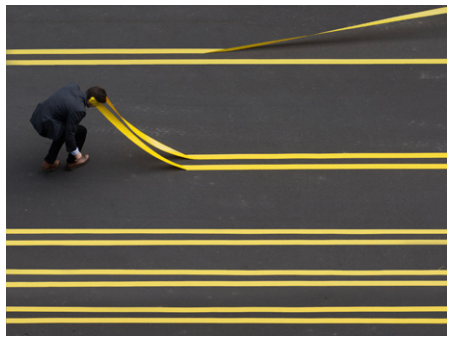
Figuras decorativas, 2017.

Objeto decorativo, condición humana, sujeto, performance, fotografía, cuerpo, ropa, espacio cotidiano.

¿En qué momento el cuerpo, nuestro cuerpo, empezó a ser un objeto de decoración y no el objeto que hace posible que estemos en este mundo?

Las corrientes estéticas latentes en las sociedades occidentales están provocando pérdidas de identidades, rostros o cuerpos enteros.

Con esta serie de actos generamos una alienación de las formas y de los contenidos estéticos corpóreos.



BEN ZANK

I don't know any more 2017; *Titled scales*, 2019; *Latent gravity*, 2016; *Road service*, 2015; *Sin título*, 2017; *Paul*, 2017.

Reentendimiento de la anatomía humana, nuevos diálogos, entorno, objetos, cuerpo humano, relaciones, contextos, diálogos.

La reinvención del cuerpo y su readaptación al entorno nos pueden ofrecer unos diálogos completamente diferentes a los que estamos acostumbrados, si investigamos en la alteración del orden lógico y sus relaciones.

En estas fotografías el sentido común se reinventa: un camino para los humanos o un camino de humanos, un tronco o troncos, etc. Porque patas tienen las sillas y las personas, pero dependiendo de cómo las dispongamos unas llegarán a sustentar a las otras.

¿Hasta que punto un cuerpo es la anatomía humana o es una rama, una silla o un paisaje?

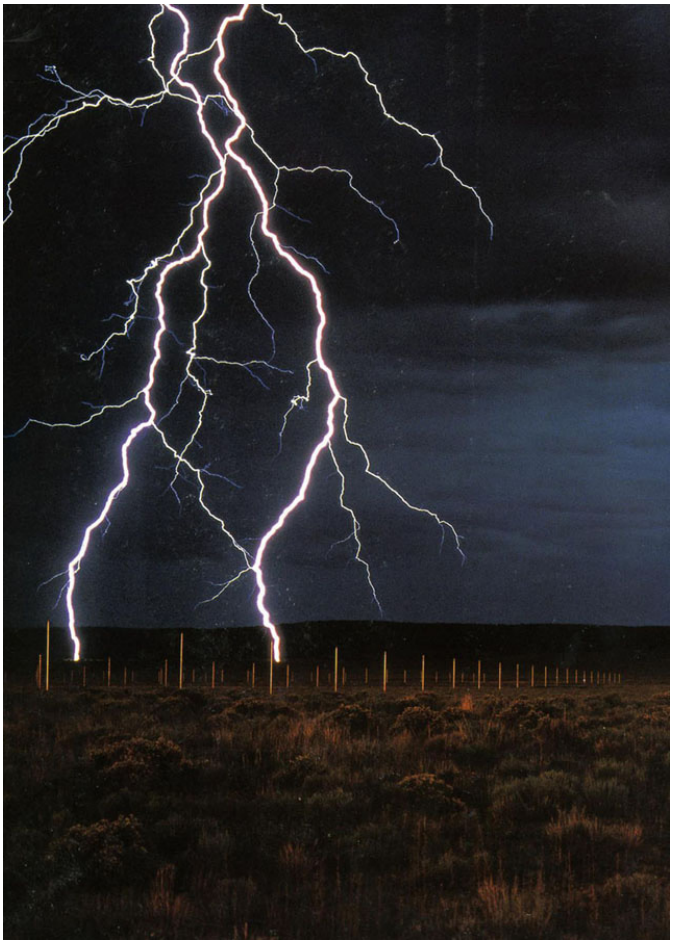
ESPACIO

CHRISTIAN BOLTANSKI

Compra-Venta, 1998; *Almas*, 2010; *Hotel de inmigrantes*, 2014.

Desaparecidos, guerras o conflictos sociopolíticos, holocaustos, humanidad, vulnerabilidad, espacio, ambiente, luces, personas, inmersión, desolación, muebles.

