



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Posgrado en Artes Visuales – Escultura

TESIS

La resignificación de la joyería en el espacio y el cuerpo social a partir del happening.

Producción de la serie: Acciones para la construcción simbólica colectiva del cuerpo social, a través de la joyería.

Presenta:

Paulina López Morales

Directora de tesis:

Dra. Sol Garcidueñas López Posgrado en Artes Visuales

Ciudad Universitaria, Cd. Mx.

febrero 2020.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción	4
---------------------------	---

Capítulo 1. Contexto de la joyería tradicional y contemporánea en Occidente

1. Historia breve del origen de la joyería en México.....	9
2. Recorrido por la historia de la joyería después de la Conquista y la influencia de la mezcla de razas del siglo XVI al XIX	13
3. Surgimiento de la joyería contemporánea en México, durante el siglo XX y XXI... ..	17
4. Contexto general y origen de la joyería contemporánea en Europa durante el siglo XX y XXI	26

Capítulo 2. Acciones en torno al cuerpo social, el cruce con el happening, la danza y la fenomenología.

1. Accionismo, happening y performance	37
2. La joyería contemporánea y el cruce con el arte público y el happening.....	49
3. El cuerpo en movimiento a través de la danza y la fenomenología	54
4. El cuerpo social y la antropología del espacio.....	60
5. El objeto escultórico y la escultura social	70

Capítulo 3. Producción

1. <i>La atomización de un anillo</i>	79
2. <i>Found</i> , extensiones corporales	86
3. <i>Deriva</i> , conversaciones cotidianas en movimiento	95
4. <i>Homenaje a Napo</i>	100
5. <i>Adentro / Afuera</i>	102

Conclusiones108

Anexos113

Bibliografía128

Marco teórico

El marco teórico para esta investigación y producción está centrado en la fenomenología propuesta por los filósofos: Merleau Ponty y Edmund Husserl, quienes gracias a su exploración e interés por el conocimiento de la conciencia y el acercamiento al entendimiento del mundo, a través de la experiencia, el cuerpo generizado, habitado, moldeado por su dueño y su postura social, han sido capaces de aportar valiosas ideas en torno a la condición y evolución humana.

La fenomenología como proceso es el concepto central en esta investigación. Husserl, con el desarrollo del movimiento fenomenológico da a entender la relación de las bases primordiales en la comprensión del mundo a través de nuestra propia experiencia. De tal manera, es necesario no confundir el objeto de conocimiento con el objeto mismo de saber; esto significa que la conciencia, lejos de ser una cosa o un ámbito vacío, es una relación con un objeto. Se trata de un conjunto de vivencias en la que se distingue una estructura bipolar: el acto intencional (nóesis) y el objeto intencional (nóema). Ambas están llamadas a colaborar, a corresponder, a cumplir con su propósito.¹

En esta investigación se busca trabajar, por un lado, con las estructuras básicas del cuerpo para experimentar el mundo a través de los sentidos, como un espacio de sensaciones y percepciones distintas que se expande y se contrae a partir de la observación y la acción colectiva. Por medio del cuerpo y la subjetividad, se unifican estas estructuras y se valora el rol de nuestro cuerpo con el de los demás a través de la experiencia de visibilidad de lo invisible.

Los motivos para esta revisión son los de otorgar nuevos acercamientos a medios de expresión que se vinculan al cuerpo social y la joyería, a través del accionismo que da forma a la experiencia colectiva. Por medio de la producción de acciones, a partir de la experiencia que va entretejiendo los puntos claves en esta

¹ Edmund Husserl, [en línea] (1859 – 1938) filosofia.idoneos.com/344127/

investigación (joyería, espacio, escultura, cuerpo social y acción), surge material práctico y teórico desde la propia vivencia de la realidad, por medio de una percepción subjetiva de fenómenos y objetos que forman parte de ella. Se busca conducir dichas experiencias de observación y vivencia de los hechos a una autoreflexión de la humanidad, lo cotidiano y lo absurdo por medio de diversas metodologías de las ciencias sociales y de las artes, las cuales se abordarán a lo largo del tercer capítulo.

El objeto de estudio de esta investigación es la resignificación de la joyería a través del accionismo y el cuerpo social como agente, en la transformación y movimiento de la misma. Al hablar de resignificación, se refiere a la idea de volver a significar la joyería desde la semantización de la misma, para estudiar la estructura de las formas, los signos y su relación con la experiencia y el cuerpo social. Se propone mostrar nuevas maneras de comprender la relación entre los objetos que acompañan al cuerpo y la acción que la altera para transformar su lenguaje y, así, expandirlo.

De esta manera, el método que se elige para el desarrollo de esta investigación – producción fue cualitativo descriptivo y explicativo con un enfoque experimental, gracias al acercamiento abierto que hay hacia la joyería contemporánea como acontecimiento, vinculado con el cuerpo social y el entorno.

Antecedentes del tema

Cuando termina la Segunda Guerra Mundial en Europa, Herman Jünger, (26 de junio de 1928, Hanau, Alemania) junto con otros joyeros, decide reconstruir el lenguaje de la joyería a través de su emancipación. Encontró nuevos códigos para otorgarle un enfoque creativo amplio, capaz de transgredir sus potenciales comunicativos en relación con el cuerpo y el espacio. Al cabo de unos años, surge la joyería contemporánea como una nueva expresión artística. Este movimiento dio paso a la experimentación y a la investigación libre de la joyería como campo dinámico de relaciones expandidas.

El concepto joya se fue abstrayendo de su contexto pragmático buscando nuevos acercamientos al cuerpo, resignificando sus relaciones, no solamente ornamentales, sino también sensoriales, sociales y formales. La joya como elemento

histórico y ornamental se ha examinado por siglos, sin embargo, el enfoque para el objeto de estudio de esta investigación práctica - teórica surge del acercamiento al cuerpo social, a través de la joyería y la acción, como una experiencia que busca sugerir reflexiones en torno a la conciencia del binomio individuo - sociedad por medio del happening.

El cuerpo y la joyería se han vinculado en una relación de simbiosis mutualista; la activación del objeto pasivo y su relación con el cuerpo social aún no se han tomado en cuenta del todo. Hay una carencia de estudios en el área, confusiones e interrogantes que a través de esta investigación se manifiestan para más adelante aportar resultados en la producción de piezas que transgredan la joya como objeto, al someterlas al cruce de diversas disciplinas, específicamente el happening y el performance. En función a lo anterior, existe una necesidad por explorar la dialéctica entre el cuerpo social y la joyería, por lo que resulta de gran importancia, además de hacer una producción enfocada al contexto en el que se construyen las piezas, revisar a algunos filósofos clásicos y su relación con la materia, para lograr un mejor acercamiento a la mínima fracción del concepto forma. También se retoman ideas de filósofos, sociólogos y pensadores de los siglos XX y XXI, para aterrizar esta producción práctica - teórica en propuestas capaces de transgredir el objeto de estudio y los convencionalismos posmodernos. En cuanto a la estética posmoderna:

“Ésta es la otra cara de la posmodernidad, el retorno de lo Bello y lo decorativo en lugar de lo Sublime moderno anterior, el abandono por parte del arte de la búsqueda de lo Absoluto o de las pretensiones de verdad y su redefinición como una fuente de puro placer y gratificación” - Jameson 1999:120.²

En el desarrollo de esta producción se busca crear piezas que manifiesten una reflexión en torno al pensamiento crítico de la acción referida al cuerpo social y a los

² Alejandra Jimena Ravettino Destefanis, *Estética posmoderna*, p.12.

fenómenos o vivencias por los que se atraviesan durante la formulación de este estudio.

En el primer capítulo se hace un breve recorrido por la historia de la joyería en México y Europa. Además de analizar el contexto en el que surge, con el objetivo de averiguar los puntos focales que formaron el medio cultural desde el cual aparece el fenómeno y su desarrollo hasta la actualidad, se estudian los factores que han influenciado la joyería mexicana contemporánea en su estética, simbología y materiales empleados, así como las dinámicas que han caracterizado su desarrollo. En el segundo capítulo se presenta la importancia del accionismo, a través de un acercamiento a los diferentes exponentes del happening y la escultura social. Y además, explorar el tema del objeto escultórico, sus directrices y sus connotaciones actuales, por medio del conjunto de elementos generatrices del cuerpo humano y el cuerpo social que plantea Norbert Elías, en la subjetividad de la sociología corporal, junto con el estudio de las técnicas del cuerpo propuestas por el sociólogo Marcel Mauss.

Durante el desarrollo de esta investigación se realizaron traducciones al español de textos en sus idiomas originales (inglés e italiano) para aportar una perspectiva más global y abierta. También se desarrollan propuestas dentro del cuerpo de obra, a partir de la reflexión de pensadores tales como: Rosalind Krauss, Lucrezia de Domizio Durini, Edmund Husserl, Theodor Adorno, Michel Foucault, Allan Kaprow, Norbert Elías, Walter Benjamin, Mari Luz Esteban, Martin Heidegger y Joseph Beuys, por mencionar algunos.

El procedimiento global de esta investigación sucede de diversas maneras; por un lado, el enfoque radica en la observación a través del entendimiento de la extensión y vinculación del espacio público y privado con el cuerpo social; por otro lado, como se menciona anteriormente, surge de la propia experiencia de traslado y movimiento entre un sitio y otro.

Durante los siguientes capítulos se plantean cuestiones relevantes en torno al contexto del happening, performance, cuerpo social, la vida como arte y la educación del des-artista planteado por Allan Kaprow, así como la escultura social, en donde Joseph Beuys es testigo de la importancia de construir entornos colaborativos y combinar diferentes disciplinas sociales para lograr integrar cuestiones políticas con el

arte. La importancia de abordar ideas alrededor de la fenomenología propuesta por Merleau Ponty es de gran necesidad, pues la experiencia que surge por medio de la vivencia para la producción de piezas en el cuerpo de obra sugieren una postura humanista, ya que la finalidad es lograr un vínculo con la sociedad.

En ese sentido, una de las primeras piezas que realizo para iniciar a formar el cuerpo de obra fue *Deriva (2017)*, este happening surge de la observación y aplicación de metodologías sociales, como los *overheads* o escuchones, en un espacio que se utiliza para desplazarse de un sitio a otro (Sistema de Transporte Colectivo Metro). La pieza con la que se inicia esta producción-investigación, y con la que se consigue obtener la beca de jóvenes creadores del FONCA, es *La atomización de un anillo (2016)*, la cual se trabaja con mármol travertino para la construcción de una escultura en forma de anillo o rueda, misma que se pone en movimiento en una montaña para alterar su forma e invitar a las personas a que formen parte de este acontecimiento. Otra pieza que realicé durante el periodo de movilidad en Düsseldorf, Alemania, fue *FOUND (2018)*, que está hecha con objetos *ready-made (guantes)* para cuestionar los significados políticos, sociales y utilitarios, intrínsecos que hay en cada uno de ellos, alterándolos y contraponiéndolos. En el tercer capítulo se profundizará en cada una de las propuestas que se desarrollan durante esta investigación - producción.

Como se mencionó anteriormente, se busca resignificar la joyería contemporánea, a través de activaciones en el espacio y el cuerpo social, por medio del cruce de diversas disciplinas. Se intenta ampliar y probar que la joyería contemporánea puede explorarse a través de sistemas de producción más abiertos, para entenderse en relación con el espacio, la acción y hasta la autonomía del cuerpo.

Objetivos y metas.

Este proyecto teórico-práctico responde a la necesidad de crear obras para estimular la relación entre espacio, cuerpo social y joya, con la motivación de redefinir su extensión. La subjetividad pensada como unidad cuerpo / mente / espíritu busca crear acciones que intervengan dentro de un espacio transitado cotidianamente y que surgan de la conciencia de vivir fenómenos específicos, para contaminar lenguajes que

aparentemente quedan aislados entre sí, con una visión transgresora de la posmodernidad, provocando un sutil desdibujamiento de las fronteras entre el cuerpo y la joya.

Entonces, ¿el objeto evolucionado en el cuerpo social define al cuerpo posmoderno y el diálogo se establece a partir de la acción? Lo que sugiere plantear los siguientes cuestionamientos: ¿Cuáles son las posibilidades expresivas de la joyería contemporánea en relación con el espacio y el cuerpo social? ¿Cómo funciona esta vinculación? ¿Cómo se comporta la joyería fuera del diseño y qué se puede generar a través del acercamiento al happening? ¿Es acaso cuando deja de tener importancia si se considera joyería o no, que la producción artística se libera y la práctica se expande?

Las disciplinas artísticas han estado vinculadas a diversos sistemas de producción y maneras de abordar facetas de la Historia del arte. Sin embargo, esta se reduce a la caja en la cual la metemos; si regresamos a la problemática de la división social, cultural y disciplinar que nos ha orillado a encasillarnos y elegir prisiones de las que difícilmente podremos liberarnos, si no nos aventuramos y viajamos en nuestro laberinto, en donde las respuestas están en nosotros mismos, volveremos a situar a la joya como un objeto que no evoluciona, ni se expande. Cuando descubrimos el camino, llegamos a la muerte del autor.³

Por otro lado, las estrategias en las que van a operar esta investigación serán a partir de la creación de piezas vinculadas al espacio y al cuerpo social, a partir de la confrontación de diversos lenguajes y registros, como videoperformance y fotografía. Será indispensable la construcción de un léxico con el que puedan articularse varias disciplinas. Para explorar los límites en la joyería, se busca construir acciones que aporten ideas en torno al cuerpo social, el espacio público y privado.

Este proyecto será, por un lado, el relato de un proceso artístico, con los progresos y regresiones; y por otro lado, sus objetivos y concesiones. “[...]...la eterna negociación discursiva que existe entre la fantasía artística y el hecho concreto, la

³ Roland Barthes, “La muerte del autor”, [en línea] <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laetradelescriba/n51/articulo-4.html> (Consultada el 13 de mayo de 2018).

realidad inmediata.”⁴

Capítulo 1

El surgimiento de la joyería en México, la joyería tradicional, la joyería contemporánea y sus principales exponentes en el siglo XX.

¿Cuál es la relación de la joyería de los pueblos originarios con la propia del mestizaje y cuál es su importancia en el devenir creativo?

El acercamiento de cualquier cultura étnica o tradicional a la joyería surge a partir de la utilización de los materiales que se encontraban en su entorno inmediato, siendo generalmente piedras, conchas, semillas, ramas, etc. Su intención era construir un nuevo modo de identificación y lenguaje entre las diversas comunidades. Las connotaciones sociales eran adquiridas según la cultura o la familia que las utilizaba, por ejemplo: los Seris (hombres de arena) son una etnia que mantiene una estrecha relación con el mar y la naturaleza, se ubican en el Estado de Sonora y se distinguen entre ellos a través del uso de conchas y elementos marinos que convierten posteriormente en collares o cascabeles. Utilizan pintura en su cara y, según su edad y rango, aplican los colores y las formas.

⁴ Cuauhtémoc Medina, Francis Alÿs, *Relato de una negociación*, [en línea] <http://francisalys.com/books/TamayoBook.pdf> (Consultada el 20 de agosto de 2019).



Christian Barrio, La mujer pintada (Leyenda seris, Sonora, México).

El cuerpo ha sido testigo de la evolución de estos códigos de lenguaje y la extensa utilización de objetos ornamentales para aportar ideas en los diversos contextos que habitan. Por otra parte, desde la visión de la antropología, los cuerpos presentes en un movimiento social comportan siempre formas distintas de entender a la persona, el género y las relaciones sociales, para mirar e interactuar con el mundo. Esto, a su vez, supone maneras (intentos) de resistir y/o modificar la realidad; y el estudio de las políticas corporales concretas nos permitan indagar tanto en las aportaciones de dicho movimiento y su evolución, como en los límites de sus acciones y teorías.⁵

En otro sentido, la joyería a través de la historia ha sido una de las primeras y principales expresiones creativas manifestadas por el ser humano, para alterar su imagen y aportar mensajes. Más adelante, con la llegada de la Edad de bronce y la de Hierro, el metal junto con las piedras semipreciosas marcaron una ruptura con lo anterior.

⁵ Mari Luz Esteban, *Antropología del cuerpo, género, itinerarios corporales, identidad y cambio*, p.11.



Pectoral con fechas (núm. 26). Tumba 7, Monte Albán, Oaxaca. Museo de las Culturas de Oaxaca, Santo Domingo, Oaxaca. Foto: Oliver Santana / Raíces.

La existencia de metales preciosos en México ha dado origen a una fuerte tradición orfebre y joyera que data de la época prehispánica. Los mixtecos y purépechas fueron los primeros pueblos en trabajar los metales, principalmente el oro que era utilizado para el pago de tributos a los aztecas, quienes lo transformaban en joyas y ornamentos con incrustaciones de obsidiana, piedras verdes, turquesa y conchas, las cuales eran para uso exclusivo del rey y la nobleza.



Pectoral mixteca, 500 - 750 a.d

Generalmente estos objetos se utilizaban con finalidades espirituales y ritualísticas para brindar protección. En la cultura maya, por ejemplo, el uso de piedras como el jade era muy importante, pues la tenían como un tesoro sagrado, le atribuían numerosos poderes mágicos, considerándola como una dádiva proveniente de lo alto. Era una piedra que siempre estaba presente en sus rituales, representando el dominio, la vida y la fecundidad; los distintos colores del jade eran pequeñas partes del mundo natural que poseían, porque se relacionaba directamente con el sol, la tierra, la vegetación y sobre todo con el agua.



Tlatollotl: Collar de Jadeíta verde, Chiapas, Maya. A.d. 200-900.

Los mayas asociaban el oro al sol y la plata a la luna, el día y la noche, la vida y la muerte, siguiendo la cosmogonía antigua mexicana. Por otro lado, el nombre mixteco para la plata “dai nuhu cuisi” significa “el resplandeciente blanco”, era un metal asociado a la luna, astro que evoca la noche, la periodicidad, la renovación y el principio femenino.⁶

⁶ Maria Amparo Clausell Arroyo, “*Historia de la plata mexicana*”, [en línea] <https://www.medigraphic.com/pdfs/aapaunam/pa-2010/pa101f.pdf> (Consultada el 15 de enero de 2018).

El surgimiento de la joyería en México (joyería tradicional), perteneciente a los pueblos originarios mencionados anteriormente, se caracterizan por estar realizadas por un artesano; generalmente, el oficio se aprende a través del conocimiento y la práctica que se comparte entre las familias de orfebres, en repetición, de generación en generación. Estas son fruto del desarrollo de una determinada tradición cultural, reflejan el gusto, el rango y el estilo de una época y clase social. Generalmente forman parte integral de un complejo traje tradicional, como es el caso del vestido de tehuana, semejante a la iconografía que hay en los bordados del huipil de magdalenas de Chiapas, por ejemplo, en el que se puede reconocer, a través de la interpretación de estos símbolos, la historia o el rango de la persona que lo porta.

Recorrido por la historia de la joyería después de la conquista, y la influencia de la mezcla de razas del siglo XVI al XIX

Una de las más ricas herencias artísticas procede de las culturas indígenas de Oaxaca, en las que sobresale la tradición orfebre que distinguió a los mixtecos desde finales del siglo IX hasta principios del XVI. Con la llegada de la Conquista y al descubrir el material con el que fueron hechos los suntuosos regalos enviados por Moctezuma a los españoles, los conquistadores se dieron a la tarea de recorrer la geografía del Nuevo Mundo a mediados del siglo XVI, a fin de encontrar yacimientos de oro y plata. Generalmente, estos se encontraban en terrenos áridos, poco poblados y ajenos al proceso de colonización. Encontraron minas en lugares como Zumpango, Estado de México, Taxco, Guerrero, Nayarit, Jalisco, Colima, Aguascalientes, Zacatecas, San Luis Potosí y Durango, lo que más adelante trajo una fuerte revolución en la economía del país con la llegada de la explotación minera. Esta comenzó en Zacatecas el 8 de septiembre de 1546. Juan de Tolosa logró interesar al gobernador Cristóbal de Oñate y a otros conquistadores para explotar las minas de ese lugar. No obstante, y como en el resto del territorio conquistado, provocó los ataques de las tribus nómadas que consideraban intrusos a los españoles, dando inicio a la guerra de los chichimecas, que

según se tiene documentado, fue el conflicto más largo y costoso en vidas humanas y recursos entre los pueblos indígenas de la Nueva España.⁷



Colgante de oro azteca de la tumba de Ahuizotl.

La guerra de conquista de Mesoamérica puede ser materia de estudios de demografía, historia política e historia de las ideas. En la etapa virreinal parece importante poner de manifiesto la paradoja que hace singular la formación social novohispana: que lo indígena fue perseguido y erradicado para seguir existiendo de múltiples formas en la nueva sociedad; o bien, que los rasgos de la cultura occidental y cristiana fueron trasladados a las nuevas tierras para adquirir un aspecto distinto al que habían tenido antes, para modificarse y adaptarse a una realidad que les asignaba funciones y valores distintos.

Muy pronto, junto a la población Española, se congregaron indios, mestizos y negros, por lo que la ciudad se convirtió en la más importante matriz de mestizaje tanto

⁷ Maria Amparo Clausell Arroyo, *op. cit.*

biológico como cultural en Nueva España. La vida cotidiana en esas ciudades siguió en la mayoría de los casos el modelo de la capital del virreinato.

Entre los objetos que se utilizaban en la vida cotidiana en México encontramos joyas, cartas, libros y fotografías, que forman parte de nuestra historia y son fuentes apreciables para quien se interesa por conocer más sobre la historia social. Las mujeres nobles indígenas hicieron una mezcla entre su indumentaria y las joyas que traían las españolas. Encontramos en esas joyas comunmente perlas y relojes que no tenían el sentido (valor) que le damos en la época contemporánea, eran únicamente adornos. Sin embargo, con el paso del tiempo fueron adquiriendo distintas connotaciones; la casa, con todo, no era el único signo que marcaba el estatus, el ajuar doméstico y el vestido constituían no sólo necesidades que había que satisfacer, sino que dictaban el poder adquisitivo de la persona que poseía dichos objetos.

Es importante también observar el cuerpo: sus estigmas, sus símbolos, sus ademanes y señales. Diversas manifestaciones del lenguaje, como el tipo de vínculos creados por la relación verbal entre los sujetos, así como la joyería, jugaron una parte importante en la cotidianeidad de México, es tradicional porque se establece mediante la repetición de rutinas y porque se sustenta sobre principios de orden.

Las relaciones que se dan entre las etnias y los españoles, y la mezcla de razas que encontramos, se registran en las pinturas de castas, donde precisamente se observa el uso de la joyería y, así, se recuperan los entornos, la indumentaria, las formas en las que vivían, etc. Con esta mezcla de razas, después de la Guerra de Independencia, llegaron varios cambios culturales que a través del tiempo se fueron incorporando en diversas actividades cotidianas, como dormir, asearse, vestirse, ejercer la sexualidad, cuidarse en la enfermedad y afrontar la expectativa de la muerte. El hombre vive en sociedad y la historia trata de las relaciones del individuo con su entorno, no sólo material sino cultural.

En ciudades y villas alejadas del centro del virreinato, se desarrollaba una vida social cerrada, en la que el boato de las ceremonias religiosas y la ostentación en el vestido y el adorno personal eran signos de distinción de una élite local propicia a alimentar antagonismos y rencores.

Tan notables como las diferencias en la vida material eran las que correspondían a las diversas actitudes entre los habitantes del virreinato. La vida social y de relación no solo depende del espacio geográfico y de los cambios en el tiempo, sino también de la diversa categoría social de los individuos. Los nobles, aunque hubieran recibido el título recientemente, se comportaban con la etiqueta propia de su alcurnia, disfrutaban de privilegios y asumían responsabilidades con un concepto patriarcal de su función superior.

Los contrastes de principios del siglo XIX fueron tan violentos como los de finales, con cambios de enfoque o matices pero con un resultado igual: subrayar las diferencias entre los seres humanos que salían a relucir a la hora de sentarse en la mesa.

