



Noves maneres de tractar el cos des de la joieria contemporània

Roser Fogueras Ferrés
Lluïsa Faxedas (tutora)

Universitat de Girona
Departament d'Història i Història de l'Art
Curs 2019-2020

A la Lluïsa Faxedas per acompanyar-me en aquest procés, per saber-me guiar quan m'he sentit perduda i encomanar-me al llarg d'aquests anys la seva passió i rigor en l'art contemporani.

A l'Agnès Wasserman pels seus consells i haver-me obert les portes al fascinant món de la joieria contemporània.

A l'Ignasi Fauria per la seva ajuda i consells amb el disseny i maquetació del treball.

A en Damià pel seu suport i paciència.

I a la joieria que busca altres maneres de brillar per trencar-me esquemes.

– Índex –

1. – Introducció.....	2
1.1 – Consideracions prèvies	4
2. – JOIA	7
2.1 – Què és una joia?.....	7
2.2. – Funcions i valors dins el sistema joieria.....	9
2.2.1 – Funcions	9
2.2.2 – Sistema Joieria.....	14
2.3. – Antecedents de la joieria contemporània	16
3. – COS.....	19
3.1. – Què és el cos?.....	20
3.2. – Formes de tractar el cos en l’art.....	24
3.2.1. – La ferida.....	26
3.2.2. – L’acte violent.....	27
3.2.3. – Matèria primera	28
3.2.4. – L’afegit: la pròtesi	29
4.– JOIA i COS.....	31
4.1. – El cos com a motlle	31
4.2. – El cos com a espai.....	43
4.2.1. – Espai de projecció	44
4.2.2. – Espai de transformació	48
4.2.3. – Espai d’extensió: noves gestualitats	50
4.2.4. – Espai d’intercomunicació	52
4.3. – El cos com a matèria primera	57
5. – Conclusions.....	62
6. – Annex Imatges	65
7. – Referències bibliogràfiques	120

1. – Introducció

Quan pensem en joieria, sovint l'associem al món del luxe i la moda; en tot un imaginari que ens porta a emmarcar a la joia dins un univers frívol i elitista que a través de la indústria promou una sèrie de valors i usos molt deslligats de l'origen d'aquesta pràctica. La joieria gairebé tan antiga com l'ésser humà, és el reflex de la necessitat que, des de temps molt remots, hem sentit els humans per complementar-nos amb petits objectes que d'alguna manera ens expliquessin.

Les primeres mostres de complements per al cos les trobem en el Paleolític superior, aleshores els materials utilitzats eren d'origen vegetal o animal i el valor que s'atribuïa a aquestes peces era el màgic: com a amulets per protegir-se de les forces incontrolades de la naturalesa, o com a peces que formaven part de diferents rituals. Diverses hipòtesis també apunten que les joies tenien des dels seus orígens un caràcter simbòlic que servia per diferenciar-se els uns amb els altres. A la Cova de Blombos, de fa més o menys vuitanta mil anys, ja s'hi han trobat peces, uns caragols de mar clarament perforats per fer collarets, que són fruit de l'ornament.¹ I gairebé en els primers enterraments practicats, es troben indicis que els difunts eren acompanyats per elements i objectes complementaris, que pel desgast d'aquests, es pensa que eren objectes lligats a la vida.² Les joies, doncs, ens han acompanyat al llarg de la història de la humanitat, però aquestes han anat adquirint noves significacions segons el context cultural en el qual s'han emmarcat.

Avui contaminats de principis econòmics capitalistes i inscrits dins una societat globalitzada la joieria ha estat homogeneïtzada per una indústria en la qual el valor de cada peça resideix en l'alt valor monetari dels materials emprats, tals com metalls nobles o pedres precioses, de manera que es tracta a les joies com a mers adorns per a la societat de consum.

¹ GUAYABERO, O. (2009). Joieria, orfebreria o simplement disseny. En JORGEC (ed.), *Actituds: joieria, reflexos i reflexions* (p. 24-31). Barcelona: Col·legi Oficial d'Orfebres, de Rellotgers i de Gemmòlegs de Catalunya.

² MOLIST MONTAÑA, M. (1991). El ritual funerari a la prehistòria: un exemple de la utilització de les joies. En P. Izquierdo (coord.), *Les joies de la prehistòria* (p. 9) [Catàleg Exposició]. Govern D'Andorra, Generalitat De Catalunya, Ajuntament De Barcelona, Ajuntament de Gavà.

Davant d'una indústria que converteix en simple mercaderia tot el que en resulta, hi ha un nou tipus de joieria, una joieria contemporània i artística que reivindica el seu poder comunicador, que es proclama com a eina de crítica social, com a instrument de reflexió, que es desmarca de l'artesania per obrir-se camí dins el món de l'art. Una nova joieria que investiga a través de nous materials, formes i tipologies, que promou el discurs crític i que en general posa la forma i el material al servei del concepte.

Veurem al llarg de les properes pàgines diferents propostes d'objectes que interaccionen amb el cos, propostes que van més enllà dels estàndards -anells, collarets, arracades, braçalets o fermalls-, ja que per a la joieria contemporània tota l'anatomia humana és un territori receptor d'objectes joia. Ja no es tracta de simples adorns, sinó que sovint són peces i estructures que tenen una autonomia pròpia i el seu valor rau en el seu poder expressiu.

Per a la joieria contemporània la relació amb el cos és fonamental. Però a diferència de la tradicional, aquesta sovint el transgredeix, el qüestiona, el modifica, l'agredeix i l'utilitza com a element de comunicació, o, en els casos més radicals, fins i tot l'ignora. És per aquest motiu que hem escollit el cos d'entre totes les temàtiques que tracta avui la joieria contemporània, ja que ens sembla que li és especialment pertinent. Al cap i a la fi la joieria és un art que té com a finalitat la integració en el cos humà. El cos és participació, sovint no és fins al moment en què la joia és portada quan es manifesta i es projecta plenament.³ Però això no vol dir que totes les peces fruit d'aquesta disciplina portin implícita una reflexió sobre el cos, no totes elles s'ajusten al tema que aquí volem plantejar.

Abans de veure els exemples seleccionats ens trobarem amb dos capítols introductoris en el qual es reflexiona sobre què és una joia; què entenem per cos i com ens hi hem acostat des de l'art.

L'apartat *Joia* està dedicat a reflexionar sobre aquest concepte, a analitzar a grans trets les funcions, usos i valors que aquesta ha tingut al llarg de la història i a emmarcar el nostre objecte d'estudi dins el sistema joieria.

El segueix l'apartat *Cos*, en el qual s'analitza de forma molt sintetitzada com hem entès al cos al llarg de la història. Com aquest ha estat treballat i transformat des del món de l'art,

³ ORFEBRES FAD. (1987). Prospectiva de la joieria contemporània europea. En M. Biosca (coord.), *Joieria Europea Contemporània* (p. 15-18) [Catàleg Exposició]. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions.

concretament des de les pràctiques de les performances i el Body Art. I com aquestes disciplines preparen el terreny a través de la pràctica de la ferida, l'acte violent, el cos com a matèria primera o l'afegit i la pròtesi, per a experiències que trobarem passades pel filtre de la joieria en el següent apartat.

La tercera part del treball està dedicada a unir els conceptes *Joia i Cos* a través d'exemples en els quals es fa evident les noves maneres de tractar el cos des de la joieria contemporània. L'elecció de les peces escollides respon a un procés de recerca en el qual s'han pogut traçar diverses línies de treball depenent de la metodologia que seguien els artistes. D'aquesta manera sorgeixen tres subapartats: el cos com a motlle, el cos com a espai i el cos com a matèria primera. Val a dir que segurament cap selecció és mai prou justa i completa, escollir significa abandonar més del què es selecciona, i per aquest motiu volem aclarir que els exemples proposats són la punta d'un iceberg que en realitat és molt més extens, però per una qüestió d'extensió del treball aquests són els que, al nostre entendre, s'han considerat més oportuns. Al mateix temps també hem de reconèixer que tota classificació pot semblar restrictiva i imprecisa, la intenció d'agrupar els exemples en subapartats es deu a la voluntat de crear un fil discursiu, però veurem que moltes de les peces podrien estar incloses en diverses seccions i que alguns dels artistes van reapareixent.

Aquest no és un treball amb intencions de crear una genealogia d'artistes cabdals en el món de la joieria contemporània, tampoc té intenció de jerarquitzar-los i posicionar-los, per això com veurem dins un mateix bloc hi trobarem artistes que gaudeixen d'un gran reconeixement, la majoria d'ells vinculats amb el món de la joieria, tot i que no en exclusiva, al costat d'altres que estan començant les seves carreres. Amb aquest estudi es vol presentar una espècie de tastet, una mirada panoràmica sobre quin tipus de discursos i pràctiques s'estan portant a terme en aquest àmbit. La voluntat principal és demostrar com des d'aquesta pràctica i partint d'un tema molt concret, la joieria contemporània ens ofereix un mar obert de possibilitats on caben moltes formes de pensar i treballar.

1.1 — Consideracions prèvies

La majoria d'obres i artistes citats en aquest treball estan acompanyats de les corresponents dates de referència, però en alguns casos aquestes no s'han pogut contrastar debut a la falta de bibliografia que hi ha en aquest camp, per això no hi apareixen.

És important aclarir que el terme *joieria contemporània* amb el qual hem decidit expressar-nos no és l'únic que es fa servir per fer referència el mateix concepte. Tal com exposa l'historiador de l'art i dissenyador Benjamín Lignel no hi ha consens entre els països per posar un nom a què al nostre país anomenem *joieria contemporània* o *joieria artística*. Els anglesos fan servir alternativament *joieria de disseny* i *joieria contemporània*, els francesos poden emprar l'expressió *joia de creador*, els italians *orfebreria artística* o *joieria contemporània*, mentre que els lectors americans preferiran *joieria d'art* o *joieria d'estudi*, i els alemanys *joia d'autor*.⁴

La següent qüestió a tenir en compte és a on hem d'emmarcar la joieria contemporània dins el món de l'art. Aquest és un debat que segueix vigent, ja que es troba en un encreuament entre tres fronts: el de l'artesanía, el disseny i el de l'art. Segons exposa Helena Aguilar Aguirre, dissenyadora industrial i joiera, són les tres parts essencials de la joieria contemporània: el cor que busca expressar-se a través d'aquesta pràctica per mitjà de l'art; el cap que pensa una funció determinada per l'objecte des del disseny; i la mà que és la que produeix la joia a partir de l'artesanía.⁵

Podem dir sense complexes que la joieria és una de les primeres manifestacions artístiques que coneixem, si entenem l'art des d'una perspectiva Kantiana, és a dir com a "una finalitat sense fi", potenciador d'experiències intangibles en aquesta absència de finalitat.⁶ Si hi pensem les joies, en general, no tenen utilitat pràctica, són tan útils o inútils com els quadres o les escultures. Tanmateix a diferència de les denominades arts aplicades, la utilitat de la joieria sempre ha estat simbòlica, no cobreix cap benefici pràctic, però ha servit des de sempre per comunicar-nos amb el món simbòlic que ens rodeja.

Si bé en el seu moment es van separar les arts de les artesanies, defensant que les primeres pertanyien al terreny intel·lectual i les segones al virtuosisme tècnic, avui la joieria contemporània ha trencat amb aquesta barrera. Els seus artífexs són artesans, no renuncien al treball amb les mans propi de l'artesanía, però també pensen que, com ha defensat sempre el joier Ramon Puig Cuyàs aquesta pràctica consisteix a pensar amb les mans.

⁴ LIGNEL, B. (2006). *¿Qué es Joyería Contemporánea?*. Recuperat de <http://www.grayareasymposium.org/jewellery/es/>

⁵ INEXMODA. (2015, 28 gener). *Joyería contemporánea: discursos en contrucción* [Vídeo]. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=ZuwRRoXqX7w&t=14s>

⁶ CABRAL ALMEIDA CAMPOS, A. M. (2014). *La joyería contemporánea como arte. Un estudio filosófico*. (Tesi Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona) (p. 37). Recuperat de https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2014/hdl_10803_285125/amcac1de1.pdf

Al mateix temps tal com apunta Oscar Guayabero podem vincular la joieria amb el món del disseny si considerem que aquest no només serveix per solucionar problemes pràctics, sinó que pot ser una eina de comunicació, sigui un model de bellesa o altres informacions. “Les peces trobades a la Cova Blombos no tenen cap altra funció que la fruïció estètica i, evidentment, una comunicació social, potser són els primers exemples de joieria com a factor cultural i social.”⁷ Les joies, doncs, són objectes que contenen informació codificada que nosaltres descodifiquem quan els utilitzem.

La joieria contemporània, que sorgeix entre les dècades dels seixanta i vuitanta del segle XX, ha estat partícip i aliada de molts de moviments artístics de la nostra contemporaneïtat que busquen corrompre l'estètica de la bellesa i obren nous camins pel pensament, al mateix temps que s'aproximen a la vida, trencant distàncies i fronteres. En definitiva proposa experiències que dificulten la distància entre l'art i les coses. Per fer-ho s'ha desmarcat de les restriccions de la tradició, fet que ha suposat una subversió dels fonaments més inqüestionables d'aquest mitjà. Segons defensa Fritz Falk aquestes accions es deuen al pensament de la “voluntat artística” expressat el 1927 per Alois Riegl.⁸ Si bé les categories d'art, artesanía o disseny segueixen tenint certa vigència, pràctiques com la que aquí analitzem demostren que en molts casos són simples etiquetes que col·loquem a les coses.

En aquest treball es parlarà de la joieria contemporània com a art, però aquest fet no deixa de ser un distintiu per expressar la força comuna que sorgeix de les àrees més diverses de la creació artística i artesanal. Partim doncs, de la concepció que Mònica Gaspar exposa a *Llocs per a la bellesa*:

“La joieria contemporània és una tendència internacional que ha convertit l'ornament personal en un estimulant camp de recerca plàstica i conceptual. Investigant la funcionalitat poètica dels objectes s'ha hibridat amb les arts visuals i les tendències més experimentals del disseny, sense oblidar per això la seva identitat pròpia. El resultat són joies que reclamen una implicació física i emocional de l'usuari: provoquen curiositat, sedueixen amb un desplegament inaudit de materials, introdueixen elements de dificultat i d'interacció, evoquen una suposada funcionalitat imaginària, generen suspens, conviden al joc... Aquests objectes proporcionen una particular experiència de la bellesa i provenen d'actituds basades en la simplicitat, l'antiheroisme i un obstinat entusiasme”.⁹

⁷ GUAYABERO, O. Op. Cit. p. 25

⁸ FALK, F. (1987). Trajectòria de la nova joieria. En M. Biosca (coord.), *Joieria Europea Contemporània* (p. 19-36) [Catàleg Exposició]. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions

⁹ GASPAR, M. (2009). Llocs per a la bellesa. En JORGIC (ed.), *Actituds: joieria, reflexos i reflexions* (p. 80-87). Barcelona: Col·legi Oficial d'Orfebres, de Rellogers i de Gemmòlegs de Catalunya.

2. – JOIA

Què passaria si poguéssim sotmetre l'imaginari col·lectiu a una mena d'amnèsia selectiva, i aconseguíssim separar la joieria de la joieria? Doncs que, de cop, ens trobaríem davant d'uns objectes més aviat petits i d'incalculable, per subjectiu, valor (im)material. Serien objectes que designen poder, que perpetuen fidelment emocions i records, i sobretot, que posseeixen un misteriós engranatge amb el qual s'activa el nostre desig de seducció o, finalment, de comunicació, des de primera fila, just sobre la nostra pell.¹⁰
-Mònica Gaspar.

2.1 – Què és una joia?

Quan cerquem la paraula joia al diccionari ens trobem amb la següent definició: *Peça de metall preciós, amb gemmes o sense, que es porta com a ornament.*¹¹ Altres diccionaris afegeixen a la definició anterior que es tracta d'un complement exclusivament femení. Cap d'elles, però, ens acosta a entendre què és realment una joia.

L'ús de materials nobles no estava en l'origen de la joieria i tampoc en molta de la joieria que es fa actualment, una joia pot o no estar feta amb els materials citats, així que aquest no seria un tret categòric. De la mateixa manera, no podem parlar d'un ornament exclusivament femení. Si bé és cert que la joieria sovint s'ha associat a l'esfera femenina, sabem que des de l'antiguitat homes i dones han estat consumidors d'aquest tipus de peces, per consegüent no podem relacionar-les amb cap gènere en concret. Roland Barthes a l'assaig *De la joya a la bisutería* (1961) recollit i traduït a la revista *Acta Poética* afirma que "No hi ha dubte que la joia, en el fons, ha estat durant molt de temps un signe de súper-potència, és a dir de virilitat"¹². El canvi de la moda masculina cap al *trage* provocà que alhora que l'home deixava d'enjoiar-

¹⁰ GASPÀR, M. (2003). Luxe Interior. En M. Gubern (coord.), *Luxe Interior: Joieria Contemporània Internacional* (p. 13) [Catàleg Exposició]. Barcelona: Fundació la Caixa.

¹¹ Joia. (s. d.). En *Diccionari Manual llengua catalana Vox, Larousse Editorial, SL*. Recuperat de <https://www.diccionaris.cat/?diccionario=77&empieza=empieza&palabra=joia&imprimir=N>

¹² BARTHES, R. (2003). De la joya a la bisutería (1961). *Acta Poética*, 24 (1), 63-70. Recuperat de <https://doi.org/10.19130/iifl.ap>. Les traduccions són de l'autora si no s'indica el contrari.

se delegava a la dona l'exhibició de la seva pròpia riquesa. La dona es convertia en símbol de la riquesa i el poder del marit. Neix així tota una espècie de mitologia en la qual la dona es perd per la possessió de joies, “mitjançant la cadena de les joies, la dona es lliura al diable, i l'home es lliura a la dona transformada en pedra preciosa i dura.”¹³ Trobem exemples d'aquest tipus d'arquetip femení representat en diverses arts, com és el cas literari de *Nana* (1880) de Zola o el cinema a través de la figura de la *Femme Fatale* devoradora d'homes i riqueses, mentre que el missatge “Diamonds Are a Girl's Best Friend”¹⁴ ha anat calat en la societat fins als nostres dies, no és estrany doncs, que se segueixi associant el món de la joieria a l'esfera femenina.

També cal apuntar que fins i tot la paraula ornament que està inclosa dins la definició de joia és poc precisa; si acudim de nou al diccionari ens trobem que un ornament és definit com a motiu decoratiu que serveix per embellir una cosa. Aquesta puntualització rebutja la capacitat comunicativa de la joieria, veurem a continuació que podem establir diferents funcions dins l'àmbit de la joieria, la decorativa, i per tant la d'adorn, és una d'elles, però de nou no és un tret distintiu i únic.

Segurament seria més precís parlar d'un complement pel cos, ja que una joia, en general, va associada a un portador, a un cos, i un complement és entès com a aquella cosa, qualitat o circumstància que s'afegeix a alguna altra per fer-la més completa. En paraules de Ramon Puig i Cuyàs: “La joia és un dels elements més antics en la història de la cultura material i està molt vinculada a les activitats simbòliques i rituals de la humanitat, i també amb conceptes com: únic, personal i original, a més de valuós, pel fet que una de les seves funcions principals és la d'individualitzar el seu portador.”¹⁵ De quina manera completa al portador depèn especialment de la funció a la qual associem cada joia i al valor que li atorguem. D'aquests condicionats depèn el marc en el qual col·loquem cada peça dins el *sistema joieria*.

¹³ BARTHES, R. Op. Cit. p. 67

¹⁴ Cançó jazz del compositor Jule Styne i el lletrista Leo Robin. Popularitza per l'actuació de Marilyn Monroe en el musical *Gentlemen Prefer Blondes* (1953) de Howard Hawks.

¹⁵ PUIG CUYÀS, R. (1996). En C. Codina (coord.) *Un art íntim: exposició de joieria contemporània* (p. 4). Barcelona: Centre Cultural Can Mulà.

2.2. – Funcions i valors dins el sistema joieria.

Quan es crea un complement pel cos es desenvolupa una activitat semiològica: transmetre un significat, tenir “alguna cosa a dir”. Forma part d’un llenguatge. Les joies transmeten valors d’ús -característiques de l’objecte que fan referència a la seva utilització- i valors de base -valors desitjables associats a l’objecte com ara la identitat o l’estatus-.¹⁶

El valor que atribuïm a cada peça està molt determinat per la funció a la qual està destinada. A grans trets podem distingir entre quatre grans funcions: la màgica o profilàctica, la simbòlica, la pràctica i la decorativa.

Abans d’analitzar-les individualment és important aclarir que una joia pot tenir més d’una funció al mateix temps: la major part d’elles busquen tenir qualitats estètiques que, més enllà de la seva funció simbòlica, màgica o pràctica, embelleixi a aquell qui la llueix, de manera que la funció decorativa és present en gran part de la joieria que s’ha creat al llarg de la història. També ens podem trobar amb joies que poden tenir doble funcionalitat, pensem per exemple en el rosari: té una funció màgica atès que cada dena simbolitza una oració que acostia a aquell qui la recita a la divinitat, però al mateix temps té una funció simbòlica, que indica pertinença a una religió.

2.2.1 – Funcions

Com a vestigi d’antigues civilitzacions es manté la funció màgica o profilàctica; en la major part de tradicions les joies representaven veritats espirituals i eren el reflex d’un saber superior.¹⁷Avui, encara que és una de les funcions que ha quedat més en desús, segueixen existint joies a les quals se’ls atribueixen facultats màgiques, fins i tot hi ha un mercat per això, el de les medalles religioses o el de les gemmes a les quals s’atribueixen un seguit de poders.

El fet de dotar d’atribucions extraordinàries a alguns materials era molt comú a l’Antic Egipte; els materials escollits en joieria eren triats, en la seva majoria, perquè tenien un simbolisme i

¹⁶ MNAC. (2010). *Joves i ornament del cos, Dossier educatiu a l’entorn de l’exposició Joies d’artista*. (p. 19). Recuperat de <https://www.museunacional.cat/sites/default/files/joiesartista.pdf>

¹⁷ PLASENCIA GARCÍA, A. (2003). *Presentació*. En M. Gubern (coord.), *Luxe Interior: Joieria Contemporània Internacional* (p. 7) [Catàleg Exposició]. Barcelona: Fundació la Caixa.

un significat amulètic. L'or, el metall noble per excel·lència, gaudeix d'aquesta consideració, no només per les seves pròpies característiques –es tracta d'un metall inalterable i de fàcil manipulació–, si no perquè també es relacionava amb l'àmbit diví, els egipcis en deien *nebw* i creien que la carn dels déus era d'aquest material. A la plata l'anomenaven el metall blanc i creien que era la substància de la qual estaven fets els ossos dels déus, i les pedres amb les quals adornaven les grans joies solien tenir consideracions semblants.

Exemples de joies en aquest sentit les trobem al llarg de tota la història. En són exemples la bulla que a l'Antiga Roma es regalava als nens quan neixen i consistia en una càpsula de metall, habitualment de forma rodona, que portava a l'interior substàncies a les quals se'ls atribuïa la protecció del mal d'ull i de l'enveja, entre altres; o els múltiples amulets que van gaudir de gran popularitat durant l'Edat Mitjana, fets amb corall, pota de teixó o les llengües de serp –en realitat eren dents de tauró fossilitzades–, que es muntaven amb argent i s'utilitzaven com a penjoll perquè que es creia que protegien els portadors de mals auguris.

Entre les funcions de la joieria cal destacar la funció simbòlica que es preocupa de la transformació i l'elevació de la persona enfront d'ella mateixa i de la distinció envers els altres.¹⁸ En aquest grup podem trobar peces de caràcter distintiu i honorífic, com insígnies, medalles o corones. També hi entraria la joieria simbòlica de caràcter sentimental, com la que indica unió i compromís, com és el cas de les aliances de noces, les que simbolitzen amistat o dol, com són els no-m'oblidis¹⁹, o les que es transmeten de generació en generació i simbolitzen un vincle familiar, com les arracades tu-i-jo²⁰. Aquest tipus de peces tenen el seu moment d'esplendor en l'època del romanticisme, quan es comencen a popularitzar els penjolls “guarda cabells”, confeccionats amb el cabell de la persona estimada, o les joies de record de viatges en el moment d'expansió del Grand Tour europeu. Aquestes últimes tenien un marcat caràcter classista, no només suposaven un bonic record o *souvenir*, sinó que també portaven implícita una càrrega simbòlica religiosa, social i sobretot intel·lectual al portador.²¹

¹⁸ VENTOSA, S. (2007). Les joies com a ornament corporal. En M. Gaspar (ed.), *El laboratori de joieria: 1940- 1990* (p. 15) [Catàleg Exposició]. Barcelona: Museu Tèxtil i d'Indumentària.

¹⁹ Actualment anomenem així a les peces que inclouen inscripcions, però el seu origen el trobem al segle s. XIX quan s'anomenaven així a les peces de joieria sentimental que portaven turqueses. Seguint el que es coneixia com el llenguatge de les flors, les turqueses recordaven el color de les Myosotis, les plantes conegudes també sota el nom de no m'oblidis.

²⁰ Es coneixen com a tu-i-jo un tipus d'arracades fetes amb brillants i perles que se solen transmetre de mares a filles.

²¹ La joya como símbolo en el siglo XIX. (2018). Recuperat de <https://www.balclis.com/es/la-joya-como-simbolo-en-el-siglo-xix/>

La joieria ha destacat al llarg de la història com a símbol d'estatus, però també ha indicat pertinença a una religió o s'han utilitzat com a elements identitaris. La joia o qualsevol ornament personal conté de manera molt concentrada, però molt visible als ulls de tothom, elements plàstics i formals, connotacions de pertinença a grups socials, vinculacions amb la història de la indumentària i empremtes d'històries de caràcter personal.²²

També podem distingir la funció pràctica d'algunes joies quan aquestes serveixen per cobrir una necessitat, com ara per fixar peces de vestuari, un ús molt més habitual en l'antiguitat, com era el cas de les fíbules²³ i del que ens costaria trobar exemples actuals, tret de les agulles de corbata o botons de puny. Però també es podien utilitzar per qüestions molt més allunyades del món de la indumentària, com és el cas de l'anell segell que antigament portaven alguns emperadors o nobles per firmar documents. Aquests anells eren emprats al mateix temps com a símbol d'estatus a l'antiguitat, això els connectaria amb la funció simbòlica, però ho mencionem aquí perquè es consideraven elements pràctics que complien una funció organitzativa dels estrats de la societat: or per als ciutadans lliures, plata per als lliberts i ferro per als esclaus.

La més popular de les funcions és sens dubte la decorativa, la que converteix a la joia en un ornament i fa referència a l'estètica purament subjectiva. Aporta bellesa a l'aparença de la persona, així com el reconeixement i admiració dels altres, i es relaciona directament amb l'erotisme, el desig i la sexualitat.²⁴ Dit d'una altra manera, podem dir que les joies amb funció decorativa tenen una doble funcionalitat: valorar el cos i glorificar a l'individu.

Els orígens d'aquesta funció, són molt més antics dels que ens podem imaginar. Com indica Miquel Molist Montaña la tendència dels humans a recórrer a artificis per embellir-se i impressionar als semblants ve des de la més antiga prehistòria, quan va recórrer a fórmules variades per transformar llur *look*, començant pels tatuatges o pintures corporals. És sobretot al paleolític superior quan la coqueteria de l'Homo Sapiens Sapiens ens és més directament perceptible gràcies a les joies d'aquesta època.²⁵ Els exemples de joies en tant que objectes dedicats fonamentalment a l'ornamentació o l'embelliment, augmenten significativament als inicis de la societat neolítica, que significà un canvi total en el desenvolupament de nous sistemes de vida, usos i costums, entre els quals podem destriar aquest gust per

²² MNAC. Op. Cit. 15

²³ Els grecs i els romans es vestien amb teles sense cosir i utilitzaven una espècia de fermall que anomenaven fíbula, sovint anava col·locada a l'espatlla i feia la funció de subjectar la roba.

²⁴ ASENSIO LLOP, C. (2013). *De la nova joiera a la joieria contemporània* (Treball de fi de Grau, Universitat de Lleida, Catalunya) (p. 7). Recuperat de <https://repositori.udl.cat/handle/10459.1/46868>

²⁵ MOLIST MONTAÑA, M. Op. Cit. p. 8

l'ornamentació personal, conseqüència, en bona part, de la nova organització social.²⁶ La llarga trajectòria a través de les societats sense escriptura, mostra el poc que han canviat els reflexos dels nostres avantpassats: “els éssers humans han necessitat sempre embellir la natura, ultrapassar-la recorrent a l'artificial i les joies han estat valuosos intermediaris, que han aconseguit adular el cos i meravellar l'esperit”.²⁷

El nombre de joies amb aquesta funció, però, creixen exponencialment a partir del segle XX. Inscrits en una societat que basa l'èxit personal a tenir una bona imatge, l'ús de complements és pràcticament essencial per a complir aquesta tasca. Com exposa Margarita Rivière de la mà del cinema, es consagrà el desig del gran públic per les joies: el moment del gran èxit fou quan aparegué la "joia il·lusió", és a dir la bijuteria. La reproducció en sèrie d'una joia, la còpia, contradiu aparentment la seva essència, però, alhora, en consagra el simbolisme estètic i social.²⁸

Històricament podem dir que la bijuteria va sorgir com una opció més econòmica, o com imitació de la joieria de luxe. Com ens il·lustra Chiara Pignotti, l'artista Benvenuto Cellini (1500-1571) en el seu tractat sobre orfebreria ja inclou un capítol dedicat a aquest tipus d'ornaments fets amb materials més barats i accessibles per a classes socials que no pertanyien a la noblesa o la casa reial.²⁹ Però no va ser fins a la Revolució Industrial quan es van començar a desenvolupar tècniques i materials que baixaren significament el cost de la joieria i conseqüentment n'ampliaren la demanda. Als anys trenta del segle XX, en el marc d'una indústria de la moda creixent, alguns dissenyadors coneguts tals com Elsa Schiaparelli, Coco Chanel o Etienne de Beaumont llançaren al mercat les seves cadenes d'or fals i pedres de cristall acolorit.³⁰ D'aquesta manera començava el nou nínxol de mercat, el de la bijuteria i el complement, que tingué el seu *boom* econòmic després de la Segona Guerra Mundial i del naixement del *pret à porter* com a antítesi de la *haute couture*, que es va reflectir també en la joieria.³¹

²⁶ VELEZ, P. (2009). “Auri et argenti fabri”: del gremi medieval a la indústria vuitcentista. En JORGC (ed.), *Actituds : joieria, reflexos i reflexions* (p. 17). Barcelona : Col·legi Oficial d'Orfebres, de Rellotgers i de Gemmòlegs de Catalunya.