En estas instalaciones se puede ver cómo las segundas pieles, la ropa y los objetos cotidianos puede que sean la herramienta más cercana para representar un cuerpo que no está, desde esa calidez que desprenden los objetos cotidianos. Boltanski, a través de estas obras, le da presencia a grupos determinados de cuerpos, muchos de ellos desaparecidos por masacres, holocaustos, etc. rescatándolos y elevándolos a la categoría de resistencia, de valor. De este modo puede que algunos no olvidemos y que otros se vean acompañados.



WALTER DE MARIA

Campo de relámpagos, 1977.

Cielo y atmósfera como soporte, modelar lo aparentemente imprevisible, monumentalidad, lo efímero, rayos, desierto, atmósfera, metal.

Hay millones de elementos que habitan la Tierra. Por lo que abrir el rango de materiales para crear una obra de arte es, o puede ser, tan fácil como cambiar el punto de vista. Llegar a articularlos bien, es todo un arte.

Consideramos grandioso como De Maria ha sabido cambiar la apariencia de una atmósfera intangible por medio de trazos eléctricos, que unen o atraviesan el cuerpo o piel del cielo, con la de la tierra. Materiales y corporeidades hasta la fecha impensables.

Cuerpo de nueves.

Epidermis terrenal.

OLAFUR ELIASSON

Riverbed, 2014-15.

El poder de la naturaleza, fuera-dentro, elementos naturales, tierra, piedras, agua, contenedor, paseo, pies descalzos.

Instalación envolvente en la que se reúnen una textura concreta que notamos en la planta de los pies, un olor, un sonido, una percepción espacial concreta, etc.

Espacio como cuerpo. Un elemento en con el que trabajamos y en el que depositamos la materia o elementos plásticos.

Al igual que podemos crear instalaciones que intervengan en el cuerpo del espacio, también lo podemos hacer en el de las personas.

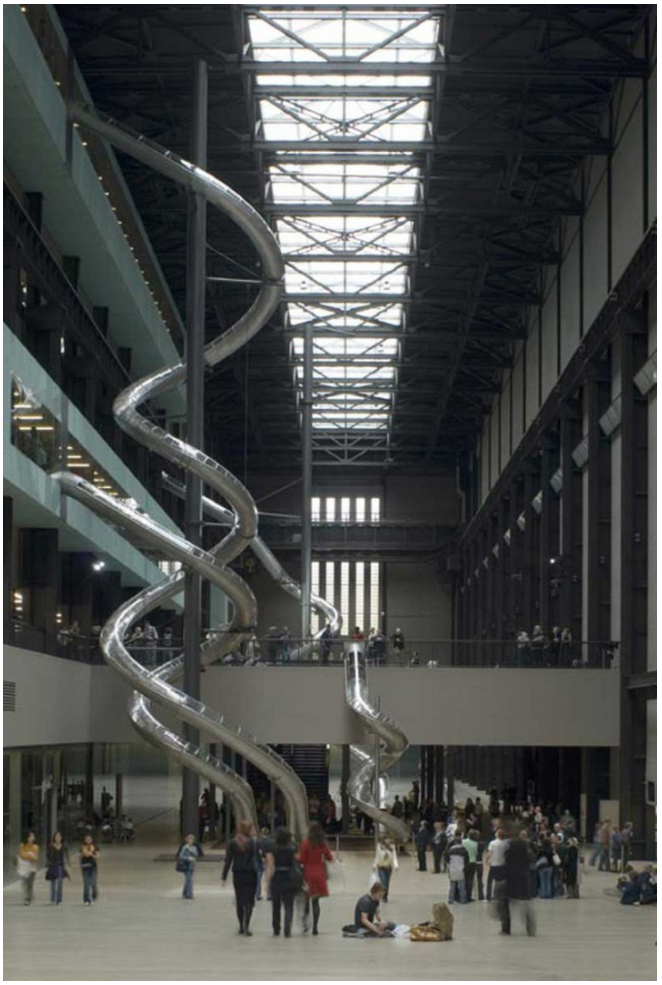
En cierto modo, los dos tipos podrían ser una forma de ornamentación simbólica similar, pero a diferentes escalas.

CARSTEN HÖLLER

Holler test, 2006.

Juego, conexiones, alteridad museística, tobogán, altura, diversión.

Intervenir y ornamentar un museo a través de la premisa de la diversión e interacción.