México en el siglo XIX aprovechó los avances técnicos, se desprendió de imposiciones españolas, adoptó nuevas modas y siguió su lucha secular por encontrar qué comer, con qué vestirse, cómo satisfacer sus necesidades básicas y cómo alegrarse la vida con la gran variedad de alimentos, bebidas, música y festividades regionales.⁸

Sin duda, México desde entonces ha sido un crisol de culturas. La joyería como testigo del desarrollo cultural y expresivo de diferentes personas y grupos sociales a través de los siglos, surge como un vehículo de lenguaje. Como se mencionó anteriormente, no es necesario ahondar más en el contexto histórico de la joyería, sino en extraer a la joyería del lugar tradicional en donde se ha ubicado anteriormente y hasta la actualidad, para llevarlo hacia el campo expandido del arte y la acción.

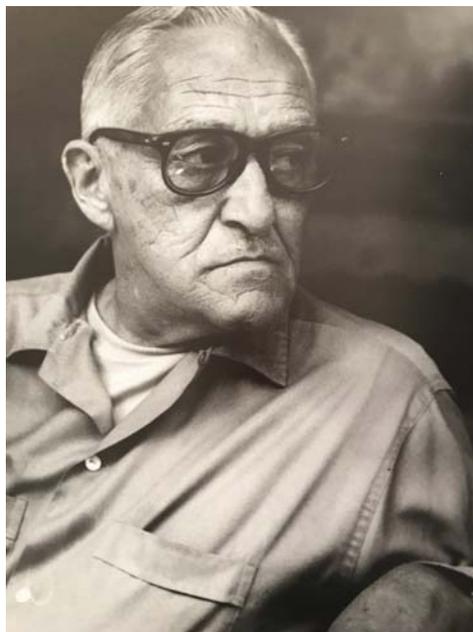
La joyería contemporánea mexicana

¿El medio conforma a lo que identificamos como joyería contemporánea? ¿La transdisciplina establece los límites? ¿Los creadores desarrollan el ejercicio en horizontalidad? ¿El abandono por el uso en los recursos materiales tradicionales establece la apertura del movimiento contemporáneo en la joyería?

⁸ Pablo Escalante, Gonzalbo. *Historia de la vida cotidiana en México*, p.18.

Desde la época colonial, al fundarse el actual Taxco, en 1529, los lugareños combinaron la maestría de los orfebres indígenas con la suya para realizar orfebrería de plata de tipo religioso y de utilidad práctica. En ese sentido, se habla de una desculturización o bien, resignificación de la joyería vista desde una antropología simbólica. Taxco se convirtió en la ciudad de la plata y conserva hasta la fecha la tradición de tener notables orfebres que han evolucionado en las técnicas, las formas y los diseños de joyería.

La gran demanda de la platería de Taxco, y la maestría de los plateros, propició que se fundaran otros talleres, principalmente por los discípulos de “don Guillermo” (como ya era conocido Spratling). Más adelante, en 1920, Spratling influenció en gran medida la estética y la manera en la que se trabajaba la plata en ese entonces para crear una escuela enfocada al diseño y la manipulación de diversas técnicas tradicionales de orfebrería.



William Spratling, Taxco, Guerrero.

Regresando a la premisa inicial de este capítulo, según el diccionario de la Real

Academia de la Lengua Española, joya es en primer lugar “adorno”, en segundo lugar menciona su hechura con “metales preciosos” y en último lugar “en su mayoría utilizado por mujeres”. Estos tres elementos que constituyen el significado de joyería (según la acepción lingüística), como se revisa anteriormente, han dejado de ser los ejes que marcan la pauta actual en la joyería contemporánea, para ser más específicos en lo que refiere al cuerpo social y el happening.

Los medios que se utilizan para el surgimiento de la joyería contemporánea o joyería artística en México son diversos. Por un lado, la relación de los primeros exponentes con artistas involucrados en disciplinas, tales como literatura, escultura, música y pintura, por mencionar algunas, resultaron de gran importancia para la manifestación de esta nueva esfera del arte.

En un periodo relativamente corto, la joyería alcanzó aquellas extremas conclusiones alcanzadas por las artes plásticas, abstrayendo el objeto joya de su contexto pragmático para después insertarlo en discursos conceptuales autorreferenciales, resultado de un extenso trabajo de campo en México, que analiza la historia reciente de la joyería artística mexicana, desde las experimentaciones de Víctor Fosado en los años 70, hasta las más recientes manifestaciones propiamente consideradas como joyería contemporánea según el modelo internacional.⁹

En México, la joyería contemporánea da inicio en 1970. Algunos de los principales exponentes, hasta el día de hoy, son Víctor Fosado, Ofelia Murrieta, Ana Pellicer, Andrés Fonseca, Cristina Celis, Jorge Manilla, Lorena Lazard, Martacarmela Sotelo, Alberto Dávila, Georgina Treviño, Holinka Escudero, Fernanda Barba y Poleta. Cada uno, desde sus trincheras, ha aportado algo a esta esfera; algunos desde la parte académica, social y cultural, como Fonseca y Lazard; otros desde la producción de piezas como Jorge Manilla, a quien se le reconoce internacionalmente.

El proceso interdisciplinar para Fosado, por ejemplo, fue indispensable en su práctica como artista. De ahí, su efusiva imaginación y la operación creativa que más adelante

⁹ Chiara Pignotti, *Joyería Contemporánea, una nueva esfera artística. De la artesanía manual a la artesanía conceptual*. Tesis doctoral. España: Universidad Politécnica de Valencia, 2016. [En línea] <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=115685> (Consultada el 22 de febrero de 2017).

enfoca en sus destrezas menestrales —conjugadas en la exploración de la plata, el cobre, o el discernimiento simbólico de las piedras—, su ingenio musical, sus relaciones con el cine y el teatro experimental (sus fugas en forma de happenings), como la suma de todos estos pulsos artísticos y variaciones camaleónicas, que lo llevaron a promover la joyería como expresión artística, preparando exposiciones colectivas y dando espacio a nuevos talentos. “V́ctor Fosado, formado familiarmente en el conocimiento del hallazgo, vive sus pasiones de orfebre, de artista, de etnógrafo, aplicándose, al crear cada objeto, a la combinación más sabia y rigurosa de las formas sorprendidas.” -Carlos Monsiváis.¹⁰



Fotografía de prensa que acompaña el artículo de Raquel Tibol, “Fantasía cromática en la danza moderna”, (1970). Archivo Víctor Fosado.

En respuesta a la pregunta que se plantea al inicio de este capítulo, se puede decir que la joyería de los pueblos originarios definitivamente ha influenciado la forma en la que se produce actualmente joyería contemporánea; por un lado, desde la técnica y por otro, a través de los materiales que se emplean. En México, por ejemplo, la utilización de la plata sigue siendo uno de los elementos presentes en el cuerpo de obra de varios

¹⁰ L'Enfer des arts. *Victor Fosado en el MACG* [en línea] <https://lenferdesarts.com/2016/12/01/victor-fosado-en-el-macg/> (Consultada el 23 de junio de 2019).

joyeros contemporáneos; tal es el caso de Jorge Manilla, Andrés Fonseca, Alberto Dávila, Lorena Lazard y Martacarmela Sotelo, entre otros. Por su parte, la escultora, artesana y joyera mexicana Ana Pellicer, aportó nuevas miradas e iniciativas en función a la joyería contemporánea, a través de recursos técnicos y académicos muy peculiares. Junto a su esposo, el escultor James Metcalf, vivieron en Santa Clara del Cobre, debido a la pasión por el estudio de la metalurgia, que en este pueblo data de tiempos prehispánicos. Metcalf fue amigo y colega de artistas como Robert Graves, René Magritte y Marcel Duchamp, a quien por cierto, introdujo a Octavio Paz. Visionarios, enseñaron a los artesanos nuevas técnicas artísticas y fundaron el Centro de Artes y Oficios Adolfo Best Maugard. James Metcalf y Ana Pellicer cambiaron para bien el rumbo de todo un pueblo. La maestra Pellicer compartió con las mujeres del pueblo de Santa Clara del Cobre sus conocimientos cosmopolitas en el arte, la joyería y la vida misma. Pero sobre todo, supo transmitirles una visión sobre las posibilidades creativas y económicas que tenían como mujeres de un pueblo de artesanos, en una época en la que las mujeres de este pueblo solamente se dedicaban al hogar.¹¹

¹¹ Erandi Ávalos, “Maestra de la forma”, [en línea] <http://www.apocrifa.com.mx/ana-pellicer/> (Consultada el 31 de enero de 2017).



Ana Pellicer, *Anillo liliputiense producto de exportación*, (1978).

Actualmente, la maestra Pellicer se inspira en el bosque que conserva en su casa en Santa Clara del Cobre, que junto al maestro James plantó y que ha cuidado hasta ahora, para crear una nueva serie de obras en las que reflexiona estéticamente sobre la importancia mundial de proteger los bosques.

Se suele diferenciar en dos etapas la evolución de este movimiento: la joyería contemporánea y la joyería artística, en referencia al contexto artístico local, siendo la joyería contemporánea la referencia cultural del contexto internacional globalizado. A través del tiempo esto ha ayudado a recuperar la originalidad e importancia de aquella experimentación, que ya estaba en ciernes antes de que se estableciera la relación con el fenómeno internacional, a partir del simposio Área Gris en 2010.



Ted Noten, Junior (2007). Holland. Bone china and pencil. 4" x 9" x 3.75.



Jorge Manilla, Insides (4) (1), (2010). México. Silver, leather and paint. 4.5" x 2" x 3".

El simposio Área Gris es el resultado del primer acontecimiento que puso en confrontación a América Latina y Europa, mismo que tuvo lugar en la Ciudad de México en 2010. Este evento ha consolidado definitivamente la influencia de la joyería contemporánea en México, creando un fuerte intercambio entre los artistas joyeros de

ambos continentes, dando cabida a otros proyectos y colaboraciones que cambiaron definitivamente la fisonomía de este tipo de joyería en México. Surgen colectivos como Sin Título y Joya Brava, The Jewellery Activist se da a conocer a nivel internacional y se forjan relaciones para futuras exposiciones, como *La Frontera* en el Museo Franz Mayer.



Colectivo: Sin título, Cristina Celis, Holinka Escudero, Poleta, Alberto Dávila, Fernanda Barba, Zinna Rudman. CDMX, (2013).

Actualmente se encuentra en proceso de planeación el primer foro de joyería contemporánea en México, propuesto por la curadora mexicana Ana Elena Mallet. Esta probablemente sea la oportunidad para replantear el tema en cuestión y abordar nuevos caminos en la construcción de un lenguaje mucho más amplio, con base en las necesidades actuales del país, capaces de permear otras disciplinas artísticas y sociales que puedan enriquecer cada vez más la esfera de la joyería contemporánea mexicana. La estructura social de la joyería contemporánea hoy apunta a compartir las bases y el contexto que se ha propuesto desde sus inicios, para poder amasarla y estirarla (tal como propone Rossalind Krauss) es necesario abrir la posibilidad de una dialéctica y dialógica más completa y constante. Para lograrlo, se ha desarrollado el programa para la primer especialidad de diseño de joyería en la Universidad Centro;

Poleta es la responsable de la creación de esta propuesta y Martacarmela Sotelo es ahora la coordinadora. A pesar de que es dirigida hacia la esfera de diseño, el interés es que más adelante se puedan ampliar los límites de expresión para lograr un acercamiento más completo hacia la joyería contemporánea.



Martacarmela Sotelo, *Mirrorgems*. Broche de plata y pantallas de celular. (2018).



Georgina Treviño, *A force to be reckoned*. Aretes, Fotos, plástico y acero, (2017).



Andrés Fonseca, *La Frontera*, Collar. Fieltro, (2014). Medidas 12" x 4" x 1



Fernanda Barba, *Migrante no identificado*. Acero, (2014).
Medidas 15" x 12" x 1.

Con su indiscutible habilidad para provocar, criticar, recopilar, transmitir y generar significados, cualidades e ideas, la joyería contemporánea es capaz de comprometer a los individuos de una manera profunda y personal para forjar vínculos comunes entre grupos diversos. Permitiendo una extensa variedad de respuestas individuales, la joyería contemporánea, al igual que la antropología, produce una clase de colectivo, proponiendo a la audiencia que reinvente su mundo a través de la utilización de diversos símbolos para dar cabida a este nuevo lenguaje.

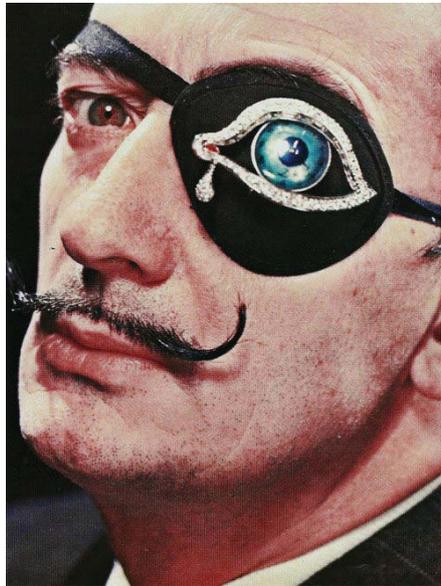
Hemos visto como a través de diversos mecanismos de expresión y transformación corporal, el cuerpo se ha modelado sujeto a cambios, expuesto a las transformaciones de la cultura en la que habita. La joyería lo acompaña siendo un agente de diálogo y el símbolo que inicia la conversación en diferentes comunidades indígenas y contemporáneas ha sido uno de los ejes que une y separa grupos sociales. Sin duda, el concepto de joyería ha evolucionado junto con el cuerpo, sin embargo, la joyería contemporánea sigue respondiendo y operando dentro de un sistema capitalista, o corporativo, que se mueve a partir de los medios y la publicidad; un fenómeno similar al de la esfera del arte, aunque en menor y más específica escala que otras esferas de expresión artística. El movimiento de las masas y los medios hacia los mismos objetivos hace que se nos separen del valor real y auténtico de las piezas, alejándonos cada vez más de un razonamiento crítico. Como menciona Theodor Adorno¹² en sus obras, ninguna teoría escapa ya del mercado, siendo el destino de todo concepto su agotamiento. No se trata de una negación del concepto, sino de ir más allá por medio de diversos fenómenos contemporáneos de expresión y comunicación de masas; una negociación con la industria cultural, a partir de la emancipación de lo establecido por la institución.

La joyería contemporánea en Europa

¹² Max Horkheimer & Theodor Adorno, “Dialéctica del Iluminismo”, [en línea] <https://www.marxists.org/espanol/adorno/1944-il.htm> (Consultada el 28 de agosto de 2020).

¿Cómo surge la joyería contemporánea y cómo se modifica y se expande?

Al terminar la Segunda Guerra Mundial, varios artistas mostraron inquietud por el acontecer en el arte. Se comienzan a cuestionar los límites, las estrategias y los mecanismos con las que seguirán operando ciertas disciplinas. Uno de los personajes clave que inició este cuestionamiento en 1950 fue Salvador Dalí, quien dio entrada a una nueva dialógica en el devinir de la esfera de la joyería. Dalí proponía para entonces que el valor de una pieza de joyería no debía de dársele por el costo de los materiales con los que estaba hecha, sino por el concepto detrás de la misma.



Salvador Dalí, *El Ojo del tiempo, diamantes, rubies y zafiros* (1949).

Los primeros artistas en 1960-1970, en Holanda, Alemania e Inglaterra: Herman Jünger (Hanau, Alemania, 1928), Gijs Bakker (Amersfoort, Países Bajos, 1942), Peter Skubic (Serbia, 1935) y Otto Kunzli (Zürich, 1948), por mencionar algunos, se interesaron por alejarse de la joya clásica haciendo uso de materiales y tratamientos totalmente ajenos a la joyería tradicional, como el papel, la madera y el plástico. Se interesan por el mensaje y el concepto que expresan a través de piezas de joyería; dando inicio a esta

nueva esfera que ahora conocemos como joyería contemporánea.



Otto Künzli, Cozticteocuitlatl, 1995-1998. La galería de belleza / Susy, (1984).
Fotografía, Cibachrome PS print. Imagen © Eva Jünger, Munich.

Otto Künzli (joyero contemporáneo, nacido en Hanau, Alemania. 1928), fue quien revolucionó el arte de la joyería contemporánea: a lo largo de sus 45 años de carrera como creador, siempre rompió los códigos y cuestionó los materiales que se utilizaban para restablecer sus símbolos. En la pieza *Die Schönheitsgalerie* (1984), muestra el tributo de enmarcar, como un signo de entusiasmo, un premio. La corona de laurel, descansa sobre su pecho. El marco que cuelga alrededor de su cuello, se vuelve parte de la imagen. La pieza de joyería contemporánea rechaza la función decorativa, cuestiona y reflexiona acerca de las bases, los principios históricos y conceptuales con los que surge la pieza; a veces se propone como obra de arte, e incluso autónoma con respecto al cuerpo, iniciando así una apropiación del espacio. Por otro lado, sugiere un acercamiento al cuerpo social y político, los signos que se le atribuyen van de acuerdo al estudio de una determinada cultura o problema particular. Tal es el caso de la antropología, por ejemplo, en donde se estudia el comportamiento, las connotaciones y los símbolos que le dan valor a las piezas que se utilizan sobre el cuerpo y sugieren la construcción de un lenguaje propio.

Sin embargo, la joyería es arte aplicada al cuerpo, pues es ahí en donde la joya tiene su natural ámbito, por lo tanto hemos estado acostumbrados a la idea de que la joya tiene que utilizar el cuerpo como vehículo de mensajes, personales y sociales. Si logramos hacer una separación o reinterpretación del cuerpo social con la joyería y cambiar la relación sujeto / objeto, se llegará a una fase más avanzada de experimentación sobre el uso del cuerpo social, como un mismo espacio de información, diálogo e interacción, y no solamente como un soporte de la joya. Esta experimentación ha cimentado las bases de un nuevo concepto de joya, unificando tanto a la idea del arte contemporáneo, como al campo primitivo del adorno.¹³ También se puede llegar a crear una joya no-joya que es funcional en los ámbitos de la vida cotidiana, en un sentido dadaísta, un objeto común como los auriculares del iPod podrían ser interpretados como aretes, por ejemplo. E incluso el cubrebocas en el 2020, es ahora un nuevo ejemplo de extensión corporal e inclusopieza de joyería contemporánea. En este contexto, el campo del cuerpo y sus extensiones entran de hecho en el de la joyería.¹⁴



Dazed beauty magazine, (2018).



Billie Eilish, Grammy. (2020)

¹³ Chiara Pignotti, *Joyería Contemporánea, una nueva esfera artística. De la artesanía manual a la artesanía conceptual*. Tesis doctoral. España: Universidad Politécnica de Valencia, 2016. [En línea] <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=115685> (Consultada el 22 de febrero de 2017).

¹⁴ Peter Dormer, *Design since 1945 (World of Art)*, p.52.

Es pertinente el desarrollo de esta investigación para plantear nuevas condiciones creativas en el contexto de la joyería, que como se ha visto anteriormente, ha tenido profundos cambios desde la década de los 70, inclusive proponiendo la extensión de la vestimenta como piezas de joyería contemporánea, en donde incluso, su relación con el cuerpo resulta modelada socialmente.



Gijs Bakker y Emmy van Leersum, *Clothing Suggestions*, (1970).

Por otro lado, la historiadora Linda Sandino plantea la relación antagonista de la joyería contemporánea con el cuerpo. En su ensayo para la publicación *The Persistence of Craft*, Linda Sandino escribe: “Joyería... actúa más que un simple adorno o motivo decorativo, sino como una forma de conocimiento que no resulta común para todos.”¹⁵ La teoría de Sandino de que la joyería refleja una cierta verdad acerca del usuario hace resonancia con esta investigación, en el sentido de que necesitamos entender particularmente el marco de referencia (espacio / cuerpo social) para contextualizar el objeto. A fin de cuentas, el cuerpo se ha trabajado como un espacio de experimentación en el que se ponen a prueba las posibilidades expresivas de la joyería. Pierre Degen

¹⁵ Damian Skinner, “Contemporary Jewelry in Perspective”, p.79.

diría que "Estamos acostumbrados a ver a las personas usando joyas, ¿por qué no joyas usando gente?".

El trabajo de Pierre Degen puede ser descrito como "joyas extra-grandes, esculturas portátiles, o incluso instrumentos sin un uso específico", Degen es esencialmente la relación entre la joyería, el cuerpo y el espacio.¹⁶ Un ejemplo representativo de su investigación es la obra grande de la hélice de 1982, donde se minimiza el objeto pero aumenta su espacio de acción: un sencillo mecanismo permite un movimiento elíptico que da seguimiento a una forma exterior de la carrocería.



Pierre Degen, *Large Loop*, Fibra de vidrio, cordón y papel. (1982).

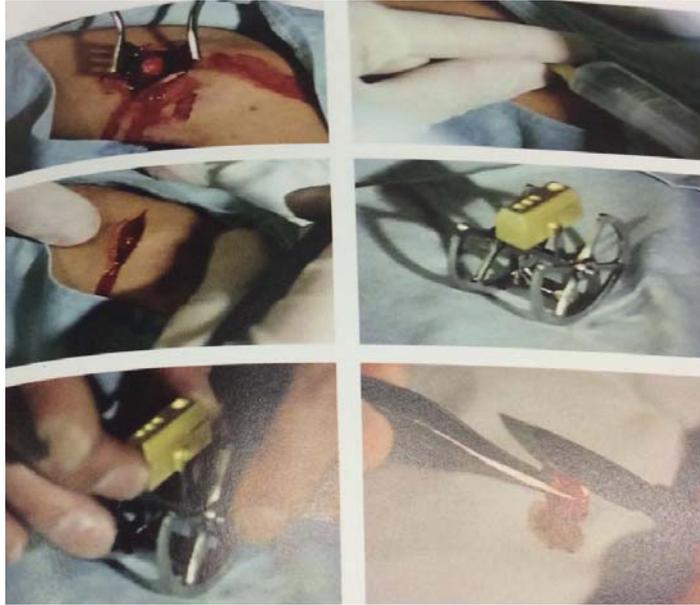
La cuestión sobre la portabilidad de la joyería es uno de los temas principales de discusión acerca del límite formal de si se puede considerar comunmente como joyería o no. El orfebre Bruce Metcalf (Estados Unidos, 1949), dedicó en 1996 un artículo al tema de la portabilidad, o bien de la no portabilidad de la joyería. Haciendo reflexión acerca de este análisis, surge la necesidad de crear y comprender los

¹⁶ Karen s. Chambers, "Pierre Degen, plays by his own rules" (1996), *Metalsmith*. No. Invierno, pp. 33-37.

diversos formatos de joyería que conocemos hoy, como piezas de joyería contemporánea vinculadas más a la esfera del arte y del performance o happening, que piezas de joyería que se portan únicamente sobre el cuerpo. En la segunda mitad de 1970, la joyería fue descubierta como un signo más complejo, fue considerada desde distintas perspectivas: histórica, social, emocional y artística. El joyero austriaco Peter Skubic definía a la joya como un experimento, un cuerpo sucediendo.¹⁷ Un buen ejemplo de lo anterior es su joyería de *Acción bajo la piel* de 1975, durante la cual se implanta una joya y la lleva “puesta” por más de siete años: un concepto de cuerpo posmoderno, transformado y alterado, así como un antecedente importante de la moda del cuerpo, del implante y la escarificación que va de una reinterpretación moderna de la relación ancestral, cuerpo / espacio. “La diferencia, en el caso de Skubic, está en la intención de usar el concepto de “joya” en un acto artístico, y no como una decoración con connotaciones de valor comercial específicas o simbólicas”,¹⁸ menciona Chiara Pignotti en su artículo para la revista *Senzacornice*.

¹⁷ Chiara Pignotti, "Il Corpo come Spazio. Un nuovo concetto di gioiello" [en línea] <https://es.scribd.com/document/372447186/Pignotti-Joyeria-Contemporanea-un-nuevo-fenomeno-artistico-Analisis-de-las-relaciones-entre-l-pdf> (Consultada el 05 de octubre de 2018).

¹⁸ Chiara Pignotti, *op. cit.*



Peter Skubic, *Jewellery under the skin*, (1975). Pieza de oro de 20k (lingote) 3.5x2x1.5cm.

