

Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Arte Visuales

HIPERCORPUS

La joya y la transmutación del “último hombre”

Tesis para Optar al Título de Artista Orfebre

Tesista: Laura Pancerón Salas.
Profesor guía: Sergio Rojas Contreras.

Santiago – Chile
2006

Dedicatoria

Dedico esta obra a mi madre Laura Salas Sanhueza, quien con su esfuerzo y perseverancia ante las dificultades, me ha enseñado la importancia de seguir tras aquello en que se cree.

Dedico esta obra a mi hermana Elba Pancerón Salas, quien con su espíritu crítico y fuerza me ha enseñado a ir más allá de las apariencias y los convencionalismos.

Finalmente, dedico esta obra a las nuevas generaciones de artistas e investigadores, que buscan con anhelo una base sobre la que establecer nuevas posibilidades creativas en torno a la orfebrería.

Agradecimientos

Agradezco a todos aquellos que impulsados por un espíritu de investigación e innovación han creído en las posibilidades de aporte de la orfebrería en el marco de las Artes Visuales y, que han contribuido en su quehacer como artistas, investigadores y docentes en su difusión y valoración; cuestión que ha hecho posible el presente análisis y reflexión.

Tabla de contenidos

1. Introducción al problema general de la joya en la Historia, Las Artes Visuales y la Orfebrería	1-2
1.1 El concepto	3
1.2 Definiciones	4-6
2. Munus: La joya como objeto simbólico de reconocimiento.	7
2.1 Objeto-signo: La joya como señal social.	8-15
2.2 It ut virtus.	16-21
3. Presea: La joya, objeto de valor.	22-25
3.1 La joya como valor de cambio.	26-31
4. Orfebrería & Historia: el problema de la orfebrería en la historia.	32
4.1 Ritos primigenios	33-36
4.2 La secularización de la Historia	37-40
4.3 Estetización: la pérdida de sentido	41-46
5. Orfebrería & Artes: Problemas y alcances.	47-48
5.1 Categorización.	49-50
5.2 El problema del 'uso': el carácter funcional del objeto	51-56
5.3 Orfebrería: vínculos entre la técnica y las artes.	57-61
5.4 Presencia de la joya en las Artes Visuales.	62-63
5.5 Articulaciones entre las Artes Plásticas y las Artes Menores	4-72
5.6 The New Jewelry: la joya como soporte.	73-81
6. Hipercorpus: <<La joya del último hombre>>	86-92
6.1 Body piercing: La joya como transformación del cuerpo.	93-98
6.2 Aurificación: La objetivación del cuerpo y la pérdida de los límites con la materia.	99-104
6.3 La joya como amplificación del cuerpo.	105-114
6.4 Injertos poshumanos: el implante biónico y el ciborg.	115-117
7. De la producción material de la obra.	118-120
7.1 De los procesos: duplicación y reproducción.	121-123
7.2 De los injertos y su implantación.	124-125
7.3 Metalización de la carne.	126-137

**Introducción al problema general de la Joya en la Historia,
Las Artes Visuales y la Orfebrería**

Al referirse a la orfebrería, la bibliografía existente tiende a abordar el problema de la joya desde una mirada histórica, enlazándolo con la primigenia necesidad del hombre de “adornarse”, dando, así, un carácter antropológico o social a un fenómeno que hoy, desligado de ese ‘otro mundo trascendente’ de virtud, honor y espiritualidad, se limita a un adorno como accesorio del vestir, un símbolo estereotipado de belleza, poder y estatus, o un medio de inversión.

Esta visión, producto de una ya larga tradición, es parte de un imaginario común, que responde a la creación y producción de objetos que son parte de un entorno cotidiano ligado al “uso”, el “hacer” y la “materia”, más que a la “contemplación” y la “reflexión” propias de las artes.

Sobre esta base, se podría concebir que la reflexión y análisis, tanto del concepto como de las prácticas de la orfebrería, sean más bien propias del diseño, la industria, la artesanía o la técnica. Y es esto lo que parece evidenciar la amplia información que puede hallarse desde estas áreas, tanto en fuentes bibliográficas como en medios digitales, especialmente en lo que comprende a la joyería.

Sin embargo, cabe hacer notar que en el desarrollo de la historia moderna y contemporánea, la orfebrería ha irrumpido en el terreno artístico, generando un diálogo ambiguo que ha gestado una serie de cuestionamientos sobre el constante e inconcluso problema de la categorización de las artes.

O r f e b r e r í a

T r a d i c i ó n & i n n o v a c i ó n

Mientras la tendencia general del diseño ha sido establecer conexiones a modo de influencia, entre distintas tendencias o fenómenos artísticos y la orfebrería, la visión ampliamente conocida y relativamente aceptada, es la clasificación de ésta como arte menor, arte decorativo, arte industrial, 'fine art', u otras varias, que la distinguen como poseedora de una naturaleza diferente, la del "uso", la función o lo utilitario. Y aunque algunos artistas¹ la han abordado como un lenguaje artístico más, sin cuestionamientos ni etiquetas. La escasa teorización del fenómeno específico de esta disciplina, la exigua publicación y difusión de propuestas plásticas y visuales sólidas, que de forma innovadora aporten, no sólo al problema de la orfebrería, sino también a las problemáticas propias del arte contemporáneo, mantienen vigente el fantasma que reduce toda reflexión a las categorías y las formas específicas de trascenderlas.

En este contexto, es fundamental considerar el problema complejo de la orfebrería en dentro de los márgenes del arte, y cuya reflexión y creación va más allá del conocimiento de técnicas y tecnologías, materialidades y principios propios de una disciplina. Un problema que radica en el concepto, las definiciones propias de un lenguaje y sus posibilidades de dialogo con lo contemporáneo.

¹ Como Dali, Gaudi, Picasso, Braque, que entre otros, avalados por una larga y reconocida trayectoria trascendieron los límites establecidos y crearon piezas de joyería ampliamente valoradas y que hoy son parte de colecciones de museos y galerías destacadas en todo el mundo.

O r f e b r e r í a

T r a d i c i ó n & i n n o v a c i ó n

1.1 El concepto:

... "la taxonomía es destino"
Jean Perrault²

Como se ha establecido, uno de los problemas fundamentales al abordar el fenómeno de la orfebrería en las artes y, en especial el de la joyería, son las categorías que han determinado su evolución y la reflexión encauzada.

Nuestro interés no es reivindicar a la joya que conocemos y utilizamos en el cotidiano, apelando a subterfugios, para inscribirla en una taxonomía más favorable. Sino, más bien, establecer el sentido ampliado de un concepto, que nos explique el fenómeno de desplazamiento de la joya en la historia y en las artes, nos permita trascender las configuraciones estereotipadas y establecer un potencial terreno de trabajo creativo.

Con este fin, se rescatará una concepción ampliada de joya, considerando distintos rasgos que se desprenden de su etimología (Gaudium, Joyel, Presea, Munus), para destacar su dimensión simbólica de valoración, reconocimiento y distinción en asociación al concepto de <<deseo de reconocimiento>> o <<Thymos>>³, propuesto como manifestación de la condición humana y su evolución histórica.

² John Perrault, 'Crafts is Art: Notes On Crafts, On Art, On Criticism', in The Eloquent Object, Philbrook Museum, Tulsa, 1987, p. 199.

³ Francis Fukuyama. "El fin de la Historia y el último hombre". "A lo largo de los siglos no ha habido una palabra consistente para referirse al fenómeno psicológico del <<deseo de reconocimiento>>; Platón hablaba de thymos o <<espiritualidad>> (cita: puede también traducirse como <<ánimo>> o <<entusiasmo>>); Maquiavelo, del deseo humano de gloria; Hobbes, de orgullo o vanagloria; Rousseau, de amour propre; Alexander Hamilton, de amor de la fama, y James Madison, de ambición; Hegel, de reconocimiento, y Nietzsche, de <<la bestia con mejillas sonrosadas>>. Todos estos términos se refieren a la parte del hombre que siente la necesidad de dar un valor a las cosas, a uno mismo en primer lugar, pero también a otros hombres, a las acciones y a los objetos que nos rodean... no puede reducirse al deseo, por un lado, ni a la razón, por otro". "El thymos... constituye algo así como un sentido innato de la justicia, y como tal es sede psicológica de todas las virtudes nobles, como la generosidad, el idealismo, la moralidad, el espíritu de sacrificio, el valor y la honorabilidad... proporciona un apoyo emocional al proceso de valorar y evaluar, y permite a los seres humanos superar sus instintos naturales más poderosos en aras de lo que consideran justo o bueno". Pág. 231-232

1.1.1 Definiciones

Analizando la definición actual del concepto joya, encontramos que el Diccionario de la Real Academia de la Lengua⁴ menciona que la joya “es un adorno de oro, plata o platino, con perlas o piedras preciosas o sin ellas; una *cosa que se da por reconocimiento o como premio de un servicio; o una cosa o persona ponderada, de mucha valía*”. La mayor parte de las definiciones acuñadas para joya mantienen su estructura en base a estas tres acepciones, las que se asocian etimológicamente a distintos vocablos.

Joya, proviene del latín *Gandia o gaudium*⁵, literalmente traducida como ‘gozo’, también inscrito por una obra de consulta del siglo XVIII⁶ con la voz española antigua Goya, ‘alegría’, coincidente con la traducción e interpretación⁷ del francés antiguo ‘joie’, como derivado del regresivo joyel (S.XII, también traducido como joya pequeña), procedentes del latín vulgar Joeale, derivado de joeus, juego, objeto placentero.

⁴ Diccionario de la Real Academia Española en línea, www.rae.es

⁵ Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana, J. Espasa Editores, Tomo XXVIII, Pág. 2945. “Joya. (Etim.- del latín Gandia, pl. de gaudium, gozo) F. Joyau, bijou. –It. Gioiello, gioia. –In. Jewel. - A. Juwel. - P. Joia.- C. Joya.- E. Juvelo. f. pieza de oro, plata ó platino, con perlas ó piedras preciosas ó sin ellas, que sirve para adorno de las personas y especialmente de las mujeres. // Agasajo hecho por reconocimiento ó como premio se algún servicio.// Fig. Cosa o persona ponderada, de mucha valía.” también en Diccionario usual de la RAE, edición 1914

⁶ Diccionario Usual 1734, NTLLE Pág. 322. Joya. Pieza curiosamente labrada de oro ú plata, con piedras preciosas engastadas, que sirve de adorno, especialmente en el pecho. Viene de la voz antigua española Goya, que significa Alegría. Lat. Ex compatibilibus gemáis, umbilicatis adamations ornamentum structile. // Joyel. Joya pequeña, que á veces no tiene piedras. Lat. Monile.

⁷ Javier, Luis y Barrera, Diccionario de joyas, Antiquaria, 1987, pág. 151

En cuanto a la joya como *adorno*, podemos considerar al menos tres perspectivas provenientes de los términos asociados a la función 'adornar': el latín <<*adorno, as, are, adornavi, adornatum*>>⁸, traducido como '**equipar**, adornar'; <<*concinnum, concinno, as, are, concinnavi*>>, traducido como '**arreglar**, adornar, embellecer'; o <<*distineo, es, ere, distinxi, distinctum*>>, como '**separar, discernir**, adornar'. En general, el adorno se relaciona con lo que otorga una mejora u arreglo a aquello de lo que se considera carente, deficiente o imperfecto; o que incrementa o destaca una cualidad de lo existente y que, por lo tanto, lo distingue de los demás.

El adorno puede también 'equipar' para un fin determinado; Hans Heinz Holz relaciona el termino adorno con el sufijo latín <<mentum>> que "unido a verbos denota actividad o producción, o *el medio necesario* para la actividad"⁹, derivado del verbo ornare (adornar), "ornamentum significa el medio con cuya ayuda se adorna incluyendo la forma de adorno y/o resultado de la ornamentación, donde el significado original de ornare (equipar, lucir) permite reconocer, sin lugar a dudas, que ornamentum *añade una calidad suplementaria a algo ya existente*"¹⁰.

Desde esta perspectiva, la joya, como adorno, tiene la facultad de señalar, incrementar y/o destacar una cualidad que no se posee, que puede perfeccionarse o que no sería fácilmente distinguida (por su intangibilidad), y que es considerada importante socialmente.

⁸ Términos en latín de: <http://recursos.cnice.mec.es/latingriego/Palladium/cclasica/esc311.php>

⁹ Hans Heinz Holz, De la obra de arte a la mercancía. Editorial Gustavo Gili. S.A., Barcelona, 1979. Reinención del adorno. pág. 117

¹⁰ Hans Heinz Holz, Op. Cit. Pág. 117

O r f e b r e r í a

T r a d i c i ó n & i n n o v a c i ó n

Por esta razón, la joya se comporta también, en algunos contextos específicos, como un medio para la acción (ritual, guerra, desplazamiento, etc.), asociándola a la protección espiritual (talismán) y física (armadura, espada, etc.), la comunicación con las deidades (imágenes religiosas/paganismo), con el poder (espiritual, político, económico), la salud (belleza, fertilidad), la virtud (señal), lo biológico, por medio de la transformación física (prótesis, tatuajes), entre otras.

Durante el desarrollo de la reflexión e investigación aquí propuesta, rescataré, principalmente, la acepción de joya como objeto y señal de reconocimiento, considerando a este último como motor de la evolución histórica del hombre en su búsqueda de perfectibilidad, mientras que el concepto de adorno estará presente como evidencia de una *carencia humana* (lo que busca suplir el adorno), que se desplaza entre las necesidades llamadas 'primitivas' o 'animales' y las espirituales asociadas a la necesidad de reconocimiento y trascendencia.

La Joya como objeto simbólico de reconocimiento

La intención de este apartado es destacar que la joya, desde sus orígenes, nos comunica una importancia que radica en la capacidad que se le confiere para representar o señalar visualmente la atribución de un valor (reconocimiento) que es de carácter *espiritual* más que material y que es reflejo de lo propiamente humano, convirtiéndose, de esta manera, el objeto-joya en la encarnación de lo intangible. Sobre esta base, es de nuestro interés la acepción de joya como ‘cosa que se da como *premio* o *agasajo* por una *acción de habilidad o destreza*’, ‘Persona o cosa *de mucha valía*, muy apreciada *por sus buenas cualidades*’¹¹, que se relaciona con el concepto latín *Munus*¹² que, literalmente se traduce como ‘*cargo*’; representando una posición, estatus o categoría del sujeto o cosa a la que se aplica, por la presencia de una cualidad o valor reconocido.

¹¹ www.diccionarios.com

¹² Diccionario Usual de la Real Academia A 1734, NTLLE Pág. 322 Joya. //Vale también cualquier cosa, que se da por agasajo o reconocimiento de alguna diligencia o beneficio, especialmente fianza. Lat. *Munus*//Se llama también el premio que se da por alguna acción de habilidad ú destreza. Lat. *Munus*//

2.1 Objeto – Signo: La joya como señal social

“Todo deseo humano, antropogenético –el deseo que genera la conciencia de sí mismo, la realidad humana-, es, finalmente una función del deseo de <<reconocimiento>>. Y el riesgo de la vida por el cual la realidad humana <<sale a la luz>> es un riesgo que se toma por causa de este deseo.