YAYOI KUSAMA

The obliteration room, 2011 y 2002.

Juego, infancia, colectivo, arte, pegatinas de colores, espacio cotidiano neutro, acumulación.

Ornamentar, decorar, alterar, jugar, dialogar, etc. Puede llegar a reunirse en una misma acción, a través de múltiples formas o soportes. En este caso, el de la instalación.

DORIS SALCEDO

Palimpsesto, 2017; *1550 sillas entre dos edificios de la ciudad*, 2003; *Shibboleth*, 2007.

Muertes, justicia social, reivindicación, fronteras, agua, sillas, suelo, espacio, sensibilización.

El tratamiento de las personas y del espacio se destapa como una gran fuerza de sensibilización social, con la obra de Doris Salcedo a través de lo inesperado. Aunque, a la vez, por medio de lo cotidiano.

Cuerpos o espacios que se desvanecen, que se apilan, se separan y se abren.

En su obra las personas se revelan a través del cuerpo del espacio.

Puede que haya engrandecido la escala de esta anatomía para así, poder abarcar la colectividad de un grupo concreto de la sociedad.

RICHARD SERRA

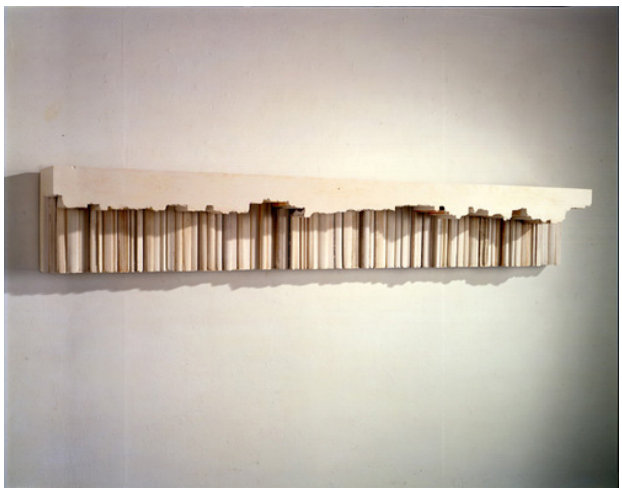
Tilted arc, 1982.

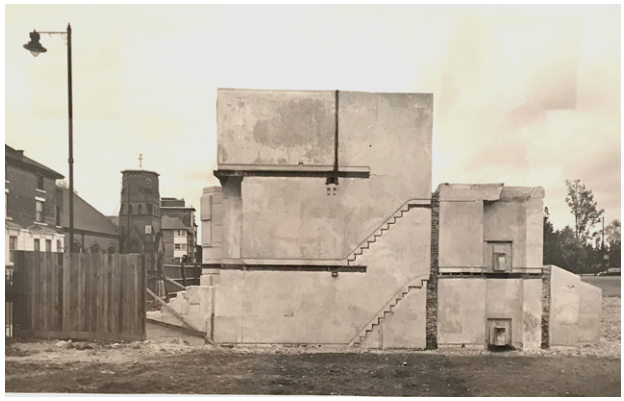
Concepción espacial, recorridos, habitar, plaza, muro, deambular de los cuerpos, rutina.

A través de la escultura o el monumento podemos ornamentar el espacio.

En esta obra con la escultura o monumento, Richard Serra fraccionó el espacio, lo monótono y lo continuo y nos hizo reflexionar en torno a las relaciones entre el espacio y las personas.

También nos llevó a generar un vínculo con la joyería y a pensar en cómo nos afectan los recorridos visuales, simbólicos y conceptuales cuando introducimos objetos en la anatomía humana y fraccionamos visualmente el territorio corporal.





RACHEL WHITEREAD

Untitled (paperbacks), 1997; *Chicken shed*, 2017; *House*, 1993.

Vacío, lleno, espacio, ocupación, material de construcción, llenar.

El análisis y estudio del vacío que encontramos entre los objetos cotidianos hace que los podamos entender mejor.

Aquello ocupado y/o desocupado le pone forma a esas relaciones que se establecen entre las cosas y las personas.

Podríamos decir que, las relaciones y las formas narran y cuentan relatos sobre estructuras sociales, modos de pensar, costumbres, etc. Toda una serie de vacíos que cuentan y transmiten esa doble vertiente que suele pasar desapercibida en nuestro entorno cotidiano.