²⁷ MOLIST MONTAÑA, M. Op. Cit. p. 8

²⁸ RIVIÈRE, M. (2009). Més enllà de la moda. En JORGC (ed.), *Actituds : joieria, reflexos i reflexions* (p. 34-37). Barcelona : Col·legi Oficial d'Orfebres, de Rellotgers i de Gemmòlegs de Catalunya.

²⁹ PIGNOTTI RAMACCINI, C. (2016). *Joyería Contemporánea, un nuevo fenómeno artístico. Análisis de las relaciones entre la joyería europea y mexicana en la actualidad*. p. 34. (Tesi doctoral, Universitat Politècnica de València). Recuperat de <https://riunet.upv.es/handle/10251/75945>

³⁰ RIVIÈRE, M. Op. Cit.

³¹ PIGNOTTI RAMACCINI, C. Op. Cit.

El text esmentat de Barthes, *De la joia a la bisuteria*, il·lustra aquest canvi. Fent referència a un moment en el qual les grans joies, les fetes amb materials nobles s'han anat deixant de portar per aquest impuls de la indústria de la moda cap a la bijuteria.

“Ara bé, la moda, ho sabem, és un llenguatge: a través d'ella, a través del sistema de signes que la constitueix, per fràgil que sembli, la nostra societat exposa i comunica el seu ésser, diu el que pensa del món; a més, tal com en la societat antiga la joia expressava d'arrel la seva naturalesa essencialment teològica, de la mateixa manera la bijuteria actual, tal com la veiem a les botigues i en les revistes de la moda, perllonga, expressa i significa el nostre temps: en una paraula, podríem dir que, procedent del món ancestral de la falta, la peça de bijuteria s'ha laïcitzat.”³²

La bijuteria no només suposa que més persones tingues accés al món de l'ornament, sinó que com bé fa referència Barthes també indica un canvi d'aspiracions en la societat.

“A més, les joies ja no tenen l'encàrrec invariable de proclamar un preu, per dir-ho així, inhumà: les trobem en metall vulgar i en vidre barat; i quan imiten alguna substància preciosa, com l'or o les perles, ho fan sense vergonyes: el símil, que s'ha convertit en una característica de la civilització capitalista, ja no és més un procediment hipòcrita per fer-se passar per ric a preu barat; s'exposa amb franquesa, no intenta enganyar sinó només conservar les qualitats estètiques de la matèria imitada. En síntesi, hi ha un alliberament general de la joia: la seva definició s'amplia i actualment constitueix un objecte, si és possible dir-ho, lliure de prejudicis: multiforme, multi substancial, d'usos infinits, ja no sotmès a la llei de l'alt preu ni a la de l'ús exclusiu, de celebració, gairebé sagrat: la joia s'ha democratitzat.”³³

Les darreres paraules del fragment de Barthes en les quals fa referència a la bijuteria ens remetent a un dels principals arguments de la joieria contemporània, l'alliberació de la joia del món de la joieria, tant pel que fa a l'ús de nous materials, com en el descobriment de noves formes i tipologies. Però hi ha grans diferències entre la bijuteria i la joieria contemporània sobretot pel que fa al valor i la funció que donem a les peces. La bijuteria té principalment una funció decorativa i estètica, sovint controlada pels mercats que decideixen què és o no tendència a fi d'assegurar-se que la roda del consumisme mai deixi de girar. El valor d'aquest tipus de peces és un valor mercantil. Veurem que la joieria contemporània, en canvi, està impulsada per altres valors i busca un llenguatge propi per complir una funció comunicativa i simbòlica.

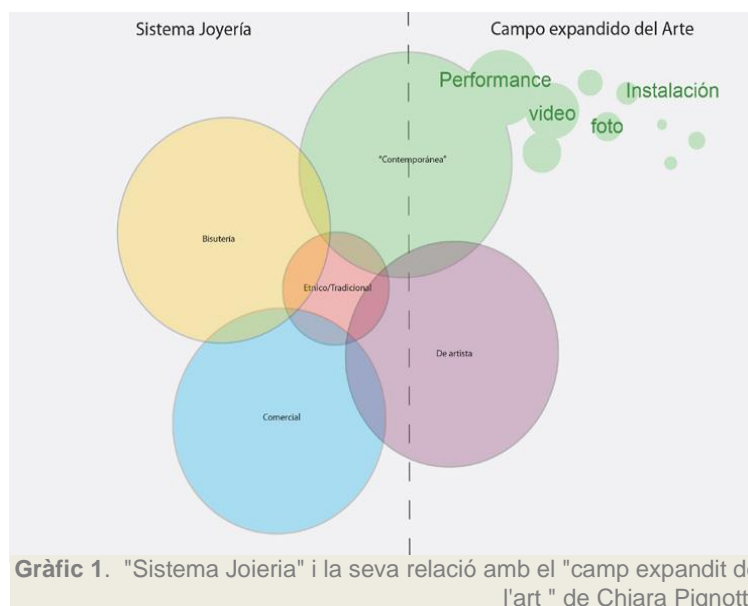
³² BARTHES, R. Op. Cit. p. 68

³³ Ibidem.

2.2.2 – Sistema Joieria

La joieria contemporània és una branca més dins el que Chiara Pignotti anomena el *sistema joieria*, és a dir tots aquells àmbits que estan inclosos dins el món de la joiera. Per fer-ho més entenedor Pignotti elaborà un esquema en el qual podem distingir cinc grans grups: La joieria ètnic/tradicional, la d'artista, la comercial, la bijuteria i finalment el que anomenem joieria contemporània.

En la proposta de Pignotti la joieria ètnic/tradicional es troba en el centre, ja que és la primera manifestació de la joieria, la que ens remet al seu origen. D'ella en sorgeixen quatre vessants, fruit d'una sèrie de factors socials i fenòmens artístics que al llarg de la cultura occidental canviaren el concepte i la realització de la joieria tradicional, donant-li nous camps d'acció en l'art i en la



Gràfic 1. "Sistema Joyería" i la seva relació amb el "camp expandid de l'art" de Chiara Pignotti.

indústria.³⁴ Hi ha punts de confluència, ja que no es tracta de quatre vessants absolutament independents, sinó que uns s'inspiren d'altres, al mateix temps que evita la jerarquia entre categories, ometen així judicis de valor que no aporten massa contingut a la recerca.

Podríem pensar que les línies que separen la joieria d'artista i la joieria contemporània estan molt diluïes, però el cert és que aquests dos grups representen en si dos fenòmens diferents.

Identifiquem com a joieria d'artista tota aquella producció de joies que han estat elaborades per un artista reconegut en el seu propi àmbit. Al llarg del segle xx molts artistes van crear –o més ben dit, dissenyar– joies, en són exemple Picasso, Man Ray, Dalí, Calder, Lichtenstein i fins i tot alguns de molt més contemporanis com és el cas de Jeff Koons, entre moltíssims altres. Gran part d'aquestes joies van ser exposades a l'exposició que va tenir lloc al MNAC l'any 2010, sota el títol *Joies d'Artistes: Del modernisme a l'avantguarda* i tantes altres són

³⁴ PIGNOTTI RAMACCINI, C. Op. Cit. p. 29

recollides a la conferència *Joyas con arte*³⁵ que Carmen Nogales Romero féu a l'*Instituto Gemológico Español* l'any 2013. Aquesta ponència és especialment interessant perquè no només ens mostra una gran varietat de joies d'artista, sinó que assenyala també els autors materials d'aquestes, sovint oblidats i eclipsats per a la figura del geni que signava les peces: ells són joiers i orfebres tals com François Hugo, Gian Carlo Montebello o Freud Samuell.

Com exposa Ana Campos les joies d'artista miniaturitzen pintures i escultures creades per artistes plàstics. Aquests reconeguts artistes pretenien trencar les fronteres de l'art tradicional. Combinaven les formes, amb relació a allò que aleshores es reconeixia com a joia, però no mostraven senyals de pretendre transfigurar-la en el seu estatus de símbol de poder o d'estatus. Continuaven sent adorns que col·locaven sobre el vestit i molts utilitzaren or, com a material propi de la joieria tradicional.³⁶

Sobre les dècades de 1960-80, gairebé a la vegada que moviments artístics com el Pop, el grup Fluxus i d'altres, així com canvis socials i estudiantils, va emergir una nova joieria, a la qual avui podem anomenar joieria contemporània o joieria reflexiva, per la seva relació amb la denominació d'art contemporani, que també sol ser reflexiu.³⁷ És important destacar que la joieria contemporània neix dins el camp mateix de la joieria, per artistes amb formació als tallers que sota influència de la nova avantguarda van creure que havien de trencar amb el patró tradicional amb el qual havien estat formats.³⁸ Tal com indica Campos:

“Van construir una nova superfície d'escriptura pròpia, igual que, des de fa temps, han fet certs fotògrafs o directors de cinema, l'obra dels quals la filosofia reconeix com a art. Entre aquests joiers, podem considerar com a exemples Onno Boekhoudt, Otto Künzli, Ramon Puig i Cuyàs, Christoph Zellweger o Ted Noten, la poètica i formes de comunicació dels quals són inesperades. Com a tot art, van crear símbols que hem de llegir sense auxili d'una gramàtica coneguda. Com l'art més actual, les seves obres es van produir en la intersecció de camps. Són mestisses: entrellacen art i artesanía contemporània.”³⁹

³⁵ IGE MINAS. (2013, 30 gener). Conferència: Joyas con arte [Vídeo]. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=o2wsjvMVM5I>

³⁶ CAMPOS, A. (2018). Joyería contemporánea: una superficie de escritura reflexiva. En *Actes del congrés: La joia en l'Art i l'Art en la joia*. (p. 32). Recuperat de https://issuu.com/mnac/docs/af_congres_joieria_interactiu

³⁷ Ibidem.

³⁸ PIGNOTTI RAMACCINI, C. Op. Cit. p. 37

³⁹ CAMPOS, A. Op. Cit.

2.3. — Antecedents de la joieria contemporània

El canvi de paradigma que suposa la joieria contemporània no sorgeix del no-res, sinó que ve precedit de molts altres canvis que tingueren lloc amb arrencada de la Revolució Industrial. Si pensem en la joieria que s'ha produït al llarg de la història ens adonem que entre les joies de l'antic Egipte i les d'època medieval i moderna a Europa, no hi ha grans diferències ni des de l'òptica social ni des de la perspectiva tècnica.

La Revolució Industrial, íntimament lligada a una revolució social, motivà una sèrie de transformacions politicoeconòmiques que tingueren repercussions culturals, fet que donà pas a una nova societat presidida fonamentalment per les classes burgeses. Aquesta situació provocà en l'àmbit concret de la joieria i l'orfebreria una sèrie d'innovacions originades principalment per la fi de l'organització gremial, a mitjans del segle XIX, que suposaren diversos canvis i diferents maneres d'endinsar-se i moure's dins el món de la joiera: diferències en l'aprenentatge –neixen les escoles d'art–, diferències en la defensa social dels professionals i diferències en l'establiment i organització dels tallers. Totes tres alhora constituïren l'inici d'una nova era i el pas del món de la manufactura i artesanía al terreny de la indústria i el disseny.⁴⁰ La llibertat que comportà la desaparició del gremi significà la fi del seu monopoli i el naixement de la figura del professional liberal, autònom, més d'acord amb les exigències de la nova societat burgesa, alhora que la joieria començà a democratitzar-se. Tot això coincideix també amb nous avenços tècnics que capgiraren significativament la producció en metall.⁴¹

El modernisme suposa entre moltes altres coses una nova consideració per aquells que es dedicaven a les artesanies. Dins d'aquest context destaquen figures com la de l'orfebre René Lalique (1860-1945), les seves joies, misterioses i xocants, fetes amb materials poc ortodoxos –vidre, banya, corn, pedres semiprecioses– van ser adquirides pels museus europeus, rics amateurs i col·leccionistes.⁴² La gran influència que va exercir Lalique en el món de la joieria a escala internacional va arribar fins a casa nostra on el pintor i joier barceloní Lluís Masriera (1872-1958) va tenir un paper clau en difondre l'estètica nipona i introduir, al sud dels Pirineus, les joies palpitants dins el nou estil.

⁴⁰ VELEZ, P. Op. Cit. p. 17

⁴¹ VELEZ, P. Op. Cit. p. 18

⁴² FONTDEVILA, M. (2010). Introducció. En M. Fontdevila (dir.), *Joies d'artista: del modernisme a l'avantguarda* (p. 42-45) [Catàleg Exposició]. Barcelona: MNAC.

Tampoc hi ha dubte que el llegat de les Arts & Crafts o de la Bauhaus, moviments que aposten per la integració de totes les arts i que desdibuixen les fronteres entre les disciplines artístiques, es fa palès en l'obra d'altres artistes que excedeixen el marc habitual del seu treball tot acostant-se al món de la joia. Així mateix la llibertat amb la qual aquests artistes del *fin-de-siècle* incorporen els materials nous, aliens a la tradició de l'orfebreria, obren un camí vers l'experimentació plàstica i vers la posada en qüestió de la seva naturalesa, que arribarà a uns límits insospitats.⁴³

No serà fins a la segona meitat del segle XX quan la joieria acabarà de fer els passos que ens portaran al marc de la joieria contemporània. Segons indica Fritz Falk a *Trajectòria de la nova joieria* la internacionalitat de la nova joieria, tot i les diferències de cada país, els llenguatges individuals de les formes i els estils personals dels orfèvres, encara que no provenen d'una font única, es poden reduir a uns quants nuclis, als seus representants principals, als contactes múltiples i als intercanvis entre ells.⁴⁴ La projecció internacional sobre els canvis que estaven tenint lloc en el si de la joieria passen per tres grans esdeveniments que tingueren lloc entre els anys cinquanta i seixanta i, que d'alguna manera foren fruit i llavor dels canvis que es produïrien els anys vuitanta.

El primer d'ells té com a data el 1956, quan Karl Schollmayer es féu càrrec de l'Escola d'Arts i Oficis de Pforzheim -avui dia Escola Tècnica Superior de Disseny de Pforzheim-. Com a director va convertir en *spiritus rector* d'un desenvolupament que en primer lloc es produiria a Pforzheim i des d'allà s'estendria a tot el món. Aquesta institució es va convertir als anys seixanta i setanta en un centre reconegut mundialment per la creació de joieria moderna.⁴⁵

Tres anys més tard, l'any 1959, Herbert Hofmann, un col·laborador de la cambra d'artesanía de l'Alta Baviera, va organitzar per primera vegada la Mostra Internacional de Joieria dins de la Fira Internacional d'Artesania de Munic. Durant més de vint-i-cinc anys aquesta exposició anual va ser la plataforma mundial més important per a noves i extraordinàries idees de joves orfèvres de tots els continents. Ha servit de fòrum per a la presentació de la nova joieria i de centre informatiu per excel·lència de tots aquells que han posat interès en la creació de joieria contemporània.⁴⁶

⁴³ FONTDEVILA, M. Op. Cit.

⁴⁴ FALK, F. Op. Cit. p. 22-23

⁴⁵ FALK, F. Op. Cit. p. 20

⁴⁶ Ibidem.

El darrer esdeveniment que destaca Falk té lloc el 1961, quan el que era aleshores director artístic de la Worshipful Company of Goldsmiths, Graham Hughes, va organitzar en el Goldsmiths Hall de Londres la primera exposició internacional de joieria després de la guerra, fet que va marcar una fita molt important: d'una banda mostrava el que històricament ja era retrospectiu i, de l'altre, fet fonamental des del punt de vista actual, donarà a conèixer una selecció de participants joves, encara poc coneguts, que començaven a destacar-se.⁴⁷

Actualment els circuits on es mouen les peces de joieria contemporània són molt més amplis, les trobem a galeries d'art especialitzades, museus d'art contemporani d'arreu del món i exposicions internacionals. Tanmateix és important assenyalar que la joieria contemporània no gaudeix del reconeixement artístic que mereix, tot i que cada vegada són més els col·leccionistes privats i museus que es fixen en aquestes propostes.

Tot i la importància que avui donem els tres esdeveniments esmentats, aleshores no es podia preveure amb quines conseqüències la “nova joieria” es distanciaria de la tradició, per acabar d'irrompre en unes dimensions noves influïdes per nombrosos corrents i tendències, fins i tot d'ordre sociopolític.

És durant la dècada dels vuitanta quan tots aquests canvis comencen a cristal·litzar i podem parlar de joieria contemporània tal com l'entendem avui en dia. Segons afirma el crític d'art Peter Dormer, aquest període representa el moment més àlgid de radicalització dels pressupostos de la nova joieria. Per tota Europa apareixen propostes que es desenvolupen en la direcció dels *wereables* -complements que es poden portar o vestir-. Joies de grans dimensions, volumètriques i amb colors llampants fetes amb materials tan dispars com els filaments de niló, doblecs de paper, frontisses, elements de fusta, o amb intencions provocadores com les pròtesis d'or o els anells compartits, conformen el nou escenari europeu.⁴⁸

⁴⁷ FALK, F. Op. Cit. p. 19

⁴⁸ ASENSIO LLOP, C. Op. Cit. p. 44-45

3. – COS

El cos, els nostres propis cossos són la maquinària biològica que ens permet viure i per tant ser, són tots els centímetres de carn, pell i ossos pels quals podem existir i relacionar-nos amb el món que ens envolta, la part de nosaltres que no podem separar del nostre ser, la carcassa canviant que ens acompanya des del principi fins al final dels nostres dies. Però tanmateix tenim una experiència incompleta de les nostres pròpies corporalitats, ja que els nostres sentits no el poden analitzar igual que ho fan amb el cos dels altres.

Podem dir, doncs, que per a l'autoconeixement dels nostres cossos necessitem elements externs que ens projectin i ens expliquin. Però fins i tot quan això es produeix hi ha quelcom que no ens acaba de quadrar, en major o menor mesura tots sentim certa estranyesa quan ens veiem al mirall. Davant d'ell tenim la seguretat que és la nostra imatge la que es projecta, però tanmateix sentim que no ens representa. Potser per intentar calmar la sensació de desencaix que ens produeix la manca d'una projecció de nosaltres mateixos que ens presenti davant dels altres i amb la qual sentir-nos representats, va sorgir la necessitat d'explicar-nos a través d'objectes. Complements que sobre la pell donessin pistes de què hi ha a sota, marques que com cicatrius poguessin explicar la nostra història, petits reveladors dels secrets que portem dins. Complements, missatges, símbols, en definitiva, joies, que imposades, escollides o heretades potser diuen més de nosaltres mateixos que els nostres cossos nus davant dels ulls dels altres. En aquest sentit el filòsof Michel Foucault defineix el cos com a un gran actor utòpic quan aquest s'expressa a través de les màscares, el maquillatge i els tatuatges:

“La màscara, el signe tatuat, l'afaitat, dipositen sobre el cos tot un llenguatge, tot un llenguatge enigmàtic, tot un llenguatge xifrat, secret, sagrat, que invoca sobre aquest mateix cos la violència del déu, la potència sorda del sagrat o la vivacitat del desig [...] són operacions mitjançant les quals el cos és arrencat del seu espai propi i projectat en un altre espai.”⁴⁹

⁴⁹ FOUCAULT, M. (2008). Topologías. *Fractal*, 12 (48), 39-62. Recuperat de http://hipermedula.org/wp-content/uploads/2013/09/michel_foucault_heterotopias_y_cuerpo_utopico.pdf.

3.1. — Què és el cos?

Hem dedicat la primera part del treball a definir les joies en tant que objectes i complements pel cos, sembla doncs que abans de continuar és pertinent fer-ho també amb el concepte cos.

cos

nom masculí

- 1 Conjunt de les parts que formen l'organisme dels éssers vius.
 - 2 Persona o animal sense vida.
 - 3 Part principal de l'estructura física d'una persona o d'un animal diferent del cap i de les extremitats.
 - 6 Fragment limitat de matèria; en general, qualsevol objecte.⁵⁰
-

En una primera cerca a través del diccionari ens trobem que hi ha diverses definicions sobre el mateix concepte. Les dues primeres relacionen el cos amb el concepte de vida. De fet la vida és entesa com a la propietat dels éssers orgànics per la qual creixen i es reproduïxen, és aquí on rau la gran diferència entre els cossos orgànics i aquells inorgànics o minerals que són simplement fragments limitats de matèria. Tanmateix com indica Martín Astancio tot allò material és corpori, encara que matèria i cos no són termes homòlegs, fan referència indicativa a les mateixes realitats, són densitat, *espaiabilitat* i temporalitat, encara que denotin significats diversos.⁵¹ Així doncs podem afirmar que hi ha cossos vius i cossos sense vida perquè el cos en si és diferent de la vida mateixa. Segurament per això ens és més fàcil parlar de cossos quan fem referència als cadàvers, absents de vida esdevenen simple matèria que ocupa un espai en el temps, davant d'ells sentim que l'essència de les persones, allò que els feia humans ha desaparegut. És justament aquesta sensació que hi ha una essència no corpòria que acompanya als cossos el que ha portat, des de l'antiguitat, al desenvolupament d'un debat viu sobre el paper del cos en l'existència dels éssers humans o sobre si aquest és un element fonamental per a la comprensió de l'essència humana.

⁵⁰ Motlle. (s. d.). En *Diccionari Manual llengua catalana Vox, Larousse Editorial, SL*. Recuperat de <https://www.diccionaris.cat/?diccionario=77&empieza=empieza&palabra=cos&imprimir=N>

⁵¹ ASTACIO, M. (2001). *¿Qué es un cuerpo?. A parte rei, 14*, 71-91. Recuperat de <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/cuerpoasta.pdf>

Si fem un breu recorregut per algunes de les aportacions filosòfiques que s'han desenvolupat al llarg de la història, veurem que sovint s'ha tendit a separar el cos de quelcom més abstracte, l'ànima o la consciència, creant així una sèrie de disquisicions dualistes com les de ment-cos, soma-psiue o matèria-esperit, prou conegudes per tothom, ja que d'alguna manera o altra formen part de la nostra memòria col·lectiva. En algunes d'aquestes valoracions el cos ha perdut la partida i s'ha considerat un llast per a l'ànima, en altres en canvi s'han anul·lat els judicis de valor i han reconegut cos i ànima com a dues parts indissolubles que es complementen entre si. Enmig de les teories que conceben els humans dins aquests binomis, altres aportacions derroquen aquesta dualitat per donar peu a una idea d'unitat psicofísica, en la qual el cos és un element indestriable en la concepció humana.

En el món grec i hebreu, el terme *soma* no fa al·lusió pròpiament al cos com a contraposició a l'ànima, sinó que fa referència al cadàver. És més, el cos no es concep com una "unitat de parts" harmòniques, sinó com una juxtaposició d'òrgans i elements separats.⁵²

Per a Plató, si l'ànima sobreviu a la mort del cos, ha de ser quelcom diferent. En la mesura que el destí de l'ànima no és el món corporal sinó l'espiritual, ja que tots dos mons estan enfrontats, la tasca moral, religiosa i intel·lectual de l'home consistirà a intentar alliberar-se de les exigències del cos i de les seves limitacions.⁵³ Així doncs Plató considerava el cos com a la "presó de l'ànima".

Amb Aristòtil el cos deixa de ser la cel·la on està captiva l'ànima per convertir-se en una part essencial i còmplice en els organismes vius mitjançant la teoria general de l'hilemorfisme: tot ésser material està compost de matèria i forma. La matèria no existeix sense una forma determinada, la forma no existeix més que com a forma d'un determinant ser material. En lloc de matèria i forma, Aristòtil recorre a la terminologia cos-ànima. La forma substancial d'un organisme viu es diu psiue o ànima, el cos és la matèria viva i informada per la psiue. No hi ha cap problema pel que fa a les relacions entre ànima i cos, ja que el cos viu és la mateixa ànima en tant que informa una matèria.⁵⁴

Amb l'expansió del cristianisme moltes de les idees dels antics pensadors foren passades pel filtre de la religió i la teologia. El concepte del cos com a "presó de l'ànima", encunyat per Plató

⁵² ARÉVALO, J. A. G., & CIFUENTES, A. S. (2015). En torno al concepto de cuerpo desde algunos pensadores occidentales. *Hallazgos*, 5 (9), 119-131. Recuperat de <https://doi.org/10.15332/s1794-3841.2008.0009.06>

⁵³ ARÉVALO, J. A. G., & CIFUENTES, A. S. Op. Cit. p. 122

⁵⁴ Ibidem.

i recollida per Plotí, tindrà acollida en alguns pensadors cristians. La mortificació i la tortura del cos van ser part d'una tradició espiritual cristiana, obstinada a doblegar els impulsos de la naturalesa biològica, en recerca d'una perfecció de l'ànima per a la qual el cos tornava a considerar-se un llast.⁵⁵

Durant el Renaixement, sota el prisma de la filosofia humanista sustentada en l'antropocentrisme i el racionalisme, els estudis científics van progressar notablement i la percepció del cos canvia substancialment. Va ser llavors quan l'anatomia va rebre l'impuls definitiu, donat l'interès dels pensadors de l'època, entre ells els artistes, per la perfecció física i les formes corporals.⁵⁶ Amb un sentiment individualista creixent, el cos es converteix també en la frontera precisa que marca la diferència entre els individus i es produeix un dels moments clau de l'individualisme occidental: abans el cos no era la singularització del subjecte a qui li oferia rostre. L'ésser humà, indestruable del cos no estava sotmès a la singular paradoxa de posseir un cos.⁵⁷

Paradoxalment en un món de creixent individualisme la societat es va adonar que, anatòmicament parlant, per dins tots som pràcticament iguals. El bisturí, com si es tractés d'una vareta màgica, va permetre descobrir els secrets amagats sota la pell, però aquest coneixement si bé va aportar grans coneixements mèdics i una comprensió exhaustiva sobre el funcionament del cos humà, no resolva el dubte sobre què és allò que ens fa substancialment diferents.

No és estrany doncs que en l'aparició del racionalisme cartesià ressonessin antics pensaments sobre la dualitat dels éssers humans. Descartes va divorciar la consciència del cos i va descriure a aquest últim com a una màquina. Des del punt de vista cartesià, ment i matèria són substàncies diferents que interactuen entre si.⁵⁸

En contraposició, els filòsofs empiristes anglesos reivindicaren el cos com a entitat que "sent" i és important perquè executi l'acte de conèixer; amb la seva màxima: "No hi ha res en l'enteniment que primer no hagi passat pels sentits –*sensus*: sentir amb el cos–", els empiristes donaren cabuda a una altra faceta de la manera de concebre allò corporal. En aquest sentit

⁵⁵ ARÉVALO, J. A. G., & CIFUENTES, A. S. Op. Cit. p. 123

⁵⁶ GUERRERO, M. G. (2012). Medicina y arte. La revolución de la anatomía en el Renacimiento. *Revista Científica de la Sociedad Española de Enfermería Neurológica*. 35(1), 25-27. Recuperat de <https://www.elsevier.es/es-revista-revista-cientifica-sociedad-espanola-enfermeria-319-articulo-medicina-arte-la-revolucion-anatomia-X201352461242765X>

⁵⁷ ARÉVALO, J. A. G., & CIFUENTES, A. S. Op. Cit. p. 125

⁵⁸ Ibidem.

Baruc de Spinoza, hereu crític del racionalisme cartesià, proposa una sola substància per a tots els atributs. Aquest pensador holandès es declarà monista, és a dir, no creia en l'existència d'un dualisme cos-ànima. Per Spinoza, l'home és cos i ment i tot en el seu conjunt, és part d'una substància universal amb infinites maneres i infinits atributs.

Amb l'aparició dels anomenats mestres de la sospita, la filosofia fa un viratge radical en la forma de concebre la humanitat, la història, el món i, en general, la societat. Pel que fa a la concepció del cos, Nietzsche va aprofundir en la relació entre l'ànima i el cos i va assenyalar a aquest últim com a font de totes les idees i pensaments. En la idea del *si mateix*, la raó i l'ànima són només una part del cos: "Darrere dels teus pensaments i sentiments germà meu, hi ha un amo més poderós, un guia desconegut. Es diu *si mateix* habita en el teu cos; és el teu cos."⁵⁹ D'aquesta manera el filòsof alemany rescata la relació entre l'ànima i el cos, com també ho havia fet Spinoza contra el dualisme cartesià.

Independentment de si som cos o tenim cos, el que sembla clar és que aquest constitueix el medi pel qual ens podem relacionar amb els altres, amb el món que ens envolta i al mateix temps amb nosaltres mateixos. Dins una visió més sociològica del cos cal destacar la figura de Michel Foucault que en el seu text sobre *El cos utòpic*, citat anteriorment, parla del seu cos com a quelcom contrari a la utopia, ja que: "És el lloc absolut, el petit fragment d'espai amb el qual em faig, estrictament, cos. El meu cos, implacable topia"; com al "lloc on està condemnat sense recurs"⁶⁰. Per després reflexionar sobre com probablement la primera utopia dels homes fou la del cos incorporal, que es fa palesa a les màscares d'or que la civilització micènica posava sobre el rostre dels reis difunts o a les pintures i escultures de les tombes. Essent el gran mite de l'ànima la més potent d'aquestes utopies que pretenen esborrar la trista topologia del cos. Al mateix temps defensa que "no hi ha necessitat de màgia ni d'encantament, no hi ha necessitat ni d'una ànima ni d'una mort perquè jo sigui alhora opac i transparent, visible i invisible, vida i cosa; perquè jo sigui una utopia, n'hi ha prou que sigui un cos"⁶¹. A partir de la concepció del nostre cos distribuïm i pensem el món que ens envolta: "el cos és el punt zero del món, allà on els camins i els espais es troben [...] El meu cos és com la Ciutat del Sol: no té lloc, però a partir d'ell sorgeixen i irradien tots els llocs possibles, reals o utòpics"⁶².