Alexandre Kojève, introducción a la lectura de Hegel.

A lo largo de la historia, la joya ha tenido un estrecho vínculo con este deseo esencial del humano por el reconocimiento, al constituirse en una señal necesaria, socialmente, en el proceso de identificación, distinción, operación y memoria de la ‘condición humana’.

Pero, ¿cómo es que efectivamente la joya se constituye en un objeto de reconocimiento social?

Kojève explica: “sólo el hombre puede desear <<un objeto perfectamente inútil desde el punto de vista biológico (como una condecoración...)>>; desea esos objetos no por sí mismos, sino porque los desean otros seres humanos.”

“El <<primer hombre>>¹³ de Hegel comparte con los animales ciertos deseos naturales básicos, como el deseo de alimentos, sueño, cobijo y, por encima de todo, de conservación de la propia vida, pero es *radicalmente opuesto de los animales* en el hecho de que no sólo desea objetos materiales, sino también objetos que *no* son materiales.

¹³ Término utilizado para designar la concepción del hombre primitivo de Hegel. Según Fukuyama este hombre se define como tal porque tiene la capacidad de arriesgar la vida (su mayor bien) por algo superior e intangible: ‘la gloria’, el ‘prestigio’, en otras palabras por la lucha por el ‘reconocimiento’. Cree que es digno de respeto porque posee cierto valor o dignidad, ya que como agente moral se distingue del animal en que es capaz de elegir y puede tomar decisiones que superen sus necesidades instintivas básicas (la más importante la conservación de la vida). Este paso de trascendencia de lo natural permitía el surgimiento de la libertad, que más que un fenómeno psicológico era considerada “la esencia de lo definitivamente humano”. Pág. 218

Por encima de todo, desea el deseo de otros hombres, es decir, que otros lo deseen o lo reconozcan. Por esta razón, el hombre se define, necesariamente, como un ser social; su sentido del valor de sí mismo y de identidad se haya íntimamente conectado con el valor que le atribuyen otras personas”¹⁴. Tal valor se evidencia mediante el objeto-joya, que representa ese bien inmaterial escaso por su virtud (excelencia, heroísmo, competencia, honorabilidad, entre otras), que dignifica al hombre situándolo en una posición primero común de reafirmación de su ‘condición humana’ (distinto del animal), y a su vez, diferente al distinguirlo de los demás miembros de la comunidad sobre la base de su valor particular. Éste le provee una identidad y posición social que le permite operar en el medio.

Generalmente, la joya-señal, como distinción del ‘primer hombre’, era conferida en presencia de la comunidad, por *una acción* particular, a través de la que el sujeto evidenciaba una cualidad o competencia superior, que beneficiaba a su entorno social. Por ejemplo, entre los *melpa*, los adornos más impresionantes y caros eran portados y controlados por los llamados <<hombres grandes>>, jefes que, a fuerza de reafirmar su persona, competían por los grados superiores de la cambiante jerarquía social. Sus logros eran señalados con insignias como “el *omak*”, un conjunto de bastoncillos de bambú atados, uno al lado del otro, que se usaba en el cuello (Strathern y Strathern, 1971).

¹⁴ Francis Fukuyama. Op.cit.. Pág. 211-212

Los logros del <<hombre grande>> se consideraban fruto tanto de su esfuerzo y virtud como de sus seguidores y familiares, por lo que el reconocimiento de éste, permitía, en determinadas ocasiones, que también otros componentes de su círculo social pudieran ataviarse profusamente con adornos similares, que eran seleccionados y organizados de diferentes maneras, lo que fomentaba la creatividad e individualidad.

Esta “*panoplia*”¹⁵ de poderosos y variados distintivos corporales”¹⁶ operaba como una forma de señalar una condición alcanzada y reconocida, otorgando a los distintos componentes de la sociedad tanto una sentido de identidad y pertenencia, un *medio* para actuar de una forma determinada en su comunidad, así como una necesaria renovación espiritual.



Joyas y atavío del hombre del Sepik

¹⁵ Panoplia f. (del gr. pan, todo, y hopla, armas) Armadura completa// fig. Serie de medios que permiten actuar en una situación determinada.

¹⁶ Op. Cit., Ramona Naddaff - Nadia Tagi. Edit. Michel Free. Pág. 252

La cualidad o competencia que implicaba la posesión y porte de la joya-señal variaba según las costumbres en cada región, y se hacía manifiesta mediante ritos específicos, como los ritos de iniciación, donde las joyas-vestidura señalaban el paso de un primer estado a otro y reafirmaban la condición alcanzada. Éste es el caso de los ritos de iniciación en la zona Sepik del norte de Nueva Guinea, para los cuales los danzantes que aspiraban a una nueva condición y status social eran maquillados y vestidos de manera que se los consideraba poseedores de una <<belleza trascendente>>¹⁷. Tras distintos pasos, y como finalización del rito, se efectuaba una gran ceremonia en la que los iniciados salían al exterior y desfilaban con los mismos trajes espectaculares que habían llevado antes sus maestros, lo que significaba que había tenido lugar una importante transmisión de posición social y conocimiento ritual.



Preparación para el rito de iniciación, Korogo, 1975. Franz Luthi

¹⁷ Fragmentos para una Historia del cuerpo humano, Parte II. Ramona Naddaff - Nadia Tagi. Edit. Michel Free. Pág. 246

“En diversas sociedades melanésicas, el derecho de llevar o poseer insignias o máscaras de espíritus poderosos se ganaba, por medio de un proceso de iniciación o ascenso político cada vez más restrictivo. Estos distintivos corporales eran símbolos de alta posición social y la encarnación de la autoridad y el poder de los espíritus”. Así como en el Sepik, los dueños de las mascararas u hombres de confianza suyos tenían considerable poder y control político cuando *las llevaban o actuaban en su nombre* – lo que les permitía, por ejemplo, agredir impunemente a sus seguidores u obligarles a acatar sus decisiones políticas o de intercambios... La combinación de autoridad política y espiritual establecida por medio del control de las insignias y la decoración del cuerpo estaba particularmente desarrollada en los restrictivos ritos graduados, secretos o públicos...”¹⁸.



Joya del Sepik

¹⁸ Op.cit., Ramona Naddaff - Nadia Tagi. Edit. Michel Free. Pág. 250-251

Es importante destacar que las joyas en las sociedades primitivas podían diferenciarse entre las de carácter ceremonial y las de uso cotidiano, aunque, dependiendo de las costumbres de cada zona, una insignia ceremonial tras ser obtenida podía o no ser portada cotidianamente. Las joyas de uso cotidiano a menudo identificaban al sujeto en aspectos sociales básicos, Bruce M. Knauff menciona: “las distintas insignias e indumentarias cotidianas eran claros indicadores del sexo, la edad, el estado civil” a lo que también agrega: “y *los logros* políticos del individuo: que grado de iniciación tenía, cuantos intercambios importantes había hecho...”¹⁹, de lo que podemos concluir que los adornos también tenían la particularidad de *distinguirlo* de entre sus pares por un logro que denotaba cierto ‘valor’ reconocido por la comunidad. En muchos casos, esta distinción se creía relacionada con el favor de sus divinidades, lo cual se hacía manifiesto tanto en la riqueza simbólica y visual del contexto ritual y del atavío, como en la atribución de poder sobrenatural al objeto que, conferido, otorgaba derechos y ventajas especiales al iniciado.

Es evidente que en las sociedades primitivas el objeto-joya participa de manera fundamental en los aspectos políticos, económicos y religiosos, de una manera en que hoy ya no se concibe. Sin embargo, podemos contemplar algunos vestigios tanto de objetos de reconocimiento, como de celebraciones en torno a ellas que, más que el logro (virtud) y la renovación espiritual, se han convertido, muchas veces, en la mera representación de jerarquías laborales, organizacionales o gubernamentales.

¹⁹ Bruce M. Knauff. “Fragmentos para una Historia del cuerpo humano”, Parte II. El cuerpo maduro: encarnación espiritual y rejuvenecimiento. Pág. 243



Medallas jerárquicas de la Universidad Española

La celebración de ritos de perfil público o privado, ya sea por parte de una organización, un círculo o cofradía de carácter profesional, gubernamental o global, son llevadas a cabo bajo una serie de protocolos, con el fin de premiar o condecorar a personas destacas socialmente por alguna acción o competencia considerada sobresaliente por su escasez. La creación y entrega de esta clase de joya, insignia o medalla, alcanza, frecuentemente un carácter oficial, por lo que su transferencia es producto de una acabada selección, que implica el cumplimiento de una serie de requerimientos específicos²⁰ que aseguran la distinción de aquel que realmente posee el derecho a portarla.

²⁰ Hoy en día existe una gran variedad de medallas, muchas de las cuales son creadas y conferidas bajo altas especificaciones parte de los protocolos. Estas condecoraciones son comunes en culturas de larga tradición como la europea donde todavía se conservan una serie de ritos en el ámbito académico, religioso y político. Un ejemplo es la medalla al merito constitucional española, que esta regida por el real decreto 1385 de 1988. En el Reglamento de la orden al mérito constitucional, podemos encontrar especificaciones como el que esta es de carácter civil es otorgada a "aquellas personas que hayan realizado actividades relevantes al servicio de la Constitución y de los valores y principios en ella establecidos", pero también hay especificaciones sobre, la forma, el tamaño, los motivos, los materiales de la medalla, como otras relativas a como se presentara a un candidato, el contenido de los expedientes, la evaluación y el registro. (www.protocolos.org.)



Bosquejo de Medalla al Mérito Constitucional
Presente en el Reglamento de la orden al mérito constitucional de España.

2.2 <<Its ut virtus>>

*“... no sólo el material afecta nuestra percepción,
sino las ideas o imágenes a él asociadas, derivadas de la experiencia.”*
Thomas Munro²¹

<<Its ut virtus>>, <<así es la virtud>>-; es el lema que acompaña a un ramo de laurel, como impresa utilizada por Lorenzo de Medici (1448-1492)²².

Las Joyas utilizadas por el ‘primer hombre’ como distintivo y medio de acción en su entorno social, destacaban por una belleza y materialidad que remitía a lo trascendente. Por esta razón, se escogían materiales vistosos,preciados por sus atractivos estéticos que buscaban enaltecer a su portador, reforzando la idea de superioridad. Es el caso del uso de la joya-atavío del <<hombre grande>>²³ que aumentaba su talla para aparentar durante las fiestas, las ceremonias y la guerra, no sólo un mayor tamaño, sino un atractivo y presencia impresionante que evidencia su relación con lo sobrenatural.

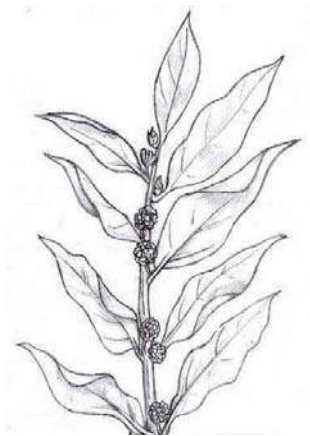
Con el tiempo, se trascendió la selección materiales atractivos por su color y forma, y empezaron a incluirse en la creación de las joyas e insignias los que fueran durables, a modo de asegurar la durabilidad de las obras que, generalmente, eran traspasadas de generación en generación.

²¹ “What affects aesthetic apperception is not the material itself directly, but associated ideas and images, derived from past experience, about the material of which we assume the object to be made” Munro, Th., *Form and Style in the Arts*, Cleveland y Londres, 1970, Pág. 82

²² Diccionario de símbolos y temas artísticos, James Hall Alianza editorial 1996, Pág. 234

²³ “El termino <<hombre grande>> es con frecuencia una interpretación literal de términos nativos, y los hombres grandes eran a veces físicamente grandes- relación que tenía que ver con su eficacia y eminencia en la guerra (Watson, 1967). Sin embargo, la grandeza del hombre grande, en particular cuando llegaba a la cumbre, era igualmente evidente, si no más, en los intercambios económicos, las fiestas y la oratoria; su persona encarnaba la fuerza, agresividad y vitalidad incisiva especial” Op. Cit., Bruce M. Knauft, Pág. 257

Pero, sobre todo, fueron escogidos y utilizados como refuerzo simbólico de la perdurabilidad y trascendencia del sentido encarnado en la joya, sin que, necesariamente, tuvieran un alto valor económico (intercambio comercial).



Laurus Nobilis

El laurel (*Laurus nobilis*), por ejemplo, fue incorporado como material para la creación de joyas, especialmente de coronas, como símbolo de gloria o victoria, asociando su perdurabilidad (hoja perenne) a lo perpetuo, eterno, inmortal, indestructible, inextinguible e imperecedero, como augurio de la trascendencia y memoria de una condición alcanzada mediante la virtud. Por eso, es utilizado en las coronas otorgadas como recompensa y señal de victoria, para ungir a emperadores, poetas y guerreros²⁴. Fueron populares en la antigua Grecia y Roma; en esta última era también portada por los conquistadores en la procesión triunfal.

²⁴ La corona de laurel fue también conocida como galardón en de los juegos Píticos de Delfos y en otras versiones de juegos olímpicos.

“En el arte la lleva Apolo; Homero (anciano, ciego, quizá con un violín) Dante y Virgilio; Arión (sobre un delfín) el poeta personificado (Hércules) las musas Calíope (poesía épica) y Clío (historia); las personificaciones de la fama (con una trompeta) y la verdad (desnuda)”²⁵.



Coronación de Napoleón y Josefina (Detalle)

1805-1807

Jacques Louis David

Museo Nacional del Louvre

Óleo sobre lienzo

²⁵ James Hall. Op. Cit., Pág. 108 - 109

Otro ejemplo es el *Kotinos*, una corona hecha de ramas del olivo²⁶ salvaje que constituía el premio otorgado en Olimpia, y que era frecuentemente asociada a la entrega de una rama de laurel. “La importancia moral del premio era incalculable”.

Los atletas competían con integridad, fuerza y dignidad para ganar una corona simple, que era más preciosa que todas las riquezas, y para ofrecerla a su familia, su tribu, su ciudad, sus ancianos y sus dioses”... “por lo que ser campeón olímpico era alcanzar una de las más altas cimas de la popularidad y prestigio ante la sociedad, lo que lo hacía merecedor a especiales distinciones: que su manutención corriera por cuenta de su ciudad, se le eximiera de impuestos, podía entrar gratuitamente a cualquier espectáculo y erigir una estatua dentro del recinto sagrado de Olimpia”²⁷.

Esta clase de premio del que se creía era “el mejor bien que los dioses ofrecían al hombre” tiene una larga historia y tradición en los juegos olímpicos, donde se manifestaba el espíritu de competencia y búsqueda de la excelencia²⁸, espíritu que irradiaba su forma de vida y que hasta hoy es difundido en áreas como el deporte. Por eso, comparte con otras formas de objeto de reconocimiento, el predominio de un valor de carácter espiritual que es creado y concedido socialmente.

²⁶ El olivo, “según las creencias, había sido plantado por Hércules mismo. Este árbol se hallaba en la parte trasera del templo de Zeus”. Georgios Souvatzis, Agregado Cultural Embajada de Grecia en Buenos Aires. Conferencia: Grecia y los Juegos Olímpicos, Presentada en la Universidad de Palermo el 1993.