LOS QUE SE HAN QUEDADO EN EL TINTERO

- **Marie Pendaires**
- **Maisie Broadhead**
- **Mapi Rivera**
- **Anna Maria Staiano**
- **Anke Huyben**
- **Lodie Kardouss**
- **Gemma Draper**
- **Andrés Jaque**
- **Alicia Framis**
- **Joan Jonas**

INSTRUCCIONES PARA UN POSIBLE USO DEL ARCHIVO

A partir de este archivo hemos pretendido generar un sistema de investigación que puede servir de ayuda para dinamizar los procesos de estudio y creación, que se basan en la creación de una joya como lenguaje plástico.

A través del juego y de la investigación, este sistema nos puede facilitar el proceso de creación para encontrar la manera de materializar esos conceptos que tenemos en mente. Dado que las conclusiones o ideas a las que podemos llegar haciendo esta dinámica, pueden actuar como detonantes con los encontrar diferentes claves, que nos lleven a crear ese lenguaje con el que articular los conceptos en la obra, ésos que queremos transmitir a través del proyecto de arte que llevamos entre manos, en este caso, por medio de la joyería.

Los pasos a seguir son los siguientes:

1. **Tener claro un tema, inquietud, palabra, material o elemento con el que queramos trabajar.**

Por ejemplo: me interesa trabajar con el tópico *la herencia cultural* o me gustaría crear un proyecto donde utilicemos *el textil* como material principal.

2. **Hacer una selección de cinco proyectos que también hayan utilizado ese tema, inquietud, palabra, material, elemento, etc.**

3. **Posteriormente hacer una selección de cinco proyectos que estén relacionados o vinculados con esta premisa inicial, sin tener que ser ésta el tema principal de la obra.**

Por ejemplo: podríamos vincular al tema de la herencia cultural, las corrientes migratorias de personas, o al textil, otros materiales que comúnmente vinculamos a éste como son, en el caso de la ropa:

los botones, cremalleras, tintes, etc. Por ello, podríamos seleccionar obras en las que se haya trabajado temas de inmigración u obras en las que se haya trabajado con materiales como los botones.

4. **Una vez hecha esa selección hacemos otra en la que también relacionemos cinco proyectos más, pero esta vez, que no tengan nada que ver con esta premisa inicial. Esto hará que empecemos a abrir otra vía de investigación a través del contraste y que planteemos perspectivas que inicialmente, parecen inconexas pero que dependiendo de la intención, no tienen porqué serlo.**

5. **Una vez hechos los tres grupos de proyectos (los relacionados, los vinculados y los que no tienen nada que ver), hacemos clasificaciones con las que podamos reunir una serie de conceptos, palabras, materiales, técnicas, procesos, etc. que estén conectados con esta idea inicial, para así generar listados de técnicas, procesos o conceptos con los que nos gustaría investigar empezando a materializar y enriquecer ese proyecto que tenemos en mente.**

Después de hacer este ejercicio, tendremos a mano toda una serie de palabras y, como consecuencia, de planteamientos que nos ofrecerán diferentes soluciones, con las que poder llevar a cabo aquello que queremos trabajar a través de la joyería.

Del mismo modo, tendremos a nuestra disposición un listado de recursos plásticos, símbolos, signos y demás códigos con los que poder empezar a articular ese lenguaje que queremos utilizar para crear y poder transmitir unos conceptos determinados.