Damian Skinner, crítico de las artes y el diseño aplicado, menciona que la joyería contemporánea ha entrado en el territorio en el que las viejas certezas ya no tienen la misma autoridad y donde todo puede ser refutado. Por su parte, Rosalind Krauss piensa en la escultura como un “campo expandido”. Podríamos decir que la hipótesis es que la joyería ha sido amasada, estirada y torcida, lo que demuestra una elasticidad extraordinaria, mostrando cómo un término cultural puede ampliar e incluir cualquier cosa.¹⁹ Actualmente, se siguen proponiendo nuevos medios de apropiación y expresión de joyería contemporánea, a través de diferentes recursos, como el video, la instalación, el happening y la escultura, entre otros. Las piezas de joyería contemporánea reivindican su diferenciación de la joyería tradicional y se posicionan en el campo de la libre expresión artística, creando así un nuevo lenguaje. Piezas que transgreden el cuerpo, o incluso lo distorcionan, como el caso de la pieza *Acción bajo la piel* de Skubic (mencionada anteriormente), que hace recordar la perspectiva de Michel Foucault, en

¹⁹ Rosalind Krauss, “La escultura en el campo expandido”, [en línea] <https://visuales4.files.wordpress.com/2011/08/rosalind-krauss-la-escultura-en-el-campo-extendido.pdf> (Consultada el 07 de marzo de 2017).

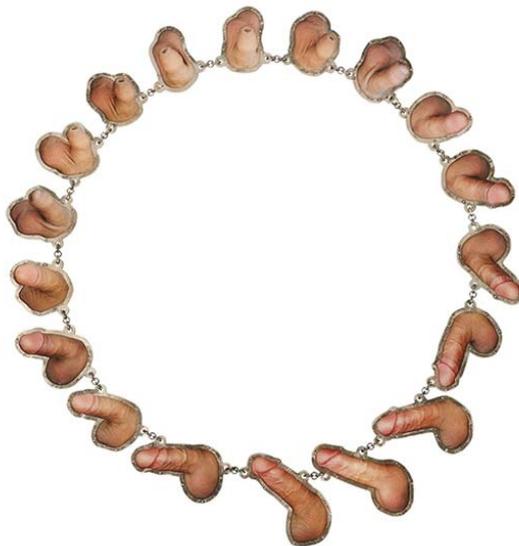
cuanto a las resistencias que esa misma alteridad corporal se refiere a la contestación y a las transformaciones que los individuos ponen en marcha, consciente o inconscientemente, frente a su cultura. Supone, por tanto, no ocultar sino mostrar, contextualizar las contradicciones y conflictos, y en definitiva, la complejidad de las diferentes experiencias. Tomar a las personas como agentes, conlleva también un movimiento, un desplazamiento epistemológico y empírico.

Nos identificamos en relación con el género, dentro y a partir de una determinada corporeidad, desde una vivencia y percepción específica de nosotros mismos como seres carnales; una corporeidad que es absolutamente dinámica. En ese sentido, se considera que la teoría sociológica ha aportado y aporta elementos fundamentales para comprender, por fuera de todo dualismo, la relación entre lo mental y lo corporal, siendo la obra de Elías uno de los principales desarrollos al respecto, quien además menciona que Marcel Mauss ocupa un lugar pionero en el análisis socioantropológico del cuerpo por su sistematización de lo que denomina las técnicas corporales. En su artículo “Técnicas y movimientos corporales” (1971), Mauss propone la idea de que no hay comportamiento natural en relación con el cuerpo y que convertirse en un individuo social implica un determinado aprendizaje corporal.

Lo que nuestro cuerpo aprende es a partir de las experiencias a las que este se expone, sin embargo, en ocasiones resulta ser solamente un acercamiento a cuestiones culturales y sociales que al mismo tiempo nos alejan o privan de la verdadera experiencia sensible. A continuación, se muestran algunos ejemplos de piezas de joyería contemporánea que sugieren hacer una reflexión a partir de temas sociales, tabúes, género y valor. En la primera imagen, por ejemplo, fue difícil separar la relación con la homogenización del tiempo libre / ocio, propuesta por Adorno. En la pieza de Monzo, por otro lado, vemos cómo con un tono irónico juega con elementos clásicos para cuestionar el valor de los materiales y el que la sociedad misma ha impuesto con la idea del matrimonio.



Yao yao, [*keycaps ring*] *Ctrl freak*. (2019). Plástico y metal.



Gijs Bakker, *Johnny Awakes Necklace*. (1998). Fotografías, plástico y acero,



Benjamin Lignel, *Happy family NHS* (2002).. Caucho y tinta. Edición de 300.



Marc Monzo, *Micro rings* (2017). Oro de 18k, piedras sintéticas.

Capítulo 2. Acciones en torno al cuerpo social, al cruce con el happening, el performance, la danza y la fenomenología.

El vínculo entre piezas de performance, happening y fluxus. Breve recorrido a través de acontecimientos colectivos, y su relación con la joyería contemporánea.

¿La joyería contemporánea se considera un concepto en proceso continuo? ¿La acción interdisciplinaria es contextual y cuales sus categorías estéticas?

Durante este capítulo se hará un recorrido por diferentes acercamientos a prácticas colaborativas; por un lado, a través del planteamiento de algunos artistas y teóricos que se interesaron por crear del organismo social un trabajo de arte; y por otro lado, se hará una reflexión en torno al objeto escultórico y su evolución a través de diversos soportes y medios de expresión.

Desde la postura del artista Joseph Beuys, la escultura social solamente alcanzará los frutos cuando todos los seres humanos se conviertan en creadores, escultores o arquitectos del organismo social. Con la insistencia en la participación para la acción del arte fluxus y el happening, será necesario comprender los vínculos que, a través del cuerpo social y la joyería, alcancen los modelos para la producción de nuevas propuestas de expresión. Es necesario probar el momento de origen del potencial creativo y productivo de manera constante, para resignificarlo desde el ámbito público y social.

La utilización del arte revolucionario como vehículo, para convertirse en una fuerza expresiva, será únicamente a través de las personas que modelan su propia historia. En sus escritos, por ejemplo, Siah Armajani (Teherán, 1937), principal ideólogo del movimiento de arte público, expone la necesidad del cambio en la relación entre el artista y la sociedad, socavando el concepto del artista genio instaurado desde el Renacimiento – funcional, al sistema del mercado del arte y a narcisismos, muchas

veces injustificados, proponiendo al artista ciudadano, como nueva figura creadora colocando al arte al servicio de la comunidad, al servicio de los demás.²⁰

Además del cambio en el papel del sujeto creador, Armajani plantea la importancia de su función social, desmitificando el arte y acercándolo al ciudadano, proponiendo una democratización en la que la resignificación de nuestra condición de ciudadanos y del espacio público como espacio de interrelación y contacto entre los ciudadanos como espacio de participación y acción se conjugan al unísono.

Asimismo, propone un método para la creación de obras de arte público que denomina deconstrucción. El arte público debe tener en cuenta los deseos del contemplador y el contexto del lugar. Para la deconstrucción, Armajani propone que el artista analice las condiciones formales y socioculturales, para que produzca datos estéticos y funcionales, derivados de su reflexión y dirigidos al objetivo de la creación de experiencia colectiva.

Por otro lado, existen diversas experiencias de activación en el arte. Eventos en donde se busca la interacción de diferentes tipos de público y acciones vinculadas a la vida cotidiana. Desde la perspectiva del teórico y artista Allan Kaprow (Atlantic City 1927. – Encinitas California, 2006), pionero en el establecimiento del arte performance, un happening puede ser producido solo para ser visto; su trabajo apunta a integrar arte y vida. Esto es similar a lo que Merleau Ponty propone cuando afirma que la experiencia radica gracias a la exploración del conocimiento de la conciencia y el acercamiento al entendimiento del mundo a través de la experiencia humana, el cuerpo generizado, habitado, moldeado por su dueño y su postura social.

En torno al arte de acción, corresponde hablar ahora de dos ideas entrelazadas con la performance: el *happening* y *Fluxus*, los cuales tan sólo los vamos a sobrevolar; Pero antes, situémonos en el tiempo. "A finales de los años 50 (...) La pintura se expande y orienta hacia una dimensión *performativa* que la aleja del objeto, en aras de conseguir

²⁰ Luján Baudino, "Una aproximación al concepto de arte público". [En línea] http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/ingrid_sosa/wp-content/uploads/2017/08/Lujan-Baudino-Una-aproximacion-al-concepto-de-arte-publico-boletin-Gestion-cultural.pdf (Consultada el 18 de febrero de 2019).

liberar las energías creadoras. Se abren las puertas de un arte de comportamiento en el que la actitud suplantarán al objeto, bajo los dictados de un tiempo real"²¹. Es una época de cambio, en la que se abren nuevas vías, pensemos en creadores como Jackson Pollock, Yves Klein, Lynda Benglis, Jean Tinguely, Lucio Fontana, Piero Manzoni y Christo, desarrollando su trabajo en este momento.

En ocasiones, el happening se ha empleado como sinónimo de performance, pero en líneas generales se diferencia de esta en su carácter más azaroso y participativo. Es un evento que está ocurriendo, literalmente se traduce como "suceso" o "acontecimiento" y aunque tenga una organización previa se deja voluntariamente intervenir al azar. El público no es un espectador pasivo, en general se requiere su intervención activa, su participación puede modificar el curso de la acción cambiando lo que había preparado el artista.²²

El término fue acuñado en 1959 por Allan Kaprow, al que se le considera el primer artista en realizar un happening. Kaprow veía al happening como una evolución del *assemblage* (ensamblado), y del *environment* o *environmental art* (ambientes, arte ambiental). Los pioneros fueron Kaprow, Jim Dine, Claes Oldenburg, Robert Whitman y Red Grooms.²³

Como hemos indicado, Kaprow fue el primero en emplear la palabra para definir esa expresión artística, pero muchos consideran al músico John Cage (1912-1992), el autor del primer happening en 1952 en el Black Mountain College, quien además, proyectó una gran influencia por sus teorías musicales en relación con el uso de la combinatoria y el azar.

Para Cage, la música tiene un desarrollo autónomo, se tiene que dejar que fluya sola, sin ninguna participación en la composición, confiándola al azar. De tal manera, el proceso desplaza al producto. En 1952 realizó una de las obras más revolucionarias en la historia de la música del pasado siglo, como fue 4'33", composición que se ha convertido en un ícono y que se interpreta sin tocar una sola nota.

²¹ Julius Hummel y Pilar Parcerisas, "Accionismo vienés". [en línea] http://www.caac.es/prensa/dossiers/not_accionism.pdf (Consultada el 22 de junio de 2018).

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

4'33"
for any instrument or combination of instruments

John Cage

The image shows the musical score for John Cage's piece "4'33\". It consists of two sections, I and II. Section I is marked with a tempo of 60♩ and a time signature of 4/4. It features five staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff has a double bar line at the beginning and end, with a double bar line in the middle. The second staff has a double bar line at the beginning and end, with a double bar line in the middle. The third staff has a double bar line at the beginning and end, with a double bar line in the middle. The fourth staff has a double bar line at the beginning and end, with a double bar line in the middle. The fifth staff has a double bar line at the beginning and end, with a double bar line in the middle. Section II is marked with a tempo of 60♩ and a time signature of 4/4. It features two staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff has a double bar line at the beginning and end, with a double bar line in the middle. The second staff has a double bar line at the beginning and end, with a double bar line in the middle.

© Copyright 2014 by Henmar Press, Inc., New York, NY

John Cage, *4'33" Happening* (1952).

Cage es una figura clave en el desarrollo del movimiento Fluxus y el happening, siendo determinante en la interrelación de las diferentes disciplinas artísticas y en la ruptura de tabúes. Él pensaba que el arte debía de conjugarse entre el juego y la vida, pues hasta lo más banal tenía un potencial estético; no sólo entendió de un nuevo modo el papel del artista, sino también la propia manera de hacer arte.²⁴

Otros creadores que influenciaron a estos artistas fueron Jackson Pollock (1912-1956), y Antonin Artaud (1896-1948). A grandes rasgos, podríamos decir que el primero, rompiendo fronteras entre el objeto y el acto creador; y el segundo, entre la cultura y la vida.²⁵

Otro término que se menciona anteriormente, es el de Fluxus, este nombre forma parte de la tradición del *action art*. En cuanto al origen del movimiento Fluxus, este

²⁴ Marc Montijano Cañellas, "*Historia de la performance: happening y fluxus*", [en línea] https://www.homines.com/arte_xx/happening_fluxus/ (Consultada el 14 de agosto de 2018).

²⁵ Ibid, p.45

aparece ligado a George Maciunas (1931-1978), un norteamericano de origen lituano. Fue el fundador y el coordinador del grupo y también al que se le debe el nombre del movimiento. Maciunas reunió a principios de 1961 en la galería A/G de Nueva York (de la que era propietario) a un grupo de artistas y compositores, como George Brecht, La Monte Young, Henry Flynt, Dick Higgins, Jackson MacLow, Richard Maxfield e Ichinayagi²⁶, que presentaron desde performances musicales, sonoros, visuales y poéticos hasta objetos encontrados. En la invitación a dicha muestra apareció, por primera vez, la palabra fluxus, palabra latina que significa "flujo" y sugiere un estado de continuo cambio. Este comenzó a situarse en diversos contextos, sin embargo, el movimiento pronto se traslada a Europa, y comienza a tener mayor visibilidad, sobre todo en Alemania, donde tuvo mucho desarrollo.

Los artistas de Fluxus tenían una actitud distinta y alternativa hacia el arte, expresando su rechazo hacia los comportamientos e instituciones del momento. Tenían objetivos sociales, como la abolición de la práctica artística profesional y la finalización del uso de la obra de arte como mercancía. Con esto, recordamos aquello que propone Adorno en sus reflexiones entorno a la modernidad para defender el pensamiento crítico.²⁷

Buscando acotar un poco más las características de fluxus, es importante citar nueve criterios en común que señaló Dick Higgins, miembro del movimiento y alumno de John Cage: Globalismo o internacionalismo, experimentalismo, carácter iconoclasta, obra intermedia, unidad de arte y vida, resolución de la dicotomía arte/vida, implicación, juego, carácter lúdico, carácter efímero, especificidad.²⁸

Las acciones Fluxus están caracterizadas por su simplicidad y permiten al espectador tomar distancia. Un diferenciador entre Fluxus y *happening* es que el espectador ya no es un elemento clave para el desarrollo de la acción, el público cuenta

²⁶ Maria Teresa Rodríguez Súnico, *El caudal del arte de acción. La trayectoria artística de Esther Ferrer*, Tesis Doctoral, España: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, 2001. [En línea] <https://idus.us.es/handle/11441/24012> (Consultada el 27 de mayo de 2018).

²⁷ Ignacio Sarriguarte Gómez, *Fluxus: entre el Koan y la práctica artística. Cuadernos de Arte*, p.194.

²⁸ Owen Smith, "Fluxus: una breve historia y otras ficciones", en Anderson Simon *et al.*: *En l'esperit de Fluxus*. p. 200.

con un papel más pasivo. Es el receptor, al que el artista le muestra su obra, aunque su presencia siempre convierte al observador en un componente destacado. A través de los happenings / accionismo, la separación entre vida, arte, artista y audiencia, se vuelve difusa.

Uno de los artistas más conocidos y relacionados con el grupo Fluxus es el alemán Joseph Beuys (1921-1986). Otros destacados creadores fueron Yoko Ono, Wolf Vostell, Robert Filliou, Charlotte Moorman, entre otros.



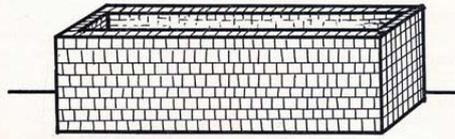
Joseph Beuys, *I like America and America likes me* (1974). Performance.

Por su lado, Kaprow apuntaba a que sus presentaciones en almacenes y sótanos transformaran el concepto de teatro, al destruir la barrera entre audiencia y obra, demostrando la conexión natural entre arte y su medio ambiente.

Una de las obras más ambiciosas de Kaprow es *Fluidos* (1967), para la que se dio a la tarea de reclutar grupos de residentes locales para construir estructuras de hielo en varios lugares de Pasadena, California, durante una retrospectiva a mitad de carrera. La idea de una acción colectiva que resultó en la inevitable fusión del hielo; esta pieza fue un comentario sobre la naturaleza obsoleta del trabajo humano, una alegoría distópica de la producción y el consumo capitalista, refutando la permanencia del objeto artístico.

FLUIDS

A HAPPENING BY
ALLAN KAPROW



During three days, about twenty rectangular enclosures of ice blocks (measuring about 30 feet long, 10 wide and 8 high) are built throughout the city. Their walls are unbroken. They are left to melt.

Those interested in participating should attend a preliminary meeting at the Pasadena Art Museum, 46 North Los Robles Avenue, Pasadena, at 8:30 p.m. on Wednesday, October 11, 1967. The Happening will be thoroughly discussed by Allan Kaprow and all details worked out. (10)

Allan Kaprow, *Fluids*, (1967). Happening



Allan Kaprow, *Fluids* (1967). Happening.

Existe otro concepto que vale la pena mencionar; en el libro *La educación del des-artista*, Allan Kaprow habla del No-arte como aquello que aún no ha sido aceptado como arte pero ha captado la atención de un artista con tal posibilidad en mente, para quienes le interese, el no arte existe sólo fugazmente. De hecho, en el momento en el que se hace público se convierte automáticamente en un tipo de arte. El no arte desprovee a los objetos de un valor cultural previamente establecidos, que en su mayor parte ya no responde a las necesidades culturales reales y protege a los objetos de un uso potencialmente creativo. La cuestión del objeto de arte se llega a convertir en un objeto escurridizo, en medida en que las obras comienzan a ser obras en proceso: procesos o experimentos vitales que se resisten a convertirse en producto.²⁹ En ese sentido, retomando la teoría del filósofo Theodor Adorno con respecto a su postura para defender el pensamiento crítico, y aislarnos de la idea contemporánea, de los artículos solamente producidos para ser vendidos en el mercado, es pertinente destacar que, en la medida en la que se exploran estos planteamientos y se desarrolla una postura, para la creación de acciones que complementan esta investigación-producción, resulta más coherente el vínculo que se construye entre la teoría y la práctica para el progreso en este proceso creativo, en donde al mismo tiempo se contrapone con la realidad del mundo comercial de la joyería, en el que está sumergida cierta parte de esta producción. Por su parte, el planteamiento de Kaprow y otros artistas involucrados en el arte Fluxus, como Beuys, apuntaban hacia la emancipación del objeto de arte de la industria cultural.

Los partidarios del no-arte son aquellos que constantemente, o de cuando en cuando, han decidido operar fuera del dominio de las convenciones del arte, en sus mentes o en el dominio cotidiano. Por otro lado, se han asegurado de informar a la institución de

²⁹ Allan Kaprow, *The education of the Un-Artist*, p.76.

sus actividades para no quedar fuera del contexto que hace que se construya su postura y que sin las cuales sus actos no tendrían significado. “La tarea, pues, es hacer teniendo el pensamiento arte presente pero manteniendo la actividad tan alejada de la etiqueta “arte” y por tanto de los mecanismos de etiquetado en la industria cultural, tanto como sea posible.”³⁰

La dialéctica entre el arte y no-arte es esencial, menciona Allan Kaprow, pues toda forma de arte ha pretendido en última instancia ser de algún modo constructiva. El entorno cada vez más global nos hará implicarnos en un sistema más y más participativo, considerando valor a estos modos de relación con el mundo, para fortalecer los modelos operativos abiertos. La educación del des-artista constituye, desde este punto de vista, un buen punto de partida para dicha tarea. Kaprow también menciona que el arte occidental tiene dos historias de la vanguardia: una de arte como arte y otra de arte como vida. El arte como arte mantiene que el arte es algo que está conectado a la vida y a todo lo demás, mientras que el arte como vida mantiene que el arte está conectado a la vida y a todo lo demás. Dicho en otras palabras, hay un arte que sirve al arte y existe otro arte que sirve a la vida, sin embargo, el arte como arte y el arte como vida sostienen la misma idea. Dentro del campo de la estética o filosofía del arte, por ejemplo, Hegel distingue entre arte libre y arte servil, teniendo este último fines ajenos al arte, como por ejemplo el decorar. Es el arte libre el que será objeto de estudio, ya que tiene fines propios y verdaderos, porque es un modo de expresar lo divino de manera sensible. De esta manera el arte se aproxima al modo de manifestación de la naturaleza, que es necesaria, seria y sigue leyes.³¹

³⁰ Allan Kaprow, op. cit.

³¹ Georg Wilhelm, Friederich Hegel. “*Filosofía del arte o estética*”, pp. 40-50

Bajo esta premisa, es importante mencionar que el mecanismo de estudio durante esta investigación – producción vincula sus intereses; por un lado, construye un puente entre la estética relacional para integrar nociones espaciales – sociales, y por otro lado, ayuda a la rehabilitación y experimentación en las propuestas mencionadas. Esta idea nos da la pauta para crear procesos participativos abiertos que se vinculen a la vida, en esencia al contexto y lo que sucede en nuestro entorno, reforzando la capacidad creativa para convertir esas experiencias en ideas y en objetos capaces de relacionarse entre si.

El acto de recolectar pasajeros que realiza un conductor de transporte público, por ejemplo, no se realizará en un teatro o en una arena, sino en cualquier otro lado inmerso en la vida cotidiana. Puede ser una extremadamente meditativa ocupación cuando es hecha con devoción. En un modo más físico, la idea de ser llamado solo para ver algo puede estar contrastada por periodos en acción. Ambas tendencias normales de observar y actuar estarán ahora enganchadas de manera conciente. En aquellos momentos de relativa quietud, el observador difícilmente será un miembro pasivo de una audiencia.

Por otro lado, es importante mencionar la participación de algunos artistas y su relación con el performance en México, por ejemplo el colectivo No-Grupo, activo de 1977 a 1983, en el que participaron, entre otros artistas Maris Bustamante, Melquiades Herrera, Alfredo Núñez y Rubén Valencia, quienes, influenciados por Juan Acha, realizaron arte al que denominaban no objetual. El No-Grupo defendió e impulsó en su obra la realización de actividades artísticas como el performance, la instalación o la ambientación, los cuales no gozaban de popularidad en México y además eran criticados. En su labor incorporaron de manera permanente a la crítica y el humor tanto a la situación social como a las dinámicas del medio artístico nacional. Melquiades Herrera, además de haber formado parte del colectivo No-Grupo, y del cuerpo docente de la

Academia de San Carlos, fue el creador de la sección de “El Gabinete del Dr. Melquiades Herrera” en donde mostraba cosas curiosas, cartas, postales, rompecabezas, etc.



Melquiades Herrera, *Periplo de un peatón profesional* (1989). Performance.

Melquiades fue el padre del performance en México, su mérito fue mirar de una nueva manera los objetos cotidianos. A él no le importaba, como a la mayoría, llegar de un punto a otro, a él lo que le interesaba era ver lo que ocurría por donde pasaba y retratarlo, captando cosas especiales.

Entonces, de manera similar, la joyería contemporánea se construye como un recorrido constante de lo cotidiano.

¿La joyería contemporánea se considera un concepto en proceso continuo? ¿La acción interdisciplinaria es contextual y cuales sus categorías estéticas?

Un ejemplo de estos acercamientos a prácticas tanto participativas como de observación en el campo de la joyería contemporánea, es el caso del colectivo australiano *occupation artist*, quienes en 2016 realizaron un acontecimiento público en Melbourne llamado

Parking Day, durante el marco de la feria de joyería contemporánea: Radiant Pavillion. El happening consistió, por un lado, en desmitificar tanto el uso, como el valor que se le ha otorgado al oro como material de lujo en la sociedad capitalista a lo largo del tiempo. El happening sucedió a través de la actividad simple del andar / caminar en la calle. Utilizaron lámina de oro como una extensión del cuerpo; por medio del recorrido, las integrantes del colectivo, Caroline, Becky y Sarah realizaron el acontecimiento en la calle de Crossley Street durante cuatro días. El objetivo era cubrir todo el pavimento con hoja de oro que colocaron en la suela de sus zapatos, y a través del acto de caminar, interactuaron con la gente, despertando inquietud y asombro al ver lo que estaba ocurriendo.



Occupation Artist, *Parking day* (2016). Happening. Melbourne, Australia.

Por otro lado, en América Latina, el colectivo Sin- Título (México, 2011) ha realizado algunas intervenciones en espacio público, buscando la interacción de los ciudadanos a través de dos piezas experimentales como *Enjóyamesta* (2013), una intervención en algunas calles de la ciudad de México, donde se pegaron carteles con frases o preguntas, como “¿Buscas diamantes?”. La solicitud de una respuesta funcionaba igual que en los letreros de búsqueda laboral o de renta de departamentos: del papel colgaban algunas tiras con nombres relevantes de la rama del diseño. Lo que se buscaba era entablar una conversación: hablemos sobre joyería contemporánea.