²⁷ Juan Carlos Urriburu. Presidente de la Academia Olímpica Argentina. Conferencia “Origen e Historia de Los Juegos Olímpicos”.

²⁸ “El espíritu de competencia se extendió en toda Grecia dándole un carácter particular. Músicos, poetas, escultores, oradores, filósofos, competían buscando la “excelencia” que les iba a dar la victoria”. Georgios Souvatzis, Agregado Cultural Embajada de Grecia en Buenos Aires. Conferencia: Grecia y los Juegos Olímpicos, Presentada en la Universidad de Palermo el 1993.

Al respecto se comenta: "Olimpia no llevó a Grecia hasta la unidad política, pero logró algo más importante: *la general aceptación y cristalización de los logros comunes del espíritu griego*. Los griegos dieron tanta importancia a estos juegos que inclusive durante las guerras Médicas, en 480 A.C., mientras Leónidas caía con sus trescientos espartanos en las Termópilas, el resto de los griegos tomaban parte de la Olimpiada 75. Según cuenta Heródoto, el padre de la Historia, esta circunstancia más el afán de obtener una corona de laureles como premio, causó tal impresión al rey persa que uno de sus oficiales dijo al general Persa Mardonio: "*Mardonios, ¿qué clase de hombres son estos nuestros enemigos, que no compiten por oro, sino simbólicamente por la gloria?*"²⁹.

El laurel ha tenido tal trascendencia como símbolo que hasta hoy sigue utilizándose³⁰, inclusive sólo como icono, en distintas clases de medallas, trofeos e insignias para campos específicos, como el artístico y el deportivo, remitiéndonos al espíritu de una época donde la gloria, la victoria y la excelencia reforzaban y distinguían al ser humano en la lucha por alcanzar la virtud.

²⁹ Georgios Souvatzis. Op. Cit.

³⁰ En el año 2004 se otorgó la corona de laureles como galardón en los Juegos Olímpicos de Atenas 2004.



Medallas olímpicas en las que se mantiene la imagen del Kotinos y el laurel.

3.1 La joya, objeto de valor

“Esa niña es una joya”, “una joya de la música de todos los tiempos”,
“una verdadera joya de la literatura universal”...

Frases como éstas, presentes en nuestro imaginario, asocian el término ‘joya’ a cosas, personas o actividades que consideramos sobresalientes por una virtud, que es concebida como escasa o poco común y, en tanto digna de ser expuesta, admirada, premiada y recordada.

Uno de los rasgos más característicos de la joya, que ha permanecido a lo largo de la historia, es su asociación simbólica con la presencia del valor, la señal y memoria de aquello que de otro modo pasaría desapercibido o de lo que en definitiva se carecería.

La literatura y el cine son fuente de una serie innumerable de ejemplos donde apreciamos cómo el objeto joya cobra relevancia en base a los afectos y significados que le atribuimos particular o socialmente y donde, claramente, su valor trasciende la materialidad, la función e inclusive la estética.

Una obra cinematográfica relativamente reciente como ‘el naufrago’ de Robert Zemeckis³¹, nos recuerda a través de sus escenas cómo un objeto aparentemente intrascendente, cobra un nuevo sentido en determinadas circunstancias.

³¹ País: USA. Año: 2000. Duración: 143 min. Interpretación: Tom hanks (Chuck Noland), Helen Hunt (Kelly Frears)

Chuck Noland protagonizado por Tom Hanks, es un ingeniero de sistemas de Fed Ex que lleva su vida personal y profesional como un reloj, viaja por todo el mundo solucionando problemas de la compañía, por lo que vive contra el tiempo para hacer llegar a su destino miles de mensajes y objetos que pueden ser vitales para sus destinatarios. Su novia, Kelly, en un último encuentro antes del accidente de avión que lo mantendría en una isla desierta por cuatro años, le obsequia un antiguo reloj que su padre utilizaba para llevar a cabo su trabajo, en su interior una fotografía de ella.

Para ella es un objeto preciado, pertenencia de una persona amada que al igual que su novio consideraba el manejo del tiempo como algo vital para su actividad, muchas veces robando los minutos de su vida personal y de su relación de pareja. El reloj y su fotografía parece ser la encarnación de un deseo, estar presente y prolongarse en el tiempo, en el pensar, en la vida del amado.

En la trama, el reloj es un símbolo del mundo perdido y de sus significados. Para Noland, el objeto tiene primero un valor afectivo, porque es un obsequio que encarna el amor de su pareja. Durante el viaje en el que se produce la travesía, en un momento límite de riesgo de la vida, se presenta una importante decisión: rescatar un salvavidas o el reloj, exponiéndose la disyuntiva entre la necesidad básica más primordial 'la sobrevivencia' y las necesidades espirituales, en este caso a partir de lo afectivo.

Este problema que está presente durante el desarrollo del film, en el que los objetos asumen distintas funciones, en un movimiento que va entre lo accesorio y lo esencial.

Durante la soledad en la isla, Noland observa y aprisiona el reloj, que en momentos de melancolía es quien lo remite a lo más amado, así como al mundo perdido.

En este punto, la joya es inútil, el reloj, aunque determinara las horas, no tiene sentido desde su función utilitaria, desde su valor comercial, ni en la satisfacción de necesidades básicas o elementales; cobra vida en una esfera afectiva y simbólica que es puramente espiritual.

El objeto crea vínculos con el pasado y los acontecimientos remitiéndonos a situaciones, personas, vivencias que, a posteriori, reciben un significado que no poseían y convirtiéndose en una marca metonímica. Es así como la joya en el acontecimiento, en la vivencia de las personas, cobra una apreciación que muchas veces trasciende un contexto familiar y se hace parte de tradiciones que aún hoy subsisten con significados sociales. Como el anillo de sello con las iniciales que el padre obsequia a los hijos en su paso a la adolescencia, o la joya que perteneció a la abuela y se entrega a la hija al casarse, transmitiéndose de generación en generación; la ilusión o las alianzas matrimoniales que representan el amor que se busca perdure en la unión, los aritos o la medalla que se obsequia al recién nacido.

Sin embargo, aunque en todos los objetos coexiste un valor simbólico particular, su apreciación social puede ser relativa a otros factores. Se puede hacer la siguiente distinción, la joya posee un sentido que es parte de una intimidad, una historia y un lenguaje limitado a la esfera familiar o local.

Por lo tanto, aquello que la joya exalta como digno de valor o estimación siempre dependerá de la forma en que el ser humano y la sociedad atribuyen sentido y lugar a las cosas, fluctuando en su evolución e historia.

3.2 La joya como valor de cambio

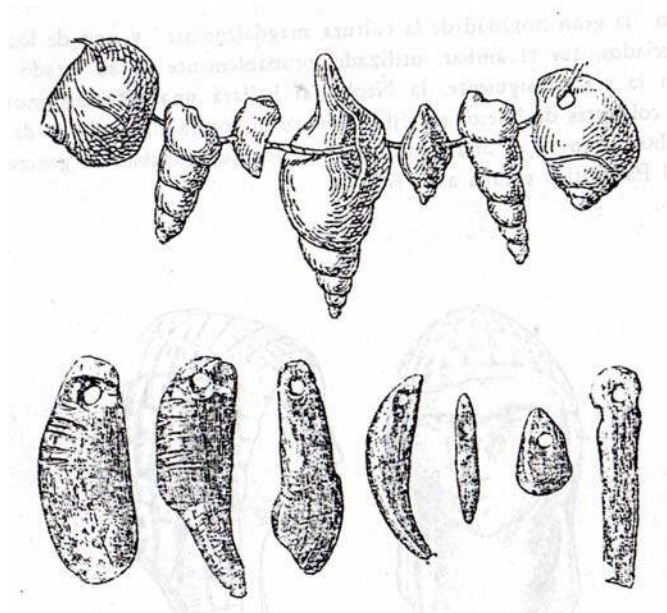
El concepto de valoración de cualidades inmateriales encarnadas en la joya, es posteriormente asociada con la idea de calidad, virtud o excelencia con el concepto de Presea, del nombre Precio. Lat. Pretiofum donum, vel munus, aut donarium ³², que, posteriormente, lleva a la exaltación del material constitutivo de la joya, desplazándola al terreno de la economía como valor de cambio o de inversión.

Como hemos revisado en el punto anterior (Its uts virtus), si bien la materialidad del objeto ha tenido un carácter asociativo al elevado valor simbólico atribuido, no siempre se ha utilizado la de mayor durabilidad, brillo y belleza o valor de económico.

Durante el paleolítico, las joyas que actuaban como señal³³ de superioridad y valentía, fueron realizadas con materiales perecederos, como plumas y conchas o se utilizaba directamente parte del animal u oponente que había caído en la lucha, en la que se expuso la vida y se libró de la muerte, como colmillos y garras, costumbre que subsiste en algunas comunidades de Australia y África, entre otras.

³² Diccionario Usual de la Real Academia, Edit. 1737, Pág. 363 También, 'Cosa o persona ponderada, de mucha valía' se relaciona con el termino Presea, traducida como Alhaja, joya u cosa preciosa de mucho valor y estimación.

³³ Marca que se pone sobre una cosa para distinguirla de otras// Signo que sirve para recordar una cosa// Vestigio que queda de una cosa y permite conocerla.



Conchas y dientes perforados comunes en el adorno del hombre prehistórico.
Procedentes de la gruta de Lacave, Francia.

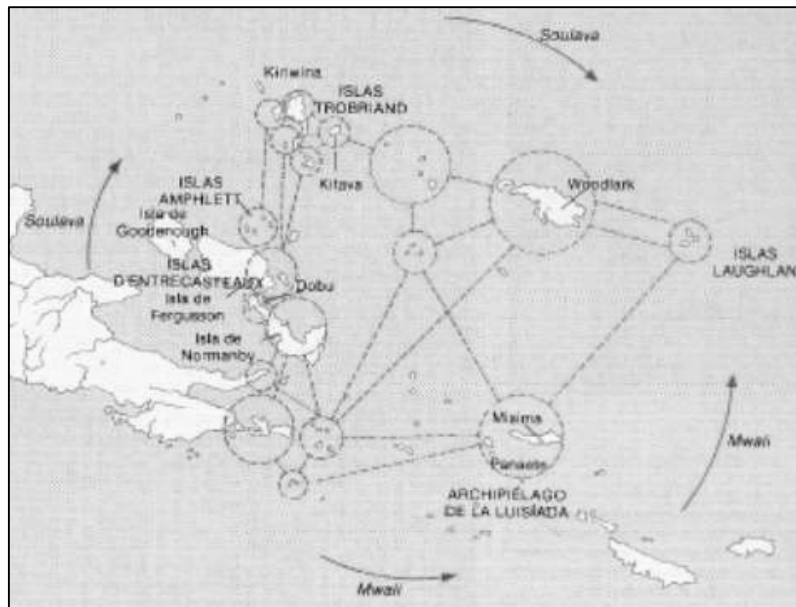
Incluso cuando la joya fue objeto de intercambio, éste tenía un carácter simbólico, y el bienestar que proveía a sus dueños era espiritual y social, aunque implicaba, en algunas comunidades, otras ventajas³⁴.

Es el caso del conocido sistema simbólico llamado "El Círculo de Kula"³⁵, un intercambio ceremonial de joyas que en la Melanesia, involucra a varias culturas en un ejercicio que dura décadas y ha tenido largo alcance.

³⁴ "Las primeras manifestaciones del hombre paleolítico en relación con su adorno personal... en procura de mayor virtud para su persona", "Para el hombre troglodita estas cadenas significan a la par adorno y un recurso apotropeico, pero tienen además valor como trofeo de caza, testimonio elocuente de su arrojo y valentía, proporcionándole a la vez un destacado lugar en el orden social de las cavernas". Neolítico/ "Se atribuía a muchas de estas alhajas fuerzas mágicas, vinculándolas por lo tanto con la idea de talismán". Margarita Wagner de Kertesz. Historia Universal de las Joyas a través del Arte y la Cultura, Edit Centurión. Pág.23.

³⁵ Este sistema de intercambio fue estudiado por primera vez por el etnógrafo Bronislaw Malinowski en 1915

Los objetos que se intercambian son reconocidos por su valor ceremonial y el sistema utilizado implica una compleja coordinación entre las islas involucradas.



Los collares (Soulava) viajan en el sentido de las agujas del reloj.
Los brazaletes (Mwali) lo hacen en sentido contrario.

Por una parte, existen los Soulava, largos collares que están compuestos por cientos de conchas rojas ensartadas y pulidas; por otro los Mwali, brazaletes blancos constituidos por conchas con forma de conos. Estos objetos se distinguen no sólo por su tipo y forma, sino por la manera en que se intercambian y el valor que estas comunidades les asignan.

Los Soulava se intercambiaban de isla en isla, siguiendo la orientación de las agujas del reloj; tuvieron siempre un carácter simbólico-ceremonial, cuyo valor crece en la medida en que han circulado por mayor tiempo. Estos collares no son concebidos para el uso cotidiano ni tampoco eran parte de otros rituales, ya que “su importancia radica en que son los símbolos más significativos del prestigio para los grupos de la zona. Un participante en el intercambio verá aumentado su estatus social y político en función de la prosperidad de sus intercambios”.

Los Mwali son parte de esta misma clase de intercambio, y tienen el mismo tipo de valor incrementado por el número de transacciones a las que ha sido sometido. Circula en sentido inverso a los Soulava y queda siempre en manos de quien ha entregado uno de ellos.

Esta clase de relación social y ceremonial estaba limitada sólo a algunos hombres de cada comunidad, y el intercambio ligaba permanentemente a las joyas y asociaba a las personas que las hacían circular de por vida; de ahí la norma «una vez en el Kula, siempre en el Kula».

Desde una perspectiva antropológica podemos visualizar que tras este tipo de intercambio y de los objetos implicados, existe una exigencia cultural más que la manifestación de una necesidad básica o un derecho natural. Aquí, el consumo de ‘bienes’ no obedece a una economía individual de las necesidades o deseos personales, sino que responde a una función social de prestigio, de distribución jerárquica y de relaciones de poder. La existencia de distintos tipos de objeto, con distinta forma, definición y conceptualización que se crean, producen e intercambian, permiten una distribución de las personas en distintas posiciones con relación al intercambio.

‘Entre los trobriandeses la distinción entre función económica y función signo es radical. Hay dos clases de objetos sobre los cuales se articulan dos sistemas paralelos: la Kula, sistema de intercambio simbólico fundado en la circulación, el don de cadena de pulseras, collares, aderezos, alrededor del cual se organiza el sistema social de valores y categorías, y el gimwali, que es el comercio de los bienes primarios’ (Baudrillard, 1969:38)

Hoy día estas distinciones del objeto-joya han desaparecido. Ya en la Europa de mediados del siglo XIX se desarrolla masivamente la industria, que significó un cambio sustancial en la forma de valorar las cosas, reduciéndolas a una medida común: el dinero.

El sentido de las cosas, desde su función social de signo, reduce a la jerarquía que estaba basada en la virtud a la posesión; y las cosas desligadas de las huellas de su trabajo productivo y de la estructura que les daba sentido, devienen mercancía³⁶.