ANA MENDIETA
Sin título, 1972

ESTHER FERRER
Íntimo y personal, 1977

VALIE EXPORT
Circunvalación de la serie *La configuración del cuerpo*, 1972-76

LUR CARRASCO
Cartografías del cuidado, 2019

GIJS BAKKER
Shadow jewellery, 1973

- VACÍOS / LLENOS
- CUERPO
- JOYA
- MEDIDAS
- GESTOS

- RELACIONES
- LO PRECIOSO
- EXTENSIONES
- LO COTIDIANO
- HACER VISIBLE LO INVISIBLE

RODRIGO ACOSTA
Desformas, 2015

LEONOR HIPÓLITO
Twilight, sin registro

DAVID BIELANDER
Brazaletes wellpaper, 2015

LIESBET BUSSCHE
Urban jewellery, 2009

LISA WALKER
Sin título, 2015-16

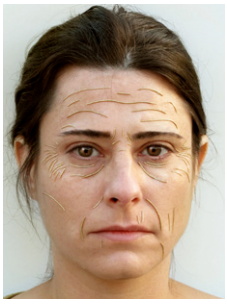
NOA ZILBERMAN
Wrinkles, 2012

ERWIN WURM
Organisation of love, 2007

MELANIE BONAJO
Furniture bondage/Slaves, 2007

REBECCA HORN
Finguers gloves, 1972

ANN HAMILTON
Serie de objetos corporales, 1984-91



- **MECANISMOS**
- **ESTRUCTURAS**
- **ORNAMENTOS**
- **VÍNCULO**
- **PLASTICIDAD**

Broche, objeto que sujeta y es sujetado, 2019

ANEXO II

CURSOS IMPARTIDOS Y ESTUDIOS DE CAMPO

VÍNCULOS ENTRE EL ARTE OBJETUAL Y LA JOYERÍA CONTEMPORÁNEA A TRAVÉS DEL CUERPO

LYGIA CLARK, *Óculos*, 1968

MAR JUAN TORTOSA

con la colaboración de SARA VILAR GARCIA, profesora del Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de Sant Carles, de la Universitat Politècnica de València

Escola d’Art i Superior de Disseny de València. Departamento de joyería

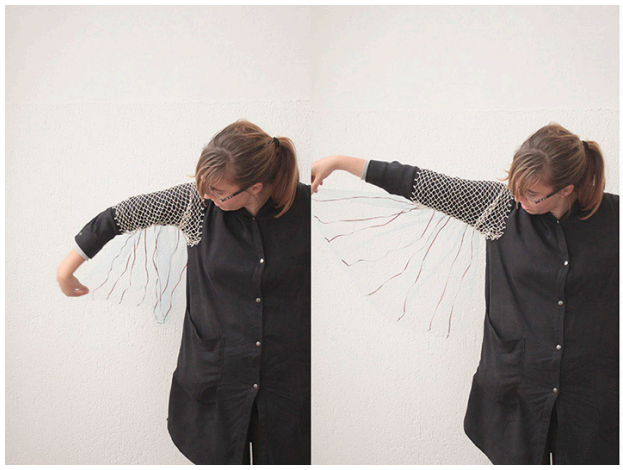
***Estudios equivalentes a grado universitario.**

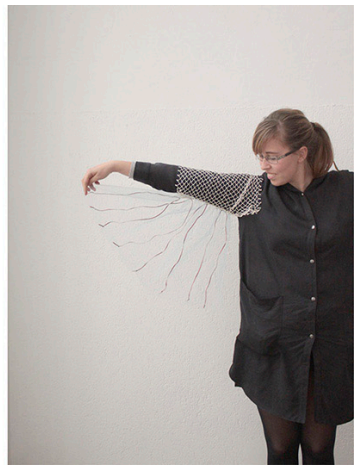
En este curso quisimos aproximar el arte de objeto que está en relación con el cuerpo, a estudiantes de joyería, a través de diferentes artistas plásticos. Así como analizar cuáles son los vínculos que hay entre este campo y el de la escultura.

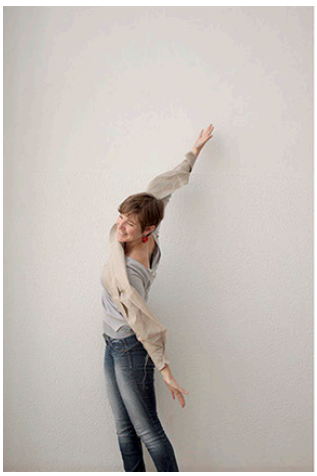
Todos los días empezábamos con una clase teórica y posteriormente, introducíamos aquellos aspectos que observábamos en las presentaciones en diferentes dinámicas. El primer día trabajamos con diferentes recursos plásticos que nos ofrece la anatomía humana por medio de dinámicas de conciencia corporal y perceptivas. El segundo día aplicamos esos descubrimientos, a ejercicios con los que empezamos a trabajar el objeto. Finalmente, el último día, investigamos las relaciones que podemos establecer, tanto a nivel formal como conceptual, entre el objeto y el cuerpo.