⁵⁹ ARÉVALO, J. A. G., & CIFUENTES, A. S. Op. Cit. p. 126-127

⁶⁰ FOUCAULT, M. Op. Cit. p. 12

⁶¹ FOUCAULT, M. Op. Cit. p. 14

⁶² FOUCAULT, M. Op. Cit. p. 17

Actualment els discursos dels antics pensadors respecte al cos conviuen amb altres formes de concebre'l. Jean Luc Nancy a la seva obra *Corpus* (1992) planteja una nova ontologia del cos, en la qual aquest es considera un “esdeveniment”, el cos és un objecte donat a un pensament finit, la veritat del subjecte és la seva exterioritat: la seva exposició infinita, el cos bolcat cap a fora.⁶³

Al mateix temps, molts pensadors contemporanis reivindiquen que la importància del cos resideix en ser font de sensacions, plaer i èxit. El pensador postmodern Gilles Lipovetsky, afirma que l'ésser humà contemporani reclama joventut i un no envelliment; l'hedonisme, el consum de promeses de felicitat i l'evasió són sinònims d'una societat que fomenta un tipus de felicitat humana basada en l'èxit del cos, per a reafirmar el present del cos que es té i ahora s'exhibeix. En aquesta societat, caracteritzada per una cultura de masses, segons el pensador francès, el cos compleix un paper primordial, perquè continua estant present en l'aquí i ara de l'individu.⁶⁴

3.2. — Formes de tractar el cos en l'art

En el món de l'art veiem com els corrents de pensament exposats anteriorment han anat calant entre els artistes i d'una manera o altra s'han fet palesos a la forma de representar i tractar els cossos. La llista d'exemples en aquest sentit seria infinita, però per citar-ne un: sembla força evident que el *David* (1501-1504) de Miquel Àngel (1475-1564), inscrit en el pensament humanista que citava als clàssics i en una nova reivindicació antropocèntrica, de formes atlètiques i anatòmicament perfectes esculpides en marbre blanc, contrasta amb les de les escultures de bronze d'Alberto Giacometti (1901-1966) com la d' *Homme qui marche I* (1960). Allargada i esquelètica, mostra a un personatge que tot i la seva fragilitat té els peus ben ancorats a terra. El filòsof francès Jean-Paul Sartre diria de Giacometti que es tractava de “l'artista existencialista perfecte”, “a mig camí entre l'ésser i el no-res”⁶⁵. Les figures de l'escultor suís, encara que no tinguin explícitament aquesta intenció, corroboren que entre les dues escultures han passat coses, entre elles dues grans guerres, que demostren fins a quin punt el cos humà és vulnerable davant els pensaments totalitaris.

⁶³ ARÉVALO, J. A. G., & CIFUENTES, A. S. Op. Cit. p. 128

⁶⁴ ARÉVALO, J. A. G., & CIFUENTES, A. S. Op. Cit. p. 129

⁶⁵ FULWOOD LAMPKIN. (2017). *El hombre que camina*. Recuperat de <https://historia-arte.com/obras/el-hombre-que-camina>

L'art pren rutes radicalment diferents a partir de la Segona Guerra Mundial que suposa un trencament traumàtic de la consciència europea i mundial, així com una dislocació de les dinàmiques de l'avantguarda.⁶⁶ “Escriure poesia després d’Auschwitz és un acte de barbàrie”, plantejava el filòsof alemany Theodor Adorno; calia doncs cercar nous camins per l’art. Itineraris que portaren a l’informalisme, a l’expressionisme abstracte, al pop art, a l’art minimalista i conceptual o a l’*art povera*, moviments que, dilatats en el temps, investigaren a través de nous materials i nous llenguatges. En la calor d’aquesta recerca matèrica i expressiva neixen les pràctiques artístiques en les quals el cos deixa de ser quelcom que es pot representar per convertir-se en el protagonista de l’acció artística. Sorgeixen a partir dels anys seixanta les performances, el fluxus o el happening, que hereus del dadà troben punts de convergència en el que s’anomena Body Art.

Sota el nom de Body Art s’inclouen aquells processos artístics en els quals l’artista utilitza el seu propi cos com a suport material de l’obra. D’aquesta manera els artistes tracten temes com la violència, l’autoagressió, la sexualitat, l’exhibicionisme o la resistència corporal a fenòmens físics. Així, el cos pot estar transformat per una disfressa, ser utilitzat com a instrument o unitat de mesura, agredit o posat a prova fins als límits del sofriment.⁶⁷

En la línia de pensaments postmoderns com el de Gilles Lipovetsky, aquests artistes conceben el cos com al mirall i forma de les nostres aspiracions, zona visible del nostre desig humà de perfecció, símbol social i personal de la nostra identitat i element fonamental d’aquesta. No és un organisme, sinó un portador de metàfores, de manera que la representació del cos ha de llegir-se com a intent de respondre la cerca d’identitat, la manipulació i decoració del mateix com a mitjà per intentar que la nostra persona sigui percebuda d’una altra forma i ocupi un lloc reconeixible dins del sistema cultural.⁶⁸

Veurem que les obres de joieria contemporània que tractarem a continuació parteixen de les mateixes premisses: el cos s’entén com a suport material de l’obra i aquestes reflexionen sobre les mateixes temàtiques, el resultat, però, és sensiblement diferent, perquè en la joieria contemporània la importància també recau en l’objecte que s’incorpora a aquests cossos. Val la pena parar-nos un moment a analitzar, a grans trets, les pràctiques d’alguns d’aquests

⁶⁶ MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA (s.d.). *La Europa de la distopía: Arte después de la Segunda Guerra Mundial*. Recuperat de https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/401_final.pdf

⁶⁷ *Body Art*. (s.d). Recuperat de <https://masdearte.com/movimientos/body-art/>

⁶⁸ *Gina Pane, Günter Brus y las heridas simbólicas del cuerpo*. (s.d). Recuperat de <https://masdearte.com/especiales/gina-pane-gunter-brus-y-las-heridas-simbolicas-del-cuerpo/>

artistes, perquè ens donen el pols del context en el qual naixerà la joieria contemporània que cerca noves formes, més lliures, de treballar el cos humà.

Les primeres experiències d'art corporal, conegut com a Body Art es van donar gairebé simultàniament a Amèrica i a Europa a finals dels anys seixanta. Trobem una línia més analítica a les pràctiques que es desenvolupen als Estats Units per artistes com Vito Acconci (1940-2017), Chris Burden (1946-2015) o Dennis Oppenheim (1938-2011), que posen l'accent en les possibilitats del cos. Pel que fa a l'experiència europea trobem una línia de treball més dramàtica, que incideix en la reelaboració d'arquetips, al costat d'aspectes relacionats amb el transvestisme, el tatuatge o la sublimació del dolor; entre els artistes més destacats trobem a Herman Nitsch (1938), Günter Brus (1938), Rudolph Schwarzkolger (1940-1969) o Gina Pane (1939-1990).⁶⁹

A aquesta llista d'artistes pels quals el cos humà ha esdevingut un instrument de recerca hi podríem afegir les accions de Bob Flanagan (1952-1996), qui saltà a la fama per perforar els seus genitals, o les obres pintades amb sang pròpia de l'artista cubana Ana Mendieta (1948-1985), entre molts altres. En aquest cas ens detindrem només a veure cinc exemples de com alguns d'aquests artistes han treballat sobre els seus cossos i els compararem amb obres d'altres autors, èpoques o disciplines artístiques, en una espècie d'intent d'explicar com l'art, en tant que llenguatge, ens convida a endinsar-nos a diferents espais de reflexió a partir de vies molt diverses.

3.2.1. – La ferida

Als anys cinquanta l'artista italoargentí Lucio Fontana (1899- 1968) agredia els seus llenços per tal de demostrar que l'obra d'art no tenia lloc sobre la superfície física del quadre, sinó en el cap de qui observava, com podem veure a *Concetto spaziale attesa* (1960) (Fig. 1)⁷⁰. La francesa Gina Pane (1939- 1990) contestava una dècada més tard agredint el seu propi cos, utilitzant-lo així com a canal de comunicació artística com veiem a *Azione Sentimentale* (1973) (Fig. 2). Les obres d'aquests artistes parteixen de reflexions molt diferents, però tenen en comú la ferida com a mitjà de comunicació, ferides davant les quals l'espectador se sent agredit i interpel·lat, ferides que reclamen una explicació. El llenç estripat ens convida a reflexionar sobre què és l'art, el cos estripat a més ens porta a fer-ho sobre la

⁶⁹ *Body Art*. Op. Cit.

⁷⁰ Totes les figures es poden veure a l'annex imatges.

nostra pròpia corporalitat, alhora que planteja qüestions sobre la fecunditat, la sexualitat, la mort o la regeneració tan conegudes també en el camp de l'art. Les ferides de Pane són agressions voluntàries per on el cos s'afebleix, s'escapa la vida i s'entra en una nova situació mental i física que l'artista creu necessària. El seu cos, escenari de dolor i plaer, es retroba en un nou estadi simbòlic on no existeix l'alienació o repressió corporal. El que queda de la incisió en la superfície corporal és la cicatriu, com a memòria d'una vida ferida.⁷¹

3.2.2. – L'acte violent

Una de les obres més conegudes de l'estatunidenc Chris Burden és *Shoot* (1971) (Fig. 3), una performance realitzada al F Space de Santa Ana, Califòrnia. L'acció es desenvolupa de la següent manera: un tirador disparà una bala del calibre vint-i-dos al braç esquerre de l'artista des d'una distància de cinc metres. A una de les fotografies que ens han quedat com a testimoni d'aquest moment, podem veure al tirador inclinant el cap amb un gest d'apuntar mentre l'artista, vestit amb samarreta blanca, espera el tret amb els braços abaixats. La composició de la fotografia i la samarreta blanca de l'artista es remeten a una de les obres més conegudes del pintor espanyol Francisco de Goya (1746-1828), *Els afusellaments del tres de maig* (1814) (Fig. 4).

El context en el qual s'emmarquen les dues obres és clarament diferent, però ambdós artistes han plasmat al llarg de la seva trajectòria l'extorsió a la qual estan sotmesos els cossos dins un món on la violència és intrínseca. Violència imposada que es plasma a la pintura esmentada; la que el mateix pintor va il·lustrar a la seva sèrie de gravats *Els desastres de la Guerra* (1810-1820), en la qual no estalvià detalls a l'hora de representar cossos torturats, vexats i mutilats; la que segons alguns crítics fou la llavor de l'obra de Burden, la d'una infància marcada per la malaltia i l'hospitalització. O violència escollida, que és la que veiem en l'obra de l'artista estatunidenc, però que tanmateix fa referència a aquesta violència imperant. Burden denuncia aquest fet a través de l'autolesió i al mateix temps, tal com ha afirmat en diverses entrevistes, intenta ser l'amo del seu propi destí. A diferència del protagonista del quadre de Goya, que amb els braços alçats espera el tret per mitjà del qual altres han decidit quan posar punt final a la seva vida, Burden amb els braços abaixats espera l'execució d'un tir que ell mateix ha programat. Quan li preguntaren pel motiu d'aquesta acció, entre altres coses l'artista declarà: "Tenia una sensació intuïtiva que rebre un tret és tan americà com el

⁷¹ Gina Pane, Günter Brus y las heridas simbólicas del cuerpo. Op. Cit.

pastís de poma. Veiem gent filmada a la televisió, llegim sobre ella en el periòdic. Tots s'han preguntat com és. Llavors ho vaig fer”.⁷²

3.2.3. — Matèria primera

Les deposicions dels nostres cossos, els fluids corporals o els gasos poden formar part també de la matèria primera amb la qual treballa l'artista. El polèmic artista Piero Manzoni (1933-1963) va fer ús d'aquests materials a fi de crear escultures amb excrements o el seu propi alè. Segurament la seva obra més icònica és *Merda d'Artista* (1961) (Fig. 5), en la qual Manzoni va enllaunar 90 dosis d'excrements propis, d'uns 30 grams cadascuna, per després vendre el seu pes en or, seguint la cotització del dia d'aquest metall noble. D'aquesta manera portava a l'extrem la màxima de “Tot el que escup l'artista, és art” expressat per un dels principals exponents de l'art dadà, Kurt Schwitters.⁷³ Manzoni ofería una visió crítica i irònica sobre el món de l'art, les seves institucions i la consideració dels artistes en general.

D'una manera molt diferent utilitzaren aquests materials sorgits del cos alguns artistes vinculats al Body Art, com és el cas de l'austríac Günter Brus (1938), que formava part de l'Accionisme Vienès, una agrupació d'artistes que va trobar en l'acció una “brutal oposició” a la “passivitat de les paraules” i va sorgir com una ruptura a la tradicional contemplació de l'art. Al costat d'Otto Muehl, Rudolf Schwarzkogler i Hermann Nitsch, van trobar en el cos humà l'eina artística que estaven buscant.⁷⁴ El 1966 l'artista afirmava: “El meu cos és la intenció, el meu cos és el succés, el meu cos és el resultat.”⁷⁵ Per a Brus el llenguatge és sempre un llenguatge del cos, un cos que no pot ser presentat en la seva forma permanent, ja que des del seu naixement, l'home apareix mutilat i ferit. Mostrant en les seves obres un cos sense vergonyes ni tabús, en tota la seva nuesa i precarietat.⁷⁶ El 1968, durant el Festival Art i Revolució de la Universitat de Viena, Brus va dur a terme la seva actuació número 33: *Der Helle Wahnsinh* (Fig. 6). En ella, es va desvestir amb tranquil·litat i es va tallar el pit i les cuixes

⁷² *Biography of Chris Burden*. (s.d). Recuperat de <https://www.theartstory.org/artist/burden-chris/life-and-legacy/#nav>.

⁷³ HERRERA, G. (2019). *'Mierda de Artista', la obra de arte conceptual que catapultó a Piero Manzoni*. Recuperat de <https://culturizando.com/mierda-de-artista-la-obra-de-arte-conceptual-que-catapulto-a-piero-manzoni/>

⁷⁴ GEOVANNI, M. (2017). *El artista que bebió su orina y se untó sus heces para impresionar al público*. Recuperat de <https://culturacolectiva.com/arte/el-artista-que-bebio-su-orina-y-se-unto-sus-heces-para-impresionar-al-publico>

⁷⁵ FABER, M. (2005-2006). *Günter Brus: Quietud nerviosa en el horizonte*. Recuperat de <http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/01-cuerpo/artistas/fundadores/brus/brus.htm>

⁷⁶ PÁEZ, S. (2012). El cuerpo y sus usos en el arte contemporáneo. *Crítica Latinoamericana*, 29, 10-12. Recuperat de <http://criticalatinoamericana.com/el-cuerpo-y-sus-usos-en-el-arte-contemporaneo/>

amb una petita navalla de rasurar. Tot seguit, va orinar en un got. Després va beure la seva orina, va defecar i es va untar el cos amb la femta només per a acabar masturbant-se, recolzat en el sòl, mentre cantava l'himne austríac.⁷⁷

3.2.4. – L'afegit: la pròtesi

Finalment per acabar aquest apartat d'art i cos voldríem introduir l'obra de dos artistes que entronca molt bé amb les obres de joieria contemporània proposades. Dos artistes que a diferència dels anteriors treballen les possibilitats del cos a partir de les pròtesis, a partir d'elements externs implantats sota la pell amb els quals els artistes esdevenen l'obra i els seus cossos són les escultures vives que els acompanyen. Parlem dels pioners Mireille Suzanne Francette Porti (1947) i Stelios Arcadiou (1946) o més correctament d'ORLAN i Stelarc, perquè així és com van decidir rebatejar-se. Ells dos en nom de l'art, com a expressió exagerada del pensament hipermodern i els seus nous discursos hegemònics, van donar peu al moviment post humà, nascut als anys noranta. Demostrant una nova forma de construcció del *jo* avalada i assistida per la biotecnologia que declarava la guerra al cos biològic, naturalment heretat i culturalment constituït.⁷⁸

A partir de 1990 l'artista francesa ORLAN començà el projecte *La Réincarnation de Sainte ORLAN* (Fig. 7), obra amb la qual inventa el concepte *Carnal Art*. Per a aquesta obra l'artista se sotmet a nou intervencions quirúrgiques per a transformar el seu cos en una cosa completament diferent, un ésser híbrid compost per trossos inspirats en diverses pintures o escultures representatives de l'art i de la bellesa de la dona: la barbata de la Venus de Botticelli, el front de la Mona Lisa de Da Vinci, la boca del rapte d'Europa de Boucher, els ulls de la Psique de Gérôme i el nas d'una escultura de Diana. Una reinvençió del mite de Frankenstein. Set dones ideals que encaixen com un puzzle en el seu propi cos. El seu objectiu era deformar el seu propi rostre a través de la bellesa suggerida per grans artistes per a denunciar la submissió i en molts casos fins i tot l'esclavitud de la dona a uns canons de bellesa determinats.⁷⁹ Aquest tipus d'intervencions quirúrgiques, sempre teatralitzades, han estat curiosament immortalitzades i projectades a diferents centres artístics.

⁷⁷ GEOVANNI, M. Op. Cit.

⁷⁸ PÁEZ, S. Op. Cit.

⁷⁹ GAMERO, A. (2013). *Orlan, la mujer que sacrificó su cuerpo al arte*. Recuperat de <https://lapiedradesisifo.com/2013/03/08/orlan-la-mujer-que-sacrific%C3%B3-su-cuerpo-al-arte/>

Stelarc, d'altra banda, és també un artista conegut en el món de les performances i les modificacions corporals, inscrit en el transhumanisme, un corrent que expressa les possibilitats poètiques d'una tecnologia que cada dia s'integra de manera més orgànica a l'experiència subjectiva de l'ésser humà. Intervencions quirúrgiques, empelts artificials i l'afegiment de membres prostètics són alguns dels elements que donen forma a una estètica de l'artificial.⁸⁰ Una estètica que ens porta al camp de l'art cibernètic, una estratègia artística que promou un discurs de reivindicació i obsolescència del cos orgànic en virtut de les tensions físiques i culturals a les quals aquest s'enfronta intervingut per les tecnologies.⁸¹

L'obra de Stelarc se centra en les possibilitats d'extensió i modificació del cos humà a través de la tecnologia, per la qual cosa ha investigat en medicina, robòtica i mecanismes de control remot del cos.⁸² A partir d'aquestes investigacions sorgeix *The third ear* (Fig. 8), que comença a desenvolupar-se el 2007. Aquesta obra consisteix en l'empelt quirúrgic d'una falsa orella al braç esquerre de l'artista que al mateix temps busca ser un dispositiu de comunicació, ja que té incorporat un sensor de proximitat que detecta a les persones que s'acosten a ella, una micro antena sense fil i un petit micròfon que permet recollir els sons de l'exterior.⁸³ Amb el temps un seguit de complicacions mèdiques van fer que s'hagués de retirar del cos de l'artista, però l'obra ja havia tingut lloc. L'artista defineix el cos de la següent manera:

“Per a mi, el cos és una estructura impersonal, evolutiva i objectiva. Després de dos mil anys d'investigar la *psyche* humana sense notar cap canvi real i discernible en la nostra mirada històrica i humana, potser necessitem fer una aproximació més fisiològica i estructural. Considerar que només a través d'un redisseny radical del cos podrem arribar a filosofies i pensaments significativament diferents.”⁸⁴

⁸⁰ *El arte transhumano de Sterlac*. (2016). Recuperat de <https://www.arteallimite.com/2016/08/27/arte-transhumano-sterlac/>

⁸¹ RADRIGÁN, V. (2013). Cyborg art y bioética: Stelarc y The third ear. *Aisthesis*, (54), 209-221. Recuperat de <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812013000200011>

⁸² Ibidem.

⁸³ RADRIGÁN, V. Op. Cit.

⁸⁴ *El arte transhumano de Sterlac*. Op. Cit.

4.— JOIA i COS

4.1. — El cos com a motlle

Motlle o motllo

nom masculí

- 1 Recipient o peça buida on es posa una massa líquida o tova que, en tornar-se sòlida, pren la forma del recipient.
 - 2 Peça, plena o buida, que s'utilitza per donar forma a alguna cosa.⁸⁵
-

Al llarg de la Història de l'Art han estat molts els artistes que han experimentat amb motlles corporals, tals com Marcel Duchamp (1887-1968), Bruce Nauman (1941), Giuseppe Penone (1947), George Segal (1934) i Antony Gormley (1950), entre d'altres. Com indica Elisa Lozano Chiarlones a la seva tesi doctoral per aquests artistes els motlles representen un mitjà per cercar l'espiritualitat, i en moltes ocasions un lloc on conservar l'empremta del cos. D'aquesta manera el motlle passa a ser l'obra en si i no només un mitjà de reproducció.⁸⁶

Un dels pioners en aquesta pràctica dins el món de la joieria contemporània és sens dubte l'alemany Gerd Rothmann (1941), qui des de principis dels anys setanta ha estat reinterpretant la joieria tradicional a partir d'un acostament intel·lectual i lúdic.⁸⁷

Rothmann no es caracteritza per utilitzar materials alternatius, la major part del seu treball està produït amb materials nobles tals com l'or, la plata, així com la incorporació puntual de pedres precioses, però el que el fa diferent és la seva forma d'entendre la joieria en relació amb el

⁸⁵ Motlle. (s. d.). En *Diccionari Manual llengua catalana Vox, Larousse Editorial, SL*. Recuperat de <https://www.diccionaris.cat/?diccionario=77&empieza=empieza&palabra=motlle&imprimir=N>

⁸⁶ CHIARLONES, E. M. L. (2004). *Creatividad y espiritualidad en los moldes del cuerpo. El molde corporal como obra "definitiva" en la escultura a partir del siglo XX*. (Tesi doctoral, Universitat Politècnica de València). Recuperat de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=190405>

⁸⁷ BAUMER, D., CARTLIDGE, B., HUFNAGL, F., JOPPIEN, R., RUNDE, S. (2002). *Gerd Rothmann: Jewellery*. Berlin: Hatje Cantz.

cos, fet que el portà a aconseguir dotar als metalls de formes i textures úniques fins aleshores. Per mitjà de les seves peces el metall es converteix en un material aparentment càlid i flexible.

Influenciat per la filosofia de la cinètica i l'experiència humana de la Bauhaus, Gerd Rothmann va desenvolupar en el seu treball un diàleg poc convencional amb el cos humà i va introduir motlles corporals en l'àmbit de la joieria contemporània.⁸⁸ Prenent les petjades del cos com el motiu central a la seva obra, l'artista ha dissenyat peces que es mouen entre la decoració ornamental i l'art conceptual. Les joies de Rothmann no són simples adorns que s'afegeixen als cossos, sinó que són complements que parteixen d'aquest mateix cos i, a partir del motlle, s'adapten perfectament al portador. Inaugura així una relació amb el comissionat de la peça molt diferent de l'habitual, ja que no només estableix una relació: ordre, artista, obra d'art, sinó que el receptor és sovint el que físicament participa en la producció de l'obra. En paraules del mateix Rothmann, la seva trajectòria "és només el resultat d'un interès de per vida en el medi de la joieria en relació amb les persones".⁸⁹

L'artista començà a introduir el cos en la joieria a partir de formes suaus i esquemàtiques o motlles d'algunes parts del cos a través de la tècnica de la cera perduda; en fer-ho, crea objectes que, d'una banda, són un complement molt íntim d'un cos particular, i per l'altre, es poden veure com a escultures figuratives independents. El treball de Rothmann és el resultat d'una llarga carrera d'experimentació amb el cos com a motiu central, és per això que si donem un cop d'ull a la seva trajectòria, podem traçar diverses línies d'investigació artística.

En una línia més minimalista, trobem les peces que s'integren a parts insòlites en el món de la joieria, tals com el taló (Fig. 9), diverses parts de l'orella (Fig. 10), colze (Fig. 11), o petites parts del nas com és el cas de la joia creada per a Barbra Seidenah't's (Fig. 12). Aquest tipus de peces, tot i adaptar-se de manera molt natural a la part escollida, solen tenir un acabat llis i polit, que sobre el cos fa evident que es tracta d'un complement d'orfebreria. El resultat són peces biomòrfiques que fora del cos adquireixen un caràcter enigmàtic. Encara que amb aquest tipus de peces podríem parlar de certa abstracció, el cert és que l'interès de Rothmann més que en l'abstracte se centra en el concret, precís, específic i individual.

⁸⁸ KRISTY HSU. (2012, 5 febrer). *Gerd Rothmann: An Unconventional Dialogue with the Human Body*. Recuperat de <https://kristyhsu.wordpress.com/2012/02/05/gerd-rothmann-an-unconventional-dialogue-with-the-human-body/>

⁸⁹ CROSS GANS, J. (2010, 31 gener). *Gerd Rothmann: Catalog Raisonné 1967-2008*. Recuperat de <https://artjewelryforum.org/book-reviews/gerd-rothmann-catalog-raisonne%C3%A9-1967-2008>

Dins una línia més escultòrica i realista, a partir de les impressions del cos, l'artista detalla sense un context clar el model d'una zona híper específica. En aquests casos les marques de l'epidermis no són eliminades, sinó que són precisament les que doten a les peces d'un caràcter únic i personal. En tenim exemples pel melic (Fig. 13), i d'altres parts del cos, però en aquest sentit l'exemple més popular de l'artista són les joies d'or creades a partir d'un motlle complet del nas (Fig. 14). Podríem definir a aquest tipus de peça com a *micromàscars* que cobreixen parts del cos molt concretes, ja que a la pràctica es tapa amb or la pell que hi ha al darrere, però la intenció i el resultat que aquestes peces ofereixen és molt diferent del de les màscars d'or que ens venen a la ment, com poden ser les dels antics faraons. Les joies de Rothmann lluny de mostrar una imatge idealitzada del portador de les *micromàscars*, emfatitzen amb tot luxe de detall la realitat que embolcalen, sempre partint de la imatge real i honesta de l'individu.

La investigació del joier pel que fa a l'òrgan de l'olfacte no es queda només a la superfície, el 1987 realitzà un penjoll d'or a partir del motlle de l'orifici nasal de Daniel Fusban (Fig. 15). Aquest és un dels pocs exemples de l'artista en el qual la joia, a priori, no està pensada per ser col·locada al mateix lloc des d'on es pren el motlle, ja que si no transgrediria una de les normes *sine qua non* de Rothmann: la portabilitat. Veurem que altres artistes que treballen amb el motlle parteixen d'una premissa absolutament contrària, en la qual es qüestiona precisament la norma de la portabilitat que sembla intrínseca en el món de la joieria, com és el cas de les peces de Lauren Kalman.

Amb l'ús d'un llenguatge totalment contemporani, Rothmann reviu una de les funcions dels ornaments antics, la sentimental. La impressió de la mà i les empremtes digitals, en particular, s'ha convertit en un element constant en el seu treball. Tenim multitud d'exemples en aquest sentit, des d'anells que ens remetent a una relació sentimental (Fig. 16), collarets que ens mostren lligams familiars (Fig. 17) o fins i tot collarets on queden immortalitzades les empremtes de diverses amants (Fig. 18). Encara que avui l'ús de l'empremta digital en l'àmbit de la joieria ens pot semblar poc innovador, ja que ha estat molt explotat per la indústria, en el seu moment Rothmann fou pioner en integrar-la en aquest camp. Per crear aquest tipus de joieria sentimental també ha explorat altres formes com veiem en una de les peces més boniques i inquietantment simbòlica de l'autor, en la qual pren el motlle d'un canell masculí i en fa una esclava per a la seva estimada (Fig. 19). El fet que les peces estiguin impreses en or, un material incorruptible, significa que l'objecte pot compensar una absència, fins i tot absència definitiva i fer que allò que està destinat a desaparèixer, resisteixi el destí de la carn i el temps i sigui etern a través d'una identitat estable.

Finalment voldríem destacar algunes peces de l'artista més experimentals que trenquen amb tot un discurs de peces extremadament personalitzades i que d'alguna manera tanquen el cicle d'un joier que per sobre de tot es va preocupar per la concepció dels cossos a través de la joieria. Parlem de *Sixth Finger* (1979) (Fig. 20) i especialment de *Dripping Nose No.2* (1976) (Fig. 21). Aquestes dues peces no estan pensades per un destinatari concret, sinó que es tracta d'extensions artificials que substitueixen o proveeixen una part del cos extra, és a dir pròtesis. En el cas del sisè dit és quelcom molt clar, dota al portador d'una prolongació extra, i en el cas del nas gotejant fa que tot aquell qui se'l col·loca tinguin un aspecte semblant. En aquests dos casos en lloc de ser els cossos els que ofereixen una forma única a les peces, passa exactament el contrari, són les peces les que modifiquen la imatge de l'individu, especialment en el cas del nas. Ens trobem en l'antítesi del nas d'or mencionat anteriorment, ja que en aquest cas tota referència individual és esborrada i substituïda per un afegit esquematitzat que provoca un efecte de pèrdua d'identitat.

Aquesta idea ens evoca un projecte molt més contemporani d'Ewa Nowak anomenat *Incognito* (2018) (Fig. 22 i Fig. 23). Encara que les peces de Nowak neixen amb una intenció clara davant d'una problemàtica actual, la falta de privacitat a causa de l'existència creixent de les càmeres de reconeixement facial, en certa manera podem dir que comparteix amb Rothmann l'efecte igualador i despersonificador que ofereix el *Dripping Nose*. La primera peça d'*Incognito*, així com la més popular, consisteix en una estructura de llautó semblant a unes ulleres a les quals s'han soldat dos cercles que ocupen la part dels pòmuls i una altra, més o menys rectangular, que cobreix la part del centre del front, entre les celles i el cabell. D'aquesta manera el complement actua com una màscara que fa que la cara de l'usuari sigui indetectable per a l'algoritme que fan servir les càmeres de vigilància, en un intent de recuperar la privacitat i l'anonimat que s'ha perdut a l'espai públic. En paraules de Nowak: "Les càmeres són capaces de reconèixer la nostra edat, estat d'ànim o sexe i fer-ho coincidir amb precisió a la base de dades, el concepte de desaparèixer en la multitud deixa d'existir".⁹⁰

S'ha comprovat en diverses ocasions l'efectivitat de la peça i a més de complir la seva funció, l'artista ha volgut que fos una peça estèticament agradable que convidés als usuaris a portar-la, perquè pensa que és un tipus de joia que podria arribar a utilitzar-se de forma habitual en el futur. Completa el projecte que Nowak bateja com a *joies de cara* un altre complement,

⁹⁰ HITT, N. (2019, 30 juliol). *Ewa Nowak's anti-AI mask protects wearers from mass surveillance*. Recuperat de <https://www.dezeen.com/2019/07/30/ewa-nowak-anti-ai-mask-protects-wearers-from-mass-surveillance>

aquesta vegada molt més radical en el que cobreix el cap de l'usuari amb un joc de miralls per amagar del tot la identitat d'aquest.

Podem atorgar a Rothmann el mèrit d'introduir el cos dins la joieria a través dels motlles, però a partir d'ell un seguit de successors continuaren aquesta pràctica oferint resultats absolutament trencadors i diferents com passa amb les peces de Lauren Kalman o Naomi Filmer. Si bé Rothmann sempre ho féu des d'un punt de vista amable, peces com les de Kalman, demostren que els motlles també poden constituir un acte violent.