Así es que, la joya simbólicamente es indicación de la capacidad del sujeto para adquirir y poseer y, a su vez, señal del poder y estatus que le confiere esa capacidad.

³⁶ No obstante, aún en la mercancía hay algo interesante que pervive en el arte, el objeto en la circulación o intercambio se auto-exhibe y al aprenderlo, manipularlo, conocerlo, consumirlo hacemos evidentes procesos de discriminación y de prestigio sobre la base de ciertos valores categoriales.

Como menciona Simón Marchan Fiz “Los objetos de la realidad artificial e industrial alcanzan, bajo las relaciones económicas del sistema capitalista, un carácter de fetichismo... Este transforma la vivencia fetichista de los pueblos primitivos con los objetos a favor de los aspectos funcionales-utilitarios o funcionales sociales, como objetos-signos diferenciadores y distintivos desde un punto de vista clasista”³⁷. Aunque la función signo del objeto-joya sigue existiendo, ha experimentado un claro reduccionismo desde lo social, que hace necesario generar nuevas relaciones de forma, significado e intercambio.

En este contexto la joya que antaño se articulaba en lo estético, espiritual y social, se transforma, paulatinamente, en un objeto que tiende a ser apreciado primordialmente por su valor económico, y en tanto visualizado desde lo ‘funcional’ por su capacidad de satisfacer en el intercambio todo tipo de necesidades materiales.

³⁷ Simon Marchan Fiz. Del arte objetual al arte del concepto (1960 – 1974). Edición Akal. Pág. 161

El Problema de la Orfebrería en la Historia

La creación y utilización de joyas ha acompañado al hombre desde el principio de los tiempos. La mayoría de los autores que abordan la problemática de la joya desde la historia, aluden a que la necesidad de adornarse es parte del hombre y la joya es una manifestación propia de esta necesidad. Pero, ¿es la orfebrería tan sólo el terreno del adorno?, ¿qué motivaba al hombre primigenio a adornarse?, ¿qué motivaba al hombre a ocuparse en la satisfacción de una necesidad inútil desde el punto de vista biológico?

El trabajo realizado por arqueólogos, antropólogos, historiadores y coleccionistas, ha permitido ver en el adorno y en la joya una manifestación artística de gran riqueza estética, pero particularmente considerarla una huella de la cosmovisión de diversos pueblos ancestrales, de sus costumbres sociales, religiosas, políticas, comerciales, bélicas, así como de los avances técnicos y tecnológicos.

Desde esta perspectiva la joya es un registro de carácter histórico, un objeto coleccionable, parte de una serie de códigos en un contexto específico cuyo significado depende de su lugar en ese código. Depósito de memoria y acción.

La mayor parte de los análisis elaborados a partir del objeto-joya se han hecho en esta línea, por lo que hemos considerado pertinente el incorporar una perspectiva inversa que conciba el fenómeno de la joya ya no como fuente de análisis de la historia y las costumbres, sino a la evolución histórica e ideológica como fuente de las percepciones del objeto y su proceso de estetización.

4.1 Ritos primigenios

Como se ha considerado en los puntos anteriores, la joya ha estado siempre conectada con un 'mundo' trascendente que supera las necesidades materiales y/o biológicas, por lo que está revestida de cierta 'inutilidad'. Inclusive cuando hablamos de una función estética, en el adorno existía una intencionalidad altamente simbólica de carácter espiritual. Cuando el primer hombre se 'adornaba' buscaba embellecerse para alcanzar una imagen superior equivalente a la belleza y superioridad atribuida a los dioses, ya en el rito, el adorno le permitía alcanzar un estado y conectarse con un 'más allá' con 'el otro mundo'; en la comunidad, el atavío-joya lo señalaba como encarnación de la divinidad o de algunas de sus cualidades y su posición le permitía establecer una serie de relaciones sociales que generaban un orden jerárquico que dotaba de sentido e identidad a sus componentes.

El talismán, otra manifestación de la joya del primer hombre, poseía un poder protector y filactérico³⁸. Para el hombre troglodita las cadenas hiladas con dientes de animales, muchas veces grabados y coloreadas, eran utilizadas para dar 'mayor virtuosidad' a su persona y, a la vez, como un recurso apotropaico³⁹. En la Edad del Hierro los amuletos se suspendían de collares, cinturones, broches y fíbulas para poder, en virtud de sus invisibles fuerzas mágicas inherentes, proteger al portador contra todos los peligros que lo acechaban⁴⁰.

³⁸ Amuleto o talismán usado antiguamente. //Tira de pergamino con ciertos pasajes de la Escritura que los judíos, durante ciertos rezos, llevaban atada, una al brazo izquierdo y otra a la frente: los fariseos portaban siempre filacterias.

³⁹ Apotropaico: adjetivo que proviene del griego *apotrepein* ('alejarse') indica en general un gesto, una expresión, o un objeto que se utiliza para alejar un influjo mágico maligno.

⁴⁰ Para más información consultar Margarita Wagner de Kertesz. Historia Universal de las Joyas a través del Arte y la Cultura, Edit Centurión. Pág. 58

Entonces, no solo la posesión y atavío de la joya implicaba una asociación con un mundo superior e inmaterial. Esta conexión simbólica se hace evidente en la concepción existente sobre el orfebre, la producción metalúrgica y la materia modificada (metales, minerales), lo que ha quedado plasmado en ritos, mitos y supersticiones provenientes de distintos lugares del mundo.

“Algo hay de común entre el minero, el forjador y el alquimista: todos ellos reivindican una experiencia mágico- religiosa particular en sus relaciones con la sustancia; esta experiencia es su monopolio, y su secreto se transmite mediante los ritos de iniciación de los oficios; todos ellos trabajan con una materia que tienen a la vez por viva y sagrada, y sus labores van encaminadas a la transformación de la materia, su <<perfeccionamiento>>, su <<transmutación>>... tales comportamientos rituales con respecto a la materia implican, bajo una u otra forma, la intervención del hombre en el ritmo temporal propio de las sustancias minerales <<vivas>>. Aquí es donde hallamos el punto de contacto entre el artesano metalúrgico de las sociedades arcaicas y el alquimista.”⁴¹

El valor de la capacidad de crear a través de la manipulación de los materiales mediante el uso de herramientas, ha tenido un largo simbolismo que inclusive ha colocado al hombre en una condición cuasi divina. Variados y extensos también son los mitos y ritos primigenios en torno a tipificaciones extraordinarias sobre aquellos que lograron transmutar la materia, vencer a la naturaleza y superar lo creado.

⁴¹ Mircea Eliade. Herreros y alquimistas. Editorial Alianza 1993, Pág. 11

Mircea Eliade menciona: “los herreros humanos imitan a su vez el trabajo de los patrones sobrehumanos... en el plano mitológico, la acción de imitar los nuevos modelos divinos se ve desterrada en beneficio de un tema nuevo: la importancia del trabajo de fabricación, la capacidad demiúrgica del obrero; en fin de cuentas la apoteosis del *faber*, del que <<crea>> objetos... Savoir faire... de la posesión del oculto secreto de <<fabricación>>, de <<construir>>. <<Hacer>> algo es conocer la fórmula mágica que permita <<inventarlo>> o <<hacerlo aparecer>> espontáneamente. El artesano es por este mismo hecho ‘un conocedor de secretos’..., y así todos los oficios implican una iniciación y se transmiten mediante una tradición oculta. El que hace cosas eficaces es el que *sabe*, el que conoce los secretos de hacerlas. Así se explica en gran parte la función del herrero mítico africano en su calidad de héroe civilizador: ha sido encargado por dios de perfeccionar la creación, de organizar el mundo y, además, de educar a los hombres; es decir de revelarles la cultura.”⁴²

Esta forma de valorar al artífice nos explica el que en distintas culturas el derecho a la creación y elaboración de joyas ceremoniales u objetos de reconocimiento fuera también un honor conferido, ya sea por experticia en el quehacer o por otros factores considerados determinantes socialmente⁴³.

⁴² Mircea Eliade. Op.cit., Pág. 92

⁴³ Aún hoy, es considerado un privilegio la creación de objetos de distinción como premios de alto valor simbólico, artístico y/o económico, por lo que se selecciona a artesanos o artistas de larga y reconocida trayectoria, o bien se realizan convocatorias o concursos públicos para asegurar la competencia e idoneidad del creador. En el caso del trofeo de Roland Garros, por ejemplo, su creación fue concedida en 1981 a la Maison Mellerio, que fue fundada en París en 1613 posee una larga tradición familiar, una clientela aristocrática que va desde María de Médicis, María Antonieta, la emperatriz Eugenia de Montijo hasta la reina Victoria de Inglaterra, y es altamente reconocida en los círculos empresariales europeos.

Sin embargo, en épocas primitivas el derecho de crear estas piezas era privilegio de todo aquel que, según las costumbres, fuera más respetado (por alguna acción extraordinaria, por su competencia en los intercambios, por sus cualidades y aporte social, y por su vinculación ritual con los dioses), inclusive era otorgado al que por su capacidad de intercambio podía comprarlo. Es así, en muchas islas de Nueva Guinea donde el derecho de fabricar o llevar máscaras o insignias se compraba⁴⁴, por lo que probablemente coincidía el que fuera el mismo aspirante a determinada condición prestigiosa el creador y portador de la joya, lo que se constituía en el medio para su renovación espiritual o 'recreación'.

Con el paso del tiempo, la joya siguió siendo asociada a lo espiritual, principalmente a través de los objetos de carácter religioso o uso litúrgico. Aún hoy podemos encontrar en pueblos y tribus, como en las amazonas, Nueva Guinea y África patrones, similares de creación y uso de joyas-atavío. Y en muchos lugares del mundo siguen utilizándose amuletos y otros objetos en que de alguna forma perduran las supersticiones primitivas. Como explicita Desmond Morris: "Incluso las personas que no se toman en serio la idea de los amuletos protectores suelen tener algún pequeño objeto que siempre mantienen cerca <<por si acaso>>"⁴⁵. Sin embargo, hay que destacar que esta concepción, que en un tiempo fue universal, hoy se manifiesta más bien como parte de realidades locales o particulares y en tanto relativas.

⁴⁴ Cabe hacer notar que las formas de intercambio de los melanesios no tienen el mismo carácter que hoy día se atribuyen a las actividades comerciales. Existían dos formas de intercambio una basada en la adquisición y venta de objetos de uso cotidiano para cubrir necesidades básicas y otro de carácter ceremonial que responde a una función social de prestigio, de distribución jerárquica y de relaciones de poder, como el 'Kula', que se analizará más adelante.

⁴⁵ Desmond Morris. Guardianes del cuerpo: Amuletos y objetos protectores. Plaza & Janés Editores, S.A. 1999. Pág. 17

El establecimiento de la secularización de la historia permitirá comprender la evolución de la percepción de la joya del primer hombre, su desvinculación de un mundo trascendente cargado de valores y afectos y, a la vez, sentar las bases para entender la situación de la joya en el mundo moderno; la joya del <<último hombre>>, el hombre contemporáneo.

4.2 La secularización de la Historia

Secularización es una expresión que probablemente proviene del ámbito jurídico y tiene su origen en la época de la Reforma, para referirse a la expropiación de los bienes eclesiásticos a favor de las iglesias nacionales o príncipes poco conformes con el reinado. Con el tiempo es utilizada en el campo de la reflexión histórico-política, pasando al ámbito ético y luego a la teoría social.

En términos generales, la secularización se relaciona con un sentido total y unitario del desarrollo de la sociedad occidental moderna e implica un proceso de historización y mundanización de la religiosidad, que genera la liberación progresiva de los valores religiosos, mitológicos y supersticiosos. Este proceso de desarrollo histórico ha significado la suplantación de la fe por la idea de progreso, la sustitución de la idea de una meta futura definida y trascendente por una indefinida e inmanente⁴⁶, y el paso de un vínculo fundamentado en la obligación a otro basado en el contrato; el movimiento de una voluntad substancial a una voluntad electiva.

“El argumento ritual pertenecía a la economía de lo sagrado, daba lugar a experiencias religiosas, comprometía la <<salvación>> de la comunidad considerada como un todo; el drama profano al definir su propio universo espiritual y su sistema de valores, provocaba experiencias de naturaleza absolutamente distinta (<<las emociones estéticas>>) y perseguía un ideal de perfección formal, totalmente ajeno a los valores de la experiencia religiosa.”⁴⁷

⁴⁶ Malcolm Bull. La teoría del Apocalipsis y los fines del mundo. Oxford, 1998. Pág. 21

⁴⁷ Mircea Eliade. Herreros y alquimistas. Editorial Alianza 1993, Pág. 12

La pérdida de la fe en la revelación e intervención suprema, significa la independencia de los valores institucionalizados en lo sagrado, y el paso de una voluntad cardinal a una electiva. Esto deriva en un relativismo moral o en lo que algunos autores proponen como una ausencia de moralidad. La concepción acerca de la virtud, así como del fin de la humanidad, se inclina hacia las múltiples e ilimitadas percepciones particulares o locales.

“A Fukuyama le preocupan el egoísmo y el excesivo individualismo de las sociedades liberales, su implacable erosión de todas las formas de comunidad y moral social. Para funcionar debidamente, las sociedades liberales dependen de tradiciones culturales no liberales o preliberales, especialmente las que se basan en la religión. Y son precisamente estas tradiciones las que el liberalismo socava. Si todo el mundo se está volviendo liberal, todo el mundo también se está volviendo amoral”⁴⁸. “Las sociedades democráticas en que se acepta la premisa contraria (todos los hombres son creados iguales) tienden a fomentar la creencia en la igualdad de todos los modos de vida y todos los valores. No dicen a sus ciudadanos cómo han de vivir, ni lo que les hará felices, virtuosos o grandes⁴⁹”.

Para Durkheim (1983) la sociedad moderna es una sociedad enferma cuya principal patología es la anomia, es decir la ausencia de valores que rijan la conducta humana y la doten de algún sentido axiológico.

⁴⁸ Malcolm Bull / Krishan Kumar. Op. Cit. Pág. VIII, Pág. 242

⁴⁹ Francis Fukuyama. El fin de la Historia y el último hombre. Pág. 408

Este fenómeno implica un estado de vacío que vaticina una época de fin, alimentando el desarrollo de un pensamiento teleológico⁵⁰ secular como secuencia del escatológico⁵¹ religioso.

El mundo secularizado es un mundo desencantado, Fukuyama observa que “vivimos... en la vejez de la humanidad”. La perspectiva para el “Último hombre” es de siglos de hastío⁵². “La “posmodernidad” es otro tipo de fin que tampoco suena muy emocionante. También aquí se nos habla de “la muerte de las grandes narrativas”, el fin de toda posible fe en la Verdad, la Historia, el Progreso, la Razón o la Revolución (y aún menos en la Revelación)... En cambio, se nos incita a adoptar una actitud puramente pragmática o irónica hacia el mundo, a evitar el compromiso público y a dedicarnos a nuestros propósitos privados y a nuestra vida privada”.⁵³

Los grandes relatos se sustituyen por micronarraciones contextuales, se desplaza lo divino hacia identidades particulares (se idolatran a sí mismos, a las figuras populares del deporte o de la música, y se busca satisfacer la incertidumbre frente al futuro por medio de la superstición en sus distintas manifestaciones) y se suplanta la fe por una nueva mitología basada en la ciencia y la técnica.