Sin-Título, *Enjójamesta* (2013). Acción.



Sin-Título, *Enjójamesta*, (2013). Acción.

También se realizó Intervención #1, que consistía en una cadena dorada de grandes proporciones, ubicada en diferentes puntos de la capital, para provocar otras maneras de apropiación del objeto —encontrado azarosamente— con el cuerpo. El equipo creativo aún recuerda a los indiferentes, a los curiosos y a los que, maravillados, encontraban el escenario perfecto para sacar una *selfie* envueltos en la pieza. Cada persona que se relacionaba con el objeto ambulante, mostraba diferentes

aproximaciones, recordando que la cultura es un proceso complejo, cuya práctica puede ser producida en términos que satisfagan las necesidades reales de conocimiento y experiencias de cada individuo.



Sin-Título, *Intervención #1*, (2013).

El colectivo argentino, (cuyo nombre se desconoce) realizó una actividad a modo de juego, para difundir la joyería contemporánea. Las integrantes del colectivo comenzaron una serie de piezas en las que el objetivo consistía en producir objetos con una aproximación íntima/corporal, para posteriormente, entregarlas en cafeterías de Múnich y Buenos Aires, e invitar a los participantes a intervenirlas y continuar con la narrativa durante ocho meses. Entonces, si el encuentro nos transforma y nos vincula, más allá del tiempo y del espacio, ¿cómo sería una joya que simbolice ese lazo con el cuerpo social?

A lo largo del tiempo han existido acontecimientos en diferentes lugares del mundo, enfocados en la participación y la exploración del espacio a partir de la joyería contemporánea. Muchos que nos llevan a crear intereses dirigidos al planteamiento de un nuevo campo de juego, en donde las reglas cambian y todo puede combinarse con todo. La relación entre diversos lenguajes, los brincos entre una disciplina y otra, hoy son un punto de partida clave para la creación de propuestas, que además de aportar modos visuales y estéticos de expresión, buscan

nuevos mecanismos para la construcción de un campo de juego abierto y expandido.

En ese sentido, retomando el experimento para la realización de la primera pieza en la serie de acontecimientos colectivos, vinculados al cuerpo social, y la deconstrucción de ciertos lenguajes para resignificar el objeto pasivo, a través de la acción, se construye el primer acontecimiento que tuvo por nombre “La atomización de un anillo”. Durante el tercer capítulo, se hará un recorrido puntual y descriptivo en la creación de este acontecimiento. Mientras tanto, es pertinente retomar algunos conceptos de la filosofía positivista y mencionar la existencia de la continua tendencia a desarrollar siempre el espíritu de colectividad. Tomando en cuenta la idea de Comte de que el espíritu positivo es directamente social y que el hombre propiamente dicho no existe, puesto que todo nuestro desarrollo se debe a la sociedad, desde cualquier punto de vista donde se le mire³², se busca explorar en esta investigación-producción la resignificación del cuerpo social en la concepción del objeto / joya a través de la interacción en espacios y con personas para hacer de este fenómeno artístico, una experiencia de creación más completa. Es importante tomar en cuenta que el espacio acompaña a la obra, no está alejado el uno del otro en una lucha binaria sino que se complementan entre sí. Uno de los ejes de esta investigación-producción es plantear la idea de la joyería como una experiencia colectiva, decodificando, o bien, replanteando un diálogo resultado de la interacción: cuerpo, objeto portable y espacio-colectividad, a través de la experiencia como una propuesta transgresora. Dicho esto, ¿cómo se percibe el objeto joya en el espacio público? “La joyería puede conectar no solamente personas sino espacios”, así lo describe Peter Dormer. Y en donde también se podrá ejemplificar de mejor manera a lo largo del tercer capítulo, a través del desarrollo del concepto central y el proceso de las piezas *Found* y *Deriva*.

La diversidad de experiencias de estudio para la construcción y deconstrucción, derivadas de la observación, darán origen a numerosas clasificaciones de métodos;

³² Julián Marías, Discurso sobre el espíritu positivo, [en línea]
<http://biblio3.url.edu.gt/Libros/comte/discurso.pdf> (Consultada el 14 de septiembre de 2018).

sin embargo, habrá factores sociales y físicos que completarán la transformación de las piezas. La percepción de estas experiencias, como apunta Husserl, va de la relación o vínculo que se crea con los objetos, en el espacio en donde se ubican.

En relación con el espacio y la percepción, no se pueden omitir algunas ideas de Leibniz, en donde menciona: “No importa a través de cual de nuestros sentidos (tacto, oído, vista, olfato) podamos percibir; la extensión es inseparable de cualquier cuerpo, es entrañable”. La extensión es una condición humana necesaria a nuestras sensaciones, que puede o no, ser tangible, pero no por el hecho de no serlo no significa que no existe. La extensión tiene una relación con el sujeto y otra con el objeto, es una idea. La extensión es sensación. En el caso de esta primera propuesta, la extensión del espacio dentro de la esfera de la joyería contemporánea se asume como configurador de la obra, es una noción implícita que también se puede convertir en un detonante para la obra, es decir, a través de un performance o acto artístico colectivo, la extensión del espacio se convierte en un motor para la transformación y deconstrucción de la pieza.³³

Es cierto que, en cuanto arte, la plástica se ve confrontada con el espacio artístico, ya que en la actualidad aparecen de manera más constante nuevos conceptos en la organización de espacios, vinculados a la producción de obra en medios no convencionales. El espacio tiene que ver con la extensión que contiene cualquier materia existente. En un sentido similar, Breton relaciona el espacio con el cuerpo sensible, en donde la vida cotidiana obliga a que se instaure una sensibilidad en él; estamos expuestos a cambios externos e internos, tenemos capacidades olfativas, táctiles, kinéticas, visuales etc., cada una de estas nos aporta una manera distinta de percibir el entorno, somos cuerpos sensibles que reciben información diaria.³⁴

Para adentrarnos en el objeto de estudio, es necesario retomar algunos conceptos filosóficos que se mencionan a lo largo de esta investigación-producción,

³³ Lali Blázquez y Nicolás Vilamitjana, *Observación y percepción del espacio*, pp. 12-49.

³⁴ David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, p.37.

con la intención de crear una mayor reflexión en torno al cuerpo social, el espacio, el movimiento y la experiencia. La experiencia desde la fenomenología, como se mencionó anteriormente, busca el entendimiento del mundo de manera objetiva pero al nivel de percepción directa de dicho suceso. A diferencia del positivismo, en donde se buscaba la materialidad del objeto, traerlo y definirlo a partir de las ciencias, la física, química o neurociencia. A lo largo de esta investigación-producción, se busca vincular algunas de estas teorías para abrir la reflexión en torno a las experiencias, el trayecto de los objetos y el cuerpo social, que forman parte de dichos acontecimientos y, así, entender que estos, no son independientes del mundo, sino que, por medio de la percepción, permanecen entrecruzados, como sedimento de realidades bajo un marco fenomenológico. Merleau Ponty generalmente se concentra en saber como el cuerpo puede entender su propia condición, a partir de un estudio del concepto de cuerpo, podemos situarnos en un campo fértil para vincular la naturaleza humana con otras, y pensar ahí la unidad y la alteridad del hombre con otros hombres.

En adelante, es fácil sospechar que, a partir de un estudio del esquema corporal y la motricidad en general, Merleau-Ponty deduce nociones en un plano filosófico a través de la experiencia, pues estas suceden en el espacio y en el tiempo vividos por el sujeto, como una noción que ha trascendido la psicología de ¿Franz? Brentano y la fenomenología subjetiva de Husserl. El cuerpo humano es, visto desde los ojos de Merleau-Ponty, un “donador de sentido”, dado que “todo lo que comunica con él, conforma un espacio significativo tan real, que todo se actualiza en su presencia, pues *adquiere cierto sentido, relieve, valor y expresividad*”.³⁵

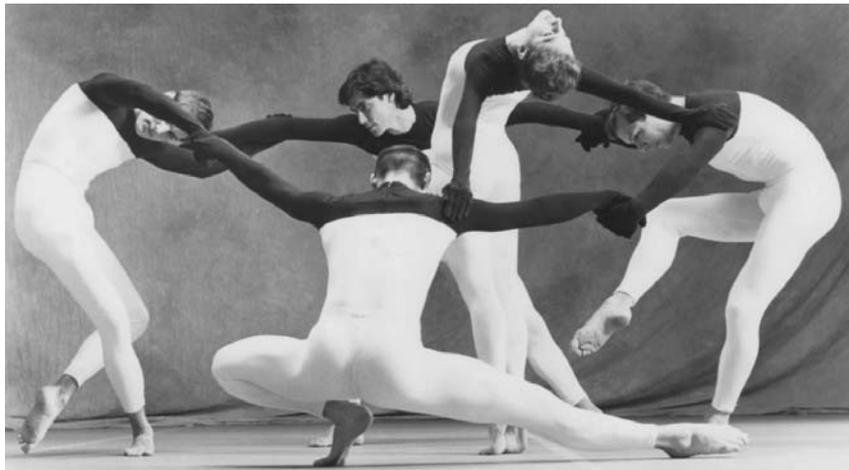
Las perspectivas son distintas: “El ser en sí, de acuerdo con su espacialidad, nunca está primariamente aquí, sino allá; desde este allá vuelve a su aquí; y vuelve a su aquí sólo en la forma en que interpreta su ser-hacia interesado en términos de lo disponible allá.”³⁶ El danzante, por ejemplo, está allá, y para éste, el espectador está allá, los dos piensan que están aquí, cuando en realidad están en ambas partes. Por

³⁵ Mario Teodoro Martínez, *La filosofía del quiasmo*, p.34.

³⁶ Hubert Dreyfus, *Ser en el mundo*, p.149.

lo tanto el espacio es relativo. Tanto el público es espectador, como el artista es espectador: “El enigma es que mi cuerpo al mismo tiempo ve y es visto”.³⁷

En la danza contemporánea, al ser interpretada de forma convencional del tiempo, ella por sí misma posee su temporalidad, la cual no necesita de traducción alguna, no pide, como el tiempo de la cotidianidad, ser cuantificado, dividido y racionalizado. Sólo fluye en el movimiento.³⁸ En las obras de Merce Cunningham, incluida *Beach birds*, por ejemplo, esto se ve acentuado con la improvisación, es decir, el desligamiento de un tiempo establecido (lo cual sólo limita el discurso de la obra).



Merce Cunningham, *Beach birds* (1993). Coreografía.

³⁷ *Ibid*, p.45

³⁸ Agustina Cardoni, “La obra del tiempo: El abordaje filosófico de En busca del tiempo perdido a partir de las interpretaciones de Paul Ricoeur y Gilles Deleuze”, Tesis doctoral. Argentina: Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 2010. [en línea] <http://dspace5.filo.uba.ar/handle/filodigital/1122> (Consultada el 28 de noviembre de 2019).

Para él, los movimientos cotidianos tienen la misma significación que los más estilizados: "la cotidianidad también es danza".³⁹ Algo similar en el pensamiento de Allan Kaprow o John Cage, como más adelante se menciona a través de sus obras.

El cuerpo, como puede apreciarse, es un sistema de equivalencias entre el percibir y lo percibido, entre el reverso y el anverso de un cuerpo que siente y es sentido. Por eso cuando la mano izquierda toca la derecha conforman una unidad de dominios significativos. Esto se puede reafirmar en la siguiente cita:

Definir al espíritu como el otro lado del cuerpo [...] "el otro lado" quiere decir que el cuerpo, en tanto que tiene ese otro lado, no es descriptible en términos objetivos, en términos de en sí -que ese otro lado es realmente el otro lado del cuerpo, se desborda en él (überschreiten), se le superpone, está escondido en él- y al mismo tiempo lo necesita, concluye en él, está anclado a él. Hay un cuerpo del espíritu y un espíritu del cuerpo y un quiasmo entre ambos.

Tiene que haber un halo de visibilidad en mi cuerpo, tanto para mí como para los demás; a esto Merleau-Ponty lo denomina "telepatía", ya que piensa que sentir el cuerpo propio, es también sentir un aspecto para los demás. Quiere decir, esto que hay en nuestra percepción, es la disposición para ser invadidos por la percepción de alguien más y lo mismo acontece al otro. Se trata de hablar de la filosofía y las prácticas del cuerpo como herramientas para expresar estos desafíos artísticos.

Como mencionábamos anteriormente, David Le Breton, desde el interaccionismo simbólico, presenta una visión ligada a la relación del cuerpo con experiencias sensibles y significativas del individuo en el mundo. En su libro *Cuerpo Sensible*, Breton plantea que la condición humana es corporal, donde diferentes tipos de percepciones captadas por los sentidos desarrollan un vocabulario sensible, capaz de manifestarse a través de las emociones.

Por su parte, el artista brasileño Helio Oiticica, a mitad de los 60, en su búsqueda de nuevas maneras de expresión, estuvo colaborando con bailarines de samba de distintas escuelas de favelas en Río de Janeiro, para producir eventos disruptivos

³⁹ Ibídem.

basados en “parangolés” (eventos corporales), en donde el énfasis estaba en la pérdida del ser (dionisiaco) en una fusión social.



Helio Oiticica, *Parangolé Capa 12. Eu incorporo a revolta*. (1967). Happening.

En las sociedades tradicionales, el cuerpo no se distingue de la persona para separarse de la construcción simbólica, sin embargo, el cuerpo moderno pertenece a un orden diferente, implica la ruptura del sujeto.⁴⁰ El cuerpo se comunica de acuerdo a millones de códigos y signos dentro del lenguaje corporal para dar pie a reflexiones en torno a diversas expresiones físicas, tal es el caso de la bioenergética⁴¹. En este sentido, se habla de la expresión corporal como el conjunto de maneras que tiene nuestro organismo de transmitir sentimientos y emociones. El concepto de expresión corporal nació como un apartado intrínseco; en la danza por ejemplo, los coreógrafos y bailarines tienen que ejercitar la capacidad de sentir el movimiento del cuerpo para que

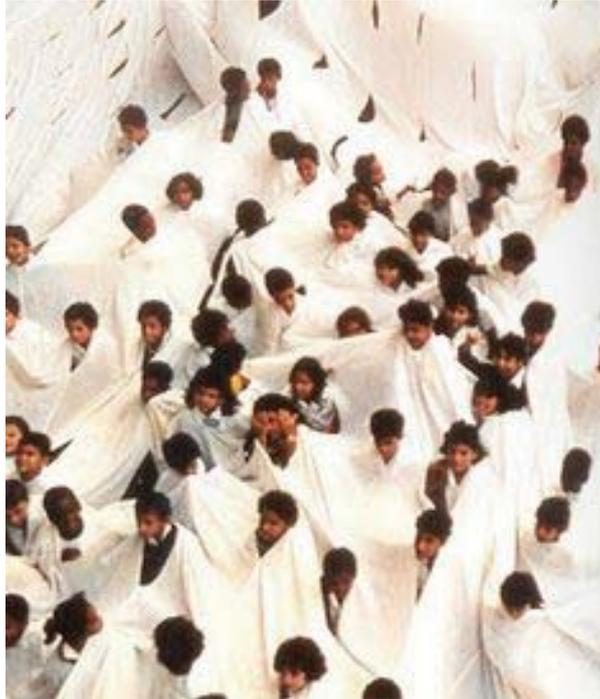
⁴⁰ David Le Breton, *Cuerpo Sensible*, p.67.

⁴¹ Alexander Lowen, *Bioenergética*, p.34.

el espectador perciba igualmente sus emociones, de otra forma no hay intercambio. Los artistas han investigado la temporalidad, contingencia e inestabilidad del cuerpo, explorando la noción de que la identidad se actúa dentro y fuera de las fronteras culturales, en lugar de ser una cualidad inherente. Se busca la noción de conciencia, recurriendo a expresar el yo que es invisible, sin forma y liminal, abordando cuestiones de riesgo, miedo, muerte, peligro y sexualidad, en momentos en que el cuerpo ha estado más amenazado por estos factores.

Además de haber mencionado algunas referencias dentro del contexto situacionista, es importante hacer referencia al movimiento artístico del neoconcreto. El neoconcretismo surgió en Río de Janeiro, Brasil, a finales de los años 50, como una reacción al concretismo ortodoxo. Los neoconcretistas buscaron nuevos caminos en el arte, diciendo que el arte no es meramente un objeto, sino que este tiene sensibilidad, expresividad y subjetividad, yendo más allá del geometrismo puro.

Les interesaba eliminar la tendencia técnico-científica presente en el concretismo, para aportar sistemas más abiertos a la receptividad y la creación constante de nuevas formas e ideas. Un ejemplo es la pieza de la artista Lygia Pape, *Divisor/Divider* de 1968, un performance en donde una multitud de personas llenó una pieza de tela blanca, metiendo sus cabezas en los huecos de la pieza.



Lygia Pape, *Divisor/Divider* (1968). Acción.

Lygia Pape consideró su trabajo como una búsqueda constante de creación y una investigación sensorial de experimentos. La idea de abandonar el marco bidimensional se basa en el acto de hacer y dejar espacio para construir su propio cosmos. Cuando el proceso de diseño se basa en el acto de hacer, el espacio puede ser tocado, los pensamientos son transferidos a las manos, los objetos sensoriales y táctiles entran en existencia. El modelo escultórico se convierte en un mediador entre el cuerpo humano y su constante movimiento en el espacio. Este renacimiento de la parte táctil conduce a una geometría que es modulada tanto por el cuerpo como por el movimiento. En la escultura social, las superficies y las líneas se transforman con el movimiento del cuerpo, el proceso de acción, convirtiéndose en estructura. Tenemos que alejarnos del objeto estático y autónomo hacia una práctica que se traslade de la computadora al mundo real, incorporando amplios experimentos en todos los medios, en la participación, en el cuerpo, en el rendimiento y particularmente en la abstracción y ausencia del cuerpo. Hacer en general es un proceso de aprendizaje en el que la experiencia inmediata se hace posible.

El cuerpo social y la antropología del cuerpo.

Las últimas tres décadas han dado un cambio de foco a la problemática de la corporeidad y la subjetividad, ligada a la del poder y del saber. Lejos está de sorprendernos, que en los 70, Foucault se planteara cierta perplejidad ante la situación de que los científicos sociales se hayan preocupado más por hacer la historia de las ideas que por la historia del cuerpo, tarea que consideraba necesario concretar.

Por otro lado, en el entendido de que la sociología es un discurso que gira en torno a los modos en que el individuo se halla sujeto a otro, y condicionado por él en sus modos de existencia humana, anuncia la eficacia del otro en el condicionamiento de la existencia, y pretende explicar el condicionamiento social de la existencia del hombre o los individuos. Esto es, la modificación de la situación de un individuo, derivada de su sujeción a la existencia, presencia y / o eficacia de la intervención de un otro.

Durante esta investigación-producción, se encuentra en la obra de Marcel Mauss, un abordaje específico del estudio del cuerpo y las técnicas corporales, en donde se enmarca el ámbito de la antropología y etnografía. Estas actitudes y posturas del cuerpo varían según diversos factores, como el contexto cultural, el sexo, la ocupación, el estatus social, las circunstancias y la edad de las personas. Norbert Elías, por su parte, nos presenta un mismo conjunto de elementos generatrices, productores del cuerpo humano y el cuerpo social, conceptos que más adelante se irían conjugando a lo largo de la historia.

Pensar el cuerpo como sujeto, como lugar de resistencia y espacio reflexivo, es uno de los propósitos durante esta investigación. En ese sentido, se retoma la postura de Mari Luz Esteban, quien se identifica con Mauss por su interés en el análisis socioantropológico del cuerpo, con su concepto de técnicas corporales. Esteban retoma el planteamiento de Mauss de que no "hay un comportamiento natural en relación con el cuerpo y que convertirse en un individuo social implica un determinado aprendizaje

corporal, considerando fundamental el análisis del cuerpo desde las ciencias sociales."⁴²

A través de lo que Merleau Ponty con la experiencia encarnada, y el cuerpo vivido plantea, parece encontrar un punto culminante de la teoría social del cuerpo; sin embargo, con el concepto de *embodiment*, propuesto por Esteban, busca "superar la idea de que lo social se inscribe en el cuerpo, para hablar de lo corporal como auténtico campo de la cultura, como 'proceso material de interacción social'".⁴³ Este planteamiento, sin duda, se vincula con las premisas de esta investigación – producción, para enfatizar la importancia de encontrar un puente entre el objeto como materia de estudio y el cuerpo como agente de transformación social.

Entender el cuerpo como intersección de lo biológico, lo psicológico y lo social, resulta fundamental para comprender las relaciones entre el cuerpo, el sujeto y la sociedad. En este sentido, se lucha por una antropología del cuerpo que considere la experiencia corporal reflexiva de las personas dentro y frente a la cultura.

Por otro lado, esto lleva a comprender que los procesos corporales experimentados en determinadas actividades artísticas (hombres en la danza) por ejemplo, son procesos corporales de autotransformación.

Dichos conceptos están enfocados a recuperar la experiencia corporal y social de los agentes, sus resistencias y contestaciones dentro de la enculturación corporal, como aquellos procesos vitales individuales que nos remiten siempre a un colectivo y ocurren dentro de estructuras sociales concretas, en los que damos toda la centralidad a las acciones sociales de los sujetos, entendidas como prácticas corporales.

El cuerpo es, así, entendido como el lugar de la vivencia, el deseo, la reflexión, la resistencia, la contestación y el cambio social en diferentes encrucijadas económicas, políticas, sexuales, estéticas e intelectuales.⁴⁴ De esta forma, el estudio de la corporeidad debe ser visto no como una moda, sino como una necesidad para entender a los sujetos menos en la abstracción y más en la experiencia etnográfica concreta.

⁴² Mari Luz Esteban, *Antropología del cuerpo, género, itinerarios corporales, identidad y cambio*, p.21.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Mari Luz Esteban, op. cit.

Elías, en su teoría de la civilización, da cuenta de este modo, en tanto proceso civilizatorio, de la sociogénesis y la psicogénesis: las configuraciones sociales que hacen a las sociedades humanas, y las configuraciones internas que regulan los comportamientos de los hombres, son procesos simultáneos que, en la medida en que regulan los comportamientos de los hombres y las relaciones entre los sujetos, configuran también las formas de comportamientos que se instalan como formas “civilizadas” de conductas.

Esta perspectiva crítica y fenomenológica del cuerpo, que recupera y transforma visiones anteriores, plasma conceptos y categorías nuevas, que se están comenzando a articular con la antropología de las emociones, aunque tanto una como la otra se están desarrollando más en algunos campos de estudio, como la antropología de la violencia o la antropología de la memoria.

Así, los mecanismos que disciplinan y producen un cierto tipo de corporalidad (posiciones, disposiciones, modos operatorios, etc.) conllevan necesariamente ciertos esquemas de percepción y representación mental. El paradigma que sostiene la separación de lo corporal y lo mental (dualismo cartesiano) impide la desnaturalización de lo social a los fines de la comprensión de la relación individuo sociedad. Lo corporal y lo mental se combinan para producir una forma determinada de relación entre la institución y el yo.

Por su parte, Foucault habla de las estructuras sociales, políticas y cognitivas a través del pensamiento que hemos generado en torno a ellas. Por ejemplo, la esquizofrenia no es únicamente una enfermedad, sino también un producto de la estructura social, gubernamental y de salud, al igual que la criminalidad, la sexualidad, etc. Casi todos los conceptos que tenemos están influenciados por alguna estructura social, capitalista y gubernamental. El posestructuralismo trata de ir más al fondo de las estructuras a través del cuestionamiento de su historia, preguntándose cómo se formaron estos modos de pensamiento y cómo nos afectan estas estructuras al día de hoy.