Les joies de Lauren Kalman (1980) estan pensades per cobrir aquelles parts que sovint no són complementades; s'adapten al cos de la mateixa manera que el cos ho fa amb les seves peces, modificant-ne així la gestualitat, especialment facial, i creant imatges sovint ferotges i desconcertants, de manera que el treball de l'artista visual té la capacitat d'atraure i repel·lir a l'espectador al mateix temps. Interessada en la investigació de la bellesa, els adorns, la imatge corporal i l'entorn construït, Kalman ha experimentat a través de l'artesanía contemporània, l'escultura, el vídeo, la fotografia i la performance.⁹¹

En les properes línies veurem alguns dels exemples més significatius de l'artista, però és important assenyalar que mentre que en els exemples exposats anteriorment, la importància requeria principalment en l'objecte, en aquest cas tractant-se de joies que sovint s'emmarquen en un context performatiu, per tenir una experiència completa és important tenir en compte els vídeos i les fotografies on apareixen.⁹²

El projecte *Devices for Filling a Void* (2014-2019) combina joies amb formes que recorden a dispositius quirúrgics reconstruïts i formes corporals amorfes. Totes les peces que componen la col·lecció parteixen del motlle negatiu d'una part del cos per després poder-les incorporar, i al mateix temps s'expandeixen cap enfora, modificant així la gestualitat del portador. Els materials emprats són bàsicament llautó i ceràmica i algun tipus de plàstic transparent. En lloc de presentar el cos en una posició ideal, les peces el distorsionen a través d'accions sovint grotesques i violentes. Com expressa Kalman a la seva web de presentació, aquests objectes literalment emplen els buits del cos, al mateix temps que planteja un *emplenar* de caràcter psicològic respecte els buits emocionals i eròtics. Buits especialment atribuïts a la figura de la

⁹¹ KALMAN, L. (s. d.). *About*. Recuperat de <https://www.laurenkalman.com/about>

⁹² Per veure algunes de les seves performances visitar la web de l'artista: <https://www.laurenkalman.com/>

dona a qui la societat, sovint, segueix veient com a incompleta i mancada sense el reforç de la figura masculina, vestimenta, maquillatge i adorns en general.⁹³

No és estrany, doncs, que la majoria de peces d'aquesta col·lecció estiguin destinades a la boca, per la seva connotació sexual i també perquè és l'òrgan de la parla i per tant de la paraula, aquella que tantes vegades s'ha tendit a silenciar en el cas de les dones. La mateixa que resulta tan difícil d'articular quan es tracta d'expressar els nostres desitjos i pors més íntims. Aquella que ens ressona amb força per dintre, però que en sortir es converteix en una bola d'aire muda (Fig. 24); la que el nostre llast moral tendeix a callar amb força i ens tapa la boca (Fig. 25) i les orelles (Fig. 26); mentre una sèrie de paraules, sempre imposades, tradueixen de forma adornada (Fig. 27) i pels altres, allò que ens rosega per dins i ens molesta (Fig. 28), però que no sabem dir. Allò que en definitiva no ens deixa respirar (Fig. 29).

Una de les obres més aplaudides i conegudes de l'artista és *Golden Tongue* (Fig. 30) que forma part del projecte *Hard Wear (2006-2009)*. Es tracta d'una de les imatges més transgressores de joieria contemporània, ja que a més del seu atractiu visual planteja quelcom nou dins d'aquest camp, la possibilitat d'una obra efímera tot i estar elaborada amb or, un material durador per naturalesa. La qualitat d'eternitat associada a la joieria ha construït tota mena de llegendes al voltant d'aquestes peces que aconsegueixen sobreviure al temps.⁹⁴ La peculiaritat de la joieria a perdurar i sobreviure fins i tot a aquells qui l'han portada, ha estat una de les característiques essencials d'aquest tipus d'objectes al llarg de la història. És per això que, com veurem més endavant aquesta és una de les qüestions que cal transgredir si es volen fer trontollar els fonaments d'aquesta pràctica a fi de repensar-la.

No és el primer cop que es presenten òrgans del cos com si haguessin estat tocats per l'alquímia, ho veiem en el cas de Rothmann i si ens centrem en la llengua en concret, també tenim l'exemple Emmanuel Lacoste amb la seva peça *Langue* (Fig. 31), una de les cinc peces de la col·lecció *Ex Carn* (2006). En aquest projecte el joier francès proposa una experiència sensorial del cos humà, en el qual busca desvetllar la presència d'òrgans interns gràcies els sentits, fent el que l'artista considera una "oda al cos humà, a la seva mecànica i intimitat". Aquesta peça realitzada amb or fi a partir del motlle de l'òrgan de la parla està pensada per posar-se just sobre la llengua. L'artista es referia a aquesta peça en concret de la següent

⁹³ KALMAN, L. (s. d.). *Devices for Filling a Void*. Recuperat de <https://www.laurenkalman.com/portfolio/devices>

⁹⁴ RIVIÈRE, M. (2009). Més enllà de la moda. En JORGC (ed.), *Actituds : joieria, reflexos i reflexions* (p. 34-37). Barcelona : Col·legi Oficial d'Orfebres, de Relotgers i de Gemmòlegs de Catalunya.

manera: “La llengua és l’únic òrgan intern al qual es pot accedir directament. És a la vegada l’òrgan del gust i la parla. La boca és una porta d’entrada al cos.”⁹⁵

Hard Wear (2006-2009) de Kalman, és un projecte de llarga durada en el qual hi ha inclosos tota mena de complements construïts a partir de tècniques de joieria tradicional i experimental. Aquests objectes formen part d’un marc performatiu en el qual es mostra vídeos o fotografies del procés de col·locació o elaboració. Tal com s’especifica a la web de l’artista amb motiu d’aquest projecte, en el transcurs de la història humana, l’or ha estat un símbol de riquesa i poder perquè ha significat puresa, immortalitat i permanència. Altrament, el cos, concretament el cos femení, és representat com a fràgil, transitori i, sovint, abjecte. És un objecte per ser purificat. L’or en forma de joies s’utilitza en el cos com una extensió estètica del disseny de perfecció. En aquest projecte l’or, com a imatge de perfecció, es juxtaposa a la realitat de la corrupció corporal. Quan l’or es presenta en formes peribles o poc atractives, es qüestionen les seves qualitats inherents de permanència i bellesa.⁹⁶

De nou la boca és la part protagonista del projecte, veiem propostes incorporades a les genives (Fig. 32); una d’elles fent literal la metàfora de les dents com perles (Fig. 33); peces realitzades a partir del motlle del buit que queda sota la llengua (Fig. 34), o sobre els llavis on una joia d’or amb encastació de pedres semiprecioses sembla simular ferides i herpes labials (Fig. 35). També trobem peces a altres parts del cos, com el cas de l’orifici nasal (Fig. 36), la zona del llagrimall (Fig. 37) o l’interior de l’orella (Fig. 38). Totes elles ens remeten a formes d’infeccions cutànies i ens mostren una manera de tractar l’or molt diferent a l’habitual, deslligat de tot glamur.

Cal destacar també els quatre exemples de joieria efímera que completen la sèrie. És el cas de la llengua citada anteriorment, però de totes elles, tot i ser la més sorprenent visualment, segurament és la menys agressiva. Veiem en vídeos i fotografies un collaret pectoral (Fig. 39) fet a partir de pa d’or incorporat directament a la pell, per a assegurar-ne la col·locació primer es prepara la pell per mitjà de la semi ferida. No és l’única manera en la qual el pa d’or comporta una petita agressió al cos, en un potet veiem petits fragments d’aquest material acompanyat de pèls, són els que s’han arrencat del rostre en extreure el material (Fig. 40). Al mateix temps un fil d’or estreny un canell, ho fa d’una forma tan violenta que en retirar-lo la peça ha deixat una ferida (Fig. 41). Així doncs, no és la peça la que sorgeix a partir del motlle del cos, sinó que passa tot el contrari, és el cos el que es veu modelat a causa de la joia.

⁹⁵ LACOSTE, E. (s. d.). *Ex- Carne*. Recuperat de <http://www.emmanuel-lacoste.com/?p=123>

⁹⁶ KALMAN, L. (s. d.). *Hard Wear*. Recuperat de <https://www.laurenkalman.com/portfolio/hard-wear>

En aquest sentit no podem deixar de parlar de Gijs Bakker (1942), qui tres dècades abans ja havia portat a terme una idea semblant a *Shadow Jewelry/ Schaduwsieraad* (1973). Bakker és un dels dissenyadors industrials i de joieria més destacats dels Països Baixos, i sens dubte un dels pioners pel que fa a la joieria contemporània. Amb el desig d'eliminar la funció subordinada de la joieria com a decoració, al llarg de la seva trajectòria ha experimentat amb materials alternatius, ha incorporat la fotografia en la joieria, ha jugat amb la joieria tradicional creant peces a gran escala, i des d'un acostament minimalista, conceptual, i sota la influència de l'abstracció geomètrica, ha creat peces que conviden a la reflexió. El seu treball, sovint humorístic i irònic planteja preguntes com: per què la gent utilitza joies?, què fa la joieria a les persones?, o quin és el paper del joier en aquest procés?⁹⁷

És important apuntar que al principi de la seva trajectòria, almenys els deu primers anys, no podem parlar únicament de peces de Bakker, ja que la major part del treball el feia junt amb la seva companya Emmy van Leersum (1930-1984), a qui podem veure complementada amb una de les joies més delicades i peculiars de la dècada dels setanta, *Profile Ornament for Emmy van Leersum* (1974) (Fig. 42). Encara que no és una peça realitzada amb la tècnica típica del motlle, que implica un procés de fosa, en aquest cas dos fils d'acer inoxidable units per dues petites incisions que ressegueixen el rostre en forma de creu, són suficients per crear una peça única, pensada per i a partir del rostre de Van Leersum. I és que ambdós artistes es rebel·laren contra les tradicions de l'ofici i volien alliberar a les joies del seu llast històric que implica un seguit de materials i tècniques preestablertes. L'ús de materials industrials és comú al llarg de tota la seva trajectòria i això implica també l'ús de tècniques allunyades de la joieria tradicional, en les quals amb modificacions mínimes en els materials s'aconsegueixen peces d'una gran sobrietat.

Algunes de les noves conquestes pel que fa a la joieria contemporània en un moment de canvi on tot s'està repensant passen justament per posar en qüestió la durabilitat i l'aspecte de l'eternitat de les joies, per deixar espai a la reflexió artística, on el concepte sovint és més important que la funció o fins i tot que la mateixa joia. La joia personal, com a traça física en el seu portador és un dels temes que tracta Bakker. *Shadow Jewelry* representa una desmaterialització avançada de la joieria.⁹⁸ Amb l'ajuda de fotografies l'artista captura l'efímer que consisteix en les marques que han deixat al cos fils d'or col·locats fermament al voltant de braços (Fig. 43), turmells (Fig. 44) i cintura (Fig. 45). Com passava amb l'últim exemple

⁹⁷ DEN BESTEN, L. (s. d.). *The Jewelry of Gijs Bakker*. Recuperat de <https://www.ganoksin.com/article/jewelry-gijs-bakker/>

⁹⁸ Ibidem.

citat de Kalman, en aquest cas el cos és literalment modelat a través de la joieria. A més Bakker ho féu des d'un punt de vista irònic, és un dels pocs exemples d'aquesta època en el qual utilitza l'or, però el tractà com si es tractés d'una eina i no d'una joia, de fet el fil utilitzat es guarda a un estoig de vellut firmat, ja que en aquest cas l'artista com a orfebre no confeccionà or sinó cos.⁹⁹

La lògica de marcar la pell per accentuar-la, recorda a *Trademarks* (1970) (Fig. 46) de Vito Acconci (1940- 2017), citat a l'anterior apartat sobre el Body Art. Aquesta acció consistí en el fet que l'artista es mossegà el cos amb força i el signà amb les marques de les seves dents. Acconci a través de les marques que s'infligia a la seva pròpia carn posava al límit les seves fronteres físiques i provava així la seva existència.¹⁰⁰ Quelcom semblant passa amb les peces de Bakker, la paradoxa fa que un moment efímer es torni etern a través de la fotografia, de la mateixa manera que tota prova que allò que ha passat és la marca despulada que queda impresa sobre el cos. L'absència de la joia revela l'evidència d'una presència més primerenca. La durabilitat del metall entra en conflicte amb el signe immaterial, que s'esvaeix ràpidament.

El mateix passa a *Sensual Shiver-Ice Jewellery* (1999) (Fig. 47) de Naomi Filmer (1969), peces de vida curta, de gel, que es dissolen per la calor del cos, revelant la seva transitorietat. En aquesta col·lecció que implica una interacció activa amb el material, la dissenyadora britànica se centra en la reacció sensitiva del cos humà. En paraules de Filmer recollides per Olga Vainshtein:

“L'experiència real d'utilitzar gel és freda, incòmode, humida i, després d'un cert temps, dolorosa... la pell de gallina i les marques rogenques són una reacció física, que en si mateixes es presenten com una forma de decoració. La temperatura de la carn viva descompon l'estat del gel en aigua, que s'evapora, de manera que la reacció és temporal, però el record roman.”¹⁰¹

És justament d'aquesta artista de qui volem parlar a continuació, ja que igual que Kalman porta la qüestió del motlle fins a límits insospitats. La dissenyadora i docent Filmer, també està interessada a ennoblir els llocs menys celebrats del cos. Qui es defineix a si mateixa com a joiera conceptual, se centra amb la relació entre l'objecte i el cos; sensibilitat i sensació. Els seus dissenys pessiguen, taponen, abracen i es fonen amb el cos. Es tracta de la correlació

⁹⁹ DEN BESTEN, L. Op. Cit.

¹⁰⁰ RENDON, A. (2018, 24 juny). *Jewels as physical traces | Florence Jewellery Week*. Recuperat de <https://www.preziosa.org/2018/06/24/jewels-as-physical-traces/>

¹⁰¹ VAINSHTEIN, O. (2011). *Being Fashion-able: Controversy around Disabled Models*. (p. 15-16). Recuperat de <https://process.arts.ac.uk/sites/default/files/olga-vainshtein-being-fashion-able-controversy-around-disabled-models.pdf>

entre la carn humana i els diferents materials a través d'objectes que exploren i celebren, en lloc de decorar el cos.¹⁰²

Una de les imatges més conegudes de la joiera és la *Chocolate Mask* (2001) (Fig. 48) realitzada per un article de la revista *Another Magazine*. La màscara està composta per dues parts unides entre elles: una peça de plata daurada feta a partir del motlle de la boca oberta s'uneix amb una màscara de xocolata de la casa Elizabeth Shaw que cobreix la part inferior del rostre així com la barbata i el coll. Juntament creen un efecte realment impactant, sensual i desconcertant, al mateix temps que ens aboca a associacions fetitxistes que d'una banda provoquen el desig d'investigar en la superfície i de l'altra ens suggereix perill i violència. Tot plegat s'emmarca dins un projecte en el qual el tema són els volums de respiració, on l'artista capturarà les expressions facials que sorgeixen en agafar i expulsar aire i les adaptarà al rostre de la model.¹⁰³

La màscara de xocolata ens remet de nou a l'espai de la joieria efímera i al mateix temps ens porta a reflexionar sobre el consum de l'art, que en aquest cas pot ser literal. No és el primer cop que es planteja alguna cosa així en el camp de l'art, pensem per exemple en *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)* (1991) (Fig.49) de Félix González-Torres (1957-1996) on més enllà de la reflexió sobre la vida i la mort del seu company, és una obra que desafia el públic a prendre un rol més actiu en l'obra que passa fins i tot per fer-la desaparèixer.

El més destacat de Filmer és que, en general, el seu treball se centra en el gest, fins i tot en les peces que semblen aparentment més estàtiques hi ha la captació d'un moviment concret, per subtil que aquest sigui. És el cas del projecte *Breathing Volumes* (2009) (Fig. 50), on l'artista creà una sèrie de peces fetes a partir de la impressió dels seus contorns, capturant les expressions facials que apareixien quan inhalava i exhalava. El resultat són uns complements de marcat caràcter escultòric, que focalitzen l'espai format per la boca, la barbata i el coll.

A diferència de Kalman, les peces de Filmer no estan pensades per forçar una gesticulació concreta; encara que alguns cops ho facin, aquestes sorgeixen de l'observació atenta dels moviments naturals del nostre cos i a partir d'aquí l'artista busca la manera de crear-ne una

¹⁰² INGVOLDSTAD SVENDSEN, S. (2013, 8 desembre). *Naomi Filmer*. Recuperat de <https://stinesvendsen.wordpress.com/2013/12/09/642/>

¹⁰³ LEE, S. (2018). The Works of Naomi Filmer with Reference to Ecological Insights. *Archives of Design Research*, 31(2), 181-192. Recuperat de <https://doi.org/10.15187/adr.2018.05.31.2.181>

peça on s'emfatitzi aquest moviment. Peces en les quals la bellesa del gest es fa paradoxalment més evident que mai quan aquest apareix congelat en les *microatmosferes* de l'artista italoanglesa. És el cas del projecte *Ball in the small of my back* (2001) (Fig. 51) que realitzà per acompanyar la col·lecció d'Alexander McQueen l'any 2002. Es tracta d'una de les peces més conegudes de l'artista i consisteix en una combinació de vidre buit i coure platejat que només es pot utilitzar quan la model uneix els braços fent un gest concret amb les mans. Es diu que probablement s'inspirà en el gest que fa amb les mans un ballarí de flamenc i a partir d'aquí tragué un motlle de la realització activa d'aquest moviment per tal de produir la peça.

Les mans, i concretament els dits, sovint són els protagonistes de les obres de Filmer. En una de les seves primeres sèries, *Between* (1993) (Fig. 52), veiem complements que es poden fixar entre els espais buits que hi ha entre els dits de les mans i els peus. Aquestes peces estan creades a partir del motlle d'aquests espais de frontera amb les extremitats, el resultat són peces metàl·liques de formes suaus que semblen desfer-se entre la pell. Altres vegades, el fet que l'artista es fixi en aquestes extremitats es deu al seu valor expressiu, com en el cas de *Hand Manipulation Piece* (1993) (Fig. 53) en la qual crea el motlle d'un gest concret. En aquesta peça Filmer en lloc d'ornamentar el dit, emfatitza el significat del moviment. Els gestos amb les mans són un mitjà d'autoexpressió i comunicació, que canvia de persona a persona i depenen molt del context cultural. Per mitjà del motlle l'artista capta una expressió feta amb la mà que evoluciona en forma de joia. Més endavant veurem altres artistes que desenvolupen el seu treball al voltant del gest.

Per acabar amb els exemples de Filmer pel que fa a la tècnica del motlle, no podem deixar de parlar de *Toe and Heel Ball Lenses* (2007) (Fig. 54). Aquest grup de peces està realitzat a partir de múltiples esferes de vidre de diverses mides, en les quals podem veure diferents parts de cos humà realitzades a partir de motlles de metall buits. Mentre que externament veiem aquestes parts de color platejat per dintre són de color pell, fet que contribueix a donar la sensació de mirar dins del cos.¹⁰⁴ Les peces ens conviden a analitzar la relació entre l'espai i el cos humà fragmentat i absent. Un cos que ha tingut un paper actiu en la realització de l'obra, però de qui aquesta pot prescindir, ja que són peces molt més properes a l'escultura que a la joia. Si s'utilitzessin, es trencarien, de la mateixa manera que ho fa el cos que mostra; és un exemple de proposta concebuda des de la joieria, però que en prescindir de la portabilitat, adquireix una autonomia pròpia.

¹⁰⁴ LEE, S. Op. Cit. p. 189

Finalment i per acabar aquest apartat voldríem destacar el projecte *Outrospección; The Body and Mind* (2014) de l'artista colombià Daniel Ramos Obregón (1989) alumne de Naomi Filmer a la London College of Fashion. Qui amb el seu treball explora els límits dins la relació interdisciplinària entre moda, escultura i arts escèniques des d'un punt de vista conceptual i estètic. En aquest projecte ens mostra la seva particular aportació amb la tècnica del motlle a través de peces projectades cap enfora, fet que ens connecta amb el següent apartat on es concep el cos com a espai des d'on podem expandir-nos.

Aquesta col·lecció ha pres com a punt de partida el concepte *Outrospección* introduït inicialment pel filòsof Roman Krznaric, que proposa que per conèixer-se a un mateix un ha de viure cap a l'exterior, ja que és a partir de l'experiència de la vida que ens formem i ens descobrim a nosaltres mateixos. Tal com s'afirma a la web de l'artista, el colombià s'apropia d'aquest concepte i el relaciona amb experiències extracorporals, conegudes com a projeccions astrals, en tractar de representar, de manera metafòrica, a la ment projectada dins del cos com a una forma d'autoexpressió i representació.¹⁰⁵

La col·lecció consta de vuit peces que s'han realitzat a partir de motlles de porcellana de parts específiques del cos de l'artista unides a estructures de llautó banyat en or, mànecs de fusta colombiana tornejades a mà i arnesos de cuir. La porcellana, que sens dubte és el material protagonista de la sèrie, primer va ser escollida per les seves qualitats estètiques, però a una entrevista per a Socatchy l'artista afirmà que durant el procés trobà importants analogies entre aquest material i la construcció de la mateixa identitat:

“Vaig utilitzar porcellana antilliscant, que es troba en estat líquid, llesta per ser modelada en gairebé qualsevol cosa. Un cop seca, la porcellana es torna molt forta i gairebé impossible de treballar, però també es torna extremadament fràgil i delicada creant una bella dicotomia entre les seves propietats. Si hi pensem, les nostres identitats són molt mal·leables en les primeres etapes de les nostres vides i a mesura que creixem aquestes es van tornant rígides, encara que amb el temps ens endurim també ens tornem molt més fràgils i susceptibles als estímuls externs.”¹⁰⁶

De nou veiem en aquest projecte l'exploració de parts del cos que ja hem vist anteriorment com la boca (Fig. 55), la llengua (Fig. 56), els ulls (Fig. 57 i Fig. 58), els dits (Fig. 59 i Fig.60),

¹⁰⁵ RAMOS OBREGÓN, D. (s. d.). *Outrospección; The Body and Mind*. Recuperat de <http://cargocollective.com/danielramoso/Outrospeccion-The-Body-and-Mind>

¹⁰⁶ RODRÍGUEZ, L. (2014, 27 abril). Daniel Ramos Obregón 'Outrospección; The body and Mind'. Recuperat de <http://socatchy.net/daniel-ramos-obregon-outrospeccion-the-body-and-mind/>

els peus (Fig. 61) i les mans (Fig. 62), però en aquesta ocasió sembla, com diu Bill Rodgers a un article per a Cfile.Daily, com si els fantasmes d'aquestes extremitats haguessin sortit fora del cos. Qui afegirà que per la forma en la qual l'artista decidí presentar les peces, a través de fotografies realitzades al ballarí de dansa contemporània Lukasz Prytarski, sensuals, sexuals i exclusives, sembla que estiguem davant d'un anunci surrealista de l'experiència metafísica meditativa.¹⁰⁷

4.2. — El cos com a espai

Espai

nom masculí

- 1 Extensió que conté tots els cossos existents.
 - 2 Part d'aquesta extensió, generalment la que ocupa cada cos.
 - 4 Període de temps.
 - 8 *física*. Distància recorreguda per un cos en un temps determinat.¹⁰⁸
-

“En la joieria el cos humà adquireix un paper fonamental com a font d'inspiració i una finalització necessària del procés creatiu. No està simplement decorat, sinó que està fet per participar en una transformació estètica, convertint-se en un espai d'exhibició per a obres nascudes de l'experimentació.”¹⁰⁹ Així ho plantejava Maria Cristina Bergesio a una exposició dedicada a la joieria contemporània i és precisament aquesta concepció del cos com a espai d'exhibició, que va més enllà de ser un simple suport, la qüestió que volem abordar a continuació.

¹⁰⁷ RODGERS, B. (2015, 11 febrer). *Daniel Ramos Obregón's Surrealist Accessories make Astral Projection Sexy*. Recuperat de <https://cfileonline.org/art-daniel-ramosobregons-surrealist-accessories-make-astral-projection-sexy/>

¹⁰⁸ Espai. (s. d.). En *Diccionari Manual llengua catalana Vox, Larousse Editorial, SL*. Recuperat de <https://www.diccionaris.cat/diccionari/catala/espai>

¹⁰⁹ BERGESIO, M. C. (2006). Concept. *Preziosa: Contemporary Jewellery*. Recuperat de <https://docplayer.net/19865125-Promoters-concept-p-r-e-z-i-o-s-a-2006-edition-2006-exhibition-22nd-september-to-22nd-october-2006.html>

4.2.1. – Espai de projecció

Si anteriorment hem vist com la joieria contemporània es creua amb altres disciplines com el disseny, altres artesanies, el complement personal i la moda en aquest capítol aquesta relació és fonamental. Ho veiem en propostes com les de Naomi Filmer o Lucy McRae.

Naomi Filmer a qui ja hem trobat a l'anterior apartat, amb el seu treball suggereix nous horitzons per a la joieria contemporània com a forma de desvetllar aspectes relacionats amb el cos humà, l'espai, les àrees ocultes i les noves actituds.¹¹⁰ Al mateix temps proposa una nova comprensió de paisatges del cos, celebrant-lo com una interfície experimental entre el cos i l'espai que l'envolta.¹¹¹ Fet que ja es deixava entreveure a les anteriors peces de l'artista, però que es fa del tot evident a *Ball Lenses* (2007) (Fig. 63). Un conjunt de peces fetes amb esferes de vidre connectades al cos, que distorsionen l'aparença anatòmica i les proporcions corporals, generant un espai estrany on cos i entorn es fusionen. En aquest projecte la joieria proposa qüestions com: què és més important: l'objecte que portes o la carn que porta l'objecte? Portes tu l'objecte o l'objecte et porta a tu?¹¹²

En el treball de Lucy MacRae (1979), podem trobar una possible resposta a aquesta pregunta. McRae es defineix a si mateixa com a *Arquitecta del cos*, ja que va considerar que era la millor forma d'explicar el que feia segons la seva experiència en el món del ballet, l'arquitectura i la moda. És una artista multidisciplinària que amb la seva obra explora regnes rarament travessats, té la capacitat d'imaginar altres formes de ser i, crucialment, altres possibilitats per al cos humà, especulant sobre el futur de l'existència humana i examinant els límits del cos, la bellesa, la biotecnologia i el *jo*.¹¹³ Considera que la biologia humana es podria veure augmentada per una barreja de disseny físic, modificacions d'emocions, biologia molecular i tecnologia. Qüestions que ens sonaran d'altres artistes com Sterlac inscrit en l'art cibernètic. La pràctica de McRae, fonamentalment, és sobre el futur de la raça humana: com construïm resiliència, com responem a condicions extremes.¹¹⁴ Tot explorant els impactes culturals i emocionals que la ciència i la tecnologia punta tenen en el redisseny del cos; utilitzant l'art

¹¹⁰ LEE, S. Op. Cit. p. 182

¹¹¹ VAINSHTEIN, O. Op. Cit. p. 16

¹¹² GOUDSMIT, L. (2015). Crossing Borders. *Jewellery Unleashed! The Symposium*. 6-11. Recuperat de http://www.design.nl/item/jewellery_unleashed_symposium

¹¹³ MCRÆ, L. (s. d.). *About: World renowned sci fi artist and body architect*. Recuperat de <https://www.lucymcrae.net/about>

¹¹⁴ NATIONAL GALLERY OF VICTORIA (s. d.). *Lucy McRae: Body Architect*. Recuperat de https://www.ngv.vic.gov.au/wp-content/uploads/2019/06/LargePrintLabels_Lucy-McRae.pdf

com a mecanisme per assenyalar i provocar les nostres ideologies i ètiques sobre qui som i cap a on ens dirigim.¹¹⁵

A un projecte per Philips Desing: *Bubelle Dress* (2006) (Fig. 64), creà vestits i joies “sensitives” que incorporaven tecnologies que responien a l’estat emocional del portador, generant així peces que prenent el cos com a suport eren capaces de mostrar, a través d’un joc de llums, el paisatge emocional interior. Es pot considerar a aquest projecte joieria?, si acceptem que l’accent en l’essència del mitjà artístic de la joieria és crear objectes que tinguin una connexió personal amb l’ésser humà, aquestes peces són sens dubte part d’aquesta disciplina. En aquest sentit, els resultats de la investigació d’artistes com Filmer i McRae es poden considerar joies fins i tot quan no tenen l’aspecte tradicional de la joieria.¹¹⁶

La pell és un territori que interessa especialment a McRae. Una pell que a través de la investigació activa sobre les diferents formes de tractar-la es pot convertir en una plataforma de projecció. Al llarg de la seva trajectòria l’hem pogut veure coberta amb metall oferint un aspecte gairebé de màquina a *Metallic Skin* (Fig. 65) o amb termoplàstic utilitzat per a la immobilització durant les ressonàncies magnètiques al projecte *Becoming Transnatural* (2011) (Fig. 66). Aquesta peça ens recorda a una de les obres més celebrades i pioneres en joieria contemporània, *Necklace / Veil* (1982) (Fig. 67) de Caroline Broadhead (1950), fet amb niló teixit que es pot utilitzar com a collaret o vel, ja que juga amb les expectatives espaials.

Una pell que estirem al nostre gust i modifiquem a través de la cirurgia plàstica seguint un cànon estètic restringit i concret com es fa palès a l’obra d’ORLAN. Podem aconseguir el mateix efecte aplicant sobre la pell petites peces de metall com a *Hook and Eyes* (2008) (Fig. 68) o fils com en el cas de la sèrie *Evolution* (2007) (Fig. 69) que ens ajudin a modificar els nostres trets, o justament la visió externa d’aquests elements ens porta davant d’una imatge irrisòria, aberrant i absurda d’aquestes pràctiques? Potser simplement és una qüestió de perspectiva, com veuríem el món si en lloc d’una visió de 180 graus, ho féssim a través d’uns aclucalls com els que es posa McRae utilitzant dos rotllos de paper de vàter? Mitjançant aquest senzill exercici l’artista ens ofereix un complement des del qual podem modificar la nostra visió del món, fragmentada i dirigida, però que tanmateix metaforitza la nostra forma real de comprendre’l.

¹¹⁵ McRAE, L. Op. Cit.

¹¹⁶ Ibidem.