⁵⁰ Del gr. *tžloj*, -eoj, fin, y -logía. 1. f. Fil. Doctrina de las causas finales.

⁵¹ Del gr. *™scatoj*, último, y -logía. 1. f. Conjunto de creencias y doctrinas referentes a la vida de ultratumba.

⁵² “Nietzsche creía que no era posible ninguna verdadera grandeza, excelencia o nobleza humanas excepto en las sociedades aristocráticas (cita a *Beyond Good and Evil*, aforismos 257, 259.) En otras palabras, la verdadera libertad o creatividad sólo podía surgir de la *megalothyria*, o sea, del deseo de que se le reconozca a uno como mejor que los demás. Incluso si la gente naciera igual, nunca alcanzaría sus propios límites se conformaría simplemente con ser igual a los demás. Pues el deseo de ser reconocido como superior es necesario para ser superior a sí mismo. Este deseo no es... la condición previa para la creación de cualquier cosa que merezca la pena poseer en la vida, ya sea grandes sinfonías pinturas, novelas, ya códigos éticos o sistemas políticos... Cualquier forma de excelencia real ha de nacer del descontento, de una división del yo contra sí mismo y, en fin de cuentas, de una guerra contra el yo, con todos los sufrimientos que esto entraña: <<Hay que tener caos dentro de uno para dar nacimiento a una estrella danzante>> la buena salud y la satisfacción con uno mismo son desventajas. El *thymos* es la parte del hombre que busca deliberadamente la lucha y el sacrificio, que trata de demostrar que el yo es algo mejor y más alto que el animal temeroso, lleno de necesidades e instintos, determinado físicamente”. Fukuyama, Francis. Op. Cit. Pág.407

⁵³ Malcolm Bull (Compilador) / Norman Cohn, Laurence W. Dickey, Frank Kermode, Krishan Kumar, Christopher Norris, Richard Popkin, Marjorie Reeves, Christopher Rowland, Edward W. Said, Elinor Shaffer. “La teoría del Apocalipsis y los fines del mundo”. Oxford, 1998. Cáp. VIII, Pág. 243

Por otra parte, la disolución del sistema estamentario y de las jerarquías sociales tras la evolución de las percepciones de la condición humana, la dignidad y la igualdad; se desdibuja también el sentido de la joya como señal social jerárquica.

4.3 Estetización: La pérdida de sentido

“Tal vez la más chocante caracterización que uno pueda hacer del pensamiento del mundo occidental desde el Renacimiento sea la de que se ha separado los dos aspectos esenciales del mundo (el mundo instrumental de las abstracciones de la ciencia y el mundo de los fines), que los ha hecho inconmensurables”⁵⁴.

La idea de progreso social y perfectibilidad humana pasa a centrarse en el conocimiento y avance de la ciencia y la técnica, entidades que son concebidas como la fuente de evolución ilimitada, la esperanza de trascendencia. “Durante casi dos siglos el espíritu científico europeo ha desarrollado un esfuerzo sin precedentes para explicar el mundo a fin de conquistarlo y transformarlo. En el plano ideológico, este triunfo del espíritu científico se ha traducido no sólo por la fe en el progreso ilimitado, sino también por la certidumbre de que cuanto más modernos somos, más plenamente participamos de la dignidad humana”⁵⁵.

En este sentido, la modernidad parece estar definida por la racionalización y el mundo, que antaño era comprendido y dominado en base a la ‘revelación’ de los dioses, es reemplazado por un mundo construido y dominado en base a la abstracción. El hombre de Hegel, que era digno por su capacidad de tomar decisiones morales y de arriesgar la vida por ideales de carácter espiritual, es legitimado y concebido desde la razón.

⁵⁴ Mead citado en Sánchez de la Yncera 1991:148

⁵⁵ Mircea Eliade. *Herreros y alquimistas*. Editorial Alianza 1993, Pág.14

La omnipresencia del método científico es patente en la racionalización de todos los procesos, en los aspectos culturales y espirituales de la práctica humana. La hegemonía de la racionalización en la vida cotidiana genera un exceso de abstracción que conlleva un vacío axiológico en la misma. El presente pierde ese significado y sentido vital existente en etapas premodernas; Luhmann (1982) menciona que vivimos en un mundo sometido a una pérdida continua de sustancia. Mientras que Habermas, que la dimensión “mundo-vida” o “cotidianeidad” con todas las tradiciones culturales que lo informan está siendo conquistado por los sistemas técnicos y los procedimientos burocráticos provenientes de la dimensión constituida por el “sistema”.

Desbaratando el mundo de dioses y valores... ¿Qué lugar corresponde a la joya?

El paradigma moderno arranca al objeto joya de ese ‘mundo’ de significados transversales; relativizando el sentido, función y los valores que encarna, y en tanto la reviste de cierta ambigüedad y relativismo que es terreno de análisis.

Margarita Wagner menciona: “Es difícil establecer con exactitud la definición del término “joya” y trazar un límite entre los objetos y funciones que involucra y aquellos que los son ocasionalmente”.⁵⁶ Hanz Heinz Holz afirma: “queda por dilucidar muchas veces si una obra de adorno representa, en primer lugar, un embellecimiento o bien posee una importancia ritual, mística o mágica... Así el adorno figurativo puede haber *tenido su origen en la función de significado*, y los pasos eran netamente fluidos, más aún, si

⁵⁶ Margarita Wagner. Op. Cit., Pág.16.

tenemos en cuenta que la imagen mítico-ritual podía condensarse como emblema... Y de estas figuras emblemáticas se originan de nuevo, en el curso de un proceso de *empobrecimiento de su significado*, muestras ornamentales que se remontan a escudos o sellos... en los adornos figurativos hay siempre una especie de residuo semántico; por lo general se sobrepasa la autonomía de la mera función de adorno. El adorno figurativo ocupa así un lugar intermedio entre la forma pura y una representación de significado pleno”⁵⁷.

Las obras primitivas que vinculamos a ciertas culturas son objeto de la ornamentación del espacio cotidiano. El calendario maya y azteca es un claro ejemplo, reproducciones en metal repujado y esmaltado, así como en otros materiales habitan en living o bibliotecas. Si bien es reconocible la presencia de ciertos significados, fuera de su contexto, éstos se diluyen y pasan a ser una anécdota donde priman las características apreciables estéticamente, las que dotan a ese entorno de cierto estilo.



⁵⁷ Hans Heinz Holz, De la obra de arte a la mercancía. Editorial Gustavo Gili. S.A., Barcelona, 1979. Reinención del adorno. pág.118

Encontramos en el cine también muchos ejemplos donde la joya-atavío o el objeto de orfebrería poseen cierto residuo semántico que puede remitirnos a una época, un pueblo, un mito o una ideología y, al hacerlo, nos remite a un valor perdido. Disociado de su contexto cultural y parte de un nuevo argumento, el objeto vive un proceso de estetización, donde los símbolos que han perdido su sentido original, asumen un falso significado al sernos expuestos con un fin de entretenimiento.



Indumentaria utilizada para la saga del “El Señor de los anillos”.

El problema sustancial del objeto-joya parece estar en esta pérdida de ‘mundo’; la secularización de la historia, el abandono de los valores religiosos y mitológicos deja a un objeto que vinculaba al hombre con lo inmaterial, cardinal y supremo, reducido a su forma y materia, valorada principalmente por su aporte estético y la representación de un estatus o su valor económico.

Cuando las comunidades estaban unidas por una creencia única heredada de los antepasados se daba por descontada la autoridad de esta creencia, que era el elemento constitutivo del carácter moral de cada uno. La creencia lo ligaba a su familia y a los demás miembros de la sociedad. Hacer una elección así, ahora... Produce menos satisfacciones, la creencia tiende a separar a la gente más que unirla... cuando la creencia resulta inconveniente –cuando significa perder la herencia de los padres (...), la creencia suele desvanecerse (...)"⁵⁸. El relativismo de valores y la incapacidad de determinar un sentido unívoco de lo mejor o peor en términos morales, hace que no exista nada lo suficientemente loable, excelso y escaso por lo que luchar⁵⁹ y, en tanto nada, que la joya represente de manera absoluta como objeto de reconocimiento, señal de virtud.

Las formas de reconocimiento sociocultural que son otorgadas por grupos o masas, ha hecho más evidente la existencia de diversas y múltiples apreciaciones con respecto al merito, así como también a expuesto el relativismo del valor de la distinción y su consecuente pérdida de sentido.

Un ejemplo local es el que se da en el festival de viña, donde trofeos como la antorcha o la gaviota proliferan, siendo otorgados por el público como una demostración de devoción, por popularidad, patriotismo u otros relativos en el ejercicio del derecho de escoger y como manifestación del poder otorgado por él mismo.

⁵⁸ Francis Fukuyama. El fin de la Historia y el último hombre. Pág. 413

⁵⁹ Fukuyama propone a este respecto que el hombre en un contexto democrático ha encontrado su reconocimiento a través de una constitución de derechos que lo hace igual a otros hombres, ya no es necesaria una lucha por la dignidad o el reconocimiento de la humanidad desde la virtud. En tanto los estados liberales prometen a los electores seguridad física y abundancia material, y esta sea paulatinamente alcanzada no existirá la lucha y el trabajo como lo concebimos.

Es así que en la actualidad la joya se manifiesta más bien como medio de distinción a través de la figura del 'premio' o 'galardón' y circunscrita a la manifestación de ciertas prácticas, acciones o metas, generalmente regidas por normativas detalladas, siendo otorgado en instancias muy específicas en el ámbito deportivo, cultural, profesional, cívico o político.

Bajo estos parámetros, podríamos suponer que la vida de la joya como objeto de reconocimiento ha llegado a su fin o, por lo menos, considerar la necesidad de una redefinición dentro del espíritu posmoderno.

Problemas y Alcances

La independencia del objeto-joya de este universo de sentidos en que se articulan lo mitológico, lo social y lo estético, significa un quiebre sustantivo entre los fines y los medios del mundo premoderno. Como hemos analizado, la secularización y racionalización del mundo moderno deja a la joya en una especie de purismo formal, sujeto a nuevas y variadas relaciones de significados. La descontextualización semántica permite, potencialmente, su desarrollo a partir de nuevos valores autónomos y su asociación a diferentes sistemas, dentro de los cuales se manifiestan los estéticos y expresivos propios de las artes.

Es así que, la joya ha sido cuerpo y soporte de intencionalidades y formas diversas, desplazándose en distintos mundos de significado y reglada bajo distintas estructuras de códigos, ya sea desde la artesanía, el diseño, la industria o las artes. Es probablemente por esta razón, que la mayor parte de los estudios en torno a la joyería provienen del mundo de la artesanía o el diseño industrial, ya sea en busca de la valoración y memoria de una identidad cultural importante, registro de una evolución técnica y tecnológica, o como huella de los cambios estilísticos.

Sin embargo, a lo largo de su historia, la joyería no siempre ha sido considerada una expresión artística propiamente tal, pues los valores estéticos, expresivos y la configuración del objeto desde la pura 'contemplación', se han visto cuestionados y muchas veces superados por una concepción funcionalista del objeto que se ha extendido ampliamente en el sistema capitalista.

El reduccionismo del objeto- joya a un bien 'útil', ha significado que la mayor parte de la creación y producción de joyas sea fundada en la satisfacción de necesidades de carácter material, exaltándose una condición de 'accesorio'. Por lo tanto, su 'valor' tiende a centrarse en esta capacidad de ser 'intercambiado', ya sea en el cuerpo o en todo un mundo de otros 'bienes', que viven a través de su tránsito como 'productos' en las redes de códigos de la comercialización. Mientras que los procedimientos que permiten su existencia física, tienden a ser visualizados desde la técnica, como constructo racional ligado más a los procesos de carácter industrial, que a los procesos creativos.

Es justamente esta última perspectiva, del bien 'técnico', 'útil' y 'comercializable', la que ha enmarcado a la joya en un conflicto de definición y categoría que la mantiene en un movimiento entre los límites de las artes.

5.1 Categorización

La racionalización propia de la modernidad y la necesidad de generar tópicos para entender, estudiar y teorizar en torno a las artes, como cuerpo de conocimientos y prácticas autónomas, ha hecho necesaria la categorización de la actividad creativa.

Kant, en “La crítica del juicio” propone la autonomía de lo estético, sentando las bases de la concepción de ‘la finalidad última del arte’ en los valores ligados a la reflexión y el espíritu, disociándolo de cualquier fin de carácter práctico y en tanto de la ‘utilidad’.

Y aunque ya en la antigüedad clásica existía una diferenciación en base al uso de la razón por sobre lo manual, es este hito el que nos permite comprender una clasificación que divide a las artes en ‘artes liberales’, ‘bellas artes’, o ‘Arte’, como inherentes a reflexión y de la experiencia estética; y a las ‘artes menores’, ‘utilitarias’, ‘industriales’, ‘decorativas’ o ‘arte’ como las asociadas a un fin práctico, y a un hacer manual que se vincula a la artesanía, o a un hacer industrial ligado al diseño.

Por otra parte, la evolución en las formas de concebir el hacer manual y el desplazamiento de la proeza técnica y el dominio de los materiales por el valor de la ‘idea’ y la ‘propiedad intelectual’, como menciona Carmen Bernández Sanchos, “desde el Renacimiento: el arte no es sólo actividad manual, sino intelectual. Una obra vale más por su “Idea” que por la habilidad con que está hecha y la riqueza de los materiales empleados.”⁶⁰.

⁶⁰ Carmen Bernández Sanchos. Revista Lápiz. Año XII, Num. 105, España. Verano 1994. Función y valoración de las técnicas en el arte moderno. Pág. 36

Desde esta perspectiva, la joya, producto de la orfebrería como una disciplina inherentemente ligada a la transformación de la materia y al oficio, y en tanto a un hacer 'manual' y a la 'técnica', tradicionalmente ligada lo 'útil', a la 'tecnología y la industria' y al comercio, y en la que priman principios del diseño con el fin de ataviar o estetizar cuerpos u objetos del entorno cotidiano, se haya en un punto crítico.

Solamente podría tener cabida en una clasificación desde lo concebido como 'las artes menores', 'aplicadas', 'utilitarias', 'industriales' o de 'diseño'.

5.2 El problema del 'uso': el carácter funcional del objeto

La premisa de que los objetos sirven para algo, 'con ellos podemos hacer cosas', eso les da una categoría funcional, y en tanto, son una mediación con las necesidades naturales del individuo, y eso hace que el objeto tome sentido en una relación económica entre el hombre y su entorno.

El reino del arte es el de la 'inutilidad', el objeto o la manifestación artística es inútil desde el punto de vista biológico, desde el parámetro de las necesidades básicas y elementales del hombre asociadas a la satisfacción de deseos; el purismo estético supone la configuración de la obra como objeto de contemplación, siendo ésta una condición que según la teoría del arte, suele determinar si una obra es o no artística.