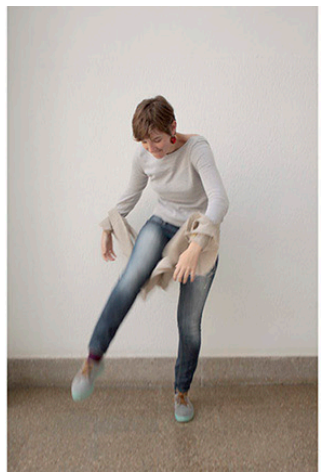
Para terminar y a modo de cierre, hicimos un pequeño debate en el que compartimos aquellos aspectos que los estudiantes habían descubierto desde la experimentación plástica y que podían introducir en los procesos de creación de una joya. Al igual que también conversamos sobre los puentes que se establecen entre ambos campos y las posibilidades de creación que nos ofrecen.

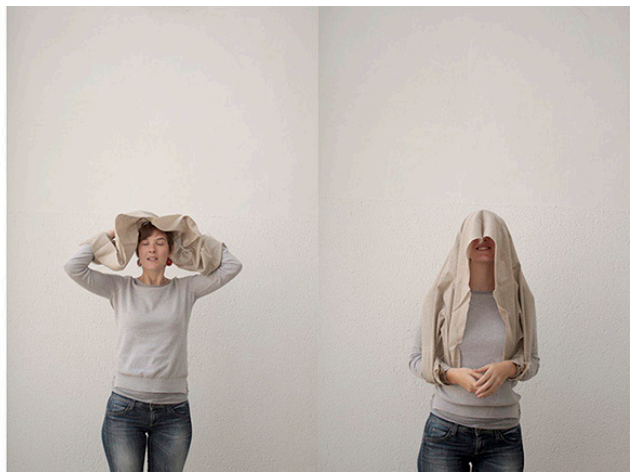
25, 26 y 27 de abril del 2017 de 10.00h a 14.00h.











TALLER CREATIVO

DE LA PROTOPERFORMANCE ESPAÑOLA A LA CONTEMPORANEIDAD

Sara Vilar y Mar Juan

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
DEPARTAMENTO DE ESCULTURA
LABORATORIO DE CREACIONES INTERMEDIA_LCI
(Proyecto I+D ref. HAR2014-58869-P)

Colegio público de Genovés, València

En este curso, quisimos acercar a alumnos de segundo de primaria, el arte de principios del siglo XX y de la contemporaneidad a través de diferentes dinámicas.

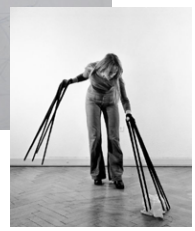
Para ello, escogimos algunas obras en las que diferentes artistas han trabajado las relaciones cuerpo-objeto, los sentidos y las percepciones, e hicimos una breve clase teórica. Después, les propusimos ejercicios en los que, a través del juego, adaptamos las piezas que les habíamos mostrado. Todo ello, por medio de materiales comunes y que estuviesen presentes en el día a día de los estudiantes, como: juguetes, hilos, papel higiénico, barro y material escolar.

18 de junio del 2018 de 9.00h a 13.00h.