Uns ulls que són pràcticament agredits a una de les joies més punyents de Teresa Milheiro (1969): *Pierced Eyes* (1990) (Fig. 70). Aquesta peça consisteix en una espècia d'ulleres que com bé indica el seu títol amenacen directament els ulls del portador. Encara que els motius que inspiren a aquesta obra no s'expliquen, podria encaixar dins el que Milheiro denomina com a *joies de tortura*: peces que porten implícita un crítica a la pressió social respecte els ideals de bellesa que s'exerceix sobre els nostres cossos en el que l'artista denomina com a "camp de concertació psicològic."¹¹⁷ Ho veiem a *Be Botox, Be Fucking Beautiful* (2005) (Fig.71) que consisteix en un *Kit de Botox* que es penja del coll perquè es puguin corregir les arrugues en qualsevol lloc i moment. L'aspecte fred i pesat del collar n'evidencia l'essència d'aquesta pràctica. També ho veiem a *The anti-existence device* (2009) (Fig.72), una pesa que reflexiona sobre una existència no real i la transició a una realitat virtual on aconseguir la felicitat. Aquest objecte es col·loca al clatell on quatre tubs porten incorporades quatre hipotètiques substàncies: *botox* per l'eterna joventut, canviador d'imatge, anestèsia pel dolor físic i fluid per crear l'absència de dolor emocional.¹¹⁸

La pell com a espai i escenari on projectar idees es fa literal a *Constellation* (2011) (Fig. 73) de Lauren Kalman. Un projecte que consisteix en un joc de llums LED programades per difondre la llum a unes llums adjacents utilitzant una placa Peggy2. Aquestes s'estenen per la part posterior de la model i fan referència a la prolongació d'una erupció cutània, encara que la seva aparença ens remet a una constel·lació d'estrelles.¹¹⁹ De sobte una esquena esdevé un espai de projecció d'altres realitats.

Un efecte semblant, encara que corporalment molt més invasiu és el que Kalman presenta a *Blooms, Efflorescence, and Other Dermatological Embellishments* (2009) (Fig. 74). En aquest cas l'artista pretén parlar de les malalties de la pell, però les tradueix en forma de joies, és a dir objectes als quals associem la bellesa i la riquesa.¹²⁰ Les peces realitzades en or, plata banyada en or, pedres i agulles d'acupuntura i suturar es claven a diverses parts del cos provocant un efecte contradictori, entre la bellesa de la seva forma i el dolor que gairebé podem sentir en veure a alguna d'aquestes agulles fent sagnar la pell. I és que com afirma Mònica Gaspar en un moment on la bellesa està de moda, estretament lligada amb

¹¹⁷ RIBEIRO DE ALBUQUERQUE, I. (2017). Interioridades. *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*, 8(20), 121-130. Recuperat de http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1647-61582017000400013&lng=en&nrm=iso

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ KALMAN, L. (s. d.). *Constellation*. Recuperat de <https://www.laurenkalman.com/portfolio/constellation>

¹²⁰ KALMAN, L. (s. d.). *Blooms, Efflorescence, and Other Dermatological Embellishments*. Recuperat de <https://www.laurenkalman.com/portfolio/blooms>

l'estetització de l'experiència, moltes propostes de joieria contemporània tenen una voluntat més sensual i emocional de l'experiència. Alguns discursos rebutgen la bellesa enfront d'una societat obsessionada per aquesta i aparentment immune a les cada vegada més habituals imatges de l'horror, la guerra i la desgràcia. L'encreuament entre l'ésser humà i la màquina, el natural amb l'artificial, l'individu i la mercedària. El xoc desencadena en nosaltres desig i nàusea al mateix temps, atracció i temor, rebuig i complicitat.¹²¹

La idea de perforar la pell ens crea rebuig, segurament davant d'aquest darrer projecte així com tants d'altres en els quals veiem el cos sotmès a certes agressions ens provoquen una gran incertesa i malestar, però potser ens hauríem de plantejar per què aquest tipus d'agressions ens generen tanta incomoditat i, en canvi, acceptem d'altres perforacions, en molts casos permanents, com poden ser els forats de les arracades, de forma tan natural.

És justament l'acte de perforar en el que es basa el projecte d'Eliza Bennett (1980), *A woman's work is never done* (2014) (Fig. 75). Per tractar segons quins temes segurament el més adequat no és recórrer a formes belles, ans al contrari. Utilitzant la seva pròpia mà com si es tractés d'un llenç, l'artista cus la capa superior de la pell amb fil per crear l'aparença d'una mà increïblement desgastada.¹²² En utilitzar la tècnica del brodat, tradicionalment emprada per representar la feminitat, l'artista desafia la noció preconcebuda que el treball de les dones és lleuger i fàcil. Amb l'objectiu de representar els efectes de la feina dura i desgastant derivada de l'ocupació de treballs auxiliars, sovint mal pagats, com la neteja, les cures i la restauració, tradicionalment considerats com a feines de dones.¹²³

El nostre cos, escenari del pas del temps també pateix el desgast que aquest, implacable, deixa al seu pas. La nostra pell s'esquerda, decau i s'arruga. En una societat on la vellesa és constantment condemnada, especialment en el cas de les dones, es tendeix a intentar amagar i tapar les marques pròpies del pas del temps. Però i si hi donéssim la volta?, i si celebréssim les nostres arrugues com si fossin petits trofeus que ens demostrin que simplement seguim vius? Com convertir la vellesa en bellesa és una de les propostes que Noa Zilberman fa a *Wrinkles* (2012) (Fig. 76). En aquest projecte examina el procés d'envelliment del rostre humà. "En el meu treball investigo els paràmetres del procés d'envelliment creant un mapa únic

¹²¹ GASPÀR, M. (2009). Op. Cit. p. 81

¹²² Per visualitzar la performance completa: <https://vimeo.com/181998122>

¹²³ BORN, S. (ed.). (s. d.). *Eliza Bennett: A Woman's Work is Never Done*. Recuperat de <https://anti-utopias.com/art/eliza-bennett-a-womans-work-is-never-done/>

d'arrugues en el que les meves futures arrugues es representen, omplen o reparen amb fil de metall daurat.”¹²⁴

La imatge resultant és una sèrie de joies antiarrugues – o més ben dit, afirma arrugues– per a la cara, el coll i l'escot. El contrast creat entre la pell facial jove i les arrugues inevitables que l'esperen, elimina una línia de temps i ofereix una plataforma per a la transformació morfològica. Aquesta intervenció soscava la funció de l'objecte i emfatitza preguntes que no només es refereixen a la reparació i el deteriorament, sinó també a la lletjor i la bellesa, intentant trencar les fronteres que hi ha entre aquests conceptes.¹²⁵

4.2.2. – Espai de transformació

Propostes d'altres artistes impliquen entendre el cos com a un espai de transformació, on mutacions, metamorfosis i paràsits i tenen cabuda.

És el cas d'Ursula Guttman (1968), on el cos humà és concebut com a iniciació, inspiració i contemplació necessària. Les seves peces sovint tenen un efecte pertorbador, es mouen entre el fàstic i l'atracció, però sens dubte no deixen indiferent. En paraules de la mateixa artista: “el bell sovint és avorrit, la meva ambició és crear escultures que posin a l'espectador de mal humor, que es parin davant d'elles perquè són irritants.”¹²⁶ Les obres de Guttman donen pas a un ambient peculiar que desperta tota classe de sensacions i que al mateix conviden a tocar i a interactuar amb elles.

Sota la premissa platònica que el nostre cos és el lloc en el qual estem atrapats sense escapatòria, l'artista busca la forma d'expandir i transformar aquests cossos. Considera que si el cos ens representa, cada transformació que es produeix en aquest afecta la nostra pròpia persona.¹²⁷ Ursula Guttman se centra en la relació entre el cos, la pell i el vestit com una

¹²⁴ ZILBERMAN, N. (s. d.). *Wrinkles Jewelry*. Recuperat de <https://www.noazilberman.com/the-wrinkles-project>

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ TB. (2010). *Zeitgenössischer Autorenschmuck*. *Spotsz, November 2010*, 17. Recuperat de http://www.ursulaguttman.com/IMAGES/textspress/spotsz_11_10.pdf

¹²⁷ GUTTMANN, U. (s. d.). *TransXtend_1, TransXtend_2, TransXtend_3, TransXtend_4*. Recuperat de <http://www.ursulaguttman.com/IMAGES/textspress/transxtend.pdf>

interfície entre la identitat i el públic. Per a ella, la roba i els accessoris són elements de connexió i mitjans de comunicació entre l'individu i la societat.¹²⁸

A la sèrie [X]: *tensió, simbiosi orgànica*, (2009) (Fig. 77), es produeix una fusió entre joia, escultura i el cos mateix. A través d'unes peces de silicona amagades parcialment sota la roba, l'artista genera un espai on el cos humà pren una nova dimensió. Algunes d'aquestes aplicacions es projecten cap enfora quan es deixen veure a través dels forats de la vestimenta. L'efecte final és que el cos es converteix en part de la peça de joieria i no al revés.

Les seves peces properes a la pròtesi ens mostren parts del cos noves, com si fossin mutacions com esdevé al projecte *TransXtend* (2011-2012) (Fig. 78) realitzat a partir de la impressió 3D i adherit, aquesta vegada directament sobre la pell amb silicona.

Si les pròtesis i les joies tenen la capacitat de pensar noves formes pel que fa a la corporalitat humana hi ha una artista que a través de la seva obra fusiona el cos humà amb formes zoomòrfiques, el resultat són complements que converteixen al portador en un mutant que sembla que estigui portant a terme una metamorfosi. Es tracta de la sèrie *Animal: The Other Side of Evolution* (2012) (Fig. 79) d'Ana Rajcevic (1983), una sèrie de vuit peces creades a partir de fibra de vidre, resina i cautxú que simulen la força, la sensualitat i la puresa de l'os.

Interessat també en la simbiosi entre diferents organismes destaca l'artista i dissenyador de joies Frank Verkade. La sèrie *Paradise* (2016) (Fig. 80), però, provoca una sensació molt diferent de les obres de Rajcevic. Molt més intrusives, les peces de Verkade ens remetent a paràsits més que no pas al paradís que promet el seu títol. Les dues joies que componen el projecte fan referència a la fruita prohibida i a la serp que enganyà a Eva condemnant així a tota la humanitat a l'exili del paradís. Segons el mateix artista aquesta col·lecció toca els orígens de la joieria, atès que des de temps immemorials va ser desenvolupada per persones primitives sota l'aparença de materials bestials i naturals per assumir els seus poders mítics.¹²⁹

¹²⁸ GELSINGER, M. (2011). *MULSKELPROTHESEN: Ursula Guttman*. Recuperat de <http://www.ursulaguttman.com/IMAGES/textspress/muskelprothesen.pdf>

¹²⁹ CREATIVE INDUSTRIES FUND NL. (2016). *Atelier Frank Verkade*. Recuperat de https://stimuleringsfonds.nl/en/grants_issued/atelier_frank_verkade/

4.2.3. – Espai d'extensió: noves gestualitats

En algunes ocasions la concepció del cos com a espai i suport, des del qual projectar a partir de la joieria contemporània, porta als artistes a estendre els límits d'aquest a fi de crear o fixar-se en noves gestualitats. És el cas de Rebecca Horn o Jennifer Crupi.

Rebecca Horn (1944), artista visual coneguda per les seves instal·lacions, ha centrat la seva obra artística en indagar el valor del cos com a objecte mecànic a través de la pintura, l'escultura, el dibuix, la performance, el vídeo, el cine i les instal·lacions. Encara que no és una artista que vingui del camp de la joieria, el cert és que les seves propostes han servit com a font d'inspiració per a molts joiers contemporanis i si ens hi fixem, les seves obres no disten tant d'altres projectes que provenen de l'àmbit de la joieria un cop eliminades les fronteres de la tradició.

De totes les seves creacions ens fixem en *Arm Extensions* (1968) (Fig. 81), *Finger Gloves* (1972) (Fig. 82) i *Pencil Mask* (1972) (Fig. 83). En la primera l'artista experimenta amb la prolongació del seu propi cos. La seva idea era estendre'l, ampliar-lo o reduir-lo mitjançant l'aplicació de màscares, accessoris i aplicacions tèxtils. A aquest projecte va investigar la nova experiència de l'espai, la retransmissió poètica dels estats psicològics i la limitació física.

Fet que recupera a *Finger Gloves*, una performance que intenta provocar i sorprendre el públic a través de la improvisació. Els complements creats per aquesta acció són una espècie de guants en els quals els dits s'estenen per mitjà de fusta de balsa i tela negra. Junt amb el moviment es crea la il·lusió que el portador té unes extremitats molt llargues capaces d'abastar un espai molt major del que podria arribar sense aquestes prolongacions. D'aquesta manera, l'artista juga amb la percepció i el comportament del cos en l'espai.

La tercera obra molt més propera a l'àmbit de la joieria per la seva consideració de màscara, es tracta d'una peça d'extensió corporal, feta a partir de sis corretges horitzontals i tres de verticals, a les quals s'ha unit un llapis a cada punt d'encreuament. Aquesta màscara transforma el cap de l'usuari en un instrument de dibuix capaç de traduir sobre la paret el ritme dels moviments del portador. De manera que ens trobem davant d'un complement pel cos que té una capacitat comunicativa extra, la que transmet a l'espectador en observar-la, i la que té el portador quan la posa en pràctica.

És justament en aquesta capacitat comunicativa en el que es basa l'obra de la joieria estatunidenca Jennifer Crupi (1973) que tracta principalment de les formes amb les quals ens comuniquem a través del llenguatge corporal. Crea així un seguit d'objectes interactius que ressalten diversos gestos o postures a les quals associem diferents significats, amb l'esperança que els espectadors prenguin consciència de com aquests cossos parlen per nosaltres a través de la gestualitat.¹³⁰ Ens trobem, doncs, davant d'un tipus de joies que emfatitzen la capacitat comunicativa dels nostres cossos, espai des del qual ens comuniquem amb els altres. És sorprenent la multiplicitat de solucions que ha trobat aquesta joieria a partir d'un tema tan concret, creant així un llenguatge propi en el qual totes les seves joies-estructures tenen una aparença molt similar tot i estar realitzades amb múltiples materials tals com plata esterlina, acer, coure, fusta i alumini, entre altres.

Posture Gauge: Chin -escala extrovertida/introvertida- (2001) (Fig. 84) és la primera d'una sèrie de peces que s'uneix a les postures en funció dels significats i sentiments associats a elles. En aquest cas depenent de la posició de la barbata, la peça calcula de forma mecànica el nivell d'introversió o extraversió de l'usuari oferint un valor que va del -3 al +3. *Guarded Gestures* (2000) (Fig. 85) per la seva banda, és una col·lecció de tres collarets protètics que col·loquen al portador en posicions reservades i d'autoprotecció. En unir les mans de diverses maneres enfront del cos sentim que d'alguna manera ens protegim del nostre entorn, així, doncs, les peces actuen com a guàrdies i escuts.¹³¹ D'una manera molt semblant actuen els collarets de *Unguardded Gestures* (2004) (Fig. 86), de fet són una contra resposta al projecte anterior. En aquest cas, de nou, una sèrie de tres collarets obliguen a prendre una postura determinada al portador, però aquesta vegada oberta i assertiva. Aquestes peces ens serveixen per reflexionar sobre el llenguatge corporal dels altres així com el nostre, que sovint ens costa més de detectar.

Ornamental Hands (2010) (Fig. 87) és una col·lecció composta per quatre peces pensades per la mà, que reforça els estàndards de bellesa que al llarg del temps s'han recreat a diverses obres d'art pictòriques. Cada un dels accessoris consisteix en un seguit d'elements que mantenen els dits units amb cadenes dirigides pel canell, com si es tractés de titelles. L'estètica de fèrula que tenen aquestes peces ens remet a les cotilles i altres elements de bellesa restrictius. Quan aquestes peces no són utilitzades es guarden sobre un suport on hi ha il·lustrats els fragments d'obres pictòriques que han inspirat la recreació d'aquest gest.¹³²

¹³⁰ CRUPI, J. (s. d.). *Jennifer Crupi: artist + metalsmith*. Recuperat de <https://www.jennifercrupi.com/>

¹³¹ CRUPI, J. (s. d.). *Work*. Recuperat de <https://www.jennifercrupi.com/work#/work-guard3b/>

¹³² CRUPI, J. (s. d.). *Work*. Recuperat de <https://www.jennifercrupi.com/work#/work-ornamenthands1a/>

Finalment voldríem destacar la peça *Contact* (2018) (Fig. 88), en la qual Crupi introdueix un element nou: el contacte entre dues persones i ens connecta directament amb el següent subapartat on el cos és concebut com un espai d'intercomunicació. En un moment en el qual la nostra relació amb els altres a través dels mitjans digitals cada vegada és més freqüent, sembla més urgent que mai plantejar el tema del contacte directe amb les altres persones. Aquí l'artista explora el poder i les habilitats comunicatives del tacte a través d'una peça que representa el gest reconfortant de posar la mà sobre l'espatlla d'una altra persona.¹³³ Quan aquest complement no és utilitzat ens recorda a una eina que podem trobar a qualsevol botiga de bricolatge, però el cert és que aquest fet no és fortuït, ja que la joia en si representa una eina per comunicar-nos amb els altres.

4.2.4. — Espai d'intercomunicació

L'exploració de la joieria en tant que mitjà de comunicació amb els altres i com a eina de reflexió respecte a les relacions interpersonals, ja havia estat explorada molts anys abans per un dels pioners en joieria contemporània. Aquest és el joier suís Otto Künzli (1948), considerat una de les figures cabdals dins l'univers de la joieria contemporània. En els més de quaranta-cinc anys de carrera s'ha forjat una posició única d'influència internacional, no només com a artista i pioner, sinó també com a mentor. Les obres de Künzli es basen en reflexions complexes dins el marc de l'art conceptual. El resultat són peces d'aparença clara i minimalista que complementen el cos i al mateix temps gaudeixen d'un estat estètic autònom.¹³⁴

Al llarg de la seva trajectòria ha creat exemples verdaderament icònics de la joieria contemporània, com el famós *1cm of Love* (1995) (Fig. 89) una peça que més que una joia és un concepte, el qual, i definit a grans trets, podem indicar com a índex de mesura de l'amor; o *Gold Macht Blind (Gold Makes You Blind)* (1980) (Fig. 90), un braçalet que sota el tub de goma amaga una bola d'or, posant així a prova la fe de l'usuari en l'artista i reconeixent els encants de l'or encara que aquest no sigui visible, mitjançant una crítica de l'aura que hi ha al voltant de l'elevat cost econòmic d'aquest material. L'obra minimalista de Künzli, fa referència als fenòmens culturals, utilitzant el poder de la metàfora i la iconografia amb enginy i sofisticació.¹³⁵

¹³³ CRUPI, J. (s. d.). *Work*. Recuperat de <https://www.jennifercrupi.com/work#/contact-1/>

¹³⁴ HUFNAGL, F. (ed.). (2013). *Otto Künzli: The Book*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers.

¹³⁵ KLIMT02. (2006, 19 juliol). *Otto Künzli*. Recuperat de <https://klimt02.net/jewellers/otto-kunzli>

Podríem dedicar uns quants treballs a analitzar l'obra de Künzli, però pel tema que aquí ens ocupa ens centrarem només en una peça en concret: *Ring for two people* (1980) (Fig. 91). Aquesta peça porta a l'extrem la idea de l'anell de compromís, si habitualment aquest anell simbolitza el lligam entre dues persones, aquí el símbol esdevé literal. Poques vegades una estructura tan simple com aquesta, dos anells units per un fil de metall, implica un compromís tan evident. Encara que al mateix temps la fragilitat del fil pot simbolitzar una unió que al capdavall és dèbil, si els dos portadors ho volen, poden trencar "fàcilment" amb aquest lligam.

Com indica Jennifer Lee Hallsey hi ha una distinció notable entre expressió i comunicació. La primera està més internalitzada, mentre que la comunicació implica un diàleg. Quan aquesta joia de Künzli es mostra o es fotografia com a objecte aïllat, la intenció de la peça no està clara i queda oberta al debat. En canvi quan es mostra el seu ús, l'objecte deixa de ser estèril. Tal com destaca Susan Cohn sobre la fotografia dels objectes: "la fotografia en aquest sentit no es tracta d'aclarir un objecte, sinó de fer que aquest sigui més real. Això és quelcom diferent de la realitat mateixa". És justament a través de la fotografia de l'ús d'aquesta peça quan aquesta permet a l'espectador imaginar-se dins d'aquest món. Va més enllà de la simple documentació, ja que inclús com a imatge, la seva capacitat d'ús implícita amplifica la seva potència.¹³⁶ Això és quelcom que podem aplicar a aquesta peça en concret, així com a la majoria de les peces que apareixen al llarg d'aquest treball.

El gest d'aquest lligam a través dels dits també és explorat per Leonor Hipólito (1975); artista portuguesa que des dels anys noranta ha treballat a partir de diversos enfocaments creatius, al llarg de la seva obra podem veure la reinterpretació d'objectes quotidians i mèdics, inspiracions en l'observació de la natura i l'exploració constant de nous materials i formes.

D'ella volem destacar la sèrie d'objectes *Gestures I* (1998). Acompanyats d'una poesia escrita per la mateixa artista, fet comú en l'obra d'Hipólito, aquests objectes són el resultat d'una investigació de més de dos anys sobre els gestos de les mans.¹³⁷ Algunes d'elles són joies per portar de forma individual que exploren la qualitat sensorial que sentim en entrar en contacte amb determinats materials (Fig. 92) i d'altres en canvi necessiten la interacció entre dues persones (Fig. 93). Aquestes darreres ens conviden a relacionar-nos amb l'altre d'una forma diferent, entre la tensió i l'exploració de nous gestos. A la poesia que acompanya a les obres l'artista parla de teixir fils i escalfar el cor a través dels gestos d'amor, fet que es fa literal

¹³⁶ HALLSEY, J. L. (2014, 18 agost). *The Power of the Wearer through Image*. Recuperat de <https://jenniferleehallsey.com/2014/05/23/the-power-of-the-wearer-through-image/>

¹³⁷ HIPÓLITO, L. (s. d.). *Projects*. Recuperat de <http://leonorhipolitoprojects.blogspot.com/search/label/1998>

a una peça molt més recent de la joiera, *Beyond Emotions* (2012) (Fig. 94). Es tracta d'una joia realitzada amb llautó daurat que il·lustra la metàfora d'agafar o tocar el cor amb la mà. La peça ens recorda una mica a les estructures de Crupi, però en aquest cas la importància de l'obra va més enllà del gest, és en la forma en la qual estan connectats aquests dits a través de fils on podem veure la silueta de l'òrgan associat amb l'amor.

Seguint amb la intercomunicació a través dels dits ens trobem amb una peça molt singular de Nicole Gratiot Stöber: *For two rings* (1994) (Fig. 95). Realitzada amb imants d'acer inoxidable, pèrsplex, LED i components electrònics, es tracta d'una joia fruit de l'exploració sobre diferents maneres d'utilitzar la tecnologia digital per a connectar amb altres individus. Aquesta peça s'il·lumina intensament quan hi ha una interacció física, per mitjà de sensors que detecten aquest contacte, quan el contacte desapareix la llum gairebé s'esvaeix. Aquest projecte és un exemple de joieria digital centrat en les qualitats experiencials del tacte humà on el cos respon a la joieria i la joieria respon al cos.¹³⁸

El tema del gest compartit i comunicatiu també fou motiu de creacions artístiques com les de Lygia Clark (1920- 1988), una artista brasilera reconeguda per les seves instal·lacions. Inscrita en el moviment *neo-concret* del qual és part fundadora, l'artista va voler redefinir la relació entre l'art i la societat, a través d'obres que tractaven sobre la vida interior i els sentiments.

Encara que de nou, estem parlant d'una artista allunyada del món de la joieria, com passava amb Rebecca Horn, la seva aportació en el camp de l'art ha servit de llavor artística per a molts joiers contemporanis. A través d'obres com *Goggles* (1968) (Fig. 96) o *Dialogue Goggles* (1968) (Fig. 97) l'artista explora la relació amb l'espai exterior a través dels sentits o aquests espais de comunicació entre dues persones que es poden portar a terme a través d'un complement extern, diguem-hi joia o simplement objecte.

Les dues peces tenen aparença d'ulleres i són pensades dins un marc performatiu on representen una experiència sensorial pels participants, a més de ser unes escultures immersives i uns accessoris de moda. En el primer cas l'obra d'art existeix quan el participant utilitza les ulleres que porten incloses unes lents d'augment amb les quals podem imaginar que la perspectiva del món és modificada igual que passava amb els rotlles de paper de McRae. Vista a través de fotografies només som testimonis que aquesta acció s'ha produït,

¹³⁸ KOULIDOU, N. (2018). Digital Jewellery and Intimate Connections in Real Time. *Journal of Jewellery Research*, 1, 24. Recuperat de <https://www.journalofjewelleryresearch.org/wp-content/uploads/2018/04/JOJR-vol-1-Koulidou.pdf>

però no de l'obra d'art en si, ja que aquesta peça es basa en l'experiència del participant i les interaccions que aquest té com a resultat de ser, veure i, per tant comunicar-se amb l'obra d'art.¹³⁹

A *Dialogue Goggles*, d'altra banda, l'obra d'art esdevé quan dos participants interactuen amb aquest accessori, amb el qual es veuen forçats a mirar exclusivament els ulls de l'altre des d'una distància més aviat curta. Mitjançant aquesta peça l'artista aconsegueix que dues persones es comuniquen únicament a través d'un diàleg ocular, aquí els gestos emfatitzats de Filmer o Crupi ja no importen, aquí simplement hi ha uns ulls que es troben amb uns altres enmig d'un marc mecànic i estrany; aquí sens dubte ens trobem amb l'antítesi de les ulleres proposades per Milheiro amb les quals mirar et pot costar la vista.

Què passaria si d'aquest acte de comunicació en depengués la vida de l'altra persona?, alguna cosa més o menys així és la que planteja l'artista bielorrussa Yevgeniya Kaganovich, qui en la seva obra combina joieria, metal·lúrgia, escultura i instal·lació a través d'objectes de naturalesa ambigua. A la col·lecció *Double mouth pieces*, cada una de les peces porta als participants a enfrontar-se a un nou repte i a superar barreres físiques i psicològiques. *Double mouth piece n° 17* (2009) (Fig. 98) consisteix en dues mascaretes rígides unides entre elles, però a les que els falten elements de subjecció, fet que comporta que les dues persones que posen a la pràctica aquest artefacte s'hagin d'apropar i col·laborar entre elles, fent força l'una contra l'altra, perquè aquesta s'aguanti. D'aquesta manera l'artista planteja un tipus de desafiament físic que entre altres coses descobreix la incomoditat social que sentim davant de tanta proximitat. Un altre d'aquests objectes, *Double mouth piece n° 19* (2010) (Fig. 99), consisteix en dues màscares connectades entre si per un tub buit. A cada una de les màscares les fosses nasals estan obertes, fet que permet respirar amb la peça posada, però la quantitat d'aire que hi ha a l'interior del tub és finita i compartida amb l'altre usuari de la peça. Finalment una peça semblant a l'anterior, *Double mouth piece n° 20* (2010) (Fig. 100) porta incorporada al centre un volum inflable, en aquest cas les obertures de les boques estan equipades amb vàlvules unidireccionals, perquè l'aire, el so i les paraules que entren i es barregen en el globus no tornin a sortir. Aquest dispositiu manté a les dues persones a certa distància física, però també psicològica creada per la complexitat i incomoditat d'estar enganxat a un objecte.¹⁴⁰ Un objecte que de la mateixa manera que et manté unit i connectat a l'altra persona t'allunya

¹³⁹ WARD, E. (2017, 31 octubre). Fashion Is A Technology Of Communication: The Intimacy Of Accessory In Lygia Clark's Dialogue Goggles [Entrada blog]. Recuperat de <http://blog.courtauld.ac.uk/documentingfashion/tag/lygia-clark/>

¹⁴⁰ BLAKELEY, D. (2018, 24 setembre). *Yevgeniya Kaganovich*. Recuperat de <https://zoneonearts.com.au/yevgeniya-kaganovich/>

d'ella, que així com et convida a expressar-te, com si fos un silenciador de secrets, deixa a les paraules mudes. Què li diries a aquell que tens davant si sabessis que no et pot sentir?

Segurament l'experiència seria com murmurar el vent, fet que ens porta a una obra de Denys Blacker (1961) que respon a aquest mateix concepte: *Murmurador de Vent* (2007). Val la pena parar-nos un moment a analitzar algunes de les obres d'aquesta artista britànica instal·lada al nostre país des de fa uns anys. Blacker és una artista versàtil i multidisciplinària amb un itinerari creatiu que s'expressa a través del dibuix, l'escultura, la ceràmica, la costura, la llum, el so, la performance.¹⁴¹

Algunes de les seves obres amb material tèxtil ens recorden a creacions com les de Rebeca Horn que ens parlen sobre com estendre els límits i habitar l'espai que ocupem. Però en aquest cas ens centrarem en una sèrie d'objectes *Heart Mind Objects* (2007) fets amb terracota i gres, que si bé és cert que no podem catalogar pròpiament com a joies, la intimitat i la participació que reclamen a l'usuari ens hi recorda. Igual que Kaganovich, i la resta d'artistes exposats en aquest bloc, Blacker reclama un paper més actiu per part de l'espectador que insta a interactuar amb les seves obres. Algunes de les peces d'aquesta col·lecció estan pensades per ser experimentades de forma individual i meditativa com el ja citat *Murmurador de Vent* (Fig. 101), l'*Elevador de Ment* (Fig. 102), el *Telèfon de la memòria* (Fig. 103), l'*Apaivagador d'Inquietuds* (Fig. 104) o l'*Embut de l'ànima* (Fig. 105); altres en canvi estan pesats com a complements per un diàleg bidireccional, en són exemples el *Guant de la Benedicció* (Fig. 106) o l'*Anell de la Promesa* (Fig. 107). Per l'ús de totes elles l'artista ens proposa que portem a terme una espècie de rituals del fer quotidià, sense la connotació religiosa que podem associar a la paraula ritual. A una entrevista per la plataforma *Conciencia sin Fronteras* l'artista s'expressava de la següent manera a propòsit d'aquesta col·lecció:

“Crec que el ritual és la repetició amb consciència de l'acte quotidià [...] en presentar una obra que pot semblar pseudoreligiosa o *ritualística*, he intentat que fos del tot normal, amb la normalitat de desmitificar, de normalitzar aquests actes humans. Més que pensar en el ritual, és pensar amb una acció repetitiva amb una consciència de present.”¹⁴²

¹⁴¹ CREUS, M. (2018). *Denys Blacker: Mapes efímers, Complicitats i sincronies* [Catàleg Exposició]. Girona: Bòlit, Centre d'Art Contemporani. Recuperat de www.bolilit.cat › download › publicacio_denys_blacker_cat

¹⁴² PERAGÓN, J.(2007). *Esculturas de cuerpo y mente: Entrevista a Denys Blacker*. Recuperat de http://www.concienciasinfronteras.com/PAGINAS/CONCIENCIA/denys_expo.html

4.3. — El cos com a matèria primera

Matèria

nom femení

1. Tot allò que constitueix l'univers físic, format per partícules elementals agrupades en àtoms i, aquests, agrupats en molècules.
2. Substància de què és feta una cosa.
 - matèria orgànica** Restes animals i vegetals, descompostes per l'acció d'organismes microscòpics.
 - matèria primera** Substància bàsica obtinguda directament de la naturalesa que s'utilitza en la indústria per crear altres productes.
- 3 Cos de la persona en oposició a l'esperit.¹⁴³

Com hem vist anteriorment el cos pot servir com a font material per a creacions artístiques. Aquest plantejament, sovint controvertit, ha donat peu a obres que reflexionen sobre les corporalitats mateixes, sobre com decidim què és apte o no en el marc de l'art i fins a quin punt estem disposats a arribar per exposar determinats missatges. A les properes línies explorarem com des de la joieria contemporània s'ha utilitzat el material humà i a quines motivacions o conclusions han arribat els artistes que han apostat per aquest material.