Sin embargo, en el objeto coexisten y compiten fines diversos, los objetos operan como 'simulacro funcional' donde, aparentemente, su definición radica en la función, pero, paralelamente, significan, confieren sentido social y son parte de operaciones simbólicas que trascienden la mera satisfacción de necesidades básicas.

El objeto artístico, aunque no haya sido originalmente concebido con fines comerciales o funcionales, también comparte esta naturaleza, que le permite movilizarse desde un contexto sacro, reservado para la reflexión y la experiencia estética, a un contexto en el que prima el consumo del objeto como producto.

Y aunque, podríamos afirmar que, potencialmente, para el ‘comprador’, la posesión de una obra de arte es el reflejo inconciente del deseo de permanencia del placer de la contemplación o de la vivencia estética, en este marco comercial el objeto-obra, se moviliza en un intercambio que apunta a la satisfacción a través del fenómeno de la posesión, que se traduce en la ostentación de un estatus social y/o se ‘utiliza’ como un medio de inversión.

En esto, la obra de arte o el objeto de diseño no es distinta de la joya, objeto de placer, estatus, ostentación y poder económico. Hoy día, proliferan las tiendas de objetos de arte en museos o galerías, y en innumerables sitios ‘virtuales’ que se especializan en la venta de piezas de arte y diseño por igual.

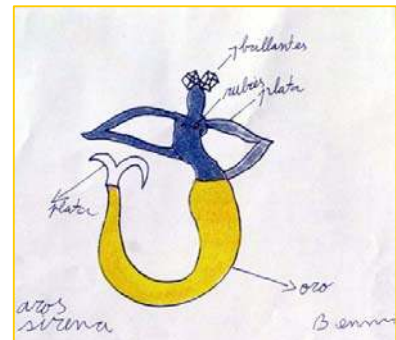
El artista ‘vive’ de su arte, en más de un sentido, trasladando su acción a terrenos que antes eran considerados ajenos a su quehacer. El artista, también vive literalmente de su prestigio, de las relaciones sociales, profesionales y laborales que se ‘gatillan’ y ‘gestionan’ a partir de la aprensión y consumo de una propuesta conceptual y visual, de la circulación de obra en los medios artísticos, como su venta material. Es común que muchos artistas, complementen su actividad creativa con otras actividades afines.

Un ejemplo, es el desarrollo de piezas de diseño que son enfocadas al uso cotidiano o la decoración, ya sea respondiendo a un intento de aproximar el ‘arte a la vida’, por una búsqueda de realización en el hacer manual, la experimentación y el conocimiento de las técnicas o los oficios, o por el rédito económico que conlleva (aunque este puede ser sólo una consecuencia última y no esperada en el proceso mismo de la creación).



Sammy Benmayor

Obra pictórica, boceto
proyecto de joyería,
catálogo proyecto "lleva el
arte a tu mesa".



Por otra parte, el arte es una manifestación, que, en la actualidad, también tiende a considerarse desde la perspectiva de la mercancía cultural, e, inclusive, la 'idea' entra en un medio de consumo en el que 'la propiedad intelectual' puede consumirse y 'utilizarse' a través de las políticas y leyes establecidas. Si bien la producción artística no siempre significa lucro, potencialmente a través de su vivencia como espectáculo o producto, implica un beneficio que le da un carácter funcional, en el que se supera el ejercicio de la experiencia estética y la transacción de significados.

Es evidente que tanto el arte, como las prácticas a él asociadas, han desdibujado o desplazado sus límites, sin que esto necesariamente haya implicado un cambio sustantivo en las formas de categorizar sus elementos constitutivos.

Estas pautas, nos indican que el problema esencial del objeto artístico, no recae en la posesión de una función unívoca, centrada en lo inmaterial-espiritual, o que éste sea su fin último o su 'uso' en términos prácticos, sino más bien en que los valores artísticos resulten ser el fundamento de su configuración, su rasgo predominante.

En los objetos, no sólo coexisten diversos fines que pueden hacerse manifiestos en el acontecimiento, en las relaciones que el hombre establece, sino también, existen en la función distintas perspectivas: La finalidad para la cual el objeto fue concebido, y que el sujeto creador determina; la función del objeto para quien aprecia, participa, porta o usa el objeto, la cual es subjetiva, variable y potencialmente distinta de la del artista; la función que el objeto ha tenido en la historia, la cual varía por distintos factores y hace que el fin para la cual fue concebida originalmente sea reinterpretado y cambie inevitablemente; y la función del objeto en sí mismo.

A principios del siglo XX, la concepción tradicional del objeto de arte burgués, sufre un vuelco trascendental a través de los planteamientos del dadaísmo, produciendo un quiebre en la concepción misma del arte que deriva en la instauración de un nuevo género, el *arte objetual*.

Duchamp, a partir del *principio de que cualquier 'cosa' puede ser motivo de una articulación artística*, propone que la voluntad y decisión, la elección del creador, declara el objeto obra de arte. Exaltando la elección y concepción del artista en el establecimiento de la finalidad del objeto.

Como menciona Marchan Fiz, en “Del arte objetual al arte del concepto”⁶¹: la acción de Duchamp ha liberado a los objetos de sus determinaciones de utilidad y consumo (*produciendo un quiebre en la concepción histórica de su función*), recupera su apariencia formal, sometiéndole a una descontextualización semántica que provoca toda una cadena de significados y asociaciones.

Sin embargo, la mera designación de un objeto como arte, no implica que éste se constituya como tal. Nunca estamos enfrentados a un objeto o artefacto individual, sino más bien a sistemas estructurados simbólicamente, el objeto actúa metonímicamente al referirnos al mundo en el cual se inserta. De ahí que, se produzcan naturalmente una serie de asociaciones entre la concepción que el artista tiene del objeto y la intencionalidad con la que lo articula en su obra, la concepción que las personas tienen del objeto, su función en sí misma y la función de la que le ha dotado la historia. La descontextualización del objeto, y la trascendencia de sus funciones extrartísticas, implica una nueva articulación en la obra, como en el contexto en el que se inserta.

⁶¹ Simon Marchan Fiz. “Del arte objetual al arte del concepto” (1960 – 1974) Edición Akal, pág. 161

En el caso de la obra de Duchamp, la designación, el nombre y su exposición museal, eliminan la diferencia entre objeto de arte y objeto de uso, cuestionando tanto nuestro sentido estereotipado de los 'fines', como de lo que es de valor y lo que es banal, de lo que es accesorio y lo que es esencial.

Tanto en los <<ready made>> Dadá, en el <<assemblage>, como en el <<objet trouvé>> surrealista, se problematiza el carácter funcional del objeto, ya sea desligándolos de sus atribuciones originales, desvinculándolos de su contexto designativo y exaltando su valor estético, o utilizando lo 'inútil' de los objetos como una simple representación simbólica del mundo (mutando su función).



Objeto surrealista de funcionamiento simbólico, 1931 (reconstruido en 1974)
Assemblage. 48 x 24 x 14 cm Fundación Gala-Dalí, Figueres

5.3 Orfebrería: vínculos entre la técnica y las artes.

“Una obra material de arte y una obra técnica son el resultado de un sistema de acciones intencionalmente orientadas a transformar y manipular una serie de componentes materiales para producir un objeto que se considera *valioso*”.

Miguel Ángel Quintanilla

Las artes y la técnica han estado históricamente vinculadas. En la antigüedad no había separación entre ‘techné’⁶² o ‘ars’ conceptos, griego y romano respectivamente, para designar arte, destreza, técnica. “Los griegos utilizaban el mismo término para designar ambos tipos de actividad manual y, aún en nuestros días, los límites entre el arte puro, la artesanía y la técnica industrial son difusos”⁶³.

Hoy, aunque los conceptos de arte y técnica se han separado, entendemos que “el objeto de la creatividad intelectual no tiene por qué restringirse al ámbito abstracto de los conceptos. Los humanos no sólo tenemos mente, sino también manos, y además tenemos la capacidad de actuar con las manos de acuerdo a lo que pensamos con el cerebro. Los resultados más notables de este tipo de actividad manual intelectualmente guiada son las obras artísticas y las obras técnicas”⁶⁴.

⁶² Raíz de palabras como técnica y tecnología.

⁶³ Miguel Ángel Quintanilla. ‘La creatividad y las máquinas’. En “Arte, Cuerpo y Tecnología”. Ediciones Universidad de Salamanca 2003. Pág. 122

⁶⁴ Miguel Ángel Quintanilla. ‘La creatividad y las máquinas’. Op. Cit. Pág. 122

Por otra parte, comprendemos que la acción creadora se ha alimentado del conocimiento e investigación surgida a partir de la técnica; en su búsqueda de nuevas soluciones estéticas y en pro de las necesidades creativas, el arte ha insertado métodos y materiales extrartísticos o hasta creado, ciertas innovaciones tecnológicas. Las innovaciones en el terreno técnico se asimilan al curso histórico del siglo XX.

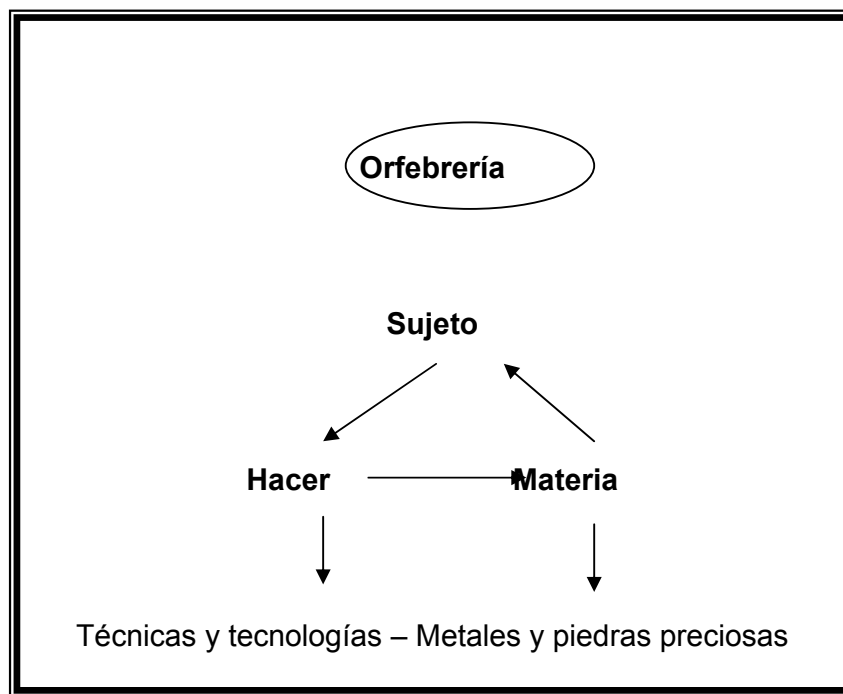
“El conocimiento de las técnicas o procedimientos de realización, ha constituido un patrimonio considerado necesario desde la antigüedad”...ligada a los momentos y movimientos de la expresión plástica, se ha configurado como algo que *influye y condiciona de forma innegable al proceso creativo*”...“Una técnica, elaborada a merced de la experiencia de años o siglos, y entendida como instrumento que garantiza determinados efectos, se instituye como un patrimonio de conocimiento que se aprende y se transmite, y parte de cuya efectividad se basa en la continuidad de sus postulados”. “El arte contemporáneo descubre nuevas posibilidades en la observación de los medios técnicos como vía en sí misma de investigación plástica”⁶⁵.

En este punto, la Orfebrería parece insertarse de forma algo ambigua entre las técnicas y las artes. Si analizamos el término ‘Orfebrería’, que proviene de orfebre <<del latín auri faber, artífice de oro>> artífice que trabaja en orfebrería⁶⁶, también, Orespe <<lat. aurifex>> platero y artífice que trabaja en cosas de oro, que es donde se forma⁶⁷, podemos identificar básicamente tres elementos que estructuran al concepto: un sujeto, su actividad, y la materia que media su ejercicio y que lo determina.

⁶⁵ Carmen Bernádez Sanchos. “Función y valoración de las técnicas en el arte moderno”. Revista Lápis. Año XII, Num. 105, España. Verano 1994. Pág. 36

⁶⁶ Diccionario Usual NTLLE (Real Academia) 1889, pág. 718

⁶⁷ Diccionario Usual NTLLE (Real Academia) 1737.



El ejercicio de su hacer desemboca en el desarrollo de ciertos métodos y técnicas cuyo objetivo primario es la transformación de una materialidad específica. Por lo que, la orfebrería ha sido tradicionalmente ligada a un 'oficio'⁶⁸, un 'hacer' o a un 'ejercicio', que ha significado la compilación de un cuerpo de conocimientos y el desarrollo de una serie de destrezas, que permiten la manipulación o transmutación de la materia (dentro de los que se consideran tradicionalmente los metales), pero cuyo fin último es *indeterminado*.

⁶⁸ Ocupación habitual que tiene generalmente carácter manual. Pequeño Larousse Ilustrado. 1990. Pág. 736

Tanto en el plano conceptual como en el procedimental, admite la experimentación, la reflexión, el conocimiento, la creación y producción, en un diálogo que trasciende lo material y la técnica, para introducirse en el territorio de los problemas estéticos y plásticos, de forma y transacción de significados.

Y aunque, la orfebrería ha sido ampliamente reconocida como fuente de conocimientos de carácter técnico, que han sido utilizados como recurso para distintos fines⁶⁹; en distintas etapas de la historia se ha establecido como una 'disciplina artística' de carácter autónomo.

Algunos teóricos, establecen que una de las peculiaridades de la actividad artística es 'el carácter aparentemente *irracional* del proceso de creación artística. Generando una distancia entre la producción de arte y la producción de la técnica, en base a la idea de que la última, posee un diseño o idea previa que es llevada a cabo por medio de un plan rígido y eficiente, mientras que en la creación artística, el objetivo se configura en un proceso paulatino de decisiones parciales cuyo resultado es variable y muchas veces inesperado.

En el caso de la orfebrería, la producción de una obra implica, tanto la aplicación de técnicas, como de procedimientos que siempre están revestidos de un grado de 'azar'. Por ejemplo, en las técnicas de aplicación de esmalte a los metales, suelen producirse 'accidentes', ya sea por la oxidación del metal base, por la presencia de alguna impureza en el material, o por la inestable naturaleza del mismo material; que alteran cualquier diseño original.

⁶⁹ Desde el renacimiento, más y más artistas han explorado esta disciplina, ya sea como una fuente de recursos técnicos o como medio de expresión y reflexión. Un ejemplo es el escultor y orfebre chileno Juan Egenau que estableció puentes comunicativos entre técnicas tradicionalmente utilizadas en la escultura, así como métodos y terminaciones propias de la orfebrería.

Por lo que es común que hasta el más experto en la materia, sufra de estas reacciones fluctuantes de la materia y hábilmente rescate estas variaciones como un recurso estético a incorporar al momento de crear una obra.

Independiente de las formas rígidas o azarosas de manejo de las técnicas y de la materia, la producción de orfebrería con fines artísticos suele comportarse según las circunstancias, más que como un plan maestro para la construcción eficiente de un artefacto, como un proceso creativo que se nutre en el diálogo de la praxis y la reflexión.

5.4 Presencia de la Joya en las Artes Visuales

El adorno del cuerpo ha sido considerado como una de las primeras y más antiguas manifestaciones artísticas, el afán por estetizar el cuerpo y crear una nueva imagen de sí, ha llevado al hombre a utilizar diversos recursos.