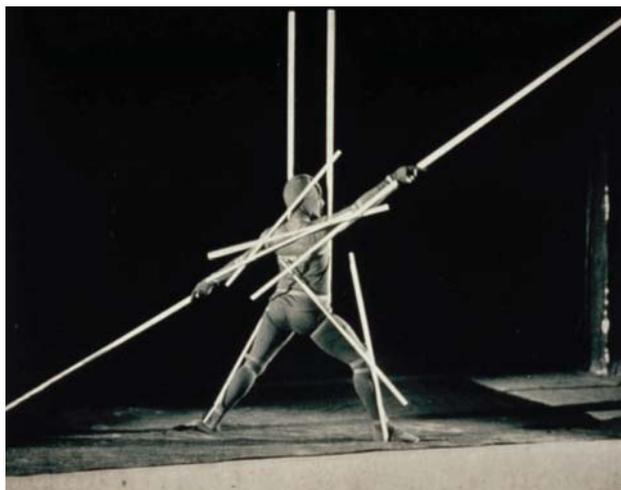
Desde la esfera del arte se han buscado respuestas ante los modelos impuestos en la corporeidad, a partir del contexto cultural que habita el individuo y por medio de los factores que lo componen en la sociedad, como el sexo, la ocupación, el estatus social, el género, las circunstancias y la edad de las personas, que son algunos de los

elementos que se han utilizado para proponer nuevos acercamientos al cuerpo, desde el arte.

A continuación se mostrarán diversos ejemplos de piezas performáticas y escultóricas que surgen del cuestionamiento anterior, acerca de la espacialidad del cuerpo y las estructuras que lo rodean.

Un cuerpo en movimiento en el espacio es capaz de tejer su propia geometría, dejando trazos de formas en el espacio. Bajo esta premisa, Oskar Schlemmer (1888-1943), quien inició el Ballet Triádico en 1922, llamó “stereometry of space” al efecto de la figura humana en movimiento y las líneas / marcas que deja este en el espacio. La interacción entre el cuerpo y el espacio crea formas dinámicas.

Slat Dance es un ballet concebido por el artista de la Bauhaus, Oskar Schlemmer, en la década de 1920. La característica principal es un traje específico que conecta los polos al cuerpo del bailarín para limitar sus movimientos, pero también para subrayar la dirección de los movimientos del espacio. En la investigación de Schlemmer, los polos se refieren a las líneas que relacionan el cuerpo humano con el espacio abstracto que lo rodea; son una visualización de la red lineal invisible de las relaciones planimétricas y estereométricas. Al mismo tiempo, el disfraz convierte el cuerpo de la bailarina en una figura abstracta, capaz de describir el espacio a través de la geometría y el movimiento.



Mariabruna Fabrizi y Oskar Schlemmer, *Slat Dance*, (1920).

En el ámbito del arte, entre 1910 y 1920, artistas de la corriente dadaísta, como Tristan Tzara y Kurt Schwitters, utilizaron tácticas irreverentes, performativas y multidisciplinares, para incorporar las realidades corporales físicas como un reto a la pretensión de representación tradicional en el arte.



Jacqueline Chaumont y Rene Crevel en la obra dadaísta *El Corazón a gas* (1916). de Tristan Tzara

Los dadaístas llevaron el arte a lugares que consideraban más reales y más relevantes: cafés, salas de cabaret, periódicos, calle, entre otros; Introdujeron un giro psicológico y ayudaron a popularizar la fascinación freudiana con el sexo, los sueños y el inconsciente. El collage, el fotomontaje, la instalación, el rendimiento, los entornos y las asambleas del dada y el surrealismo rompieron el marco y el plano de la pintura para comprometerse con la vida cotidiana.

El interés de los surrealistas por los sueños y por el inconsciente fue evidente en sus pinturas, esculturas, acciones y manifiestos; fue alimentado también por la investigación antropológica de sus contemporáneos y por los desarrollos posteriores en el psicoanálisis. La antropología era una fuente fértil para una semántica alternativa del cuerpo, que había sido suprimida por capas del racionalismo occidental. Las culturas no occidentales no estaban tan centradas en una noción del individuo como un punto

central y acumulativo, sino más bien en una comprensión del yo como parte de un tiempo continuo. Sin embargo, el cuerpo, a través de la historia del arte, se modifica por medio de la acción en las obras de diversos artistas. Por ejemplo, después de la Segunda Guerra Mundial y durante un período de relativa prosperidad en Europa y América, artistas como John Cage, Marcel Duchamp, Yves Klein, Kazuo Shiraga y el grupo Gutai (mencionados anteriormente), aprovecharon el desarrollo de espacios no galería e ideologías alternativas para crear un trabajo multidisciplinario.

Otros artistas han trabajado con su cuerpo, transgrediéndolo y utilizándolo como móvil para la expresión y realización de diversas acciones feministas, sociales y artísticas, como el caso de las artistas Orlan, Sukral o Gina Pane, quienes exponen su cuerpo a duras pruebas. Pane, por ejemplo, presenta una doble visión del cuerpo como objeto sexual y simbólico de fecundidad, así como vehículo de fecundación.



Gina Pane, Acción sentimental (1973).

Por su parte, Shirin Neshat (Qazvín, Irán 1957) aborda el tema del cuerpo desde lo político y lo social; habla de las relaciones humanas en la cultura islámica y cuestiona su

papel en dicha sociedad, para proponer un cuerpo de trabajo que abarca temas como la muerte, fe, violencia y crimen. Es necesario destacar la obra de estas artistas, porque han sido capaces de brindar diversas connotaciones sociales y feministas a través de su práctica; y expandir los límites del cuerpo para vincularlo con lo político, social y cultural, tal como se propone con esta investigación – producción.

Sarah Lucas (Holloway, Reino Unido 1962) evoca al cuerpo en su complejidad física y psíquica. En sus composiciones utiliza elementos cotidianos como sustitutos del cuerpo humano (medias, comida, cigarrillos y mobiliario por mencionar algunos) para interconectar y transformar en representaciones viscerales y antropomórficas de extremidades, senos y falos, que materializa en esculturas de bronce o moldes de yeso.



Sarah Lucas, *Au Naturel* (1994). Escultura.

Claude Cahun, Cindy Sherman, Ana Mendieta y Vanessa Beecroft, también son ejemplos de mujeres artistas que han utilizado el cuerpo a través de distintos mecanismos y connotaciones sociales y feministas, para redefinir su postura dentro de su cultura.

Lynda Benglis (Luisiana, Estados Unidos 1941), cuando le piden que explique sus ambiciones artísticas en 1960, responde: “No estaba rompiendo mi relación con la

pintura, sin embargo, trataba de redefinir lo que era.”⁴⁵ Una idea similar a lo que se busca hacer con esta investigación-producción, en cuanto al concepto de joyería contemporánea, cuando se propone un nuevo acercamiento y lenguaje a partir de esta idea. Benglis permitía que el proceso de creación dictara la forma que tendrían sus piezas finales. Su trabajo se ha comprometido tanto con la fisicalidad como con con el proceso de las prácticas basadas en materiales, al tiempo que se enfrenta a la feminidad en el contexto de un mundo artístico dominado por los hombres. Su trabajo es una expresión del espacio, abriendo preguntas como ¿qué es la experiencia de moverse?, ¿es pictórica?, ¿es un objeto?, ¿es un sentimiento? Dijo: “Todo viene de mi cuerpo”.⁴⁶



Lynda Benglis, *Quartered Meteor* (1969). Escultura en bronce

Es a partir del vínculo que se construye entre diversas disciplinas que el acontecimiento sugiere una interacción entre el espectador y la pieza. Al igual que en el arte relacional,

⁴⁵Lynda Benglis, MOMA, [en línea] <https://www.moma.org/artists/471> (Consultada el 18 de noviembre de 2018).

⁴⁶ Ibid.

(dentro del cuerpo de obra que se describe más adelante) en la pieza *Deriva Poleta*, (2017) se busca generar un intercambio con los pasajeros del metro, a través de diversas metodologías de las ciencias sociales como los “overheads” o escuchones, para lograr una reflexión acerca de lo que sucede a lo largo de los traslados, invitando a los usuarios del transporte público a participar para activar la pieza.

Como se mencionó anteriormente, la joyería artística contemporánea comienza a articularse con otras disciplinas como el happening y el performance a partir de los años 70, con obras de artistas como Pierre Degen y Peter Skubic, aplicando conceptos basados en la fenomenología. Por otro lado, es importante recordar la importancia de la ergonomía y su vínculo con la joyería, en donde esta responde a las necesidades de la portabilidad de dichos objetos. Es una simbiosis mutualista, en donde una no puede existir sin la otra. Sin embargo, en esta investigación lo que se propone es ampliar los límites en esta relación para hablar de la joyería como un suceso, un experimento social, similar a las que propone el colectivo Sin-Título, en donde se abren las fronteras entre el cuerpo privado y el cuerpo social, espacio privado y espacio público.

Por otro lado, la sociedad a la que pertenecemos hoy, se caracteriza por la individualidad y al mismo tiempo el alto nivel cultural performático. Constantemente demostrándonos como va creciendo, haciendo de nosotros, los performancers de la vida cotidiana, un gran show de versiones construidas de nosotros mismos. Aquí, se puede retomar lo que menciona el sociólogo Theodor Adorno en sus obras acerca la crítica de la cultura de masas, el impacto de los medios digitales en nuestra era y la inmediatez que nos hace perdernos en la homogenización del tiempo de ocio y las pantallas como ente que paraliza nuestra movilidad corporal. ¿Todo esto de qué manera se relaciona con las artes visuales?

En la época actual, los límites del arte y particularmente de la escultura o de la obra tridimensional, han sido constantemente redefinidos, ampliados y abolidos. En este contexto, resulta difícil pensar que pueda haber escultura figurativa, monumental, de medios tradicionales capaz de generar nuevas experiencias. Sin embargo, a continuación se mostrarán algunos ejemplos de la transformación del objeto escultórico y su activación a través del happening y la escultura social.

El objeto pavisó (petrificado) y la escultura social

Es evidente que, desde hace varios años, la escultura ha pasado por varias crisis técnico-expresivas, es decir, la pérdida de oficio de los escultores formados en el periodo de las primeras vanguardias del siglo XX para trabajar en el espacio público, plantean el ocaso de la escultura monumental y como muchos de los conceptos antiguos, se transforman para obtener nuevas formas de creación, llegando a un concepto expandido de escultura. Fernando Gómez plantea que para Javier Maderuelo, la “pérdida del pedestal” no es más que un síntoma, más o menos emblemático, de otras renunciaciones que atañen a la pérdida de las cualidades formales de la escultura, como la pérdida de la materialidad y el contorno, es decir, pérdidas que conducen a la negación de la masa, y del volumen. La pérdida de materialidad en el formato de lo que hasta este momento se entendía como escultura, sobre todo a partir de la década de los 60 con obras del minimalismo, land art y los earthworks, es interpretada por Maderuelo como la posición más extrema de un problema que atañe, de un modo más general, a toda la escultura moderna, la disolución de los límites de la escultura. Thomas Houseago parece ser uno de los pocos ejemplos de escultura capaz de generar nuevas experiencias, inserto en el mercado global del arte contemporáneo. El escultor de origen británico presenta esculturas que a primera vista son agradables. Sin embargo, una segunda aproximación muestra una relación compleja con los materiales y las alusiones visuales e históricas que contienen.⁴⁷

⁴⁷ Emiliano Lazo, “Thomas Houseago y la figuración escultórica”, [en línea] <https://arting.mx/blog/art-teasers/thomas-houseago-y-la-figuracion-escultorica/> (Consultada el 10 de marzo de 2019).



Thomas Houseago, *Baby* (2010).Escultura.

Sus piezas muestran siempre importancia sobre el proceso de creación mismo, es posible ver cómo están hechas. Se muestran como cuerpos / esquemas anatómicos de libros de medicina, donde podemos ver los órganos y el funcionamiento interno de cada uno de estos seres.⁴⁸ Esta relación hace que, si bien son esculturas figurativas, la ilusión de realidad o de mimesis en un sentido representacional no sea al único objetivo que se busca. Por el contrario, se evidencia el proceso de construcción de la pieza al combinar dibujo, escultura, ensamblaje y accidente, manteniendo sus piezas como obras en proceso. Por un lado, nos recuerda las vanguardias del siglo pasado, como una obra de Picasso o Brancusi. Por otro lado, a las vanguardias posteriores con representantes como Serra o Morris por mencionar algunos. Es importante mencionar que la forma debe de ser tal que se resista al sentido. Solamente la forma que señala las heridas que ha dejado sobre la materia, puede revelarse como verdadera. Adorno reconoce que toda obra de arte surge en un contexto y de manera indudable es parte

⁴⁸ Xavier Hufkens, *Thomas Houseago*, [en línea] <http://www.xavierhufkens.com/artists/thomas-houseago> (Consultada el 13 de junio de 2018).

de ese mismo, su función reside en su creencia de función social específica. Sólo así, en su radical separación de cualquier función social, puede la obra de arte decir algo crítico de ella. El objeto escultórico es capaz de redefinirse a través del tiempo y el contexto en el que habite. Hoy en día, gracias a la rapidez con la que nos movemos en el espacio y los nuevos códigos de lenguaje, es necesario que el objeto escultórico se muestre de igual manera en movimiento. Hablo de un movimiento que se vincule intrínsecamente con la evolución de la pieza y el paso del tiempo. El objeto se vuelve activo a través de las diferentes disciplinas, en donde convergen posibles diálogos por medio de la interdisciplina y la resignificación del objeto. En cierto sentido, este movimiento lleva al objeto a relacionarse con elementos a los que comunmente no está expuesto, algunos con base en oposiciones conceptuales, por ejemplo, mente-materia, eterno-histórico, trascendental-empírico, hombre-mujer, universal-particular, joyería-cuerpo social. Los conceptos vienen en pareja y tienen que oponerse a su contrario, así lo plantea Jacques Derrida, en donde el habla se opone a la escritura.⁴⁹ El habla es un acto inmediato y directo. Es la presencia del habla la que le da la intención al mensaje. La escritura, según la tradición, envuelve la intención y la lleva lejos en el espacio y el tiempo. La escritura se deriva del habla y no es necesariamente fiel. El habla está al origen del logos y de la intención, mientras que la escritura se deriva del habla, es una mera copia que no es necesariamente fiel. Su crítica a la metafísica occidental se inspira en el estructuralismo que las ideas de Ferdinand de Saussure sobre la naturaleza del lenguaje iniciaron en sus escritos sobre el signo lingüístico. En donde se establece que las palabras significan por un sistema de diferencias del que forma parte. Lo que la metafísica occidental quiere hacer es aislar un término en su positiva presencia, pleno

⁴⁹ O. Del Barco y C. Ceretti en DERRIDA, J., "De la gramatología, Siglo XXI" [en línea] <https://roxanarodriguezortiz.files.wordpress.com/2011/04/derrida-de-la-gramatilogia.pdf> (Consultada el 17 de febrero de 2019).

y autosuficiente. Lo que Derrida cuestiona en la gramatología, es esa autosuficiencia, la posibilidad de que algo sea puro e idéntico consigo mismo al margen de cualquier cosa. Su punto de partida en casi todos sus análisis es que lo que consideramos puro y presente, no es más que un producto, un resultado de un sistema de diferencias anterior. Su forma de análisis de deconstrucción consiste simple y sencillamente en mostrar cómo uno de los términos de una oposición, el que se quiere aislar y valorar depende íntimamente del término que se rechaza. Derrida analiza esta dinámica en diversos autores: Jean-Jacques Rousseau, Ferdinand de Saussure y Claude Levi-Strauss principalmente. La relación entre estos dos componentes no es natural, sino arbitraria y convencional. Como final, el significado no proviene de algún valor positivo que tenga el signo, sino de las diferencias que guarda con otros signos en el sistema lingüístico. En ese sentido, regresando al tema de interés en esta investigación y sus implicaciones en la ruptura del objeto-cuerpo (oposición binaria), es esencial mostrar como este argumento depende del término joyería en cuestión.

Por otro lado, si retomamos la idea del artista situacionista Guy Debord y la importancia de las “situaciones construidas”, la transformación del arte hacia la creación de eventos participativos usando comportamientos experimentales para romper construcciones artísticas y sociales hechas previamente, nos vinculan con la idea del habla-escritura que plantea Derrida. Si hacemos una analogía entre lo anterior, el objeto como la escritura y el habla como el acontecimiento o situación, descubrimos que el objeto necesita del acontecimiento para validar su existencia.

Por tanto, el objeto-joya necesita de la situación para reconstruir significados a partir de lo que acontece con la ruptura de lo anterior, como uno de los términos de una oposición, el que se quiere aislar y valorar depende íntimamente del término que se rechaza; por ejemplo, se busca la separación de la joyería con el cuerpo y su relación expandida con otras disciplinas, sin embargo, sin la existencia del cuerpo resulta imposible hablar del objeto de estudio y su relación con el espacio.

Con el desarrollo de esta investigación práctica-teórica, la construcción de situaciones, de actos vivos y su transformación hacia niveles creativos más profundos, resulta de gran importancia. Debemos desarrollar una intervención guiada por factores de dos componentes en interacción perpetua: los escenarios y experiencias vividas junto con los comportamientos que las transforman.

Como se mencionó anteriormente, durante el movimiento Fluxus, Beuys comparte la idea del arte como un instrumento social y de conciencia, reforzando los cuatro puntos cardinales de la filosofía beuysiana: amor cósmico, comunicación, creatividad y valores humanos, de donde surge más adelante la escultura social, además de proponer la insistencia en la participación para la acción del arte fluxus y el happening. Joseph Beuys, quien era un ferviente creyente del arte como el único medio para la revolución, como mencionamos anteriormente, creía que solamente a través de una sociedad de creadores participativos, la democracia se habría realizado por completo. Se reforzaba la determinación y la participación en la esfera cultural.

La quinta internacional promovía la comunicación y la reciprocidad, no debe de ser nunca en un solo sentido, el maestro recibe de la misma manera que el alumno y viceversa, la comunicación va oscilando todo el tiempo y por todos lados, en cualquier situación externa o interna, entre cualquier grado de habilidad en el espacio de trabajo, instituciones, la escuela, grupos de investigación y círculos callejeros. Por otro lado, Joseph Beuys, para la creación de su pieza *Olivestone*, toma en cuenta la transformación de la materia y a través del contacto con el aceite de olivo crea una simbiosis mutualista en donde uno no puede vivir sin el otro. Construye un vínculo entre ambos para revivir de manera simbólica las piedras a través del contacto con un material vivo como el aceite de olivo.



Joseph Beuys, *Prototipo Olivestone* (1984). Escultura.

Beuys, al trabajar tan de cerca con la naturaleza y su hábil capacidad para crear conexiones entre distintos elementos, nos muestra la importancia de los materiales “invisibles”, palabras, sonidos, e ideas, en su trabajo artístico.⁵⁰

El arte no está en los objetos sino en el uso simbólico que se haga de ellos, en la forma particular en la que utilizamos las propiedades perceptivas de estos, de una idea o una sensación, para proyectar nuestra identidad como forma de conocimiento y desarrollo subjetivo. Hablamos de crear un discurso que abandone todo centro. Buscar en lo que aparentemente ya no funciona o lo que ya se ha estudiado para encontrar nuevas respuestas. Los situationistas a partir de la idea del arte como expresión (expresionismo abstracto) retoman formas para hablar de otras. Volvemos a estas teorías, que aparentemente se encuentran alejadas del tema central de investigación, sin embargo, al entender la joyería contemporánea como un acto participativo creando discursos en torno a este, es prudente también rescatar estas ideas y situarlas en cierto contexto artístico.

Para ser flexibles y abrir nuestro campo de juego, es necesario abandonar la idea de resistencia en favor del concepto de desviar, por ejemplo, cuando el satanismo surge en respuesta al cristianismo se hace para desviar la atención de la religión católica. En el

⁵⁰ Lucrezia De Domizio Durini, “*Joseph Beuys, Sculptor of Souls, Olivestone*”, p.74.

modernismo existe cierta obsesión por buscar el secreto en las cosas, en el posmodernismo puede decirse que se valora lo superficial, sin embargo es necesario romper el hechizo. Es necesario jugar con estas reglas a partir de la participación, enfatizar lo abierto para tratar conocimientos de una forma amplia. La joyería artística contemporánea con todas las connotaciones culturales que le atañen, ha de expandir su campo de juego, y buscar mecanismos para articular nuevos modos de producción, técnicas y procesos de experimentación. Ante todo esto, debe recordarse que el arte se hace con placer, debe de ser divertido.

Generalmente se crea desde el terreno que se conoce, por lo tanto, no existe la posibilidad de oponerse al poder si se es el poder. Lo que recuerda el planteamiento que hace Foucault, quien dice que no hay un afuera, siempre se hace desde adentro.

Lo que conlleva el posmodernismo es que la idea de oposición o de resistirse ya no es posible ni es una actitud privilegiada. Tienes que participar. Foucault específicamente habla de la resistencia a partir del lugar en donde te encuentres. Por ejemplo, alguien que obtiene cierto poder y lo utiliza para señalar problemas físicos, bombas atómicas / nucleares, experimentos de laboratorio, etc. Las decisiones que tome en el contexto de su trabajo llegarán a tener un impacto político, así que lo importante es como se aplica a partir de su situación.

Cuando se crean propuestas que no se han considerado antes dentro de un terreno o esfera del arte específico pero en su complejidad hay algo que genera un diálogo entre los espectadores o críticos que lleva a la reflexión, se puede decir que se está iniciando la construcción de un nuevo lenguaje en torno a una propuesta creativa. En ese sentido, se destaca la idea de Foucault al mencionar la importancia de prestar más atención a las diferencias y no tanto a las similitudes; se construye un nuevo lenguaje o una expresión que vincula diversos medios, para acercarnos a la joyería como un ente, que al igual que otras, evoluciona y se transforma principalmente a partir de las diferencias que existen entorno a ella.⁵¹

A lo largo de esta investigación – producción se han visto algunos ejemplos de piezas de joyería contemporánea que se relacionan de manera directa con la idea de la biopolítica, por ejemplo, con la propuesta de *Enjójamesta* se encuentra una relación

⁵¹ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, p.109.

particular con la acción de clasificar y diferenciar los medios en los cuales se comunica la joyería. Por un lado, al utilizar el lenguaje como un puente entre el objeto petrificado de joyería que cuenta con un determinado valor y aquel que se expande y se moldea libremente, es que se rompen los estereotipos de dicha práctica. En esta propuesta también se hace alusión al conjunto de estrategias orientadas a dirigir relaciones de poder, para hacer de la vida algo administrable, tal como sucede en un empleo en donde existen jerarquías y modelos de control. Por medio de esta pieza, se busca crear un vínculo entre lo cotidiano de dicha búsqueda de empleo, y aquella que genera un nuevo conocimiento en la esfera de la joyería que hace que se expanda.



Sin-Título, *Enjójamesta* (2013). Acción.

Tenemos que aceptar que hay diferencias fundamentales, aún si dentro de cada cambio se empieza desde la diferencia y no de la similitud. En el psicoanálisis, por ejemplo, Jaques Lacan en sus aportes a una teoría del discurso, propone que la esencia de la comunicación es el malentendido, va primero.

En este movimiento constante e itinerante dentro del sistema del arte se articulan diversos lenguajes, que se conectan y se mueven en un campo del juego expandido. Eventualmente tienes que decir algo, pero siempre a partir de una impureza fundadora; de esta manera, en vez de construirnos como los demás podemos participar para construirnos una vida más divertida. Por su parte, el discurso de la joyería contemporánea

debe de ser capaz de situarse en cualquier contexto social y, así, liberarse de ataduras que la encasillen dentro de un área de producción comercial específica únicamente.

En la práctica de creación, es importante el hacer y el querer que el público se involucre y participe. Uno de los intereses con esta investigación práctica-teórica es iniciar acciones que conduzcan hacia la reflexión por fomentar nuevas relaciones en el desarrollo de una mayor conciencia, por medio de la creación de propuestas que vinculen disciplinas a través de la biopolítica.

Es importante mover estas acciones a las calles, a la montaña, a lugares abiertos en donde se pueda poner en contexto la obra con el espacio. El museo como institución es un canal para exponer las propuestas, sin embargo, los acontecimientos presentados a lo largo de esta investigación suceden generalmente fuera del museo, para expandir y ampliar la búsqueda de nuevos procesos creativos y vías de desarrollo.

Durante la búsqueda de espacios como los que se mencionan en el siguiente capítulo, se hace un acercamiento a algunos de los experimentos y al cuerpo de trabajo que se construye desde la esfera de la joyería contemporánea hacia la integración del happening, para establecer vínculos no solamente con el cuerpo y la joyería sino también redefinirla a través del cruce de disciplinas y analizar el sutil desdibujamiento de las fronteras del espacio público y el privado. Se proponen diversas acciones, en donde joyería, espacio y cuerpo social logran redefinir su extensión.