Els cabells són sens dubte el material corporal més emprat en l'àmbit de la joieria, com ja hem explicat a propòsit de les funcions d'aquesta, existien un tipus de peces de caràcter sentimental en les quals era comú incorporar aquests elements, especialment durant els segles XVIII i XIX. Temps en el qual l'art del cabell com a expressió sentimental de dolor i amor, s'utilitzava en rams de flors, corones, cadenes de joieria trenades, pintures i petites escultures destinades al dol. Els cabells eren considerats un símbol valuós per preservar la memòria d'un ésser estimat mort, traçar arbres genealògics i ser intercanvi de records entre amants i amistats.¹⁴⁴

És especialment interessant, pel reenfocament que fa de l'ús simbòlic d'aquest material, la joieria argentina Constanza Sorella (1993) qui crea peces, fetes principalment de cabell, que no tenen un ús específic (Fig. 108). Durant les sessions de fotos, Constanza col·loca aquests objectes en zones erògenes. Tal com es pregunta Florencia Kobelt a un article per a *Art Jewellery Forum*: què significa o implica tenir el cabell penjant de qualsevol part del cos on el

¹⁴³ Matèria primera. (s. d.). En *Diccionari Manual llengua catalana Vox, Larousse Editorial, SL*. Recuperat de <https://www.diccionaris.cat/diccionari/catala/mat%C3%A8ria%20/>

¹⁴⁴ THOMSON GALLERY. (2018). *Woven Strands: The Art of Human Hair Work*. Recuperat de <http://muttermuseum.org/exhibitions/woven-strands-the-art-of-human-hair-work/>

cabell normalment no és visible? I, sobretot, quines implicacions té aquest cabell que simula el de l'autora? L'ús de cabells, i aquest en particular, ens apropa a un univers fetitxista, l'interessant és que vist des de la perspectiva del fetitxe, la tricofília, és a dir el plaer causat pel cabell, és extremadament innocent. Però encara genera un efecte de xoc veure cabell penjant en determinades àrees del cos.¹⁴⁵

Recentment, dins el marc de la joieria sentimental impulsada per la indústria s'ha fet popular l'ús de llet materna i cordó umbilical per a fer penjolls que simbolitzin el lligam entre mares i fills. La proposta ens pot semblar molt transgressora, i de fet ho és quan aquest tipus de joies vénen de la mà Stefan Heuser (1978), qui crea peces que ens recorden a la joieria tradicional feta a partir de perles, però que en realitat han estat produïdes amb llet materna i greix humà, jugant així amb l'espectador i enfrontar-lo als prejudicis que podem tenir vers aquest material (Fig. 109). El cert és que l'ús d'aquests elements passats pel filtre de la indústria, ens porta a trobar un seguit de peces estèticament poc atrevides, en forma de cors, flors i tot un seguit de recursos estètics pensats per captar al gran públic, i que en part desvien el seu valor inicial a finalitats comercials. En aquesta mateixa línia també podem trobar empreses que ens ofereixen convertir les cendres dels nostres éssers estimats -incloses les mascotes!- en peces que semblen diamants. D'alguna manera la indústria s'encarrega d'estar present al llarg de tota la nostra vida, des que naixem amb les peces fetes a partir de material lligat a la maternitat fins que morim convertint-nos en un diamant. Hem decidit no posar cap exemple d'aquest tipus de complement perquè no formen part de la branca de la joieria contemporània, sinó de la comercial, però per la seva peculiaritat és un fenomen que no podíem deixar d'explicar.

Hi ha artistes i dissenyadors que basen la totalitat del seu treball a crear i investigar amb matèria primera 100% humana, com és el cas de la joiera australiana Polly van der Glas (1983), la pràctica artística de la qual implica la creació de joieria i escultura a petita escala que se centra en el paisatge del cos i els seus significats. Combina l'ús de cabells, dents i ungles que munta sobre d'or i plata (Fig. 110). És important indicar que aquesta joiera crea peces per encàrrec i busca el seu espai dins la joieria comercial, però com ens podem imaginar no es tracta d'una producció a gran escala i el seu enfocament ens interessa particularment.

Tots aquests elements quan estan units al cos de manera natural, són considerats socialment com a valors de bellesa, existeixen oficis i tota una indústria destinada a tenir cura d'aquestes

¹⁴⁵ KOBELT, B. F. (2019, 20 maig). *The Fulfillment of Desire*. Recuperat de <https://artjewelryforum.org/the-fulfillment-of-desire>

tres parts del cos, però quan se separen el seu valor es transforma dràsticament. La resposta del públic davant d'aquestes peces i materials és especialment sorprenent. En treure el cos admirat i decorat del seu context, i en reassignar aquestes parts es plantegen preguntes com les de la propietat, els límits i la bellesa.¹⁴⁶ El material que Van der Glas utilitza ha estat creat i viscut per altres persones, així que sentim que en certa manera cada un d'aquests elements porta implícita una història personal. Una història que en barrejar-se, reutilitzar-se i re apropiar-se pren una nova dimensió. Segons l'artista aquests complements són símbol de comunitat humana i connexió; per la majoria d'espectadors en canvi, es tracta de peces desagradables que els provoquen rebuig. Però potser convindria reflexionar perquè ens generen tanta incomoditat aquest tipus de joies i, en canvi, podem portar peces realitzades amb material provinent d'altres éssers vius, com és el cas de l'ivori o les pells d'animal, amb tanta naturalitat.

Emmanuel Lacoste, el joier portuguès de qui hem vist la peça *Langue*, també s'atreví a incorporar productes de procedència humana, concretament un trosset d'os a *Sine Qua Non* (Fig. 111) inclosa dins la col·lecció *Non Reliques* (2009). Segons argumenta el mateix artista, l'aliança d'os humà ens pregunta si acceptem ser mortals. Una pregunta que a priori no té massa sentit, però que està pensada per ser contestada en un context on la ciència cada vegada centra més esforços a lluitar contra l'envelliment. Casar-se amb la nostra pròpia mortalitat segueix sent, doncs, una condició que hem d'assumir.¹⁴⁷ A aquesta col·lecció també hi ha inclòs un anell fet a partir de carn liofilitzada, de procedència animal: *Chair* (Fig. 112).

Des del món de la moda tenim un dels exemples més extrems d'aquest apartat a mans del dissenyador islandès Sruli Recht (1979). Es tracta de l'anell *Forget Me Knot* (2012) (Fig. 113) creat a partir de cuir *antropodèrmic* muntat sobre or de 24 quirats. Aquesta pell d'onze centímetres de llarg per un d'ample, està extreta de l'abdomen del dissenyador, de fet la intervenció quirúrgica en la qual això es portà a terme ha quedat immortalitzada a un vídeo gravat per l'artista.¹⁴⁸ Després de l'abstracció es va eliminar el teixit subcutani i el greix, i es va salar per tal de conservar-la.¹⁴⁹ Actualment aquesta peça es pot comprar a partir de 350.000€.

La motivació de la decisió personal del dissenyador en fer un anell amb pell humana no està molt clara, sabem que per a la col·lecció tardor-hivern que l'artista presentà el 2013, es

¹⁴⁶ VAN DER GLAS, P. (s. d.). *Philosophy*. Recuperat de <https://vanderglas.com.au/philosophy.html>

¹⁴⁷ LACOSTE, E. (s. d.). *Non Reliques*. Recuperat de <https://www.emmanuel-lacoste.com/?p=275>

¹⁴⁸ Per visualitzar el vídeo complet: https://www.youtube.com/watch?v=wa8SsW-4Djl&feature=emb_logo&has_verified=1

¹⁴⁹ RECHT, S. (2018). *Forget me knot*. Recuperat de <https://srulirecht.com/forget-me-knot>

proposà treballar a partir de materials poc convencionals i el cuir humà és un d'aquests materials escollits. No és la primera vegada que veiem cuir d'aquest tipus, el segle XVII aquest material es podia utilitzar per enquadrar llibres.

En aquest punt en el qual la joieria i la pràctica quirúrgica es fusionen hem de parlar d'un dels projectes més atrevits de l'artista visual i joier Peter Skubic (1935): *Jewellery under the Skin* (1975) (Fig. 114). Encara que no és d'una peça elaborada amb material humà, el fet que aquesta prengui sentit quan és col·locada a l'interior del cos ens ha motivat a esmentar-la.

A partir del que podríem anomenar un acte de joieria artística, l'artista austríac es féu inserir una peça d'acer quirúrgic a la part inferior del braç; una peça que amagada sota la pell només es podia veure a través de radiografies.¹⁵⁰ Set anys més tard decidí retirar-la i fer-ne un anell. L'acció que motiva aquest projecte ens recorda a artistes com ORLAN i especialment a la tercera orella de Stelarc. Ens trobem, doncs, davant d'una concepció diferent de la joia, encara que no deixa de ser un complement pel cos; el fet que aquesta no es vegi, trenca els esquemes del que entenem com a joia. Com passava amb els casos de joieria efímera, un cop la peça és extreta, l'únic que resta d'aquesta acció és una cicatriu que d'altra banda també es pot concebre com a un element de decoració artificial.

Quan un element extern s'introdueix dins el cos, amb el temps es pot convertir en una peça propera i íntima. Això ens porta a reflexionar sobre si els casos en els quals s'han de posar xapes, claus i altres elements als pacients per qüestions de salut poden ser considerats joies. La resposta segurament seria negativa, ja que la introducció d'aquests elements no respon a voluntats artístiques. Però hi ha una artista que ha donat la volta a aquesta qüestió i ha fet joies, justament a partir de la recol·lecció d'aquests materials, un cop han estat retirats del cos. És el cas de *687 Years Ave Maria* (2006-2008) (Fig. 115) de la joiera noruega Nanna Melland (1969), una sèrie de collarets realitzats a partir del dispositiu intrauterí (DIU) de més de 200 dones.¹⁵¹

Aquesta artista per a qui l'exploració de materials provinents del cos és el motiu central de la seva obra, ha sorprès amb peces com *Heart Charm* (2000) o *Decadence Renaissance* (2001-2006). *Heart Charm* (Fig. 116) consisteix en un cor d'animal penjat d'una polsera. En aquesta

¹⁵⁰ COLLEY, R. (2017). M(eat) et al: art jewellery as a means to explore body boundary?. En conferència *Culture Costume and Dress*, Birmingham City University, 10-12 de maig de 2017. Recuperat de <http://shura.shu.ac.uk/17543/>

¹⁵¹ MELLAND, N. (s. d.). *687 Years Ave Maria*. Recuperat de <http://www.nannamelland.com/site/project.php?id=4>

peça no hi ha res de subtil, però segons explica Melland a una entrevista a *Art Jewellery Forum*¹⁵², és justament aquesta manca de subtileza el que li dona valor. El braçalet simbolitza el marcat valor sentimental que poden tenir algunes joies deixant a banda les qüestions estètiques que durant tant temps la joieria ha fet prevaler per sobre del motiu original i d'impuls de la joia. D'altra banda a la col·lecció *Decadence Renaissance* (Fig. 117) l'artista indaga en les possibilitats estètiques que fragments d'ungles poden aportar a la joieria, un cop sotmeses a un procés de fosa en el qual han estat traduïdes a metalls com l'or i la plata.

Finalment volem concloure aquest apartat amb un exemple on l'ús de material humà no respon a necessitats estètiques ni tampoc és tractat com un material en si, però en canvi hi és present i necessari en el funcionament de l'obra. Es tracta de les innovadores joies de l'artista israeliana Naomi Kizhner: *Energy Addicts* (2014).

Aquesta col·lecció consta de tres dissenys que tenen un doble propòsit, d'una banda la de l'ornament personal i d'altra la voluntat de crear energia a partir dels moviments subconscients del cos. Les peces, realitzades amb or i biopolímer imprès en 3D, tenen incorporats diferents mecanismes per aprofitar l'energia cinètica del nostre cos i produir energia elèctrica.¹⁵³ *Blood Bridge* (Fig. 118) és una peça pensada per ser inserida a l'avantbraç que aprofita l'energia del reg sanguini; *The Blinker* (Fig. 119) encaixa al pont del nas i aprofita l'energia que es crea mentre es parpelleja; *E-pulse Conductor* (Fig. 120) està pensada per la part superior de l'esquena, recol·lectant l'energia dels polsos elèctrics enviats pel sistema neurològic a través la columna vertebral.¹⁵⁴

Aquestes joies per addictes a la tecnologia són una resposta a la imminent crisi energètica mundial, on es busca una font d'energia existent que encara no s'hagi utilitzat, a partir d'una perspectiva posthumanista on el cos humà pot ser emprat com a recurs. "M'interessa imaginar com seria el món una vegada hagi experimentat un fort descens dels recursos energètics i com alimentaríem la nostra addicció a la tecnologia", afirmà l'artista a una entrevista a *Dezeen*, on afegí: "Tecnològicament no estem tan lluny del fet que aquestes idees es converteixin en realitat, però estem disposats a sacrificar els nostres cossos per produir energia? La meva intenció en aquest projecte és provocar una discussió."¹⁵⁵

¹⁵² DECKER, A. (s. d.). *Nanna Melland*. Recuperat de <https://artjewelryforum.org/nanna-melland-0>

¹⁵³ Per visualitzar el vídeo de presentació de la col·lecció: <https://vimeo.com/130868320>

¹⁵⁴ TREGGIDEN, K. (2014, 6 agost). *Naomi Kizhner's jewellery harvests energy from the human body*. Recuperat de <https://www.dezeen.com/2014/08/06/naomi-kizhner-energy-addicts-jewellery-human-electricity-production/>

¹⁵⁵ Ibidem.

5. – Conclusions

Arribats a aquest punt penso, i aquí parlo amb primera persona del singular, que qualsevol reflexió a tall de conclusió respecte a la joieria contemporània, no deixa de ser una reiteració del que ja he anat dient i el que espero haver demostrat amb els exemples proposats. Com diu Daniel Giralt-Miracle, avui, la joia és un territori de recerca, obert a canvis i transformacions, cosa que, en certa manera, ha provocat una redefinició de la seva identitat.¹⁵⁶ És difícil concloure el que està en construcció; alguns dels exemples exposats són molt recents, ens ofereixen reflexions i formes absolutament contemporànies, partint de problemàtiques actuals respecte a la nostra concepció de l'art, els cossos, les relacions personals i la forma en la qual habitem el món en general. Probablement ens manca una distància temporal per poder-los analitzar i emmarcar-los dins el nostre propi context, però al mateix temps, al meu entendre, això és el que els fa tan fascinants. Ens demostren que les nostres preocupacions en essència no són tan diferents de les dels nostres avantpassats, mentre ens proposen noves maneres de pensar el futur.

Cada un dels artistes citats a les anteriors pàgines ens ofereixen una manera diferent d'aproximar-se, entendre i definir el camp de la joieria; ens acosten, des d'un espai molt concret, a un món, el de l'art, on les fronteres entre cultures, països i disciplines cada vegada són més difuses. Com exposa Gerard Vilar a *Filosofia del guarniment*.

“Ens trobem davant d'un nou territori, no parcel·lat, mestís, fronterer i mutant, que no només ens suggereix noves formes de treballar híbrides i barrejades, sinó que replanteja l'ortodòxia disciplinària mateixa en incorporar nous paràmetres en la creació, noves disposicions en la investigació, cosa que comporta l'aparició de nous objectes, nous espais, noves imatges, en definitiva, nous estímuls per al nostre imaginari col·lectiu.”¹⁵⁷

¹⁵⁶ GIRALT-MIRACLE, D. (2009). La poesia del tangible: Noves actituds davant la joia. En JORGC (ed.), *Actituds: joieria, reflexos i reflexions* (p. 56-60). Barcelona: Col·legi Oficial d'Orfebres, de Relotgers i de Gemmòlegs de Catalunya.

¹⁵⁷ VILAR, G. (2009). *Filosofia del guarniment*. En JORGC (ed.), *Actituds: joieria, reflexos i reflexions* (p. 72-76). Barcelona: Col·legi Oficial d'Orfebres, de Relotgers i de Gemmòlegs de Catalunya.

A propòsit d'aquestes paraules recordo el que vaig sentir el primer cop que vaig anar a una exposició de joieria contemporània durant la Setmana de la Joieria Contemporània de Barcelona, que té lloc, cada any, durant el mes de setembre. Havia començat a formar-me en joieria artística a l'Escola Superior de Disseny i Art Llotja per un seguit de casualitats molt allunyades del meu interès en aquesta pràctica en particular. Sabia ben poca cosa sobre aquesta disciplina i tenia tots els prejudicis habituals, segurament per aquesta raó el que vaig trobar allà em va semblar tan enriquidor i desconcertant. Hi havia un seguit de peces de Margaux Lange fetes amb parts de la mítica nina Barbie que demostraven com el reciclatge està a l'ordre del dia per a la joieria contemporània; a un dels estands un cartell que deia *Xuxes* presentava tot un seguit de laminadures i snacks convertides en joies per la catalana Anna Puig, eren peces innocents que convidaven a ser devorades; vaig veure, per primera vegada les joies cinètiques de Michael Berger, mentre discutíem amb els companys, embadalits per aquells moviments que semblaven fruit de la màgia, en quin era el truc que hi havia al darrere. A l'entrada de l'exposició, situada a una vitrina hi havia un fermall que el primer cop que vam entrar ens va passar desapercebut, no he aconseguit trobar ni l'autor, ni el títol d'aquesta peça, però era alguna cosa així com *Vida*. Res en ella semblava fora del normal, era un fermall de plata, més aviat petit i d'estil clàssic, però la sorpresa venia quan llegies els materials que el componien: cordó umbilical, dents i cendres; tots junts feien referència al cicle de la vida. Crec que va ser aleshores quan em vaig adonar del poder comunicador que tenen les joies, com tots els artistes que havia estat visitant em proposaven diferents espais de reflexió, de joc, càpsules de metàfores, microcosmos portàtils, fórmules noves sorgides de l'exploració de materials, ritmes i mecanismes, peces que em parlaven de processos, conjugacions i construccions, en definitiva sentia que havia entrat dins un nou univers, excitant, fèrtil i esperançador del que ja no em podria oblidar. Crec que va ser un d'aquells moments claus que d'alguna manera capgiren les nostres vides, d'aquells que marquen un abans i un després.

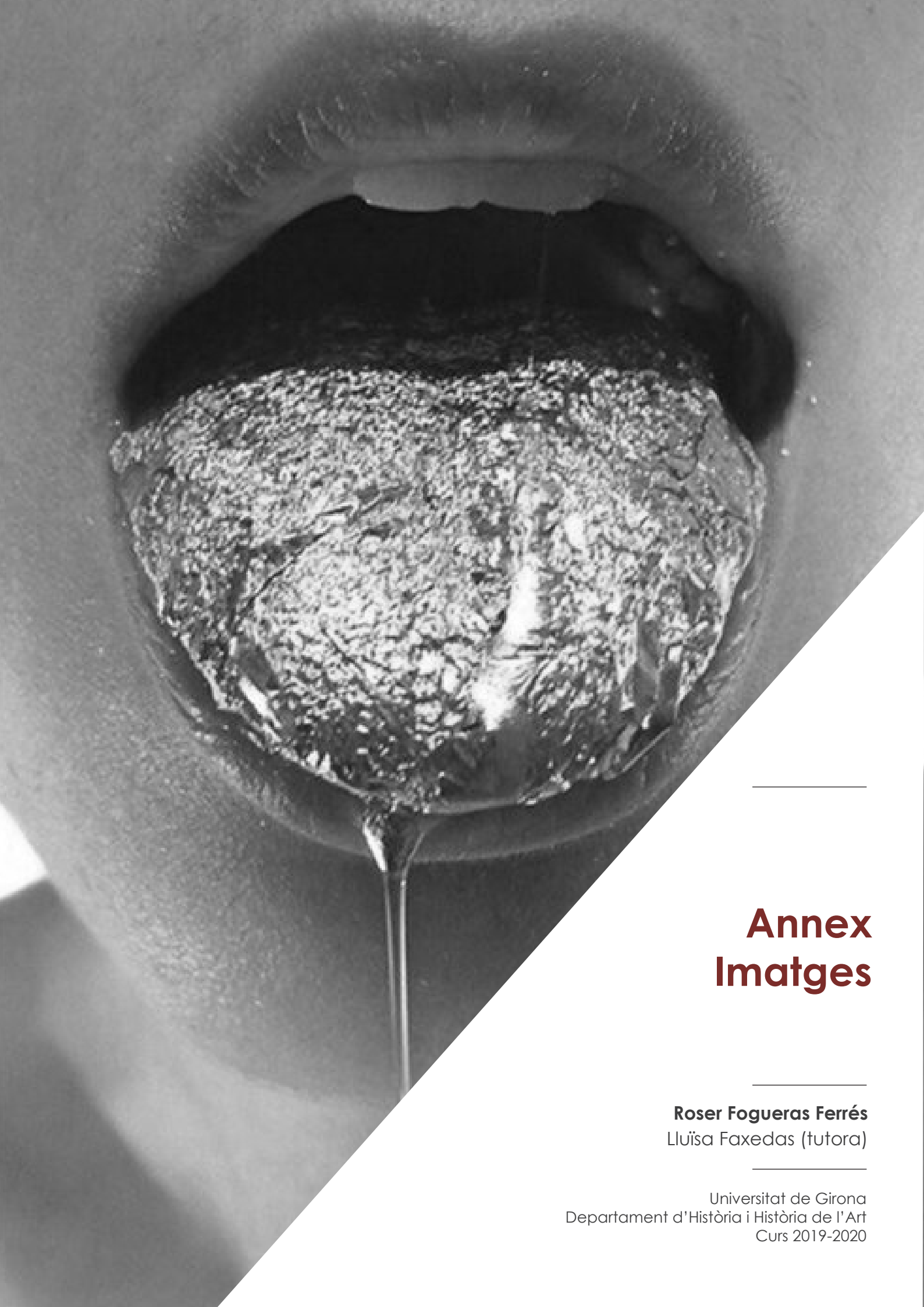
És per aquest motiu que meravellada encara per tot allò que vaig sentir aquell dia que vaig decidir dedicar aquest treball a la joieria contemporània i en concret a les noves maneres de tractar el cos, ja que em sembla que és un tema amb el qual té una relació molt íntima. Espero haver aconseguit a través dels exemples proposats, transmetre l'interès per aquesta disciplina que jo vaig sentir aquell dia, o com a mínim demostrar el potencial que té aquesta pràctica, sovint menystinguda o desconeguda. En certa manera he volgut aprofitar aquesta ocasió per fer una espècie de declaració d'intencions i crear un espai on reivindicar el paper d'altres arts fora de les anomenades arts liberals. Les sovint mal anomenades arts decoratives o aplicades, en general són ignorades en la formació dels futurs historiadors de l'art, fet que contribueix a

deixar un buit important a l'hora de tenir una perspectiva més àmplia de què és en realitat el món de l'art.

La joieria contemporània és avui, un territori per explorar, especialment en el nostre país, la dificultat per trobar bibliografia sobre el tema ho fa evident. Durant el temps de recerca a aquesta dificultat s'hi han afegit les pròpies en una situació de pandèmia global, en la qual s'ha fet evident com la cultura és especialment fràgil pel que fa a suports. És obvi que en un moment d'emergència sanitària acompanyada d'una imminent crisi econòmica els recursos s'han de destinar a cobrir aquestes necessitats, però és difícil d'entendre com les biblioteques i llibreries especialitzades en art han seguit totalment o parcialment tancades fins i tot després de l'anomenada nova normalitat. De totes maneres en una realitat cada vegada més digital és cert que aquesta nova onada d'artistes s'expliquen a través dels nous canals de comunicació, és a dir de les xarxes, per aquest motiu gran part dels recursos bibliogràfics utilitzats en aquest treball parteixen de la plataforma digital.

Finalment només em queda dir que he gaudit molt al llarg d'aquest viatge en el qual m'he retrobat amb un univers que durant els anys de carrera havia deixat més o menys enrere. Els artistes a qui he retrobat i tants d'altres que he descobert, m'han permès tenir una visió molt més àmplia sobre les pràctiques artístiques que s'estan portant a terme a la nostra contemporaneïtat. És per això, i perquè malauradament he hagut de deixar al tinter a tants altres artistes, que no han pogut ser inclosos dins el treball per una qüestió d'espai, que m'agradaria continuar amb aquesta recerca. Sento que d'alguna manera aquest és l'inici d'un procés d'investigació que personalment continuaré amb el temps. Com a tècnica en joieria artística i especialment com a futura historiadora de l'art penso que la joieria, avui, ens proposa un hàbitat nou i prolífer al qual seguir investigant i ratifico les paraules de Giralt-Miracle: "Una tècnica mil·lenària com la de la joieria, en les seves successives transformacions ens ha portat a un dels camps de creixement i recerca artística més fèrtils de la contemporaneïtat, amb una significació genuïnament renovadora".¹⁵⁸

¹⁵⁸ GIRALT-MIRACLE, D. Op. Cit. 58



Annex Imatges

Roser Fogueras Ferrés
Lluïsa Faxedas (tutora)

Universitat de Girona
Departament d'Història i Història de l'Art
Curs 2019-2020

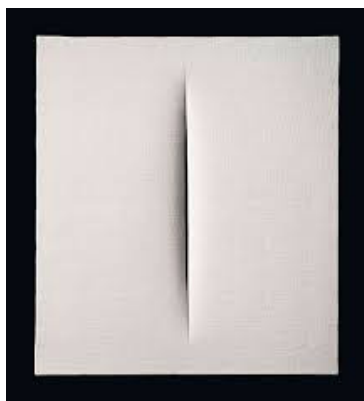


Fig. 1. LUCIO FONTANA, *Concetto spaziale attesa* (1960)

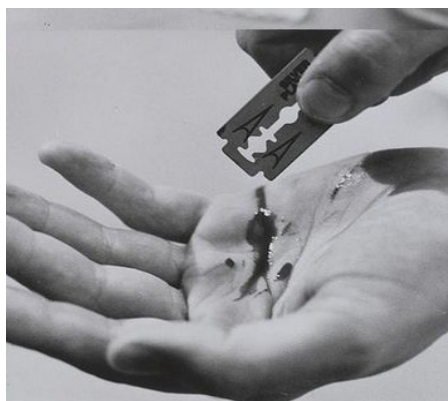


Fig. 2. GINA PANE, *Azione Sentimentale* (1973)

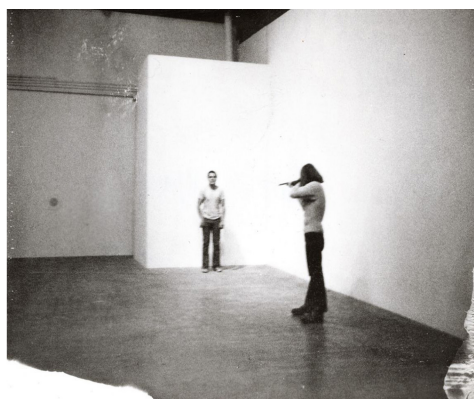


Fig. 3. CHRIS BURDEN, *Shoot* (1971)



Fig. 4. FRANCISCO GOYA, *Els afusellaments del tres de maig* (1814)



Fig. 5. PIERO MANZONI, *Merda d'Artista* (1961)



Fig. 6. GÜNTER BRUS, *Der Helle Wahnsinn* (1968)



Fig. 7. ORLAN, *La Réincarnation de Sainte ORLAN* (1990)

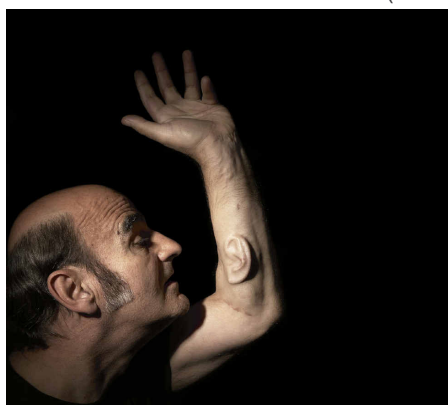


Fig. 8. STELARC, *The third ear* (2007)

EL COS COM A MOTLLE

Motlle o motllo
nom masculí

1. Recipient o peça buida on es posa una massa líquida o tova que, en tornar-se sòlida, pren la forma del recipient.
2. Peça, plena o buida, que s'utilitza per donar forma a alguna cosa.