La joya, se ha instituido como una de las formas que por excelencia habitan y transforman el cuerpo y su imagen, confiriendo a sus portadores de la proyección de 'una apariencia' que responde a las más variadas ideologías y costumbres; creando mensajes en un intento comunicativo con 'el otro' en busca de ser reconocido o distinguido. Con el tiempo, estos intentos comunicativos a partir de la 'propia imagen' formada por la prolongación del cuerpo en el atavío, se hace parte de una estructura de códigos y significados colectivos que trascienden la forma y la materia.

Sin embargo, como ya se ha considerado ampliamente, la evolución de la historia y de las formas de concebir, valorar y utilizar el objeto-joya, ha implicado que esté en una constante búsqueda de 'mundo', que se movilice en un desplazamiento que le ha permitido ser pensada y estructurada como objeto de uso, de diseño o inclusive como objeto artístico.

Gran parte de la evolución de la joya en estos procesos, ha sido registrada a través de la pintura o la fotografía. Estudios sobre los cambios estilísticos y materiales realizados por los historiadores, son en parte, producto del análisis de innumerables obras de arte. Sin embargo, no es el objeto de este apartado el volver a esta clase de consideraciones, sino más bien, visualizar hitos y conceptos específicos que han situado a la joya en el terreno de las artes.

5.5 Articulaciones entre las Artes Plásticas y las Artes Menores

La visión renacentista en torno al desarrollo del hombre, permitió la superación de la división taxativa entre disciplinas y fue la base de una serie de asociaciones creativas entre artistas, arquitectos y diseñadores. Espíritu, que ha trascendido en la historia influenciando a diversos artistas consagrados que han abordado la orfebrería como un medio más de expresión y creación.

La joyería del renacimiento se caracteriza por su rico colorido, su diseño de tipo escultórico y arquitectónico y por la gradual sustitución de los temas religiosos por temas clásicos y naturalistas. Las joyas resaltaban la estrecha relación existente entre las artes decorativas y la pintura, la arquitectura y la escultura. Los diseños de joyas, algunos realizados por pintores famosos como Hans Holbein⁷⁰ el Joven o Alberto Durero⁷¹, se imprimían y se difundían por toda Europa, con lo que se creó un estilo internacional.

⁷⁰ Hans Holbein el Joven (c. 1497-1543), artista alemán, uno de los maestros del retrato en el renacimiento y diseñador de xilografías, vidrieras y piezas de joyería.

⁷¹ Alberto Durero (1471-1528), artista alemán, una de las figuras más importantes del renacimiento, conocido en todo el mundo por sus pinturas, dibujos, grabados y escritos teóricos sobre arte, que ejercieron una profunda influencia en los artistas del siglo XVI de su propio país y de los Países Bajos. Su padre, Alberto Durero el Viejo, era orfebre y fue el primer maestro de su hijo, de lo que probablemente proviene su afición en el diseño de joyas.



Benvenuto Cellini
Salero de Francisco I, (1540, Museo de Viena)
Las figuras representan a los dioses del Mar y de la Tierra, cuya unión produce la sal.
Bridgeman Art Library, London/New York

Ampliamente conocido, es el caso del artista italiano Benvenuto Cellini. Escultor y grabador florentino, entró como aprendiz de orfebre a la edad de 15 años y se convirtió en uno de los orfebres más importantes del renacimiento italiano. La influencia de sus ideas, la presencia de la joya como escultura, se ha visto plasmada en la obra de distintos escultores-orfebres italianos; siendo este mismo país el epicentro de una serie de proyectos de fama mundial, como “joyas de autor”, que en las últimas décadas ha convocado a artistas plásticos, diseñadores y arquitectos de todo el mundo, para hacer de la joya un terreno de juego, innovación y creación a partir de la filosofía personal del artista.

Estos diseños han sido seleccionados y producidos por destacados orfebres italianos, y han recorrido el mundo en exposiciones y bienales en distintos museos y galerías, dentro de los que se encuentran el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires y el Museo de Arte de la Orfebrería Contemporánea de Arezzo.

Otro hito, que ha generado un posible dialogo entre las ‘artes menores’ y las ‘bellas artes’, se gesta a partir de las ideas propugnadas por William Morris a través de Arts and crafts, tendencia artística de la segunda mitad del siglo XIX que luchó por revitalizar la artesanía y las artes aplicadas durante una época de creciente producción en serie. Este movimiento surgió en 1861, cuando el diseñador inglés William Morris fundó la empresa Morris, Marshall, & Faulkner. Argumentando que la verdadera base del arte residía en la artesanía, Morris y sus seguidores atacaron la esterilidad y fealdad de los productos hechos a máquina, dedicando su actividad a la producción de tejidos, libros, papel pintado y mobiliario hecho a mano. Junto con él cobraron auge un grupo de artistas, entre los que destacan los arquitectos Philip Webb y C. F. A. Voysey, el ebanista Ernest Gimson, el ceramista William De Morgan, y los diseñadores Walter Crane y C. R. Ashbee. La Arts & Crafts Exhibition Society (creada en 1888) y las revistas *The Studio* y *Hobby Horse* sirvieron de foro para la difusión de las ideas de este movimiento⁷².

⁷² Microsoft ® Encarta © 2006. © 1993-2005 Microsoft Corporation.

El Modernismo o 'Art Nouveau', de finales del XIX y principios del XX, encuentra sus antecedentes en el arte de los prerrafaelistas e incluso en el poeta visionario del siglo XVIII William Blake y recibe la influencia de los postulados del Arts & Crafts, pretendiendo recuperar los diseños y la elaboración de buena calidad en oposición a la fabricación en serie. Como corriente, implicada en el concepto wagneriano⁷³ del arte total, se manifestó en un amplio abanico de formas artísticas —arquitectura, interiorismo, mobiliario, carteles, vidrio, joyería, cerámica, textiles e ilustración de libros—, en una nueva interpretación de la relación arte-industria.

Aunque el Arts & Crafts y el Modernismo encausaron una reflexión en la concepción dicotómica de arte e industria, objeto de uso y objeto artístico, sus postulados son generalmente asociados a cambios estilísticos y formales del diseño. Sin embargo, la asociación de sus principios fundadores a las ideas de arte & vida propugnadas por la Bauhaus, supuso en su época un nuevo concepto.

Gropius, el nuevo director de La Escuela Ducal de Artesanía y de la Escuela Ducal Superior de Artes Plásticas, en 1919, reunió ambas escuelas en una sola con el nombre de Das Staatliche Bauhaus Weimar (Escuela estatal de Arquitectura de Weimar). Esta fusión de las escuelas tuvo gran importancia en el cuestionamiento de las categorías tradicionales sobre la base de que el arte debía responder a las necesidades de la sociedad y que no debía hacerse distinción entre las bellas artes y la artesanía utilitaria.

⁷³ Richard Wagner (1813-1883), teórico y compositor alemán, una de las figuras más importantes del siglo XIX. Wagner ejerció una importante influencia en el pensamiento de finales del siglo XIX en las artes. En su obra *Oper und Drama* (*Opera y drama*, 1850-1851) presenta su concepción de una obra escénica de tipo revolucionario que integra elementos dramáticos, visuales y musicales hasta formar una obra de arte global o *Gesamtkunstwerk*.

Así también, se sostenía que el artista y el arquitecto deben ser también artesanos, para conocer experimentalmente los materiales con que han de operar al mismo tiempo que deben dominar la teoría de las formas y el modelado, e incorporó el uso de las máquinas a la acción creadora del artista.

Como hemos revisado, la visión renacentista del artista integral, no sólo ha sobrevivido sino que se ha alimentado de principios e ideas modernas.

Es creciente el número de artistas consagrados en las artes plásticas y visuales, que han abordado el diseño y la creación de joyería, yendo más allá de sus configuraciones estereotipadas o de motivaciones meramente económicas, considerando a la orfebrería como una fuente de recursos técnicos y simbólicos. Por esta razón, muchos abordan la orfebrería como una especialidad más dentro de las artes. En sus obras coexiste la intención expresiva propia de las artes y la estructura del objeto corporal propio de la orfebrería y la joyería, fenómeno que se ha transformado en una fuerte influencia para el desarrollo del movimiento internacional de Nueva Joyería.

Alexander Calder, Pablo Picasso, Alberto Giacometti, Pablo Gargallo, Salvador Dalí, Man Ray, Ray Lichtenstein, David Lynch, Francisco Durrio, Julio González, Eduardo Chillida, entre muchos otros, han creado obras de joyería que cobran vida en un proceso de investigación y reflexión sobre las posibilidades y límites de la materia, en el ejercicio de la representación.

Salvador Dalí, utiliza todos los lenguajes de la cultura moderna para desarrollar su discurso artístico: pintura, dibujo, grabado, escultura, arquitectura, fotografía, teatro, cine, literatura y también la orfebrería. Así, profundizó una vez más en su concepción global del arte, entendiéndolo como un lenguaje para el que no existen límites y que debe expresarse bajo *cualquier soporte y técnica de expresión*. El equipo encargado de la exposición de joyería en el Museo Salvador Dalí afirma que: “Además de concebir las formas de las joyas, Salvador Dalí también seleccionó personalmente cada uno de los materiales utilizados, y no sólo en función de sus colores o de su valor, sino también por *la significación y las connotaciones simbólicas* que tienen todas y cada una de las piedras preciosas y los metales nobles. Algunas de las joyas que integran esta colección, como por ejemplo El ojo del tiempo (1949), El corazón real (1953), o El elefante del espacio (1961), se han convertido en obras emblemáticas y son consideradas tan excepcionales como algunas de sus pinturas”.

“Sin una audiencia, sin la presencia de espectadores, estas joyas no alcanzarían la función para la cual fueron creadas. El espectador, por tanto, es el artista final. Su vista, corazón, mente—con una mayor o menor capacidad para entender la intención del creador—da vida a las joyas.”

Salvador Dalí



Dalí i Domènech, Salvador
Estudio y joyas 1949
"El ojo del tiempo", "El corazón de granada", "El corazón del panal de miel"



Alexander Calder
Necklace & Bracelet c.1940
Brass wire 5 1/4 in. & 7 1/4 in.
Calder Foundation

Alexander Calder, desarrolló una interesante investigación en torno a la abstracción y el arte cinético, capturando el movimiento en una serie de simples estructuras que ofrecieron alternativas a las nociones existentes en la escultura del siglo XX. Fue a partir de 1940, en su pleno apogeo como artista y escultor, que Calder aborda la creación de una joyería, en la que se mantiene los principios de equilibrio y movimiento presentes en su obra. Renuncia a las técnicas, formas y materiales más tradicionales en la orfebrería, para realizar un trabajo rápido que muchas veces se aproximaba más a maquetas, producto de ejercicios libres compositivos, que a una pieza convencional. Es así, que crea una serie de piezas en base a la modificación de alambres de plata, bronce y acero, que están armadas con uniones simples y remaches, de poca terminación.

Eduardo Chillida (1924-2002) Escultor y grabador vasco, desarrolla una amplia colección de piezas de joyería, en las que se pueden apreciar las características fundamentales de su escultura: la simplicidad, el juego de los límites y su interrelación en conexión con la escala humana.

Entre sus creaciones, se pueden distinguir medallas figurativas y abstractas, en las que se investigan las relaciones organizativas entre la línea y el plano y las relaciones repetitivas entre discontinuidad, orden y ritmo, ya sean de planos o de textura, respectivamente.

Su producción fue realizada en conjunto con joyeros, mediante la técnica de la cera perdida, evitando las terminaciones brillantes tradicionales de la joyería y sus connotaciones.

Chillida, Eduardo
1966 y 1988.



5.6 The New Jewelry (1975 - 1987): La Joya como soporte

La investigación desarrollada por distintos artistas en torno a las posibilidades expresivas y materiales de la joya como soporte, fue de gran influencia para los orfebres europeos y norteamericanos, quienes continuaron este proyecto con un carácter rupturista y trasgresor, haciendo uso, a veces polémico, de factores como la escala, la forma y la materialidad.

La Nueva joyería es uno de los movimientos más fuertes en el campo de la orfebrería, que propugna la integración de la joyería a las corrientes artísticas contemporáneas.

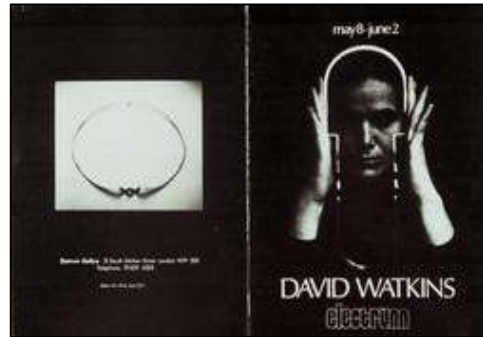
Surge en gran Bretaña, se extiende por Europa y Norteamérica, gracias a la difusión de artistas orfebres (Pierre Degen, Heron de Susanna, Julia Manheim, Caroline Broadhead y David Watkins, Ralph Turner, Barbara Carthidge, Claus, Gijs Bakker, Gerd Rothmann, y Emmy van Leersum), quienes operan como fotógrafos, historiadores, curadores y gestores de su propia obra.

Trabajaron en base al sistema tradicional de circulación y difusión de las artes, generando eventos, muestras, catálogos y conferencias en distintos lugares del mundo, gracias al financiamiento del Consejo de las Artes (como el consejo de las artes escocés y el de Londres).

Los artistas difundieron su propuesta y su obra en conferencias dictadas en universidades, escuelas de arte y diseño, y museos como el Museo de arte moderno en Nueva York, en distintos lares del mundo. Inauguran galerías para exponer sus investigaciones, como la famosa galería Electrum en Londres de David Watkins; que fue centro de una serie de intercambios de muestras con artistas holandeses y alemanes.



Galería Electrum



Catálogo 8 de mayo al 2 de junio de 1979 de la exposición de la galería de David Watkins Electrum

Claus Burys difundió la ‘nueva joyería’ con sus conferencias de Philadelphia en 1973, mediante la enseñanza en la escuela de Rhode Island de diseño en 1979, su visita al museo de Arte de Nueva York y la exposición “objetos para usar” de joyería holandesa que viajó los Estados Unidos en 1969.

Se establecieron galerías especializadas, tales como Galerie est Graben en Viena, Ra de Galerie en Amsterdam y Helen Drutt: Philadelphia. Este desarrollo artístico acelerado creó una comunidad a través de líneas geográficas y significó el aumento significativo de colecciones museales y privadas y rompió todas las barreras: materiales, forma, propósito, condición, presentación, uso, economía, y base del concepto.