Capítulo 3. Producción

Exploración personal: ¿Cómo se desarrolla el cuerpo de obra y cuáles son los factores que surgen para esta investigación-producción?

El estudio en curso busca acercarnos a mecanismos creativos y participativos abiertos, vinculados a la joyería, su extensión en el espacio y el cuerpo. Para ejemplificar estas ideas, se realizan varias piezas durante la investigación-producción, en donde finalmente se ponen en práctica algunos de los conceptos mencionados con anterioridad. La primera pieza en la serie de acontecimientos colectivos que se desarrolla durante la producción del cuerpo de obra, se construye para explorar los límites de la extensión del cuerpo social, en relación con la joyería y el espacio. Se espera encontrar lenguajes que se contaminen entre sí. Este primer experimento tuvo por nombre *La atomización de un anillo*. A lo largo de este capítulo se hará un recorrido puntual por la creación de este acontecimiento. Con esta pieza, surge el interés por operar con los niveles de transformación de la materia y el entorno; en este sentido, *La atomización de un anillo* es la negación-afirmación del símbolo.

Esta escultura surgió de las mismas bases del proceso de construcción de un anillo portable de piedra caliza, sin embargo, su escala hizo que se convirtiera en un objeto de joyería no-portable. Se hizo de mármol travertino, midió 1.20 metros de diámetro exterior, 70 centímetros de diámetro interior y 40 centímetros de ancho. Se apostó por la creación de una enorme pieza convertida en un anillo de gran formato para después rodar, quebrar, manipular y transformar de manera colectiva.



Poleta, La atomización de un *anillo* (2016). Mármol travertino, medidas 1.20cm x 45cm.

Durante el proceso de creación de esta pieza, el trabajo físico fue importante: así como los bailarines de danza concientizan y ejercitan la capacidad de sentir el cuerpo en movimiento para que el espectador perciba igualmente sus emociones, en este caso, observar las posturas y las herramientas utilizadas para imprimir la fuerza adecuada sobre la materia (mármol travertino) resultaron de gran importancia. Como plantea McCormick desde sus estudios de ergonomía, existen tres sistemas el hombre, la máquina y el manual manual: el hombre suministra su fuerza y tiene el control de la actividad que lleva a cabo. Semiautomático: la máquina es quien proporciona la fuerza para cumplir un objetivo pero es el hombre quien conduce la máquina. Automático: la máquina está diseñada para que cumpla una función específica y el hombre debe controlar que realice el trabajo según lo establecido y velar por el funcionamiento

adecuado de la máquina.⁵² En consecuencia, se puede decir que la relación que tienen el cuerpo y su propia expresión cuentan con un papel importante desde el proceso de creación del objeto / joya hasta la activación del objeto en el espacio. De tal forma, la ergonomía funciona como un medio desde el punto de vista de la joyería artística contemporánea; por el contrario, en la joyería corporativa la ergonomía es el fin.

La atomización de un anillo, está dividida en 5 ejes temáticos: materia, montaña, atomización, cuerpo social y cuerpo, y joyería. Materia, desde el inicio se apostó por trabajar con piedras duras pero porosas, con historia y memoria en lo material y capaces someterse a las más increíbles transformaciones sin perder su materialidad.

Montaña, trazar la ruta para su destrucción fue otro proceso. Encontrar el terreno, medir la geografía, calcular variables de acuerdo a la pendiente y la velocidad fueron también tareas a considerar en donde se buscó el consejo de especialistas.

Atomización, finalmente llegó el día. Cerca de dos decenas de personas me acompañaron en la dura jornada. Transportar el anillo hacia la locación lejana, llegar, colocarlo, empujarlo y esperar lo mejor. No hizo falta mucho, apenas unos metros en caída y ¡pum! el anillo explotó en pedazos. Luego vino la labor forense y casi arqueológica. Encontrar los pedazos, señalarlos, numerarlos, inventariarlos y ya en el estudio, catalogarlos para definir su futuro. Algunos se transformarían en joyas, otros en esculturas, otros simplemente permanecerían inmutables como restos de la acción, registros del momento, inertes, impasibles, eternos.

⁵² Stephany Campos, "Sistema ergonómico según McCormick", [en línea] <https://prezi.com/r2wxyfp15bzl/sistema-ergonomico-segun-mccormick/> (Consultada el 17 de agosto de 2017).



Poleta, *Pieza 79, La atomización de un anillo*, Happening.

Cuerpo social, es aquí cuando comienza un segundo momento: la pieza se activa y se resignifica cuando interviene la comunidad. Esa, que había permanecido estática y observadora, ahora debía caminar cuesta abajo y buscar los restos, localizarlos e identificarlos. Una acción que al integrar al colectivo deviene la escultura social. El anillo en vez de ser portado por un cuerpo, se convierte en parte de la acción colectiva.



Poleta, *Pieza 79, La atomización de un anillo*, Happening.



Poleta, *La atomización de un anillo*, Happening.

Cuerpo y joyería, así como para hacer joyería de diseño debe pensarse en la portabilidad y el tamaño del cuerpo, en este proyecto la escala humana y la consideración del cuerpo fueron necesarios. La materia y el vacío (en el centro del anillo) importaban, se complementaban y dialogaban.⁵³

Al concluir este acontecimiento, se hizo una reflexión colectiva en torno a la acción, el objeto-joya ya no utiliza el soporte del cuerpo sino viceversa; la relación y el contacto con la pieza se vuelve colectiva, la participación es mayor. En distintas esferas de conocimiento se planearon varios escenarios posibles para este acontecimiento, lo interesante fue reflexionar a partir de la postura y la visión de cada uno de ellos. Todas las opiniones fueron importantes. *La atomización de un anillo*, previo al happening, fue también una joya habitable convirtiéndose en soporte para el cuerpo. Este acontecimiento tuvo lugar en un espacio que, por sus características físicas, funcionó en armonía con el material con el que fue construido y resultó, así, ser una simulación de un espacio de su propia composición física.

Retomando la idea del espacio directamente vinculada a este experimento, podemos ampliar nuestra kinesfera; por ejemplo, cuando proyectamos el movimiento lejos de nosotros, cuando estos movimientos son muy amplios y nos movemos en los confines y los límites de la esfera, nuestras articulaciones se abren al máximo y los

⁵³ Ana Elena Mallet, *Atomización de un anillo*. Texto curatorial, Galería Ángulo Cero. Abril 2018

músculos se estiran. Nuestro espacio de movimiento se amplía, lo que nos proporciona una sensación de mayor libertad, de mayor potencialidad.

La atomización de un anillo fue un acontecimiento documentado a través de videos y fotografías, tanto el proceso como el resultado del recorrido y atomización de la pieza. Con este tipo de acontecimientos se deconstruyen ensamblajes lúdicos o joyas/teatrales, modificando la relación del usuario tanto con su cuerpo, como con el espacio.

Durante el desarrollo de estos acontecimientos se produjeron varias perspectivas desde el punto de vista objeto / sujeto. Por ejemplo: para el matemático, la probabilidad es objeto de cálculo; el físico sabe que sus métodos inductivos desembocan en probabilidades y considera a todas sus leyes como probabilidades; el historiador se pregunta sobre la probabilidad de los testimonios. Varias de estas perspectivas fueron tomadas en cuenta durante el proceso de realización del anillo y con el resultado de *La atomización de un anillo*, también.

Es importante considerar que la joya es un experimento, un objeto sucediendo, un acto lúdico de liberación que va más allá del espacio tridimensional establecido. Este proyecto pretende ser un evento de estudio, de albergue transdisciplinario que a partir de pruebas y ensayos se autoconfirmará mediante la experiencia. Para Aristóteles, por ejemplo, todo conocimiento nace de la experiencia sensible, la experiencia que obtenemos a través de los sentidos y del contacto con la realidad. No podemos tener conocimiento del mundo si no tenemos contacto directo con él.

En occidente, a partir de Descartes la filosofía se convierte en una filosofía de la conciencia. En efecto, el *Cogito* (yo pienso) se transforma en el punto de partida de todo filosofar desde el cual se intenta alcanzar el mundo real. Por otro lado, desde la fenomenología, se sabe que el interés de sus teorías y el conocimiento que se construye es a partir de la percepción y de la experiencia. La filosofía de Husserl es también una filosofía de la conciencia, pero de la conciencia intencional. Esto significa que la conciencia, lejos de ser una cosa o un ámbito vacío es una relación a un objeto.

En este capítulo, se busca explorar las fronteras de la fenomenología y expandir los límites de acontecimientos cotidianos, por medio de la observación de elementos que los conforman; asimismo, resignificar estos elementos a través de experiencias lúdicas capaces de construir puentes entre la memoria colectiva, el contexto y el

territori, por medio de métodos descriptivos que permitan vincular lenguajes y situen las relaciones existentes entre el cuerpo, el espacio y los objetos dentro de un nuevo ambiente. Tal como se menciona en el capítulo anterior, la relación de la joyería con el happening ha estado presente desde los años 60, con propuestas de artistas como Pierre Degen y años más adelante con el colectivo Occupation Artist; sin embargo, la exploración de la relación entre el objeto y el espacio no ha sido del todo extensa.

Otro ejemplo de habitar el espacio público con propuestas de objetos que se vinculan con el cuerpo social ha sucedido con algunas de las propuestas del colectivo Sin-Título, que como se menciona en el segundo capítulo, con su intervención *Enjójamesta* se realiza un acercamiento con la gente que recorría las calles, a través de una práctica cotidiana específica de búsqueda de empleo. Con esta intervención, se busca entablar un diálogo o una conexión con más personas a partir de la observación y el ingenio colectivo de los mexicanos.

En el caso de la pieza *Found* se centra en la construcción de estrategias performativas y participativas de producción espacial, dentro del concepto de una comprensión de cambio, entendimiento y multidimensión que genera el conocimiento a través de sus procesos en la escultura social y el contexto que se habita. La escultura se convierte en una declaración en donde las nociones del cuerpo y espacios habitables colectivos producen ideas alrededor de nuestros límites personales. En ese sentido, la segunda piel se convierte en la “envoltura” de la expresión del ser y al mismo tiempo, en la extensión del cuerpo.

La amplitud de ideas formuladas durante el periodo de estancia de investigación, en Düsseldorf y en Ámsterdam, fueron de mucha reflexión y crecimiento; a partir de la observación del contexto, y con base en principios fundamentales de movimientos artísticos como Fluxus, Dada y la escultura social, resultó de gran importancia conectar con lo que proponían los situacionistas. Se busca conectar ideas que aparentemente quedan aisladas entre sí, para provocar acciones derivadas de la conjugación de disciplinas que se vinculan dentro de la propuesta creativa. *Found*, como se menciona anteriormente, surge durante la estancia en dos ciudades europeas, a partir del interés por encontrar similitudes entre situaciones urbanas, cotidianas y colectivas. Resulta muy importante vivir en ambos territorios y desplazarse de un sitio a otro, para ampliar

ideas en torno a temas como escultura social, cuerpo social, joyería y acontecimientos, y así, conectar los espacios-tiempo de intercambio.

Al llegar a la ciudad de Ámsterdam, el asombro al ver los mecanismos de construcción social y urbana fueron muy grandes. La gente deja en la esquina de sus casas los objetos que ya no necesita o ya no le interesan, de esa manera, si a alguien más le gustan o quiere ahora pertenecerlos es libre de tomarlos. Así funciona la estructura de la ciudad, se intercambian objetos, se recicla y se regalan antes de tirar a la basura.

Los recorridos en bicicleta se vuelven muy placenteros, la ciudad es limpia, el pavimento es liso, es fácil observar el entorno y los elementos que la rodean. Al llegar el invierno, en la calle, noté que se perdían con mucha facilidad los guantes de la gente, así que decidí empezar a recogerlos; cada recorrido que hacía en bici me hacía observar las calles de manera cada vez más obsesiva para encontrar guantes. Estas extensiones corporales perdidas por la ciudad me llevaron a pensar que podría hacer una pieza o una acción a partir de ellas. Como de costumbre, viajé a Düsseldorf varias veces para encontrarme con mi tutor, comenté la idea con algunos amigos en Alemania y empezaron a recoger guantes junto conmigo en un acto colectivo. La idea creció y alrededor de veinte personas de distintos países se unieron para colaborar en la creación de esta pieza, misma que se presentó en la ciudad de Múnich en marzo de 2017.

La pieza estuvo compuesta por más de cien guantes de diferentes países de Europa: Alemania, Holanda, Bélgica, y Londres. El proceso de construcción de esta pieza surgió a través del registro fotográfico, bocetos, análisis de las cualidades físicas y estéticas de cada uno de ellos, etc. La idea central de la pieza es hacer una conexión estructural-espacial con todos ellos para reforzar la idea de unión, de pérdida y recuperación de memorias olvidadas en una sola pieza hecha a partir de extensiones corporales encontradas en el pavimento.



Poleta, *Found* (2017). Performance / Proceso.



Entontrado en Berlín, *Found*, 2017.



Encontrado en Düsseldorf, *Found*, 2017.

El contexto cultural me permitió advertir en estas costumbres una posibilidad de expresar las variantes expresivas en y de la colectividad. El desarrollo de esta pieza, como se mencionó anteriormente, fue lúdico, abierto a la construcción de nuevas formas e interpretaciones a partir de mecanismos creativos. Durante el crecimiento de la producción de la pieza, con prácticas similares a las que se rescató durante la investigación de movimientos artísticos, como Fluxus o Dada, la pieza comenzó a tomar más forma y se facilitó hacer vínculos con el cuerpo social, el cuerpo como soporte, el cuerpo inmóvil, invisible, misterioso.

Esta idea se apoya también del concepto planteado por el joyero y artista Pierre Degen, que es esencialmente la relación entre la joyería, el cuerpo y el espacio. Aborda el concepto de la joyería contemporánea como una extensión, un acto sucediendo;

(como se menciona en el capítulo segundo) su trabajo se caracteriza por joyas extra-grande, esculturas portátiles, o incluso instrumentos sin un uso específico. Degen menciona: “Estamos acostumbrados a ver personas usando joyería, por que no joyería usando gente?”⁵⁴

Por otro lado, en el universo de formas de las diversas disciplinas existentes, se han creado conexiones para responder a problemáticas en las que, por ejemplo, los artistas que se vinculan con la estética relacional poseen una trayectoria que le pertenecen totalmente: ningún estilo, ninguna temática o iconografía los vincula directamente. Algunos de los exponentes más relevantes dentro del movimiento del arte relacional, citados por Bourriaud⁵⁵ se encuentran: Rikrit Tiravanija, Maurizio Cattelan, Christine Hill, Nirotoshi Hirawaka, Félix González Torres. Jeremy Deller y Miltos Manetas por mencionar algunos.

El arte relacional es un conjunto de prácticas que plantean como su medio y finalidad las relaciones humanas y sociales, en lugar de la producción de objetos en un espacio artístico privado. El arte relacional crea y problematiza las relaciones en lugar de concentrarse en los objetos artísticos, buscando crear una “utopía de la proximidad”. Lo que comparten los exponentes de esta corriente artística es mucho más determinante, lo que significa actuar en el centro del mismo horizonte práctico y teórico: la esfera de las relaciones humanas. Una obra puede funcionar como un dispositivo relacional que contiene cierto grado de variables aleatorias, una máquina que provoca y administra los encuentros individuales o colectivos. Por ejemplo, a principios de los años setenta, Stephen Willats hizo un relevamiento cartográfico de las relaciones entre los habitantes de un edificio.

Por otro lado, el trabajo de Sophie Calle, consistió en gran parte en rendir cuenta de sus encuentros con desconocidos: seguir a un transeunte o preguntar a los ciegos cuál era su definición de belleza fueron tareas que se formalizaron posteriormente en una experiencia biográfica que la llevo a colaborar con las personas con quienes se encontraba. Este es un ejemplo de acercamiento directo con el espectador o

⁵⁴ Chiara Pignotti, "Il Corpo come Spazio. Un nuovo concetto di gioiello" [en línea] <https://expydoc.com/doc/6990187/scarica-articolo-in-pdf> (Consultada el 16 de junio de 2018).

participante para la construcción colectiva de sus piezas. Como se plantea a lo largo de este capítulo, se busca ejemplificar de diversas maneras los límites de resistencia del arte dentro del campo social global. El interés en la pieza *Found*, por ejemplo, radica en encontrar objetos productores de lo social, en este caso el objeto productor sería el guante, los guantes de personas desconocidas encontrados en las calles de: Ámsterdam, Alemania, Londres y Bélgica, son objetos que tal vez llevan días o semanas en el pavimento, que por sus cualidades físicas (forma, tamaño, colores y texturas) ya cuentan una historia acerca del usuario. Como Foucault menciona en su obra *Las palabras y las cosas*, para la producción de *Found*, surge la necesidad de realizar una excavación arqueológica horizontal, en donde se va excavando el suelo, analizando los estratos que nos dan en conjunto, una idea de la cultura que los depositó; los rasgos hablan de una misma cosmovisión.

Los textiles tienen una carga histórica compleja en todas las culturas, haciendo de ellos un campo ideal para direccionar asuntos de género, identidad cultural y estatus social. De esa manera, se pueden construir códigos de interpretación e ideas en torno a este, en donde se puede imaginar que probablemente el dueño cuestionó alguna vez el lugar en donde lo perdió, si la prenda sigue ahí, si alguien más la tomó, etc.



Poleta, *Found* (2017). Performance, medidas del objeto: 1.70 x 90cm.

Se sabe, por supuesto que la forma es importante, sin embargo, no es lo primordial; aquí se retoma la idea de Beuys y otros artistas alemanes a quienes les interesaba más el espíritu del material y de los objetos con lo que elegían trabajar que el resultado de la forma en sí. De hecho, Beuys en su libro *Olivestone*⁵⁶ habla y trabaja con materiales invisibles, como palabras, sonidos, olores e ideas.

Con esta pieza (*Found*) se busca aportar contenido para construir historias en torno a objetos encontrados y los usuarios, despertar curiosidad y consciencia a partir de esta ausencia, pero principalmente, reconocer la importancia de la unión, de saber que a pesar de que existan barreras políticas, institucionales, culturales y sociales, esos guantes hablan de nosotros, de gente que probablemente no se conoce pero que ahora

⁵⁶ Lucrezia De Domizio Durini, “Joseph Beuys, Sculptor of Souls, Olivestone”, p.23.

comparte un mismo espacio-tiempo, gente que trabaja, mujeres, hombres, niños, estudiantes, nómadas, etc.

Por otro lado, como menciona Kaprow, el arte no está en los objetos sino en el uso simbólico que se haga de ellos.⁵⁷ Para la realización del acontecimiento *Found* que sucedió en Múnich, Melbourne y Ámsterdam, fue necesario encontrar la relación entre el espacio y el objeto, para después activarla a través del movimiento, según fuese el contexto; Por ejemplo, en Melbourne se hizo un recorrido con la pieza alrededor de la plaza central y algunas de las calles alternas, cercanas a la biblioteca de Melbourne, para iniciar un diálogo con los transeúntes y espectadores, quienes, quizá, aportaron (sin saberlo) una extensión de su cuerpo (guante) a la pieza *Found*. Además se presentó en Múnich, Alemania, durante el marco de la feria de joyería Múnich Jewellery Week. Por último, al cierre de esta estancia en Europa, se presentó en el aeropuerto de la ciudad de Ámsterdam.

Al llevar esta acumulación de energía a un espacio público resultó importante jugar con la figura de las manos en movimiento, los simbolismos, el lenguaje motriz y las connotaciones que le atañen en la historia. Fue necesario ubicarla principalmente en la calle, pues ese es el espacio central al que pertenecen los objetos que forman la pieza.

En el marco de la fenomenología, Merleau Ponty señala "lo que aparece" o se manifiesta a sí mismo en la conciencia es aquello que percibimos. Así, el fenómeno deja de ser una apariencia engañosa para ser una manifestación en tanto contiene una esencia.

⁵⁷ Allan Kaprow, *The education of the Un-Artist*, p.76.



Poleta, *Found* (2017). Performance, Melbourne, Australia.

Una piel (guante) puede ser vista como una línea entre un interior oculto y un exterior, donde el límite entre el interior y el exterior, público y privado se convierte en el más extremo. La piel está conectada a nuestros cuerpos, pero también es ajena: marca el exterior, el fin de nosotros mismos. Las pieles poseen la capacidad de curarse a sí mismas. Carente de límites definitivos, la piel comunica continuamente entre las superficies expuestas del cuerpo y sus cavidades internas. Las pieles también marcan el vínculo entre la moda, el diseño y la escultura. Para la producción de espacio, la forma en que el cuerpo y el espacio interactúan es fundamental. Las paredes esculturales pueden ser vistas como superficies multifuncionales que crean formas ambiguas. Si los límites de un espacio escultórico se perciben como piel, el espacio se vuelve activo en lugar de ser observado pasivamente.

Por ejemplo, con esta experiencia las geometrías suaves y las superficies textiles implementadas en una atmósfera urbana permiten de alguna manera que surjan diferentes interacciones sociales y espaciales; la materialidad blanda en un entorno

estáticamente construido constituye una rareza. Las estructuras suaves construyen la transitoriedad y tienen el potencial de permitir que algo temporal se desarrolle.

Evocar sentimientos de pérdida, un recordatorio público de cómo los cuerpos fácilmente se separan y pierden identidad, esconder el cuerpo. El cuerpo desde el siglo XVIII se ha convertido en un sitio abierto para ser explorado, abierto y mostrando lo que se encuentra escondido bajo la superficie. A través del tiempo, la figura humana ha sido uno de los instrumentos más valiosos para afirmar una cultura mundial predominante; las políticas corporales examinan un fenómeno inicial en el arte del siglo XX, la preponderancia de la frontera en los fragmentos corporales como una metáfora altamente cargada de simbolismo para algunos individuos. El aislamiento que perturba las partes del cuerpo. El cuerpo desmembrado es el sitio para la investigación de algunas de nuestras preocupaciones contemporáneas más urgentes, incluidas el sexismo, la enfermedad y la muerte o la ausencia del cuerpo. La glorificación del cuerpo humano en forma de cuerpo humano.⁵⁸

Por otro lado, en cuanto a la relación del espacio y el cuerpo, el artista Allan Kaprow (a quien cito a lo largo de esta investigación) menciona lo siguiente: “El entorno cada vez mas global nos llevará a implicarnos en un sistema más y más participativo”. Esto, por un lado, nos habla de una apertura a nuevas ideas o al modelamiento de una estructura que se desdobra para integrar otras formas que antes se encontraban relativamente alejadas. Por otro lado, Kaprow a lo largo de su libro *La educación del desartista (1971)* menciona que al “des-educarnos” podremos abrir canales de creación más libres, sin estar sujetos al “encarcelamiento” de una disciplina o una idea como menciona también el filósofo Derrida, quien afirma que el arte se reduce a la caja en la que la metemos.

Para explorar los límites en diversas áreas disciplinares, esta investigación busca construir un ejercicio creativo de destrucción en el que es necesario quitar capas y tener la suficiente apertura para absorber desde el exterior, el contexto cotidiano, urbano y social.

Fomentar la idea de transformación de la joyería contemporánea hacia la creación de eventos participativos usando comportamientos experimentales para romper

⁵⁸ Helaine Poisner, *Corporal Politics*, p.129.

construcciones artísticas y sociales hechas previamente. La participación es el énfasis en la colaboración y la dimensión colectiva de la experiencia social; es la reducción de la distancia entre actores y espectadores, el involucramiento y la reversión del autor y el espectador. No hay divisiones entre activo y pasivo.

Así, mientras que el arte se inclina a imitar la vida, la vida imita al arte. Con esta idea me refiero a restaurar la participación en el orden natural a través de la vinculación constante de sus rasgos no artísticos. Cualquier sitio es un patio de recreo; basándonos en el movimiento Fluxus, entendemos que estos ejercicios lúdicos de “apropiación” de espacios públicos y momentos cotidianos se refieren a separarse de estructuras artísticas establecidas para vincularse a una esfera del arte expandida. Los cambios en el cuerpo que habito, el espacio en el que vivo y el contexto sujeto a la transformación de acuerdo a factores físicos y sociales externos, han llevado a indagar y observar de manera más consciente y receptiva el entorno, a vincular esas experiencias dentro de la práctica de producción creativa.