4.1

GERD ROTHMANN
1941 | DEU

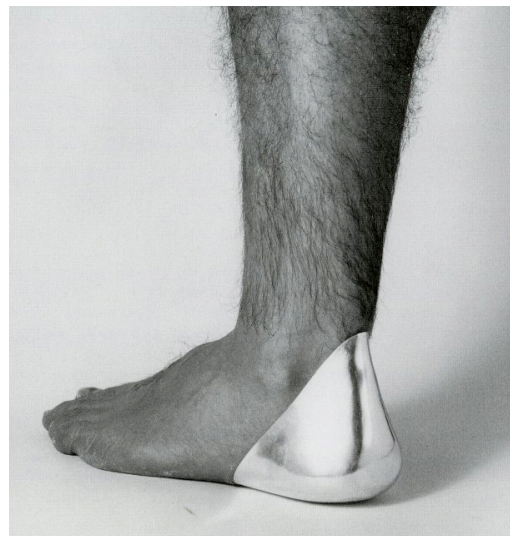


Fig. 9. GERD ROTHMANN, *Achilles' Heel*, molded round Fritz Scheuer's heel (1978)



Fig. 10. GERD ROTHMANN, *Ohrstücke (Ear Pieces)* (1978)

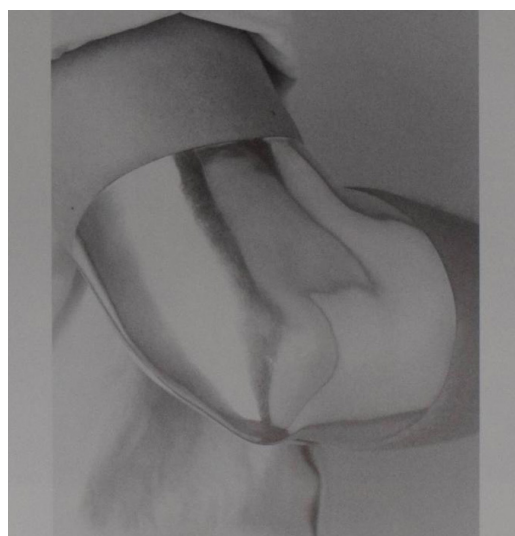


Fig. 11. GERD ROTHMANN, *Ellbogen, angepasst an meinen Arm* (1977)



Fig. 12. GERD ROTHMANN, *Nostril for Barbra Seidenaht's nose* (1985)



Fig. 13. GERD ROTHMANN, *Peça pel melic* (1981)

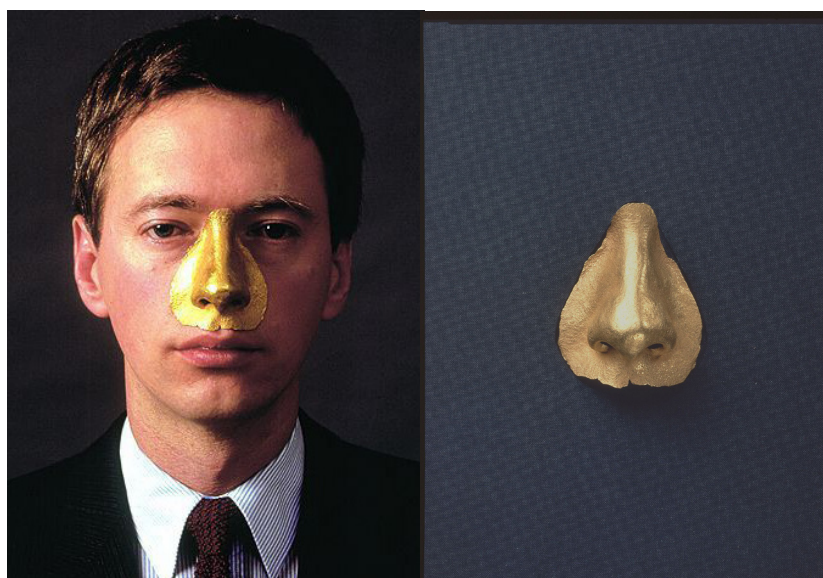


Fig. 14. GERD ROTHMANN, *Die Goldene Nase* (1984)



Fig. 15. GERD ROTHMANN, *The Inside of the Nose, molded on Daniel Fusban* (1987)



Fig. 16. GERD ROTHMANN, *Siegelring n1* (1986)



Fig. 17. GERD ROTHMANN, *Familienkette* (1998)



Fig. 18. GERD ROTHMANN, *Ten fingers at the neck* (2004)



Fig. 19. GERD ROTHMANN, *From him to her* (1990)

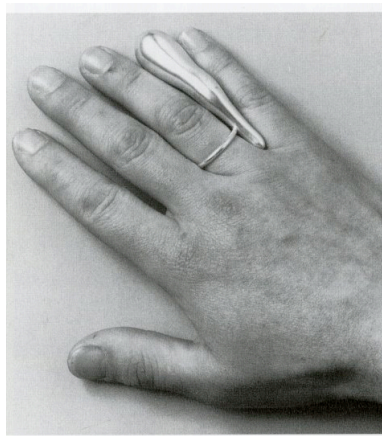


Fig. 20. GERD ROTHMANN,
Sixth Finger (1979)

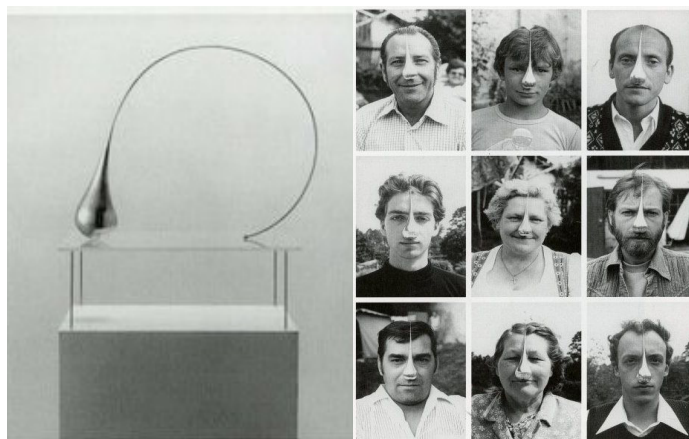


Fig. 21. GERD ROTHMANN, *Dripping Nose No.2* (1976)



Fig. 22. EWA NOWAK, *Incognito* (2018)



Fig. 23. EWA NOWAK, *Incognito*
(2018)



Fig. 24. LAUREN KALMAN, *Devices for Filling a Void* n° 22 (2014-2019)

LAUREN KALMAN
1980 | USA

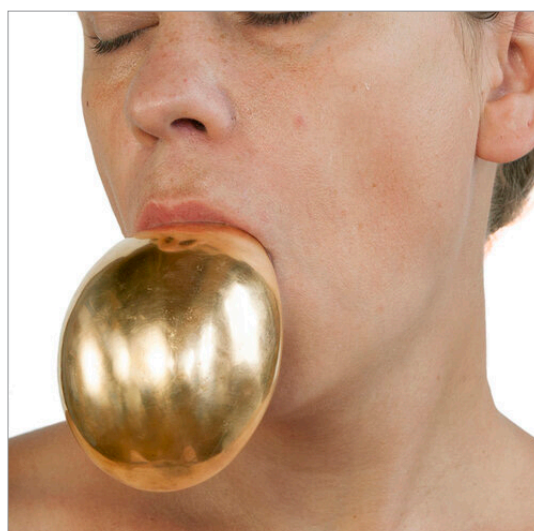


Fig. 25. LAUREN KALMAN, *Devices for Filling a Void* n° 10 (2014-2019)



Fig. 26. LAUREN KALMAN, *Devices for Filling a Void* n° 18 (2014-2019)

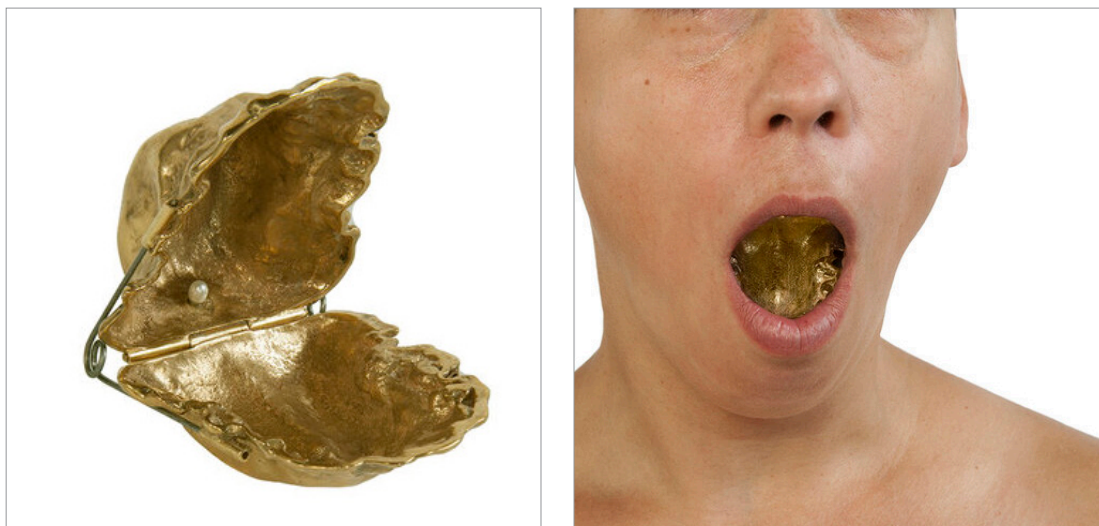


Fig. 27. LAUREN KALMAN, *Devices for Filling a Void* nº 12 (2014-2019)



Fig. 28. LAUREN KALMAN, *Devices for Filling a Void* nº 3 (2014-2019)

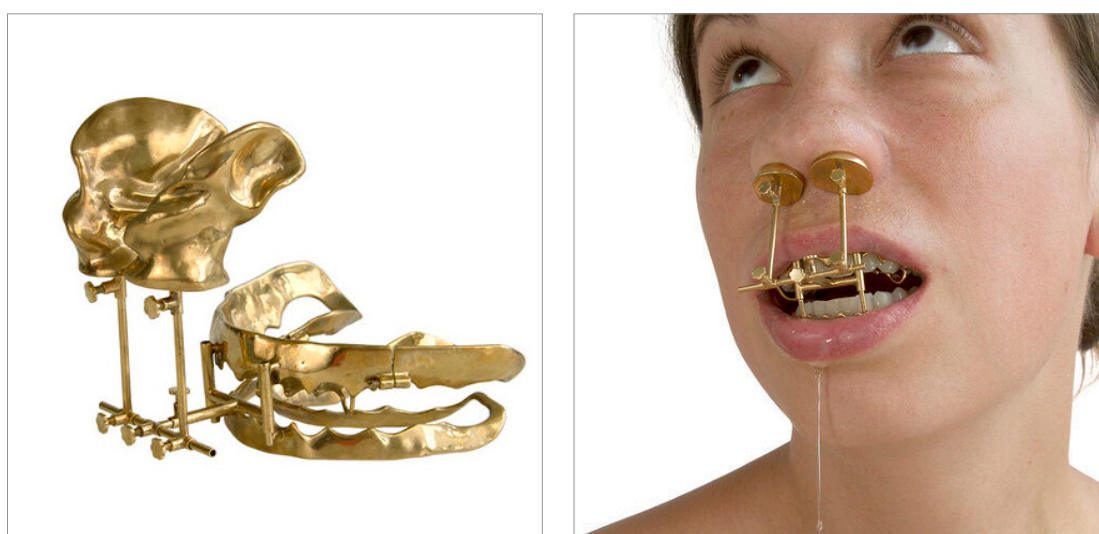


Fig. 29. LAUREN KALMAN, *Devices for Filling a Void* nº 1 (2014-2019)



Fig. 30 LAUREN KALMAN, *Golden Tongue* (2006-2009)



Fig. 31. EMMANUEL LACOSTE, *Langue* (2006)



Fig. 32. LAUREN KALMAN, *Hard Wear n° 2* (2006-2009)



Fig. 33. LAUREN KALMAN, *Hard Wear n° 15* (2006-2009)



Fig. 34. LAUREN KALMAN, *Hard Wear* n° 18 (2006-2009)



Fig. 35. LAUREN KALMAN, *Hard Wear* n° 36 (2006-2009)



Fig. 36. LAUREN KALMAN, *Hard Wear* n° 5 (2006-2009)



Fig. 37. LAUREN KALMAN, *Hard Wear* n° 17 (2006-2009)



Fig. 38. LAUREN KALMAN, *Hard Wear* n° 10 (2006-2009)



Fig. 39. LAUREN KALMAN, *Hard Wear* n° 21 (2006-2009)



Fig. 40. LAUREN KALMAN, *Hard Wear* n° 13 (2006-2009)

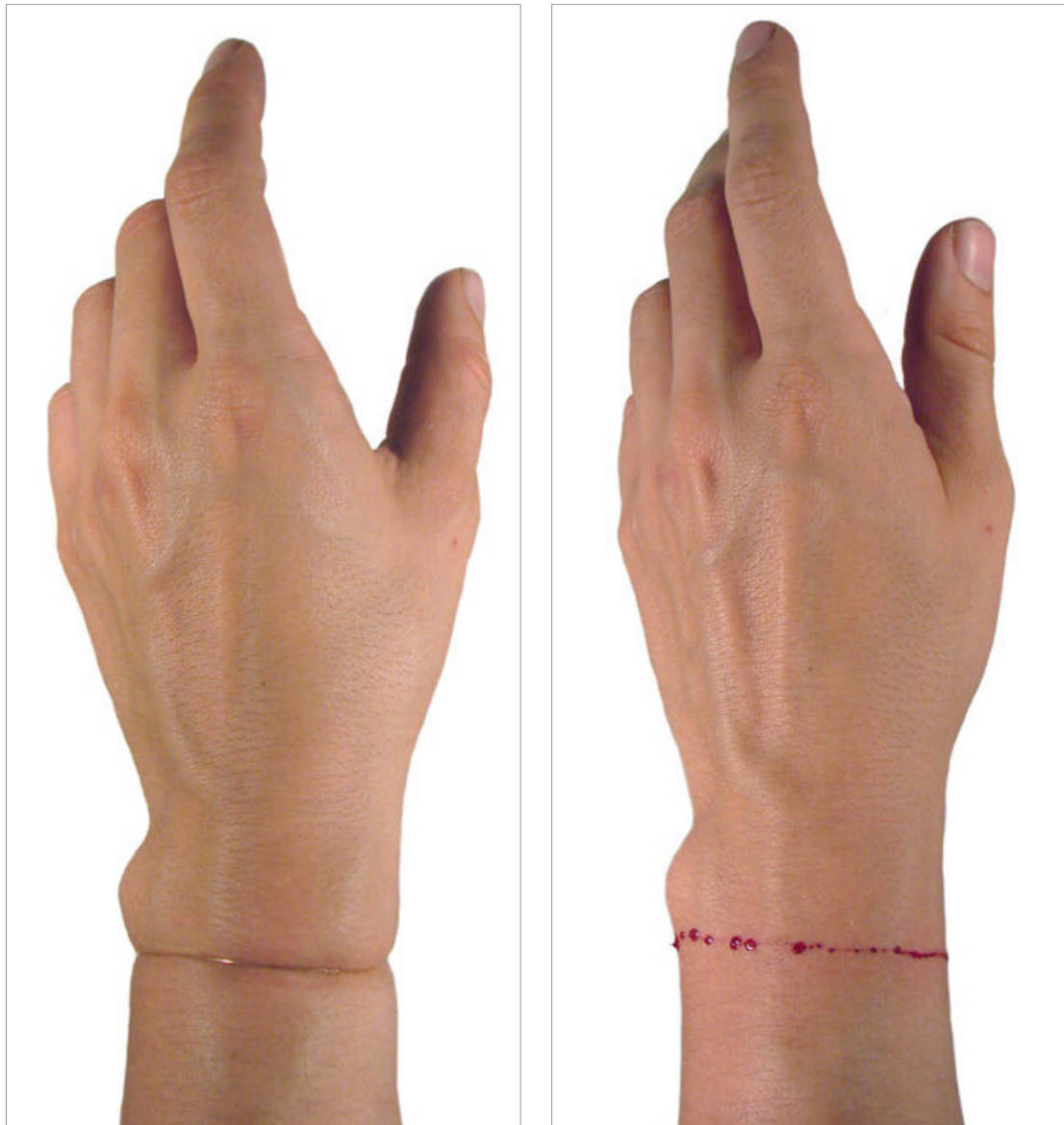


Fig. 41. LAUREN KALMAN, *Hard Wear* n° 19 (2006-2009)

GIJS BAKKER
1942 | NLD



Fig. 42. GIJS BAKKER, *Profile Ornament for Emmy van Leersum* (1974)



Fig. 43. GIJS BAKKER, *Shadow Jewelry- Schaduwsieraad* (1973)



Fig. 44. GIJS BAKKER, *Shadow Jewelry* (1973)



Fig. 45. GIJS BAKKER, *Shadow Jewelry* (1973)



Fig. 46. VITO ACCONCI, *Trademarks* (1970)



NAOMI FILMER
1969 | GBR

Fig. 47. NAOMI FILMER, *A sensual Shiver*, *Ice Jewellery series* (1999)



Fig. 48. NAOMI FILMER, *Chocolate Mask* (2001)



Fig. 49. FÉLIX GONZÁLEZ-TORRES, *"Untitled" (Portrait of Ross in L.A.)* (1991)



Fig. 50. NAOMI FILMER, *Breathing Volumes* (2009)



Fig. 51. NAOMI FILMER, *Ball in the small of my back* (2001)



Fig. 52. NAOMI FILMER, *Série Between* (1993)



Fig. 53. NAOMI FILMER, *Hand Manipulation piece* (1993)



Fig. 54. NAOMI FILMER, *Toe and Heel Ball Lenses* (2007)

DANIEL RAMOS OBRÉAGON
1989 | COL

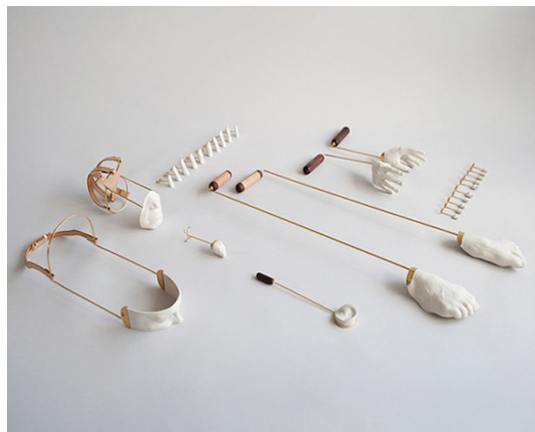


Fig. 55. DANIEL RAMOS OBRÉAGON, *Outrospección; The Body and Mind: n° 5 Mouth* (2014)



Fig. 56. DANIEL RAMOS OBRÉAGON, *Outrospección; The Body and Mind: n° 7 Tongue* (2014)



Fig. 57. DANIEL RAMOS OBRÉGON, *Outrospección; The Body and Mind: n° 8 Eye* (2014)



Fig. 58. DANIEL RAMOS OBRÉGON, *Outrospección; The Body and Mind: n° 6 Eyes* (2014)



Fig. 59. DANIEL RAMOS OBRÉGON, *Outrospección; The Body and Mind: n°2 Fingers* (2014)



Fig. 60. DANIEL RAMOS OBRÉGON, *Outrospección; The Body and Mind: n° 1 Digits* (2014)



Fig. 61. DANIEL RAMOS OBRÉGON, *Outrospección; The Body and Mind: n° 4 Feet* (2014)



Fig. 62. DANIEL RAMOS OBRÉGON, *Outrospección; The Body and Mind: n° 3 Hands* (2014)

EL COS COM A ESPAI

Espai

nom masculí

- 1 Extensió que conté tots els cossos existents.
 - 2 Part d'aquesta extensió, generalment la que ocupa cada cos.
 - 4 Període de temps.
 - 8 física. Distància recorreguda per un cos en un temps determinat
-

4.2

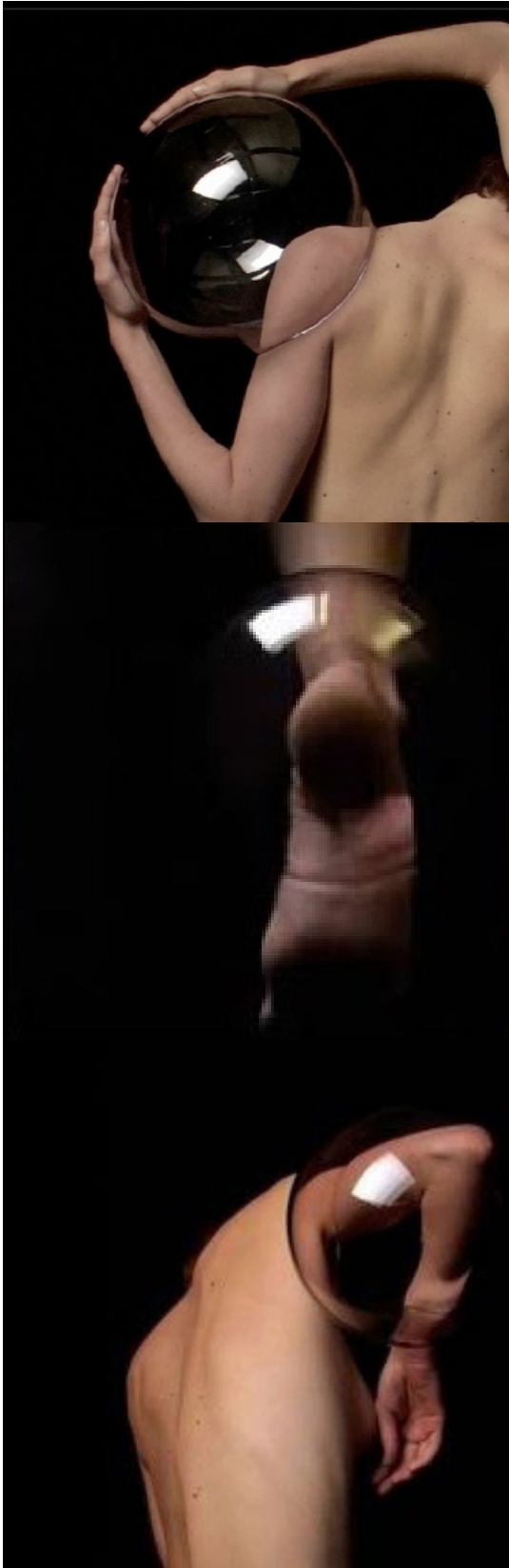


Fig. 63. NAOMI FILMER, *Ball Lenses* (2007)



Fig. 64. LUCY McRAE, *Bubelle Dress Philips Desing* (2006)

LUCY McRAE
1979 GRB |



Fig. 65. LUCY McRAE, *Metallic Skin*
(s.d)



Fig. 66. LUCY McRAE,
Becoming transnatural (2011)



Fig. 67. CAROLINE BROADHEAD, *Necklace-Veil* (1982)

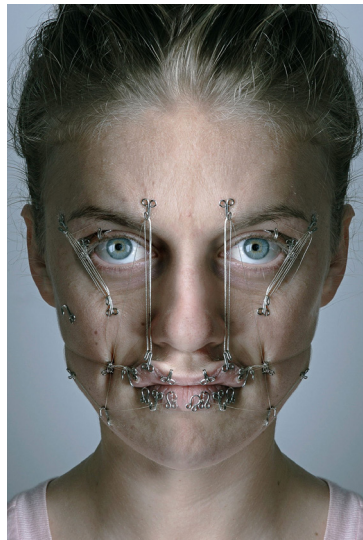


Fig. 68. LUCY McRAE Y BART HESS,
Hook and Eyes (2008)



Fig. 69. LUCY McRAE Y BART HESS, *Série Evolution* (2007)

TERESA MILHEIRO
1969 PRT |



Fig. 70. TERESA MILHEIRO, *Pierced Eyes* (1990)



Fig. 71. TERESA MILHEIRO, *Be Botox, Be Fucking Beautiful* (2005)

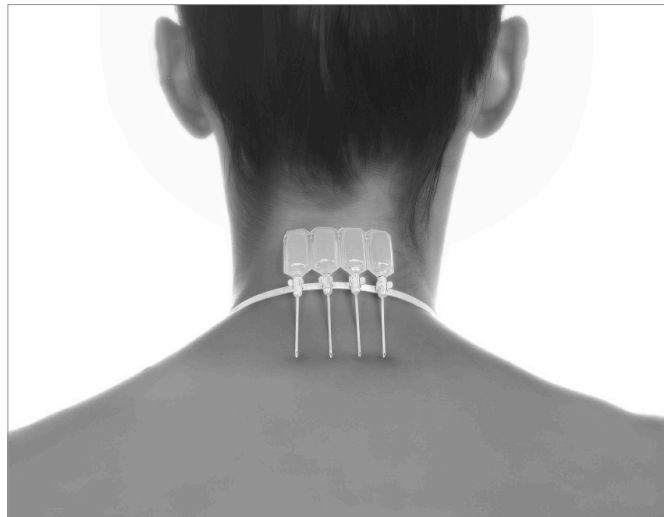


Fig. 72. TERESA MILHEIRO, *The anti-existence device* (2009)



Fig. 73. LAUREN KALMAN, *Constellation* (2011)



Fig. 74. LAUREN KALMAN, *Blooms, Efflorescence, and Other Dermatological Embellishments* (2009)

ELIZA BENNETT

1980 | GBR



Fig. 75. ELIZA BENNETT, *A woman's work is never done* (2014)



NOA ZILBERMAN
|ISR

Fig. 76. NOA ZILBERMAN, *Wrinkles* (2012)

URSULA GUTTMANN
1968 | AUT



Fig. 77. URSULA GUTTMANN, *[X] tensió, simbiosi orgànica* (2009)



Fig. 78. URSULA GUTTMANN, *TransXted* (2011-2012)

ANA RAJCEVIC

1983 | SRB



Fig. 79. ANA RAJCEVIC, *Animal The Other Side of Evolution* (2012)

FRANK VERKADE
| NDL



Fig. 80. FRANK VERKADE, *Paradise* (2016)

REBECCA HORN

1944 | DEU



Fig. 81. REBECCA HORN, *Arm Extensions* (1968)



Fig. 82. REBECCA HORN, *Finger Gloves* (1972)



Fig. 83. REBECCA HORN, *Pencil Mask* (1972)

JENNIFER CRUPI
1973 | USA

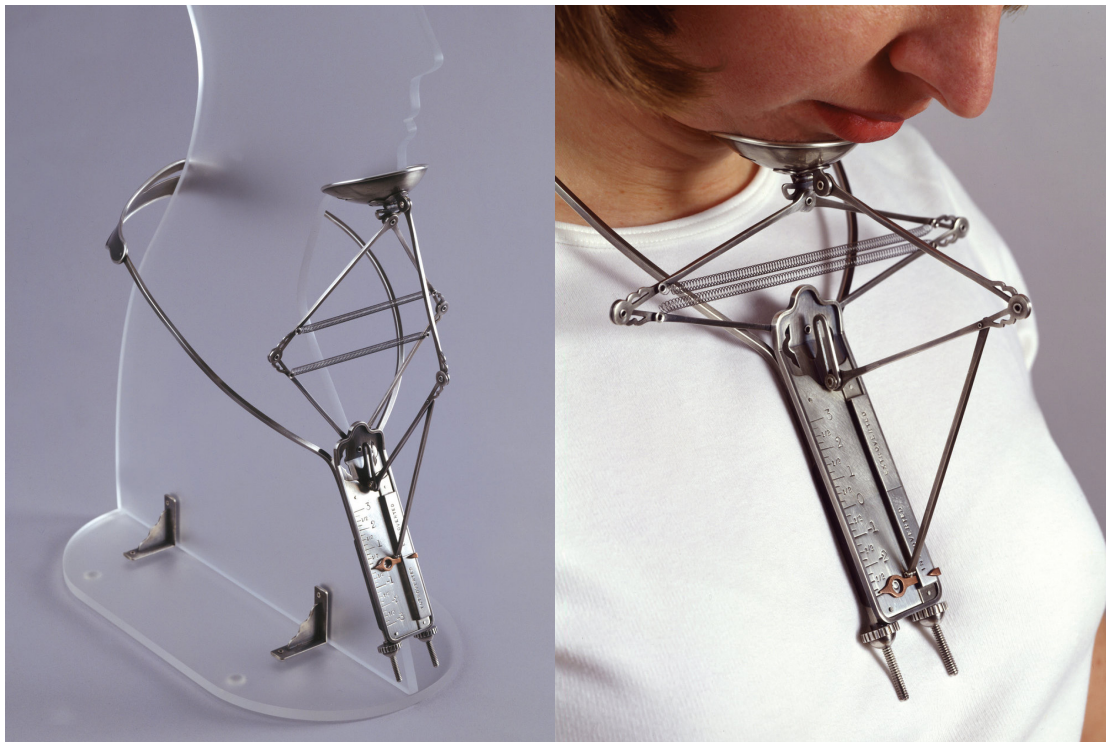


Fig. 84. JENNIFER CRUPI, *Posture Gauge-Chin* (2001)



Fig. 85. JENNIFER CRUPI, *Guarded Gestures* (2000)



Fig. 86. JENNIFER CRUPI, *Unguarded Gestures* (2004)



Fig. 87. JENNIFER CRUPI, *Ornamental Hands* (2010)

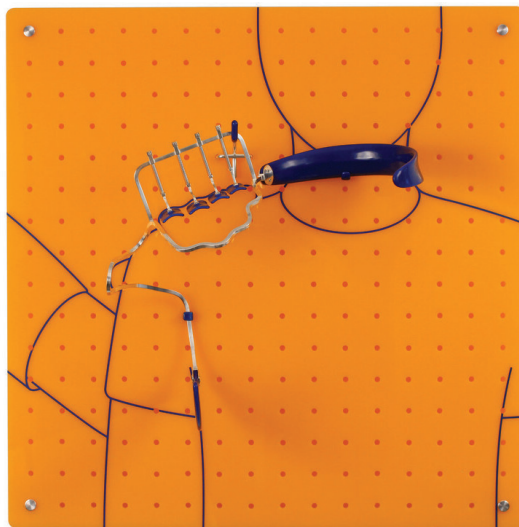
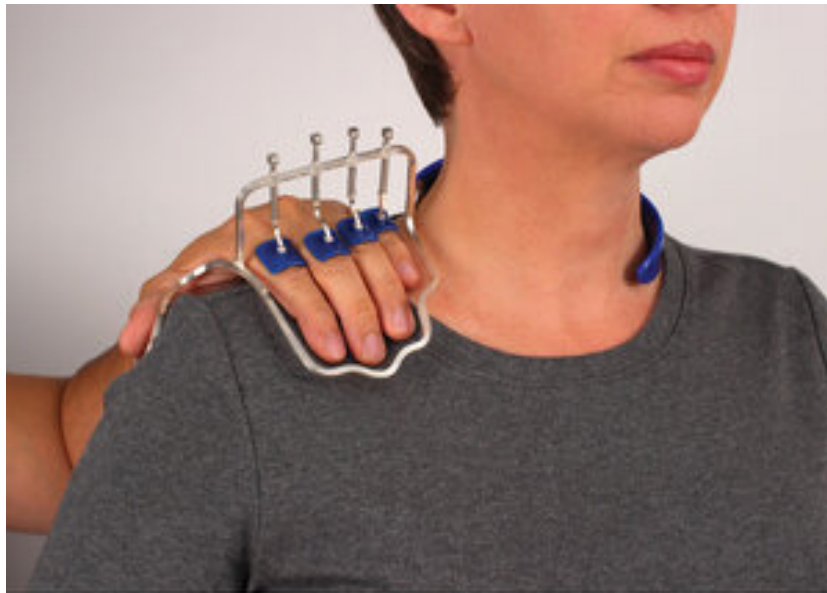


Fig. 88. JENNIFER CRUPI,
Contact (2018)



Fig. 89. OTTO KÜNZLI, *1cm of Love* (1995)



Fig. 90. OTTO KÜNZLI, *Gold Macht Blind* (1980)

OTTO KÜNZLI
1948 | CHE



Fig. 91. OTTO KÜNZLI, *Ring for two people* (1980)