Dinámica a partir de la obra de Maruja Mallo

Dinámica a partir de la obra de Lisa Walker

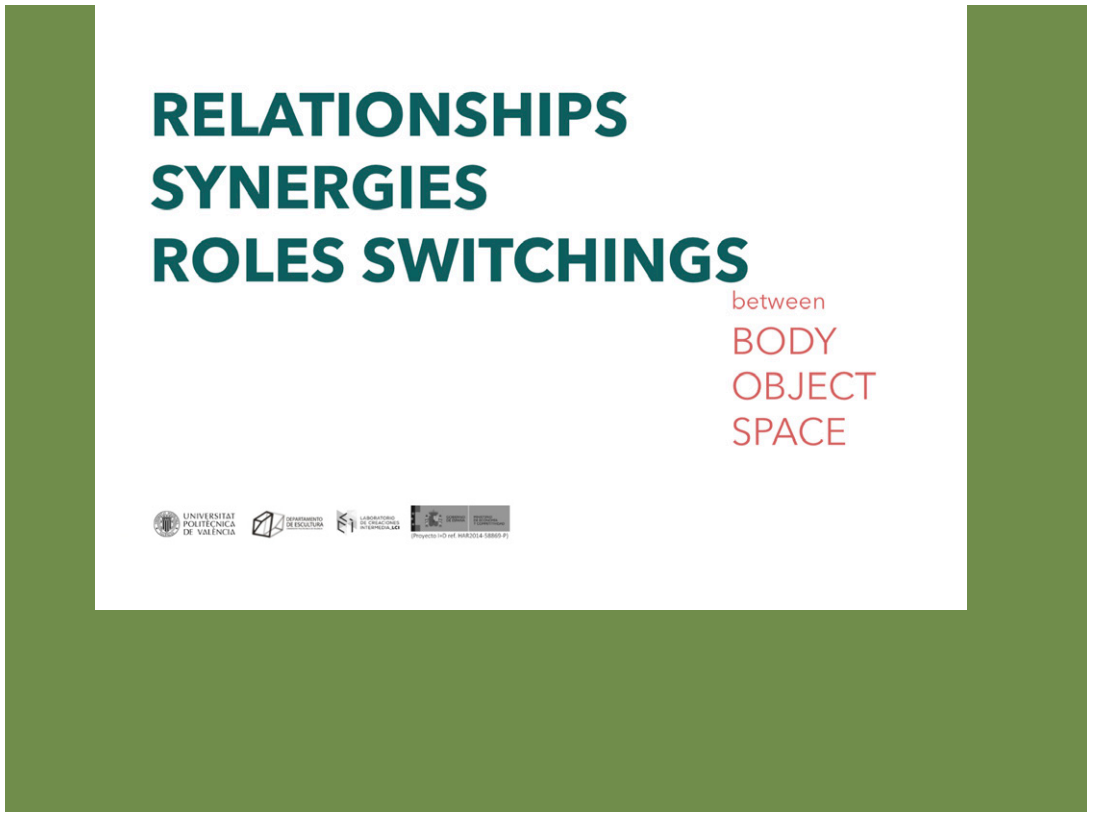
Dinámica a partir de la obra de Rebecca Horn



Dinámica a partir de la obra de Ramón Gómez de la Serna

Dinámica a partir de la obra de Sara Vilar Garcia

Dinámica a partir de la obra de Mar Juan Tortosa


RELATIONSHIPS
SYNERGIES
ROLES SWITCHINGS
between
BODY
OBJECT
SPACE

Cranbrook Academy of Art (EEUU)

***Estudios de máster.**

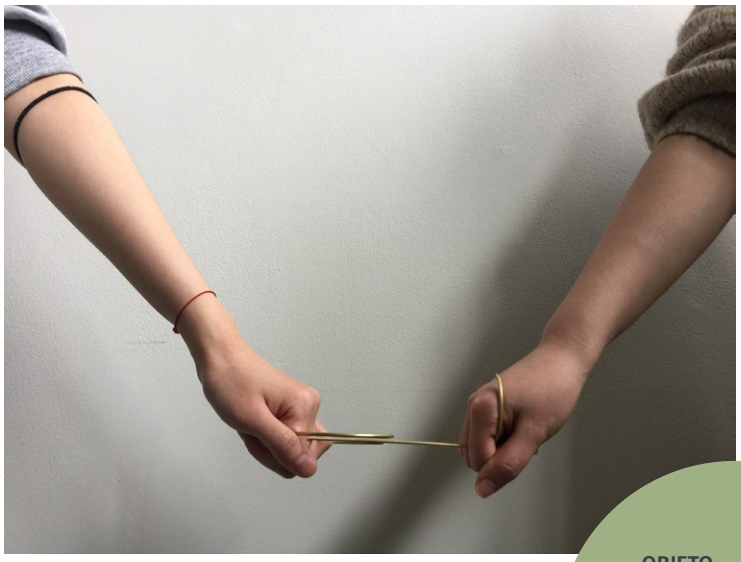
En este curso trabajamos e investigamos los roles del objeto, del cuerpo y del espacio en el marco de creación de la escultura y de la joyería. Así como también vimos qué posibilidades formales y conceptuales nos ofrece intercambiar las cualidades que nos aportan cada uno de ellos, tanto en la investigación como en la creación de una obra.

A través de clases teóricas, ejercicios en el aula, salidas de campo, análisis de obras y debates, trabajamos y compartimos con las alumnas algunos puntos más relevantes a los que habíamos llegado con la tesis relacionados con estos ítems. Esto nos permitió poner en práctica esta teoría y ver qué posibilidades tanto educativas como de creación nos ofrecen el lenguaje plástico de las joyas.

20 y 21 de abril del 2019 de 9.00h a 13.00 y de 14.00h a 17.00h.

- Teoría
- Referentes
- Reflexiones
- Debates

Eperimentación con los parámetros: materia, objeto, cuerpo y espacio



OBJETO
CUERPO
ESPACIO