Husserl dice que no podemos pretender tener respuestas de la verdad objetiva, sino que es necesario que las vivamos a través de nuestra propia experiencia para comprender el mundo de tal manera. A diferencia de los estructuralistas, quienes pensaban que la sintáctica y la semántica eran suficientes para dar significado, Foucault propone que las cosas y las ideas por si solas no significan, sino que el significado solamente se da a través de la experiencia. Ambas están llamadas a colaborar, a corresponder, a cumplir con su propósito. Hay cosas que solamente tienen sentido anulándose a sí mismo.

Es importante tomar en cuenta que esto ha de hacerse con gusto, ingenio y diversión; tiene que ser como jugar. Se requiere de tener una actitud libre para recrear los hechos. La idea de la apertura en las extensiones objetuales como mencionábamos anteriormente será importante para replantear formas que busquen la descentralización como punto de partida. Establecer nuevas reglas en el juego a través de modos de creación sujetos al intercambio, la colectividad, la experiencia y la escultura social entre otras. Esta idea radica en encontrar nuevos mecanismos capaces de construir una dialéctica pertinente, en donde la joyería contemporánea se enraice en la esfera de creación libre, de un juego en donde las reglas se construyen a través de la

experimentación y la participación. El cuerpo, su ausencia y el espacio, serán estimulantes en esta conversación.

El proceso de selección de los objetos de estudio surge del interés y del conocimiento previo en el área de joyería para someterlos a diferentes experimentos creativos, con el objetivo de replantear su extensión y proponer nuevos lenguajes. Las variables del objeto de estudio se transformaron paralelamente en la utilización de diversas técnicas empleadas. En mi experiencia como creadora, al vincularme con diversas prácticas y entornos, pude explorar la materialidad de algunos objetos que a través del tiempo y conforme fui desarrollando esta investigación, tuvieron un vínculo cada vez más fuerte entre mi aparato crítico y el bagaje de información del marco teórico.

A lo largo de este capítulo, como se mencionó anteriormente, se hace un recorrido a través de las piezas que se realizaron durante esta exploración creativa. La primera, *La atomización de un anillo*; la segunda pieza que se desarrolla antes y durante el proceso de investigación-producción lleva por nombre *Deriva*, la idea surge 2014, a partir del interés en la observación de conversaciones durante el estado de traslado de un sitio a otro en el transporte público, (metro, metrobús). Alrededor de 2,300 frases cortas (chismes, mensajes directos o muy profundos) se recolectaron durante el tiempo del trayecto. Estas ideas se clasifican, utilizando algunas técnicas de análisis estadístico para vincularlos a través de gráficas o mapas visuales y posteriormente convertir la información en objeto de estudio.



Poleta, *Deriva* (2017). Happening en Metro Tacuba, Ciudad de México.

A partir de mecanismos y prácticas establecidas dentro de las metodologías de las ciencias sociales como de la etnográfica, por ejemplo, se utilizó “overheards” o “escuchones” que corresponden a concepciones de ocio para captar las experiencias o conversaciones detonantes y así transformarlas / ordenarlas. Por otro lado, se realiza un acercamiento directo al espacio físico y al usuario a través de metodologías de las artes y el diseño, para recolectar información derivada de la percepción del espacio físico y emocional del usuario en el transporte colectivo Metro.

La acción dió inicio en el Metro Constituyentes, pues desde ahí fue donde se comenzó la recolección de los mensajes que después se utilizaron durante el happening. Las líneas 7, 2, 5 y 3 fueron las más utilizadas para realizar las acciones experimentales. Resultó de gran importancia mantener firme y en equilibrio el cuerpo durante estos momentos, pues se necesitaba control absoluto para moverse de manera eficaz y con destreza. La acción sucedía así: una vez dentro del vagón, iniciaba el desplazamiento; en una parte de la bolsa cargaba plumas y, en el otro lado, los mensajes impresos en unos pequeños pedazos de papel que se repartirían posteriormente a los pasajeros del transporte. Me movía de un lugar a otro, algunas

personas me daban el paso y agunos ni siquiera se percataban que estaba sucediendo una acción fuera de lo cotidiano. En ese sentido, fue interesante integrar esta acción dentro del contexto laboral de aquellos que utilizan los vagones del metro para vender sus mercancías. Sin embargo, la idea de emplear estos mensajes para lograr un intercambio de ideas surge de la observación de prácticas de comunicación de aquellas personas que aparentemente vienen de diferentes comunidades indígenas, y buscan expresar su necesidad económica / laboral, a través de repartir diversos mensajes.



Poleta, *Deriva* (2017). Organización de frases recolectadas, Pt.1 Texto.

Con esta idea, se inicia una conversación involuntaria, ya que mucho de lo que se recolectó durante esos años fueron expresiones coloquiales, pensamientos relacionados a su práctica laboral, situaciones acerca de la vida en pareja, el amor, el desamor, la enfermedad, el cansancio social, etc. Lo que noté al momento de organizar esta información fue que habían muchas ideas similares, así que me di a la tarea de separarlas de acuerdo a la hora en la que se escuchó, el concepto o la intención de la frase y la línea del Metro en donde se recolectó, para encontrar puntos de conexión

entre cada una de ellas y, así, utilizar las más representativas para compartir con los pasajeros del Metro durante la acción.

El azar fue importante durante este acontecimiento ya que se esperaba que la gente tuviera participación en la acción, pero no se sabía con exactitud cuántas personas aceptarían hacerlo. El cuerpo social y la joyería se vinculan claramente en esta pieza; a partir del resultado que se obtuvo, fue interesante ver el porcentaje de gente que decidió participar durante la acción. *Deriva* es el resultado de un ejercicio de experimentación en combinación con diversas metodologías de las ciencias sociales y las artes.

Por otro lado, los planteamientos en torno a la relación individuo / sociedad y el tipo de determinación que se establece, sin duda han sido el tema que ha separado las aguas dentro del pensamiento social, tanto en lo que se refiere al plano conceptual como metodológico. La capacidad de la obra para intervenir en la realidad es limitada, solo puede aspirar a mostrar dicha relación de una forma negativa, mostrando lo que no es espíritu, pero a través del espíritu, es decir, de la forma, como menciona Theodor Adorno en la su teoría de la estética.

Deriva nos acerca de alguna manera al trabajo de Melquiades Herrera (Ciudad de México, 1949 – 2003), el peatón profesional, quien a través de sus largos recorridos por las calles de México encontró una manera de responder a situaciones y objetos cotidianos, por medio de su peculiar manera de ver, que define como: “Mirar, es un fenómeno fisiológico terrible. Porque depende de como se maneje el instrumento de los conceptos”.⁵⁹ El sistema de los objetos y desplazamientos de Melquiades funciona como una óptica de anamorfismos, donde la imagen capturada depende del punto de vista del observador. Su obsesiva reiteración de motivos oculares, vuelve presente el acto de ver. Aquí la proposición óptica no solo plantea problemas físicos y sensibles sino también históricos y conceptuales.⁶⁰

Homenaje a Napo (mi abuelo) es una acción que se produce en 2017 que busca explorar la transformación de la memoria en el siglo XXI y su vínculo con las imágenes

⁵⁹ Melquiades Herrera, “Reportaje plástico de un teorema cultural”, [en línea] <https://artishockrevista.com/2018/04/08/melquiades-herrera-muac-mexico/> (Consultada el 18 de abril de 2019).

⁶⁰ *Ibid.*

digitales como apoyo para la existencia de la misma. Es a través de la manipulación de fotografías análogas que se realiza la impresión sobre este anillo de tela. La intención con esta acción es lograr un ejercicio de reflexión en torno a la evolución del registro y su impacto en la memoria.

Es cierto que el apoyo de los medios digitales para guardar y compartir información cada vez tienen mayor importancia; el registro de momentos que marcan nuestra experiencia, con una finalidad emocional, es una condición humana que surge desde el Renacimiento, a través de la pintura, y más adelante con la llegada de la fotografía es como socialmente entendemos nuestro vínculo con la experiencia. Sin embargo, en el siglo XXI, hemos visto cómo las imágenes digitales, al ser un apoyo para la memoria, han sustituido poco a poco el ejercicio de guardar información en el cuerpo y la mente.

Así, parece que los medios digitales son un apoyo para almacenar información y funcionan como una especie de guía en la toma diaria de decisiones; no obstante, se necesita la suficiente apertura y perspectiva para comprender el impacto que tienen ciertas estructuras sociales sobre nuestra vida.

Por otro lado, la fotografía análoga ha pasado por muchas transformaciones a lo largo de la historia. Como se sabe, en un inicio se utilizaba para hacer retratos principalmente; en adelante, comenzó a ser empleada para capturar momentos o ceremonias más específicas, hasta el día de hoy que la fotografía se ha convertido en una cuestión mucho más efímera y global.

Mi abuelo Napoleón dedicó su vida al béisbol, su pasión y dedicación por este deporte lo llevó a explorar el dinamismo de esta actividad y a la celebración de la misma cada fin de semana, durante más de 50 años. Napo se enfocó en celebrar no solamente el béisbol sino la propia vida.



Poleta, *Homenaje a Napo* (2016). Acción. Medidas del objeto: 4 x 1 mt.

Era un ser humano ligero y simple, que festejaba estar vivo. No había complicaciones en su vida (o quizá, las evadía); con la celebración que hacía todos los fines de semana con esta práctica y cada día de su vida, la risa lo acompañaba en cada situación. Alegre o triste, siempre las sentía de igual manera y con el mismo optimismo. Cuando murió, un gran vacío quedó en toda la familia, sobre todo en el campo de beisbol mexicano. El homenaje a Napo sucede en el campo, en donde cada fin de semana se encargaba de dejar su energía y entusiasmo con cada partido que jugaba.

Esta acción va de la experimentación y transformación de la materia, a partir de un acto ritual que constituía de prender en fuego la tela con imágenes. Una metáfora a la memoria contemporánea que, de manera natural, va transformándose con cada avance tecnológico que nos rodea. La permanencia de los recuerdos hoy queda separada de la experiencia que vivimos, en donde a través de pantallas vemos que la intención de un mensaje, recuerdo o expresión, se manifiesta de manera veloz y efímera por medio de una multiplicidad de situaciones cotidianas.

A partir de estas reflexiones, surgen las siguientes preguntas: Cuando se desvanezca por completo la memoria y se pierdan las imágenes en la nube, ¿cómo será el recuerdo?; cuando envejecamos y perdamos la memoria por completo, ¿se extinguirá también la experiencia?; si no existe la imagen como forma que le da a la

memoria, ¿tampoco existirá la vida como la percibimos ahora? ¿Será entonces, que la evolución de la memoria dejará de tener forma?

Estas preguntas surgen a partir de mi propio encuentro con la naturaleza de la existencia, la evolución y transformación de la memoria en el siglo XXI y mi relación con la pérdida de un querido ser humano. Mientras cursaba una asignatura vinculada a la fotografía y a la memoria, el homenaje a Napo se fue desarrollando de manera orgánica. Esta pieza en acción sucedió en el campo de beisbol en donde practicó a lo largo de su vida.



Poleta, *Homenaje a Napo* (2016).

Por otro lado, desde las trincheras del capitalismo, cabe mencionar que las imágenes en los medios de entretenimiento y publicidad han sido testigos del consumismo al que estamos expuestos hoy de manera cotidiana. Cuando Theodor Adorno se muda a Los Ángeles, queda asombrado de la influencia del capitalismo moderno y menciona tres de las maneras en las que este nos corrompe y degrada. La primera, es el tiempo de ocio; para él, la importancia de conocer los hábitos y las costumbres en las que los trabajadores y habitantes de diversas naciones empleaban su tiempo libre, era de lo más necesario. Adorno decía que el ocio era una de las mejores oportunidades, para expandir las ideas, lograr llegar a una mejor versión de nosotros mismos y, así, de

manera gradual, transformar nuestra sociedad. Pero, en el mundo moderno asegura que el ocio ha caído en manos de la omnipresente y malévolamente máquina de entretenimiento, llamada la industria de la cultura. Para Adorno, este monstruo del capitalismo, fue diseñado para separarnos de nosotros mismos y mantenernos distraídos; cuando podríamos estar buscando nuevos enfoques a través de la lectura de un nuevo libro de política o sociología o de ver una película que nos brinde un nuevo enfoque ante nuestras relaciones humanas y nos otorgue mayor claridad, preferimos sumergirnos en la vorágine de la gran máquina del entretenimiento.⁶¹

El impacto de los medios de entretenimiento en nuestra vida hoy es más grande de lo que podemos comprender. Incluso, Adorno menciona que Walt Disney es uno de los culpables de nuestra frustración por el extremo optimismo que sugieren los personajes a los que da vida. El exceso de información visual es cada vez mayor y se buscan respuestas ante situaciones complejas a través del acercamiento a medios digitales. Estamos en la era de la homogenización del ocio.

Por su parte, el *Homenaje a Napo* es también un recordatorio de la importancia de integrar el tiempo libre en nuestras propias vidas, el deporte como una actividad de ocio que nos llena de energía y nos da vitalidad. Además de ser un ejercicio de reflexión acerca de la memoria, como se mencionó anteriormente, es a través de esta selección y búsqueda de imágenes análogas que se pretende hacer una reconstrucción visual para hablar de la permanencia de las fotografías en la era digital y su vínculo con la memoria.

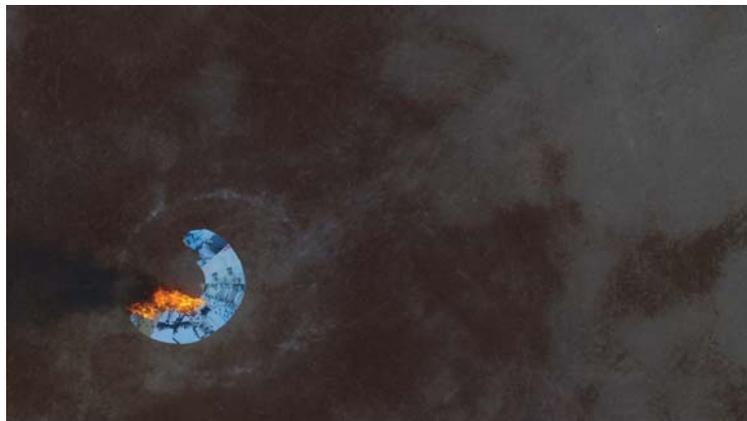
En otro sentido, esta acción es una metáfora a la transformación, la pérdida natural de la memoria y la vida. El elemento que se decidió utilizar para activar este ejercicio fue el fuego, el cual representa la conexión entre lugares inaccesibles para el ser humano, mundos lejanos pero desde donde llega el calor. El fuego, por otro lado, es asociado a la idea del calor corporal como signo de salud y vida.

La definición del fuego por Heráclito, como agente de destrucción y renovación, contenida ya en los puranas del hinduismo y en el Apocalipsis, fue recogida por los

⁶¹ Hernán Fair, "La teoría crítica de Adorno y el psicoanálisis lacaniano como filosofías de la negación ontológica." [en línea] <https://www.redalyc.org/pdf/184/18440029002.pdf> (Consultada el 19 de septiembre de 2020).

alquimistas, en su sentido filosófico y mágico de agente de transformación («todas las cosas nacen del fuego y a él vuelven») y también como germen que se reproduce en las vidas sucesivas (asociado así a la libido y a la fecundidad). Por otro lado, la idea alquímica de que «el fuego es un elemento que actúa en el centro de toda cosa», como factor de unificación y de fijación, se sugiere también a través de esta acción.

Se realiza la incineración o combustión completa de la materia (anillo de tela), hasta su conversión en cenizas para iniciar la reflexión y analogía sobre la pérdida de la memoria y su relación con la vida.



Poleta, *Homenaje a Napo* (2016).

La materialidad del espacio se expresa en su proceso de producción, consumo y recepción. En una época cada vez más dominada por las tecnologías digitales y virtuales, es interesante notar que algunas de las tecnologías más antiguas y perdurables del mundo (el tejido, la hilatura, el tejido, la costura y el trenzado) asociadas con el trabajo manual y el producto físico tangible, son dominadas ahora por máquinas operadas por hombres. La capacidad de moverse, funcionar y referenciar dentro de múltiples sitios simultáneamente da a los textiles una tremenda potencia como medio para comentar sobre la cultura contemporánea, basada en la fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty. Los procesos manuales

son medios de vincular lo social, lo político y lo personal, a través del tiempo repetitivo de elaboración, la sensibilidad corporal y las acciones que se generan.⁶²

Adentro – Afuera (2016) es un ejercicio de experimentación y transformación de la materia, que vincula lo personal a partir de la intervención de los elementos naturales en los ciclos de vida. En esta acción se busca explorar la temperatura del cuerpo, su tránsito, los elementos y el recorrido, en combinación con cuestiones físicas que hacen que ocurra la transformación de la pieza. *Adentro – Afuera* es una danza sutil, por medio de una secuencia simple, inspirada en el andar de lo cotidiano.

Este óvalo de hielo, que vemos en la imagen a continuación, tiene la misma circunferencia que mi cintura y surge de un estudio anatómico para hablar de la temperatura, del cuerpo sensible, de aquel que siente, que sufre, llora, ríe y sobre todo que fluye.

Adentro - Afuera se construye para hacer una reflexión acerca de la permanencia y la impermanencia de la temperatura de la materia. Es una representación de la sensibilidad del cuerpo a través del agua en sus diferentes estados. Esta pieza es un comentario sobre la naturaleza del cuerpo humano, refutando la duración del objeto artístico.



Poleta, *Adentro-Afuera* (2016). Performance.

⁶² Gabi Schilling, *Mediating Space- soft geometries, textil structures, body architecture*, pp.10-17.

El cuerpo humano puede ser visto tanto como una fuerza transformadora para la producción espacial, como un sitio para implementar construcciones espaciales operativas. El cuerpo humano debe tener una presencia sensorial para crear una experiencia espacial auténtica e inmediata.

En resumen, a lo largo de este capítulo se realiza un recorrido por las producciones más representativas que se llevaron a cabo durante esta investigación-producción y se vinculan directamente con el tema. Sin embargo, en la búsqueda de mecanismos de apertura en la esfera de la joyería contemporánea, se produjeron varios experimentos en torno a este tema, a través de piezas como *Homenaje a Napo* o *Adentro-Afuera*, en las que se busca encontrar las relaciones existentes entre diferentes conceptos: el cuerpo sensible y social, la transformación de la memoria, la temperatura de la materia, la combinación de disciplinas y los puntos donde convergen, como la física, la antropología y la arqueología, entre otros.

El arte representa una actividad de trueque que ninguna moneda o sustancia en común puede regular, un intercambio cuya forma está determinada por la del objeto mismo. Retomando la idea de Marcel Duchamp (Blainville - Crevon, Francia 1887 – 1968) de desplazar el objeto (ready-made) al contexto del arte, la práctica del artista y su comportamiento como productor determina la relación que mantiene con su obra. Dicho de otra manera, lo que el artista produce en primer lugar son relaciones entre las personas y el mundo.

Por otro lado, con las piezas mencionadas a lo largo de este capítulo, y en relación con las ideas que se plantean en capítulos anteriores, se busca expresar los vínculos existentes entre el objeto portable y las acciones que los alteran, para dar un nuevo enfoque a la manera en la que nos relacionamos con el espacio y la joyería, dando paso a una mayor participación y construcción de piezas que involucren al cuerpo social. Estas piezas nos recuerdan la importancia del proceso y la experimentación como parte fundamental de la producción artística, para observar nuestro entorno y aportar ideas con elementos cotidianos, desplazándolos al contexto del arte y la vida.

Cabe mencionar que la joyería, al ser un oficio antiguo cargado de tradiciones, significados y valores simbólicos, (tal como se menciona en el primer capítulo), es difícil

que se aleje de su cultura y sus raíces. Sin embargo, en esta investigación se trata de considerar al objeto joya como punto de partida para exploración con diversos materiales y formatos, que evidentemente se separan de la idea inicial de la joyería tradicional.

Se busca desarrollar nuevos lenguajes de identidad social, de transgresión y de ruptura. La resignificación de la joyería, a través de la activación del objeto pasivo en el sistema de la joyería contemporánea, está evolucionando constantemente. Con las piezas realizadas durante esta investigación-producción y la creación de *La atomización de un anillo* y *Found*, por ejemplo, se dio la oportunidad de un acercamiento lúdico a diferentes esferas de producción artística. Fue importante situar los elementos que construyeron cierto contexto en torno a la producción, apoyándome de conceptos mencionados anteriormente como la escultura social, la estética relacional, y el arte y la vida propuesto por el artista Allan Kaprow.

En el caso específico de la pieza *Found*, por ejemplo, las estructuras táctiles del cuerpo apuntan a las necesidades espaciales públicas, en estrecha relación con el individuo, lo privado, pero también con el cuerpo colectivo.

Conclusiones

Antes de concluir, es pertinente mencionar el recorrido que se ha realizado para lograr llegar hasta este punto en mi camino como creativa. Previo a la realización de esta maestría, hice una licenciatura en diseño textil y de moda, pues desde aquel entonces me interesaba observar el lenguaje corporal, las dinámicas de expresión del ser humano, las relaciones y los objetos que daban identidad y carácter a la persona al ser portados. Al poco tiempo descubrí mi interés por la joyería y fue que dio inicio aquella práctica en mi carrera; tenía mucha ilusión por todo el camino que comenzaba a recorrer, sin embargo, sabía que no tenía nada de conocimiento técnico en el oficio de la misma. Solamente había una gran necesidad de crear objetos que acompañaran el movimiento del cuerpo y que expresaran lo que tanto me interesaba acerca del lenguaje corporal, el equilibrio entre las formas y su eventual relación con el campo dinámico de relaciones expandidas. Una disciplina que me ha acompañado a lo largo de quince años ha sido la danza; empecé bailando jazz y tap a la edad de siete años, pasando por danza aérea, africana y tango. Actualmente llevo más de cinco años practicando danza contemporánea, en donde finalmente comencé a sentir una conexión más profunda con mi cuerpo y mi práctica como bailarina.

Desde que inicié trabajando con diversos materiales, me interesaba comenzar un diálogo con la materia, los objetos y el cuerpo, estudiando las formas de las piezas, el balance, el movimiento y la composición que se creaba en cada una de ellas. El inicio en mi práctica como diseñadora de joyería fue a través del uso de rocas calizas como mármol y granito. Mi acercamiento con estos materiales fue muy orgánico; mi maestro Don Juan fue quien me enseñó la técnica de talla y pulido de piedras, ayudándome en la creación de mis primeras piezas de joyería, hechas de mármol y granito. Fue en esos materiales que encontré mucha fuerza, calma, placer y gozo.



Procesos en el taller del maestro Don Juan, 2013.

Así fue que di inicio a esta nueva relación y diálogo con la materia, una nueva manera de entender la joyería y los objetos que porta un cuerpo. Más adelante, comencé a sumergirme en la esfera de la joyería contemporánea, en donde me cuestioné el concepto y la profundidad del mensaje que contenían las piezas, a través de la manera natural en la que me involucraba en esta práctica. Cinco años más tarde construí mi propia marca de diseño de joyería “Rodete Studio”, la cual hasta la fecha sigue vigente y ha sido testigo de múltiples transformaciones no solamente estéticas, sino también conceptuales, técnicas, estructurales y comerciales.

El interés de hacer un trabajo de investigación y producción, enfocado primeramente en escultura, surge de la necesidad por explorar un territorio creativo más amplio desde mi práctica como diseñadora de joyería, en la que cuestiones de ergonomía y portabilidad principalmente, resultaron ser elementos inseparables de dicha esfera, mismas que me hicieron sentir limitada y hasta cierto punto encasillada. Es entonces cuando decido salir y aventurarme a explorar de manera más libre y profunda mi camino como creativa. Fue necesario escaparme de manera temporal de aquellas ataduras, técnicas y funcionales, para perderme en un laberinto lleno de posibilidades, en donde las respuestas estarían dentro de mí.