LEONOR HIPÓLITO

1975 | PRT



Fig. 92. LEONOR HIPÓLITO, *Gestures I* (1998)

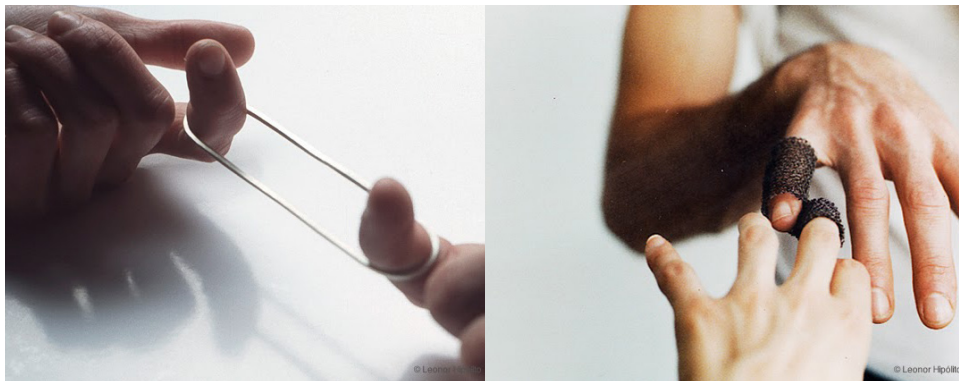


Fig. 93. LEONOR HIPÓLITO, *Gestures I* (1998)



Fig. 94. LEONOR HIPÓLITO, *Body Emotions* (2012)

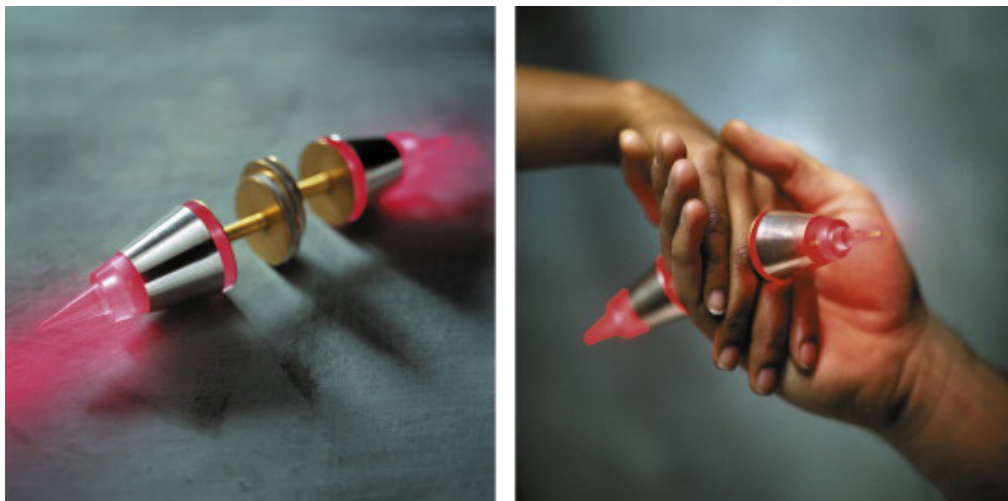


Fig. 95. NICOLE GRATIOT STÖBER, *For two rings* (1994)

LYGIA CLARK

1920- 1988 | BRA

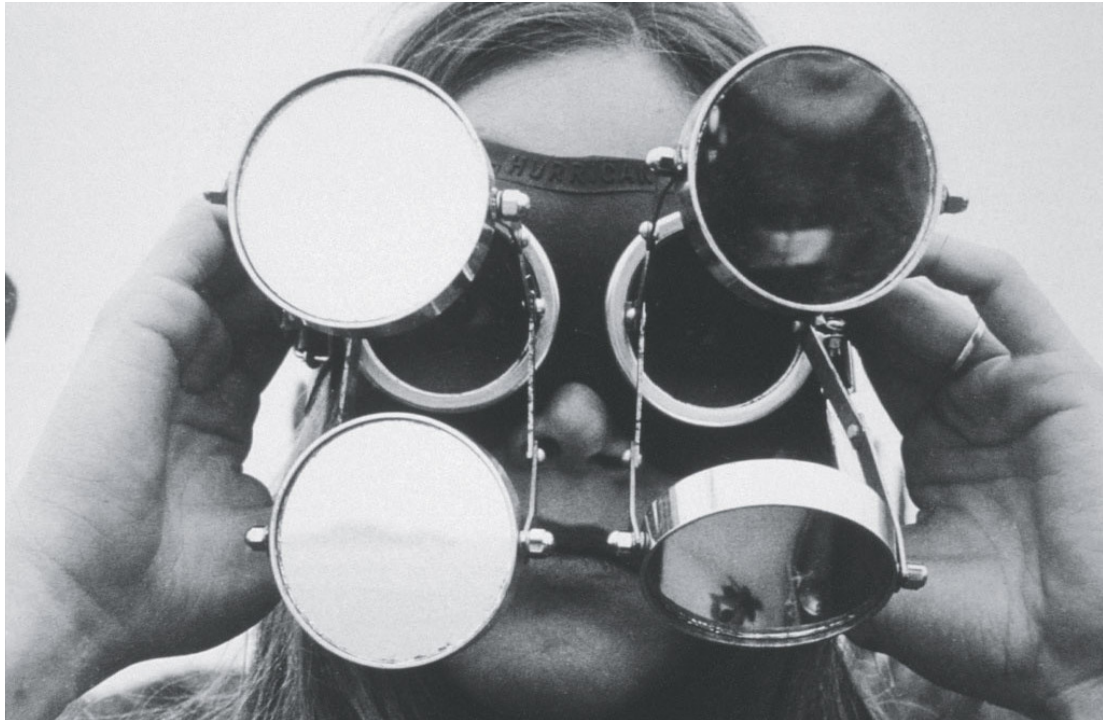


Fig. 96. LYGIA CLARK, *Goggles* (1968)



Fig. 97. LYGIA CLARK, *Dialogue Goggles* (1968)

YEVGENIYA KAGANOVICH

| BLR



Fig. 98. YEVGENIYA KAGANOVICH, *Double mouth piece n° 17* (2009)



Fig. 99. YEVGENIYA KAGANOVICH, *Double mouth piece n° 19* (2010)



Fig. 100. YEVGENIYA KAGANOVICH, *Double mouth piece n° 20* (2010)

DENYS BLACKER
1961 | GBR



Fig. 101. DENYS BLACKER, *Murmurador de Vent* (2007)



Fig. 102. DENYS BLACKER, *Elevador de Ment* (2007)

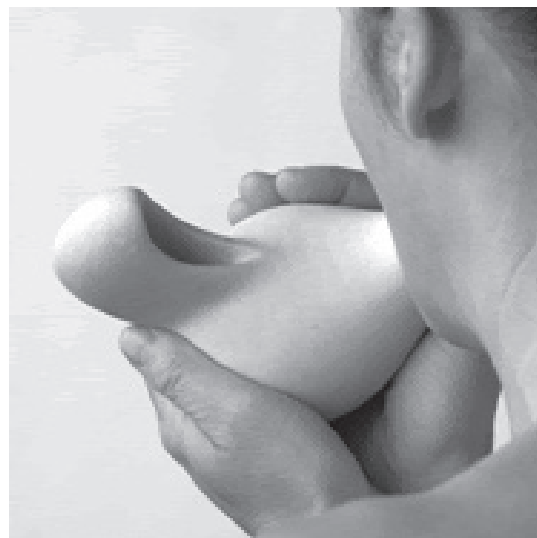


Fig. 103. DENYS BLACKER, *Telèfon de la Memòria* (2007)



Fig. 104. DENYS BLACKER, *Apaivagador d'Inquietuds* (2007)

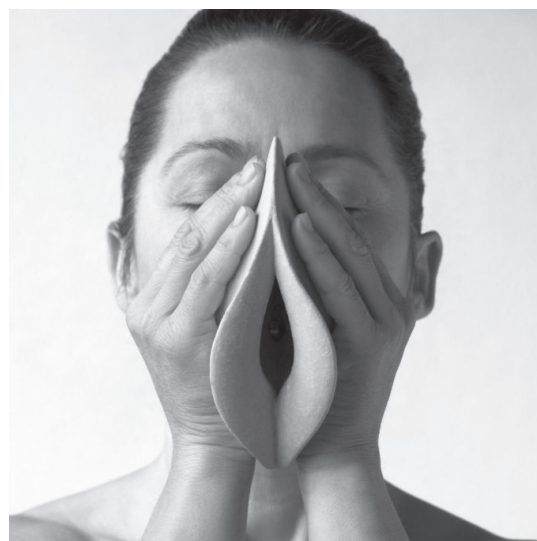


Fig. 105. DENYS BLACKER, *Embut de l'Ànima* (2007)



Fig. 106. DENYS BLACKER, *Guant de la Benedicció* (2007)



Fig. 107. DENYS BLACKER, *Anell de la Promesa* (2007)

EL COS COM A MATÈRIA PRIMERA

Matèria

nom femení

1. Tot allò que constitueix l'univers físic, format per partícules elementals agrupades en àtoms i, aquests, agrupats en molècules.
2. Substància de què és feta una cosa.
matèria orgànica Restes animals i vegetals, descompostes per l'acció d'organismes microscòpics.
matèria primera Substància bàsica obtinguda directament de la naturalesa que s'utilitza en la indústria per crear altres productes.
3. Cos de la persona en oposició a l'esperit.

4.3

CONSTANZA SORELLA
1993 | ARG



Fig. 108. CONSTANZA SORELLA, Col·lecció de peces amb cabell (s.d)

STEFAN HEUSER

1978 | DEU



Fig. 109. STEFAN HEUSER, *Perleketten* (s.d)

POLLY VAN DER GLAS

| AUS



Fig. 110. POLLY VAN DER GLAS, *Joieria* (s.d)



Fig. 111. EMMANUEL LACOSTE, *Sine qua non* (2009)

EMMANUEL LACOSTE
| FRA



Fig. 112. EMMANUEL LACOSTE, *Chair* (2009)

SRULI RECHT
1979 | ISL



Fig. 113. SRULI RECHT, *Forget Me Knot* (2012)

PETER SKUBIC
1935 | SRB

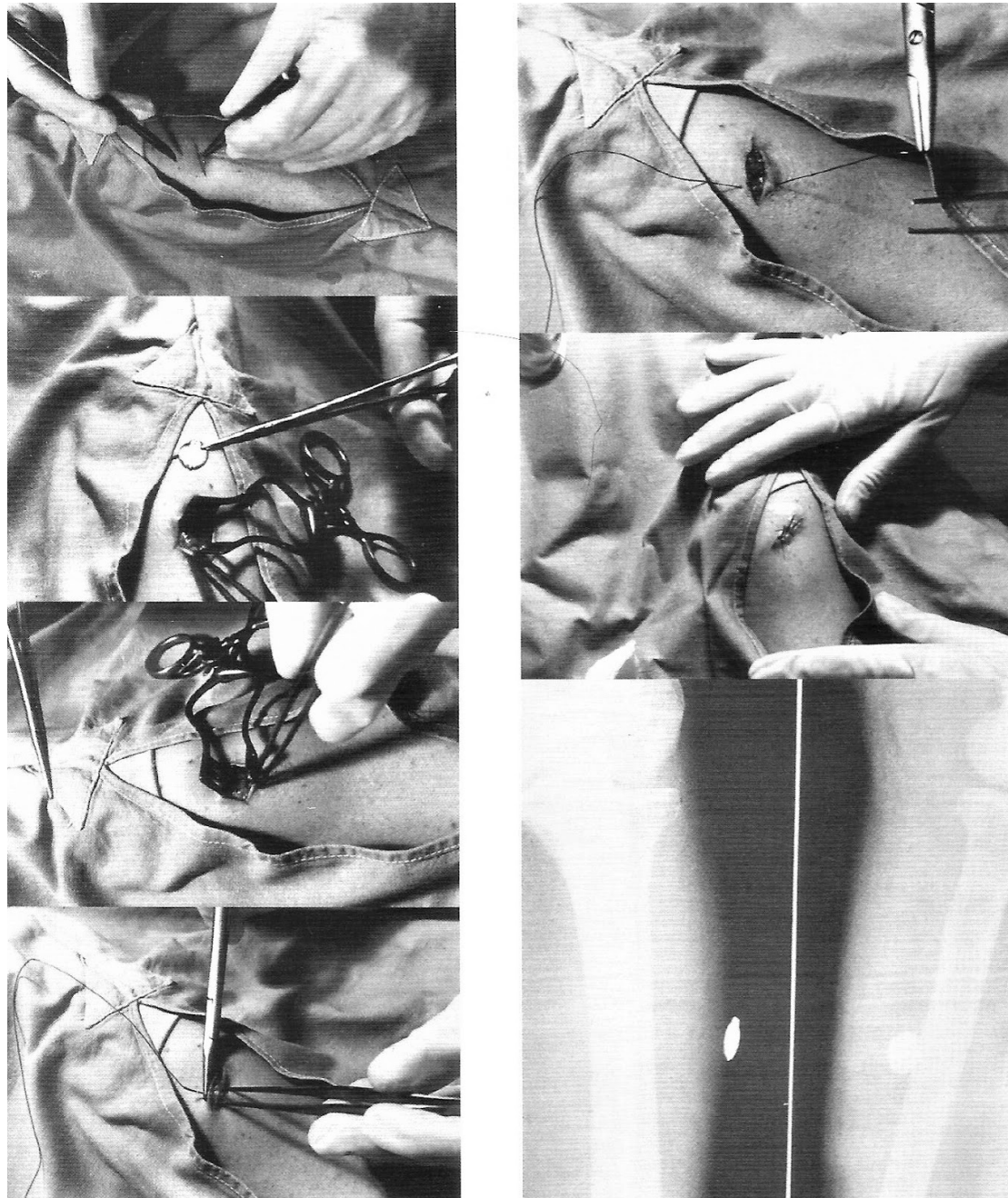


Fig. 114. PETER SKUBIC, *Jewellery under the Skin* (1975)



Fig. 115. NANNA MELLAND, *687 Years Ave Maria*
(2006-2008)

NANNA MELLAND
1969 | NOR



Fig. 116. NANNA MELLAND, *Heart charm* (2000)

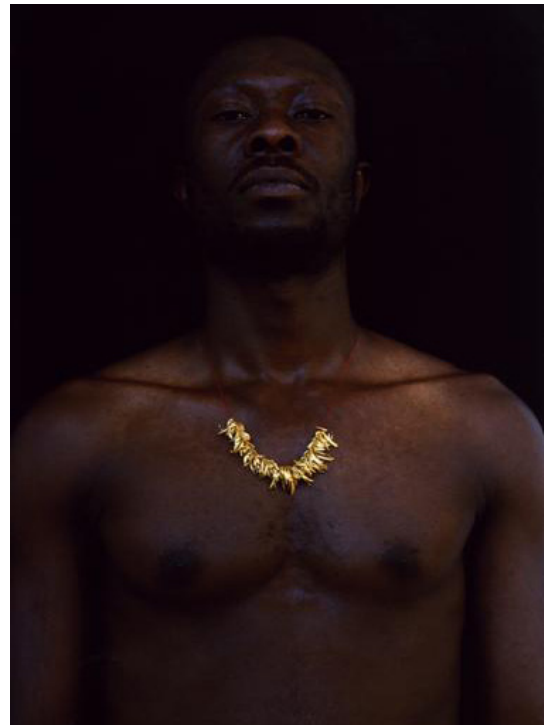


Fig. 117. NANNA MELLAND, *Decadence Renaissance*
(2001-2006)

NAOMI KIZHNER
|ISR



Fig. 118. NAOMI KIZHNER,
Blood Bridge (2014)

Fig. 119. NAOMI KIZHNER,
The Blinker (2014)

Fig. 120. NAOMI KIZHNER,
E-pulse Conductor (2014)

7. – Referències bibliogràfiques

LLIBRES

- BAUMER, D., CARTLIDGE, B., HUFNAGL, F., JOPPIEN, R., RUNDE, S. (2002). *Gerd Rothmann: Jewellery*. Berlin: Hatje Cantz
- BIOSCA, M. (coord.). (1987). *Joieria Europea Contemporània* [Catàleg Exposició]. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions
- CODINA, C. (coord.). (1996). *Un art íntim: exposició de joieria contemporània* [Catàleg Exposició]. Barcelona: Centre Cultural Can Mulà
- FONTDEVILA, M. (dir.). (2010). *Joies d'artista: del modernisme a l'avantguarda* [Catàleg Exposició]. Barcelona: MNAC
- GASPAR, M. (ed.). (2007). *El laboratori de joieria: 1940- 1990* [Catàleg Exposició]. Barcelona: Museu Tèxtil i d'Indumentària
- GUBERN, M. (coord.). (2003). *Luxe Interior: Joieria Contemporània Internacional* [Catàleg Exposició]. Barcelona: Fundació la Caixa
- HUFNAGL, F. (ed.). (2013). *Otto Künzli: The Book*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers
- IZQUIERDO, P. (coord.). (1991). *Les joies de la prehistòria* [Catàleg Exposició]. Govern D'Andorra, Generalitat De Catalunya, Ajuntament De Barcelona, Ajuntament de Gavà
- JORGC (ed.). (2009). *Actituds: joieria, reflexos i reflexions*. Barcelona: Col·legi Oficial d'Orfebres, de Rellotgers i de Gemmòlegs de Catalunya

ARTICLES I CONFERÈNCIES

- ARÉVALO, J. A. G., & CIFUENTES, A. S. (2015). En torno al concepto de cuerpo desde algunos pensadores occidentales. *Hallazgos*, 5 (9), 119-131. Recuperat de <https://doi.org/10.15332/s1794-3841.2008.0009.06>
- ASTACIO, M. (2001). ¿Qué es un cuerpo?. *A parte rei*, 14, 71-91. Recuperat de <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/cuerpoasta.pdf>
- BARTHES, R. (2003). De la joya a la bisutería (1961). *Acta Poética*, 24 (1), 63-70. Recuperat de <https://doi.org/10.19130/iifl.ap>
- CAMPOS, A. (2018). *La joia en l'Art i l'Art en la joia*. [Actes del congrés]. Recuperat de https://issuu.com/mnac/docs/af_congrs_joieria_interactiu
- COLLEY, R. (2017). M(eat) et al: art jewellery as a means to explore body boundary?. En conferència *Culture Costume and Dress*, Birmingham City University, 10-12 de maig de 2017. Recuperat de <http://shura.shu.ac.uk/17543/>
- CREUS, M. (2018). *Denys Blacker: Mapes efímers, Complicitats i sincronies* [Catàleg Exposició]. Girona: Bòlit, Centre d'Art Contemporani. Recuperat de [www.bolit.cat > download > publicacio denys blacker cat](http://www.bolit.cat/download/publicacio-denys-blacker-cat)
- FOUCAULT, M. (2008). Topologías. *Fractal* (48), 39-62. Recuperat de <http://hipermedula.org/wp-content/uploads/2013/09/michel-foucault-heterotopias-y-cuerpo-utopico.pdf>

GOUDSMIT, L. (2015). Crossing Borders. *Jewellery Unleashed! The Symposium*. 6-11. Recuperat de http://www.design.nl/item/jewellery_unleashed_symposium

GUERRERO, M. G. (2012). Medicina y arte. La revolución de la anatomía en el Renacimiento. *Revista Científica de la Sociedad Española de Enfermería Neurológica*. 35(1), 25-27. Recuperat de <https://www.elsevier.es/es-revista-revista-cientifica-sociedad-espanola-enfermeria-319-articulo-medicina-arte-la-revolucion-anatomia-X201352461242765X>

KOULIDOU, N. (2018). Digital Jewellery and Intimate Connections in Real Time. *Why should jewellers care about the digital?*. *Journal of Jewellery Research*, 1. Recuperat de <https://www.journalofjewelleryresearch.org/wp-content/uploads/2018/04/JOJR-vol-1-Koulidou.pdf>

LEE, S. (2018). The Works of Naomi Filmer with Reference to Ecological Insights. *Archives of Design Research*, 31(2), 181-192. Recuperat de <https://doi.org/10.15187/adr.2018.05.31.2.181>

MNAC. (2010). *Joves i ornament del cos, Dossier educatiu a l'entorn de l'exposició Joies d'artista*. Recuperat de <https://www.museunacional.cat/sites/default/files/joiesartista.pdf>

PÁEZ, S. (2012). El cuerpo y sus usos en el arte contemporáneo. *Critica Latinoamericana*, 29, 10-12. Recuperat de <http://criticalatinoamericana.com/el-cuerpo-y-sus-usos-en-el-arte-contemporaneo/>

RADRIGÁN, V. (2013). Cyborg art y bioética: Stelarc y The third ear. *Aisthesis*, (54), 209-221. Recuperat de <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812013000200011>

RIBEIRO DE ALBUQUERQUE, I. (2017). Interioridades. *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*, 8(20), 121-130. Recuperat de http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1647-61582017000400013&lng=en&nrm=iso

TB. (2010). Zeitgenössischer Autorenschmuck. *Spotsz, November 2010*, 17. Recuperat de http://www.ursulaguttmann.com/IMAGES/extspress/spotsz_11_10.pdf

TREBALLS DE FI DE GRAU I TESIS DOCTORALS

ASENSIO LLOP, C. (2013). *De la nova joiera a la joieria contemporània*. (Treball de fi de Grau, Universitat de Lleida, Catalunya). Recuperat de <https://repositori.udl.cat/handle/10459.1/46868>

CABRAL ALMEIDA CAMPOS, A. M. (2014). *La joyería contemporánea como arte. Un estudio filosófico*. (Tesi Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona). Recuperat de https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2014/hdl_10803_285125/amcac1de1.pdf

CHIARLONES, E. M. L. (2004). *Creatividad y espiritualidad en los moldes del cuerpo. El molde corporal como obra "definitiva" en la escultura a partir del siglo XX*. (Tesi doctoral, Universitat Politècnica de València). Recuperat de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=190405>

PIGNOTTI RAMACCINI, C. (2016). *Joyería Contemporánea, un nuevo fenómeno artístico. Análisis de las relaciones entre la joyería europea y mexicana en la actualidad.* (Tesi doctoral, Universitat Politècnica de València). Recuperat de <https://riunet.upv.es/handle/10251/75945>

PÀGINES WEBS

BERGESIO, M. C. (2006). Concept. *Preziosa: Contemporary Jewellery.* Recuperat de <https://docplayer.net/19865125-Promoters-concept-p-r-e-z-i-o-s-a-2006-edition-2006-exhibition-22nd-september-to-22nd-october-2006.html>

Biography of Chris Burden. (s.d). Recuperat de <https://www.theartstory.org/artist/burden-chris/life-and-legacy/#nav>

BLAKELEY, D. (2018, 24 setembre). *Yevgeniya Kaganovich.* Recuperat de <https://zoneonearts.com.au/yevgeniya-kaganovich/>

Body Art. (s.d). Recuperat de <https://masdearte.com/movimientos/body-art/>

BORN, S. (ed.). (s. d.). *Eliza Bennett: A Woman's Work is Never Done.* Recuperat de <https://anti-utopias.com/art/eliza-bennett-a-womans-work-is-never-done/>

CREATIVE INDUSTRIES FUND NL. (2016). *Atelier Frank Verkade.* Recuperat de https://stimuleringsfonds.nl/en/grants_issued/atelier_frank_verkade/

CROSS GANS, J. (2010, 31 gener). *Gerd Rothmann: Catalog Raisonné 1967-2008.* Recuperat de <https://artjewelryforum.org/book-reviews/gerd-rothmann-catalog-raisonn%C3%A9-1967-2008>

DECKER, A. (s. d.). *Nanna Melland.* Recuperat de <https://artjewelryforum.org/nanna-melland-0>

DEN BESTEN, L. (s. d.). *The Jewelry of Gijs Bakker.* Recuperat de <https://www.ganoksin.com/article/jewelry-gijs-bakker/>

El arte transhumano de Sterlac. (2016). Recuperat de <https://www.arteallimite.com/2016/08/27/arte-transhumano-sterlac/>

FABER, M. (2005-2006). *Günter Brus: Quietud nerviosa en el horizonte.* Recuperat de <http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/01-cuerpo/artistas/fundadores/brus/brus.htm>

FULWOOD LAMPKIN. (2017). *El hombre que camina.* Recuperat de <https://historia-arte.com/obras/el-hombre-que-camina>

GAMERO, A. (2013). *Orlan, la mujer que sacrificó su cuerpo al arte.* Recuperat de <https://lapiedradesisifo.com/2013/03/08/orlan-la-mujer-que-sacrific%C3%B3-su-cuerpo-al-arte/>

GELSINGER, M. (2011). *MULSKELPROTHESEN: Ursula Guttmann.* Recuperat de <http://www.ursulaguttmann.com/IMAGES/txtspress/muskelprothesen.pdf>

GEOVANNI, M. (2017). *El artista que bebió su orina y se untó sus heces para impresionar al público.* Recuperat de <https://culturacolectiva.com/arte/el-artista-que-bebio-su-orina-y-se-unto-sus-heces-para-impresionar-al-publico>

Gina Pane, Günter Brus y las heridas simbólicas del cuerpo. (s.d). Recuperat de <https://masdearte.com/especiales/gina-pane-gunter-brus-y-las-heridas-simbolicas-del-cuerpo/>

- HALLSEY, J. L. (2014, 18 agost). *The Power of the Wearer through Image*. Recuperat de <https://jenniferleehallsey.com/2014/05/23/the-power-of-the-wearer-through-image/>
- HERRERA, G. (2019). *'Mierda de Artista', la obra de arte conceptual que catapultó a Piero Manzoni*. Recuperat de <https://culturizando.com/mierda-de-artista-la-obra-de-arte-conceptual-que-catapulto-a-piero-manzoni/>
- HITTI, N. (2019, 30 juliol). *Ewa Nowak's anti-AI mask protects wearers from mass surveillance*. Recuperat de <https://www.dezeen.com/2019/07/30/ewa-nowak-anti-ai-mask-protects-wearers-from-mass-surveillance>
- IGE MINAS. (2013, 30 gener). *Conferencia: Joyas con arte* [Vídeo]. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=o2wsjvMVM5I>
- INEXMODA. (2015, 28 gener). *Joyería contemporánea: discursos en contrucción* [Vídeo]. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=ZuwR RoXqX7w&t=14s>
- INGVOLDSTAD SVENDSEN, S. (2013, 8 desembre). *Naomi Filmer*. Recuperat de <https://stinesvendsen.wordpress.com/2013/12/09/642/>
- KLIMT02. (2006, 19 juliol). *Otto Künzli*. Recuperat de <https://klimt02.net/jewellers/otto-kunzli>
- KOBELT, B. F. (2019, 20 maig). *The Fulfillment of Desire*. Recuperat de <https://artjewelryforum.org/the-fulfillment-of-desire>
- KRISTY HSU. (2012, 5 febrer). *Gerd Rothmann: An Unconventional Dialogue with the Human Body*. Recuperat de <https://kristyhsu.wordpress.com/2012/02/05/gerd-rothmann-an-unconventional-dialogue-with-the-human-body/>
- La joya como símbolo en el siglo XIX*. (2018). Recuperat de <https://www.balclis.com/es/la-joya-como-simbolo-en-el-siglo-xix/>
- LIGNEL, B. (2006). *¿Qué es Joyería Contemporánea?*. Recuperat de <http://www.grayareasymposium.org/jewellery/es/>
- MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA (s.d.). *La Europa de la distopía: Arte después de la Segunda Guerra Mundial*. Recuperat de https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/401_final.pdf
- NATIONAL GALLERY OF VICTORIA (s. d.). *Lucy McRae: Body Architect*. Recuperat de https://www.ngv.vic.gov.au/wp-content/uploads/2019/06/LargePrintLabels_Lucy-McRae.pdf
- PERAGÓN, J. (2007). *Esculturas de cuerpo y mente: Entrevista a Denys Blacker*. Recuperat de http://www.concienciasinfronteras.com/PAGINAS/CONCIENCIA/denys_expo.html
- RENDON, A. (2018, 24 juny). *Jewels as physical traces: Florence Jewellery Week*. Recuperat de <https://www.preziosa.org/2018/06/24/jewels-as-physical-traces/>
- RODGERS, B. (2015, 11 febrer). *Daniel Ramos Obregón's Surrealist Accessories make Astral Projection Sexy*. Recuperat de <https://cfileonline.org/art-daniel-ramosobregons-surrealist-accessories-make-astral-projection-sexy/>

RODRÍGUEZ, L. (2014, 27 abril). *Daniel Ramos Obregón 'Outrospection; The body and Mind'*. Recuperat de <http://socatchy.net/daniel-ramos-obregon-outrospection-the-body-and-mind/>

THOMSON GALLERY. (2018). *Woven Strands: The Art of Human Hair Work*. Recuperat de <http://muttermuseum.org/exhibitions/woven-strands-the-art-of-human-hair-work/>

TREGGIDEN, K. (2014, 6 agost). *Naomi Kizhner's jewellery harvests energy from the human body*. Recuperat de <https://www.dezeen.com/2014/08/06/naomi-kizhner-energy-addicts-jewellery-human-electricity-production/>

VAINSHTEIN, O. (2011). *Being Fashionable: Controversy around Disabled Models*. Recuperat de <https://process.arts.ac.uk/sites/default/files/olga-vainshtein-being-fashion-able-controversy-around-disabled-models.pdf>

WARD, E. (2017, 31 octubre). *Fashion Is A Technology Of Communication: The Intimacy Of Accessory In Lygia Clark's Dialogue Goggles* [Entrada blog]. Recuperat de <http://blog.courtauld.ac.uk/documentingfashion/tag/lygia-clark/>

WEBS ARTISTES

CRUPI, JENNIFER:
<https://www.jennifercrupi.com/>

GUTTMANN, URSULA:
<http://www.ursulaguttman.com/>

HIPÓLITO, LEONORD:
<http://www.leonorhipolito.com/>

KALMAN, LAUREN:
<https://www.laurenkalman.com/>

LACOSTE, EMMANUEL:
<http://www.emmanuel-lacoste.com/>

MCRÆ, LUCY: <https://www.lucymcrae.net/>

MELLAND, NANNA:
<http://www.nannamelland.com/>

RAMOS OBREGÓN, DANIEL:
<http://cargocollective.com/danielramoso>

RECHT, SRULI:
<https://srulirecht.com/projects>

VAN DER GLAS, POLLY:
<https://vanderklas.com.au/index.html>

ZILBERMAN, NOA:
<https://www.noazilberman.com/>

A la portada: Lauren Kalman. *Golden Tongue* (2006-2009)