Durante ese tiempo de exploración, y a lo largo de esta investigación – producción, pude ver cómo la joyería artística en México ha quedado incomprendida por muchos. Como se expresa a lo largo del primer capítulo, la historia de la joyería contemporánea no podría comprenderse de manera integral sin el estudio de este

movimiento tanto en México como en Europa, y el rol que jugaron los joyeros a través de la experimentación con diferentes medios, el acercamiento a diferentes disciplinas para dialogar acerca de los puntos donde convergen, ciencia, arte, arqueología, sociología, etc. Sin embargo, en esta investigación-producción se busca responder a la necesidad de resignificar la joyería a partir de estos elementos, para activarla a través del happening y, así, redefinir su extensión.

Previamente a eso, es importante recordar la importancia del devenir creativo en la relación de la joyería de los pueblos originarios con la propia del mestizaje, pues es el surgimiento de esta práctica y la manera en la que se ha utilizado dentro del lenguaje de lo cotidiano, incluso después de la Conquista, ha sido una vía muy poderosa de comunicación y relaciones a través del tiempo. Sin duda, es necesaria de abordar en esta investigación, a lo largo del primer capítulo, pues es el eje del cual parte este proyecto.

Como se mencionó anteriormente, los capítulos que se desarrollan buscan mostrar un acercamiento a diversos conceptos teóricos, filosóficos y de producción artística, para vincularlos a los elementos centrales, como son el cuerpo social, el espacio, la acción, la joyería y la interdisciplina. Esta investigación-producción es el inicio de una búsqueda más extensa en torno a la exploración del cuerpo generizado, moldeado por su dueño, su postura social y las políticas adquiridas. Se puede concluir que, al haber poca investigación en torno al tema de joyería contemporánea en México, las posibilidades de expansión y de desarrollo de piezas entorno al tema, son todavía muy amplias. Se busca que esta esfera pueda emanciparse de las connotaciones meramente ornamentales y comerciales, para aportar nuevas perspectivas en el arte de la producción social y la crítica del pensamiento. Sin embargo, es importante comprender que la confusión e incertidumbre que hay en el tema de la joyería artística y su relación con el cuerpo social, son la base del crecimiento de esta expresión. El tránsito de los cuerpos, el cuerpo anatómico y aquel que hasta en ocasiones es transgredido para brindar un lenguaje más íntimo con los objetos y su relación con el espacio, otorgan una experiencia que se vive en torno a dichos sucesos, y hacen que el cuerpo social se vaya moldeando a la situación y problemática planteada previamente.

De esta manera, se propone un sutil desdibujamiento de las fronteras entre el

espacio público y el privado, para abordar de manera más específica la situación del cuerpo y el objeto decimonónico, sugiriendo nuevos alcances a través de la activación de los mismos. En ese sentido, el cuerpo y la colectividad ya dialogan con el espacio, por tanto, el objeto se define como connotativo. Entonces, el objeto evolucionado en el cuerpo y en el marco de la sociedad, define al cuerpo posmoderno y el diálogo se establece a partir del objeto pasivo contra el objeto activo. Por medio de diversos acontecimientos, encuentro en el happening y el arte-acción uno de los medios idóneos para generar diálogos entre disciplinas y reflexionar acerca de los dos motores principales en mi práctica: la joyería y la danza contemporánea, la libertad intrínseca de movimiento, la presencia escénica del cuerpo y su proyección en el espacio. En resumen, lo que se propone con este proyecto es sacar a la joyería de su espacio tradicional, para convertirla en una experiencia social que defina (a partir de esa práctica) un objeto artístico con una acción estética que logre cambiar el sentido de como tradicionalmente se ha manejado el concepto de joyería.

Con base en el marco teórico, se sugiere hacer la relación entre los conceptos de fenomenología y la escultura social, en elementos que aportan respuestas a la resignificación de la joyería por medio de la acción. La fenomenología, por su parte, aparecerá como un intento para establecer a la filosofía, el criterio absoluto de que la verdad no está basada en las ciencias sociales, sino en la experiencia. Sin embargo, estamos en el lugar donde una cosa no se puede separar de otra (filosofía, ciencia, arte, psicoanálisis...). Las fronteras entre las disciplinas se crean y se imponen fundamentalmente desde la institución; siendo ,así, el arte la institución más libre, combinándose e interponiéndose disciplinas y experiencias.

En ese sentido, se concluye que encontraremos las respuestas a una de las preguntas centrales de esta investigación, afirmando que se logra hablar de la materialidad y significado de los objetos que utilizamos y llamamos joyería, para explorar nuevas maneras de habitar el espacio y relacionar la acción con el cuerpo social. El objeto de estudio de esta investigación, como se menciona al inicio, es la resignificación de la joyería a través del accionismo, en donde la transformación y movimiento de la misma surge a partir de la experiencia social.

Las posibilidades expresivas de la joyería contemporánea, en relación con el

espacio y el cuerpo social, son muy extensas y varían según el contexto en el que se presenten. Este vínculo, surge del interés de los creadores por explorar nuevos territorios y lenguajes, tal como se plantea en el primer capítulo. Cuando la joyería se extrae de su espacio tradicional de diseño para acercarla al happening, se abren nuevos modos de creación y liberación de dicha práctica para guiar hacia la participación y vinculación con la experiencia social. Es, quizá, cuando deja de tener importancia si se considera joyería o no que la producción artística se libera y la práctica se expande. Por otro lado, la idea del fin sugiere replantear formas que busquen la descentralización como punto de partida. Establecer nuevas reglas en el juego a través de modos de creación sujetos al intercambio, la colectividad y la experiencia, para encontrar mecanismos capaces de construir una dialógica pertinente, es importante.

Aunque el interés en esta investigación surge de comprender la importancia de la joyería contemporánea como una práctica que se expande a través del tiempo y se encuentra en constante proceso, se destaca la importancia del surgimiento de esta disciplina como un canal para la experimentación con diversos materiales y referentes que la van construyendo y transformando. Es así que el abandono por los recursos materiales tradicionales establecen la apertura del movimiento contemporáneo en la joyería, tomando en cuenta que el medio y la transdisciplina establecen los límites. Los creadores de joyería contemporánea desarrollan el ejercicio en horizontalidad y hacia un pensamiento tentacular, en donde la contextualidad de la acción interdisciplinaria la expande y emancipa.

Anexos



Poleta, *Anillo placa* (2013). Ciudad de México.

Materiales: granito Santa Cecilia con plata .925. Medidas: 7.5 x 0.5 x 2cm.



Poleta, *Anillo irregular doble* (2014). Ciudad de México.

Materiales: granito oxford y plata .925. Medidas: 7.5 x 0.5 x 2cm.



Poleta, *Anillo Triple* (2014). Ciudad de México.
Materiales: mármol blanco carrara. Medidas: 12 x 2 x 3cm.



Rodete Studio, *Anillo Articulado* (2017). Ciudad de México.
Materiales: plata .925. Medidas: 4 x 1.5cm.



Rodete Studio, *Anillo Articulado III* (2019). Ciudad de México.

Materiales: plata .925 y zafiros. Medidas: 5.7 x 1.3cm



Poleta, *Arete móvil* (2016). Ciudad de México.

Materiales: plata .925 y mármol blanco. Medidas: 14 x 11 x 0.5 cm.



Rodete Studio, *Arete Agnes y Anillos brote*, colección *Amorfás* (2018). Ciudad de México.
Materiales: plata .925 con baño de oro, mármol travertino y vidrio soplado



Rodete Studio, *Aretes tuvalú y pinzón*, colección *Amorfás* (2018). Ciudad de México.
Materiales: plata .925 con baño de oro y perlas. Medidas: variables



Rodete Studio, *Djes Iso*, colección *Leonela* (2015). Ciudad de México.
Materiales: plata .925, mármol blanco aurora y granito negro. Medidas: variables



Rodete Studio, *Anillos rebanadas*, colección *Leonela* (2015). Ciudad de México.
Materiales: plata .925 y granito negro. Medidas: variables



Poleta, Maqueta *La atomización de un anillo* (2016) Ciudad de México.

Materiales: mármol blanco aurora y negro Monterrey

Técnica: mixta. Medidas: variables



Poleta, *La atomización de un anillo* (2016) Ciudad de México.

Materiales: mármol travertino. Medidas: 1.20 x 45cm.

Técnica: mixta



Poleta, *La atomización de un anillo* (2016) Ciudad de México.

Materiales: mármol travertino. Medidas: 1.20 x 45cm.

Técnica: mixta



Poleta, *La atomización de un anillo* (2016) Ciudad de México.

Materiales: mármol travertino. Medidas: 1.20 x 45cm.

Técnica: mixta



Poleta, *La atomización de un anillo* (2016) Ciudad de México.

Materiales: mármol travertino. Medidas: variables

Técnica: mixta



Poleta, *La atomización de un anillo* (2016) Ciudad de México.

Materiales: mármol travertino. Medidas: 63 x 45cm.

Técnica: mixta



Poleta, *La atomización de un anillo* (2016) Ciudad de México.

Materiales: mármol travertino

Medidas: 95 x 40 x 2cm

Técnica: mixta



Poleta, *Found* (2017) Ciudad de México.

Materiales: Textiles, varios

Técnica: mixta

Medidas: 1.70 x 90cm.



Poleta, *Found* (2017) Ciudad de México.
Materiales: textiles, varios. Técnica: mixta
Medidas: 1.70 x 90cm.



Poleta, *Adentro/Afuera* (2016) Ciudad de México.

Materiales: hielo y aluminio. Técnica: mixta

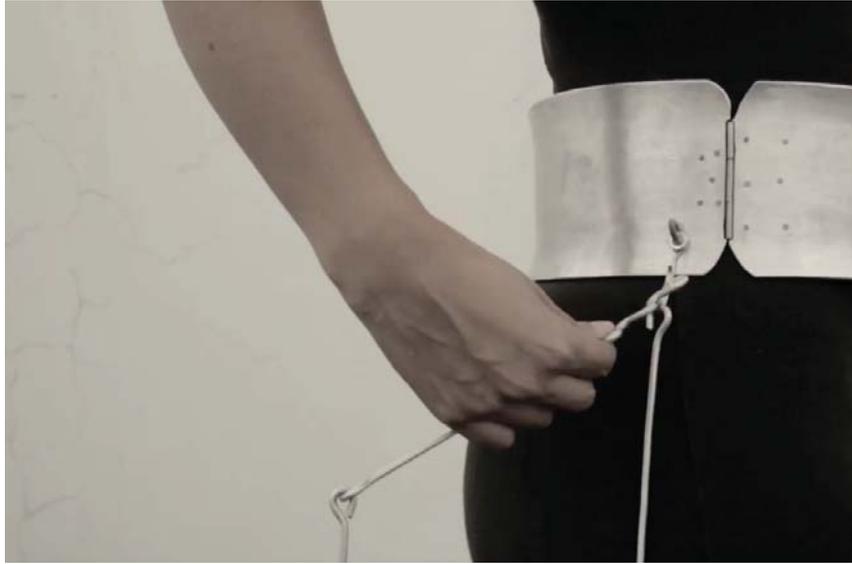
Medidas: 75 x 40 x 20cm



Poleta, *Adentro/Afuera* (2016) Ciudad de México.

Materiales: hielo y aluminio. Técnica: mixta

Medidas: 75 x 40 x 20cm



Poleta, *Adentro/Afuera* (2016) Ciudad de México.

Materiales: hielo y aluminio. Técnica: mixta

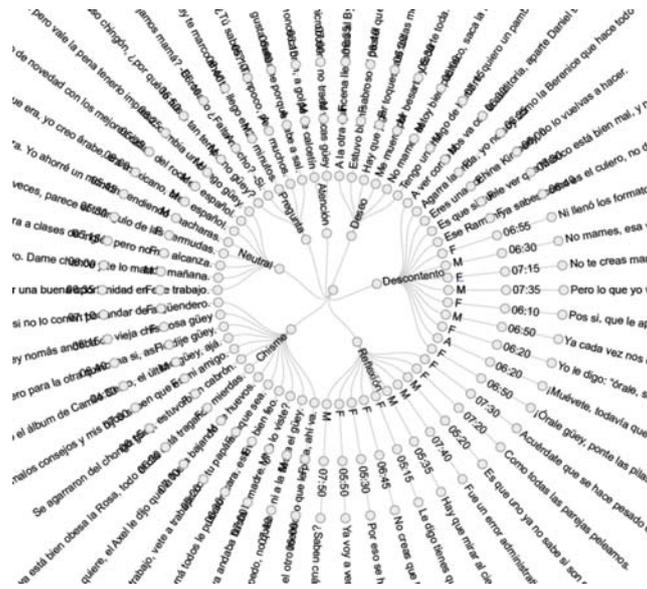
Medidas: 75 x 40 x 20cm



Poleta, *Adentro/Afuera* (2016) Ciudad de México.

Materiales: hielo y aluminio. Técnica: mixta

Medidas: 75 x 40 x 20cm



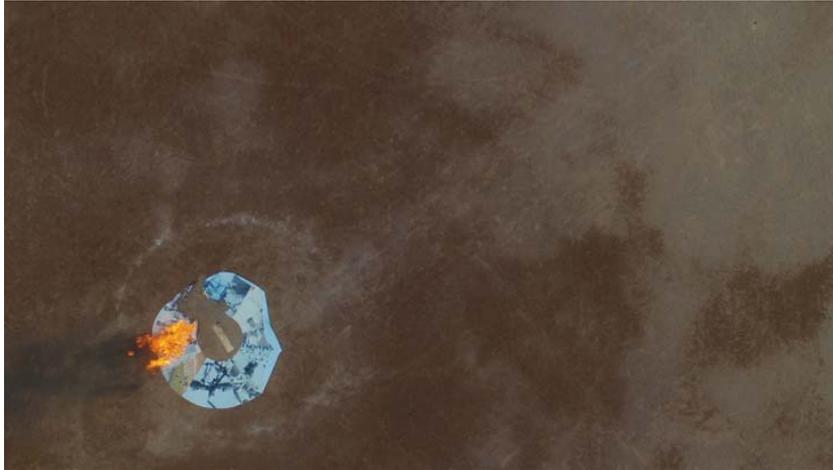
Poleta, *Deriva*. (2017) Ciudad de México.

Materiales: libretas y computadora. Medidas: variables. Técnica: mixta.



Poleta, *Deriva*. (2017) Ciudad de México.

Materiales: textil, resorte, hojas de papel, plumas. Medidas: variables.



Poleta, *Homenaje a Napo* (2016).
Materiales: textiles, varios. Medidas: 4 x 1 m.
Técnica: mixta.



Poleta, *Homenaje a Napo* (2016).
Materiales: textiles, varios. Medidas: 4 x 1 m.
Técnica: mixta.



Poleta, *Homenaje a Napo* (2016).
Materiales: textiles, varios. Medidas: 4 x 1 m.
Técnica: mixta.



Poleta, *Homenaje a Napo* (2016).
Materiales: textiles, varios. Medidas: 4 x 1 m.
Técnica: mixta.

Fuentes de investigación y bibliografía

Adorno, Theodor W. *Teoría de la estética*. Madrid: Akal, 2004.

Ávalos, Erandi. "Maestra de la forma", <http://www.apocrifa.com.mx/ana-pellicer/> (Consultada el 12 de julio de 2018).

Baudino, Luján. "Una aproximación al concepto de arte público", http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/ingrid_sosa/wp-content/uploads/2017/08/Lujan-Baudino-Una-aproximacion-al-concepto-de-arte-publico-boletin-Gestion-cultural.pdf (Consultada el 19 de agosto de 2018).

Benjamin, Walter. *Estética y Política*. Argentina: Las Cuarenta, 2009.

Blanco Ramírez, Julia. *Utopías artísticas de revuelta: Claremont Road. Reclaim the streets*. España: Catedra, 2014.

Blázquez Lali, Nicolás Vilamtjana. *Observación y percepción del espacio*. Chile: Ediciones 1º ESO, 2010.

Boot Marjan, Lex Reitsma. *The Gijs + Emmy Spectacle Fashion and Jewelry Design by Gijs Bakker and Emmy van Leersum*. Ámsterdam: Leersum, 2012.

Burger Peter, *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2010.

Camargo Lawrence, Laura. *Área Gris, Otro Diseño Foundation*. México: Biblioteca de México / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. José Vasconcelos, 2010.

Campos, Stephany. "Sistema ergonómico según mccormick",
<https://prezi.com/r2wxyfp15bzl/sistema-ergonomico-segun-mccormick/>
(Consultada el 07 de marzo de 2017).

Candel Miguel, *Aristóteles. Metafísica*. Barcelona: Espasa Libros, S.L.U. 2013.

Cardoni, Agustina, *La obra del tiempo: El abordaje filosófico de En busca del tiempo perdido a partir de las interpretaciones de Paul Ricoeur y Gilles Deleuze*, Tesis de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires, 2010.

Clausell Arroyo María Amparo, "Historia de la plata mexicana", AAPAUNAM Academia, Ciencia y Cultura. (México: AAPAUNAM, 1998)
<http://www.medigraphic.com/pdfs/aapaunam/pa-2010/pa101f.pdf>.

Deleuze Gilles, *Ontología, Pensamiento y Lenguaje*. España: Universidad de Granada, 2007.

De Domizio Durini, Lucrecia, *Difesa Della Natura. The living sculpture*. Kassel Venice: Silvana Editoriale, 2007.

De Domizio Durini, Lucrecia, *Joseph Beuys, Sculptor of Souls, Olivestone*. Roma: Silvana, 2001.

Dreyfuss Hubert, *Ser en el mundo*. Chile: Cuatro vientos, 1996.

Dormer, Peter. *Design since 1945, World of Art*. Londres: Thames & Hudson, 1943.

Domier, Peter e Turner R, *La nueva joyería. diseños actuales y nuevas tendencias*. Barcelona: Blume, 1986.

De Arriba, Pablo, *Procesos y Materiales en la Obra Escultórica*. Madrid: Akal, 2009.

Eco Umberto, *Como se hace una tesis: Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona: Gedisa, 2001.

_____, *Estrategias de la Ilusión*. España: Lumen, 1999.

_____, *Tratado de semiótica general*. Traducción de Carlos Manzano. España: Lumen, 2000.

Esteban, Mari Luz. *Antropología del cuerpo, género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. España: Bellaterra, 2004.

Fiz Marchan, Simon. *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*. Madrid: Akal, 2012.

Flynn, Tom. *El cuerpo de la escultura*. España: Akal, 2002.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. España: Siglo XXI, 1998.

García, Angélica. Fosado, Victor. "Mil diablos a caballo"
<http://museodeartecarrillogil.com/exposiciones/exposiciones-temporales/victor-fosado-con-mil-diablos-a-caballo> (Consultado el 18 de Junio de 2018).

Gombrich E.H, *La Historia del Arte*. España: Phaidon Press, 2007.

Habermas, Jürgen. *Moral Consciousness and Communicative Action*. Massachusetts: The MIT Press, Cambridge. 1990.

Heidegger, Martin. *El espacio y el arte*. Barcelona: Herder, 2009.

Hegel, Friederich Wilhelm George, *Filosofía del arte o estética*. Barcelona: Abada. 2006.

Herrera, Melquiades. *Reportaje plástico de un teorema cultural*. México: MUAC, 2018.

Hummel, Jules y Pilar, Parcerisas. (Dir.): "Accionismo vienés". Sevilla: Consejería de Cultura, 2008.

Hufkens Xavier, Thomas Houseago.

<http://www.xavierhufkens.com/artists/thomas-houseago>. (Consultado el 31 de octubre de 2019).

Kaprow, Allan. *Entre el Arte y la Vida. Ensayos sobre el Happening*. Múnich: Ed. 01, 2016.

_____, *The education of the Un-Artist*, Madrid: Ardora, 2007.

Krauss, Rosalind, *La escultura en el campo expandido*. Roma: Fazi, 2007.

_____, *Passages in modern sculpture*. Estados Unidos: The MIT Press, 1981.

Kurimanzutto, Sarah Lucas, <http://www.kurimanzutto.com/artists/sarah-lucas>.

Layuno Rosas, María Ángeles, *Richard Serra*. España: Nerea, 2002.

Lazo, Emiliano. "Thomas Houseago y la figuración escultórica". <https://arting.mx/blog/art-teasers/thomas-houseago-y-la-figuracion-escultorica/> (Consultada el 19 de mayo de 2019).

Linton, Harold. *Diseño de Portfolios*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

Le Breton, David, *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

_____, *Cuerpo Sensible*. Chile: Metales Pesados, 2011.

Lowen, Alexander. *Bioenergética*. España: Sirio, 2011.

Mauss, M. *Techniques of the body. Economy and Society*. Londres: Routledge. 1973.

Mallet, Ana Elena, "Atomización de un Anillo". Texto de exposición. México: Galería Ángulo cero. 2018.

Marías, Julián, *Discurso de Comte. Discurso sobre el espíritu positivo*. <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/comte/discurso.pdf> (Consultado el 12 de enero de 2017).

Martínez, Mario Teodoro. *La filosofía del quiasmo*. México: FCE, 2013.

Medina, Cuauhtémoc, *Relato de una negociación*. Ciudad de México: Museo Tamayo, 2015.

Metcalf, Bruce, *The Wearability Issue, Metalsmith*. San Antonio: Invierno, 1996.

Montijano, Cañellas, Marc, "Historia de la performance: happening y fluxus", https://www.homines.com/arte_xx/happening_fluxus/ (Consultada el 26 de febrero de 2018).

Neto, Ernesto, *El cuerpo que me lleva*. Barcelona: Poligrafía, 2014.

Olivier, Dollfus, *El espacio geográfico*. Barcelona: 2da. Edición Oikos-Tau. SA, 1983.

Opitz, Michael, *Conceptos de Walter Benjamin*. Argentina: Las Cuarenta, 2014.

Ortuño, Pedro, *El espacio sensible: Entornos híbridos y medios audiovisuales*. Barcelona: Visión Net, 2012.

Owen, Smith, *Fluxus: una breve historia y otras ficciones*. Barcelona: Fundación Antoni Tapies, 1994.

Pablo Escalante, Gonzalbo. *Historia de la vida cotidiana en México*. México: Fondo de cultura económica. 2012.

Perniola, Mario. *El arte expandido*. Buenos Aires: Casimiro Libros, 2016.

Pignotti, Chiara. “*Il Corpo come Spazio. Un nuovo concetto di gioiello*”
<https://expydoc.com/doc/6990187/scarica-articolo-in-pdf> (Consultada el 08 de diciembre de 2017).

Pignotti, Chiara. “La Joyería Contemporánea, una nueva esfera artística. De la artesanía manual a la artesanía conceptual”. Tesis doctoral. España: Universidad Politécnica de Valencia, 2011.

Poisner, Helaine. *Corporal Politics*. Estados Unidos: Beacon Press, 1993.

Radiant Pavillion, *Melbourne contemporary jewellery and object biennial*,
<http://www.radiantpavilion.com.au/> (Consultada el 16 de abril de 2017).

Ravettino, Destefanis. *Estética Posmoderna, Cultura Light*. España: Tesseo Press, 2002

Rodriguez, Súnico, Martin. "El caudal del arte de acción. La trayectoria artística de Esther Ferrer". Tesis de maestría. España: Universidad de Sevilla, 2001.

Romero, E. Gustavo. *Tiempo y filosofía*. Argentina: Kaicron, 2001.

Santamera, Cami. *Escultura en piedra*. Barcelona: Parramón, 2009.

Sarriguarte, Gómez, Ignacio. *Fluxus: entre el Koan y la práctica artística, cuadernos de arte*. España: Universidad de Granada, 2011.

Schillig, Gabi. *Mediating Space- soft geometries, textil structures, body architecture*. Alemania: Merz & solitude Reihe Projektiv, 2001.

Schriller, Von Friedrich, *Lírica del Pensamiento: Una Antología*. Madrid: Hiperion, 2009.

Skinner, Damian, *Contemporary Jewelry in Perspective. Art and Jewelry Forum*. Estados Unidos: Lark books, 2013.

S. Chambers, Karen, *Pierre Degen, plays by his own rules*. Metalsmith. Estados Unidos: Invierno, 1996.

Starobinski, Jean, Saussure de Ferdinand, *Las palabras bajo las palabras: La teoría de los anagramas*. Barcelona: Gedisa, 1996.

VV.AA, *La Era de la Discrepancia/The Age of Discrepancies: Arte y Cultura Visual en México*. Madrid: Turner, 2007.

VV. AA, *Islamic Mirror: Anish Kapoor*. España: Cendeac, 2008.

Warr, Tracery y Jones, Amelia. *The Artist's Body*. Estados Unidos: Phaidon, 2000.