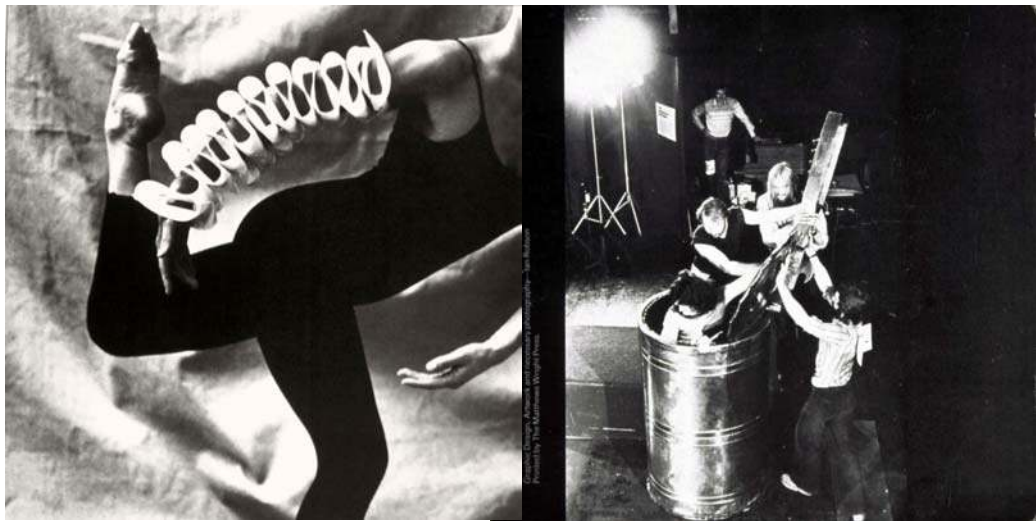
La 'nueva joyería' se caracteriza por abordar el problema de la joya como medio de expresión del artista, susceptible de apreciarse estéticamente y afrontar problemas de distinta naturaleza, para lo cual distancia al objeto de su función utilitaria consagrándolo a la exhibición, estableciendo puentes creativos y conceptuales entre la escultura, la fotografía, performance y orfebrería, de lo que surgen nuevos conceptos como: Joya escultórica – Joya corporal – Joya teatral.



Gijs Bakker, Esculturas para el cuerpo

Cover of *Crafts* No. 86 May/June 1987 and 'The New Jewellery : death of a movement?'

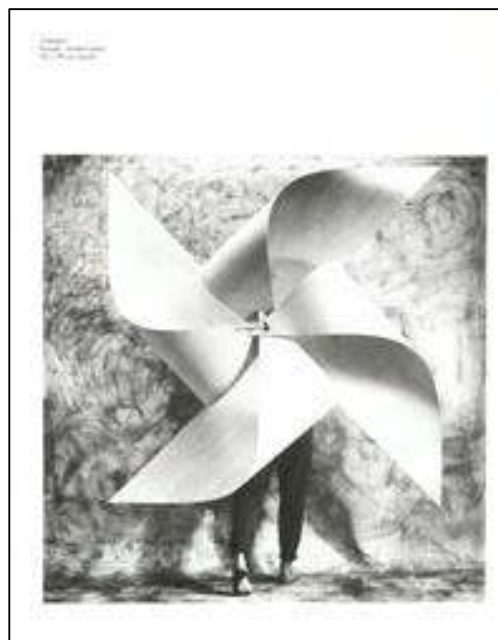
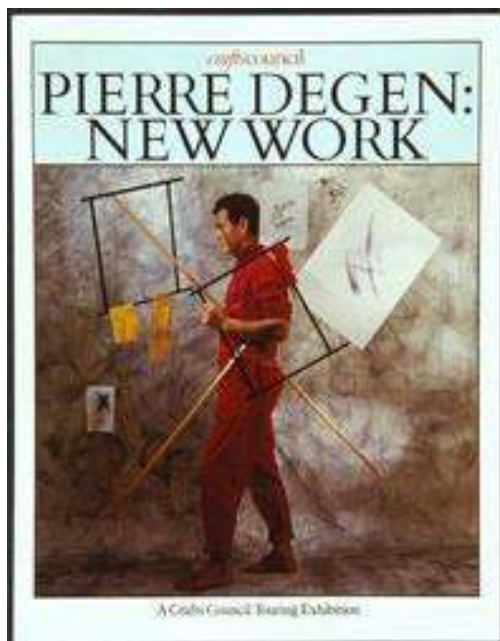
Uno de los contribuidores menos conocidos de la joyería nueva y quien postuló la joyería como arte, gesto y funcionamiento fue Tom Saddington, graduado en Birmingham de sir Juan Cass (ahora universidad de Londres Guildhall). En esta exposición animada en la galería de Electrum en 1977, no se propuso crear joyería 'preciosamente', más bien trató nociones de lo pintado, utilizó objetos encontrados e incorporó lo efímero en su trabajo. En su declaración de artista él escribió, "el arte es cuando sigues las reglas; el arte es cuando haces las reglas". En 1978, en el teatro de Bristol, se introdujo en una lata gigante del acero inoxidable soldada y luego fue retirado por sus ayudantes con un abrelatas gigante. Saddington indicó que deseaba: "tener una penetración en la noción de uso, dentro de un pedazo de joyería".



'Cross Currents : Jewellery From Australia , Britain Germany , Holland' Sydney : Power House Museum. 1984

Tom Saddington
Una guía a los funcionamientos de la joyería
catálogo, Arnolfini, teatro de Bristol, 27 de
Septiembre de 1980

El cambio de circunstancias y una amnesia cultural de las categorías, permitieron el desarrollo de una joyería de exhibición y fotografía que se centró en el estudio de problemas que iban más allá del uso y del adorno, como el de la forma, la expresión, la materialidad y el concepto; caracterizándose por una intensa búsqueda de nuevas relaciones entre el objeto, el cuerpo y el vestuario que dieron pie a la joyería de *contemplación*: *la joyería escultórica, la joya como imagen o acontecimiento fotográfico*, y a la concepción *del cuerpo como un soporte* de localización específica, que tomó un carácter teatral-estético o como declaración social.



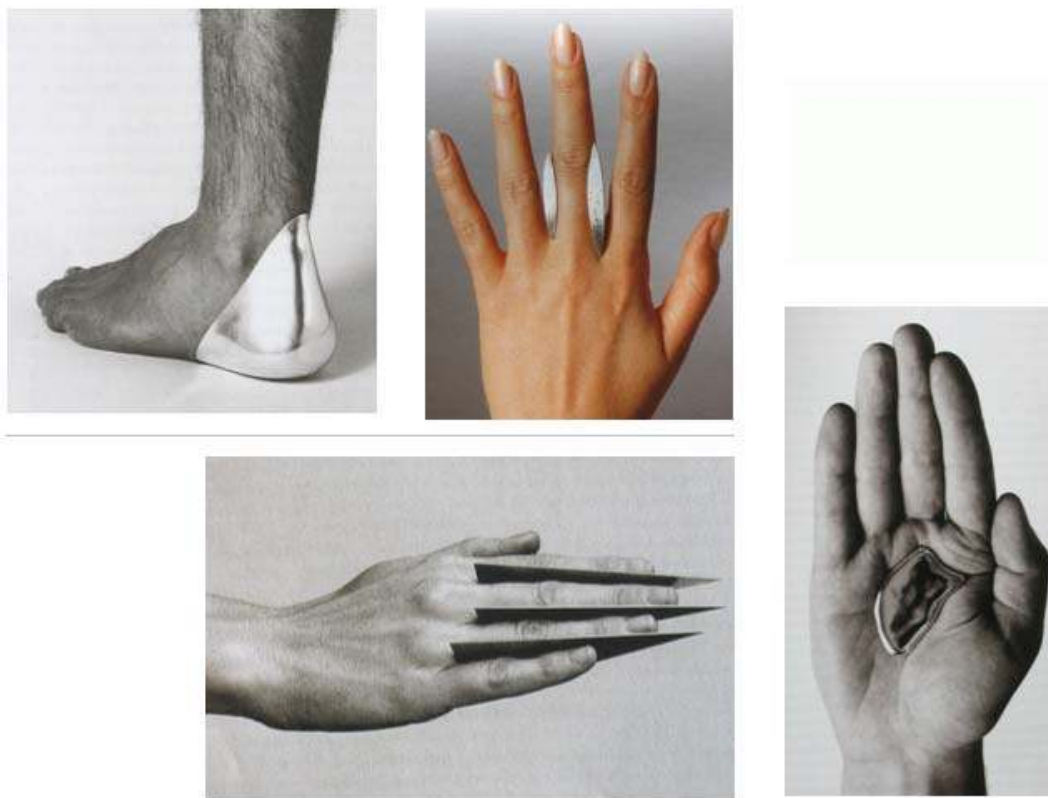
Pierre Degen –
Catalogo exposición, galería del consejo de los artes
Nov 1982 Londres

Todo podía después de todo, ser 'usado' o por lo menos unido a un cuerpo. Degen enfocó su preocupación sobre las aplicaciones en el cuerpo y delimitar las nociones recibidas de la joyería, e investigó, en un esfuerzo sostenido sobre la pregunta: ¿cuáles son las condiciones (mínimas o máximas) para un tipo objeto conocido como joya? Creando piezas que se ensamblaban al cuerpo, siempre de gran tamaño.

En la Nueva Joyería también se exploran nuevas materialidades como el papel, el plástico, telas, fibras, resinas y acrílicos, e incorporan los principios del <<assenmblage>> y el <<collage>> por medio de la utilización de partes de objetos encontrados y de desecho, que coexistían de forma paralela a los materiales tradicionales, muchas veces desplazándolos por completo en un juego lúdico de materialidades y asociaciones simbólicas.

Es así que, la nueva joyería busca de transgredir los estereotipos de la joya como símbolo de estatus, dignificar al objeto mediante el oficio y la 'idea', y democratizar la experiencia creativa a través de concepto de joyería de bricolaje.

La 'joyería contemporánea' o 'nueva joyería' cuestiona las formas tradicionales de valoración del objeto en base a su valor de cambio, busca desligarse del estereotipo de poder y estatus y superar las funciones extrartísticas.



Gerhard Rothmann
"Achilles Heel", 1978. Plata.
Investiga y experimenta en base a las relaciones joya-cuerpo.

Angela Hûbel
"Between the fingers ring". 1989.

Otto Kûnzli
"Work to the hand" Oposición orgánico-geométrico en el cuerpo, 1979. Acero inoxidable.
"Hand Mirror", Joya efímera 1982. Mercurio.

Se exploran nuevas relaciones entre joya y cuerpo, relativizando la subordinación del 'objeto portable' y situándola en el terreno de la imagen y la fotografía.



Friedrich Becker
Dussendorf, 1960 - 97
Joya / Objeto Cinético
Oro blanco 18K

Se desplazan los límites disciplinarios para establecer relaciones entre arte, ciencia y tecnología. La joya es base para el estudio de fenómenos estéticos y físicos, donde peso, equilibrio y movimiento se conjugan en su relación con el cuerpo para crear una nueva imagen que sólo es posible en el 'uso'.

Algunos artistas distancian a la pieza de joyería de su relación con el cuerpo, propugnando una emancipación que permita su valoración como objeto en sí mismo, digno de ser exhibido y apreciado estéticamente, proponiendo el concepto de joya escultórica.



La joya es el soporte significativo de una investigación matérica y una propuesta conceptual que radica en la democratización de la cultura, la creación y la pluralidad de lenguajes, estableciendo un quiebre con la figura tradicional del objeto de valor, poder y estatus hacia la idea de acceso y masividad.



Las casas de verdad son inalcanzables, este concepto inspira la série del anillo EDIFICO.



La Joya como objeto de gozo

“Se encuentran en algunos parajes de esta comarca ciertas piedrecillas brillantes de diferentes colores, que nuestros yahoos *aman en exceso*. ¡Qué esfuerzos no hacen para sacarlas de la tierra donde regularmente suelen estar encajadas! Las llevan a sus establos, hacen un montón y las guardan con el mayor cuidado *como si fuera un tesoro*, procurando que no lo vean sus camaradas, sin que hayamos podido indagar de qué proviene esta violenta inclinación, *ni para qué puedan serles útiles*. Pero ahora advierto ser efecto de esa misma avaricia vuestra que me habéis pintado, porque una vez habiéndole quitado a uno su amado tesoro, cuando fue a buscarle y se halló sin el objeto de su pasión prorrumpió en espantosos aullidos, se puso furioso, se desmayó, quedó macilento, no comía, no dormía ni podía trabajar, hasta que di orden a uno de mis criados de que volviese al sitio de donde le había sacado. Entonces recobró su espíritu y buen humor el yahoo, y no se olvidó de esconder su depósito en otro lugar.”⁷⁴

Como hemos analizado joya se traduce originalmente como ‘gozo’, ‘objeto de gozo’ u ‘objeto placentero’; está asociada a la idea de valor o cuantía y reconocimiento, aunque a su vez contiene al término bijou, bisutería⁷⁵, baratija, bagatela. Hasta este punto, las huellas que este término ha dejado en nosotros, nos permiten visualizar un objeto que se relaciona con el ‘valor’ y ‘lo valioso’, y a la vez, de la monada, de la simulación y de lo falso.

⁷⁴ Jonathan Swift, Viajes de Gulliver, Tomo segundo. Compañía Ibero-Americana de Publicaciones. Librería Fernando Fe. Cuarta Parte: Viaje al país de los Houyhnhnms. Pág. 154

⁷⁵ “El termino bijou de fantaisie surge en 1873, al crearse la primera cámara sindical de bisutería francesa en París”, la que concentraba a los productores de piezas de materiales no preciosos y joyas de imitación. Y fue utilizado como sinónimo de joya; un diccionario de 1927, define bisutería como: ‘joyería, orfebrería o platería, según los casos’, mientras que en la versión de 1936 dice: ‘(del fr. Bijouterie) joyería especialmente hablando de cosas de poco precio. Nueva Joyería: Un concepto actual de la Joyería y la bisutería. Carles Codina, Ediciones Parragón. 2004. Art. Bisutería: estrategias de la apariencia, Mónica Gaspar. Pág. 10

La joya, definida como objeto de placer, no es en sí misma la que produce gozo, es más bien la distinción y la profundidad simbólica atribuida al objeto socialmente, la que en un principio genera en el sujeto que la recibe y porta, un estado de satisfacción. Sin embargo, la evolución histórica ha implicado que el sentido de 'lo valioso' está revestido de una alta subjetividad.

En este terreno indeterminado, la joya ha representado, valores espirituales que con el tiempo se han relativizado, han perdido sentido y lugar. El bienestar que en un principio generaba personal y socialmente el alcanzar y señalar una virtud, se convirtió en un valor material que potencialmente podía satisfacer 'cualquier necesidad', o un valor estético a través de la moda, un 'arreglo' de la imagen que promete proveer bienestar.

Considerando los argumentos expuestos, podemos entender que la joya posee una naturaleza difusa, ambigua y paradójica, en la que coexisten valores y fines encontrados, que varían con la evolución de las formas de concebir lo accesorio y lo esencial. Siendo implícito el movimiento entre los valores espirituales e intangibles y los materiales.

La joya del <<primer hombre>>, respondía a un mundo de necesidades espirituales asociadas principalmente al fenómeno de identificación, reconocimiento y distinción.

Este objeto-atavío era una señal que le permitía exaltar su 'condición humana', algunos autores, afirman que es justamente esta capacidad de manipular y transformar la propia imagen a voluntad, uno de los factores que generaba su distinción del animal. Por lo que, el objeto se asociaba a aspectos fundamentales de lo 'propiamente humano'.

El hombre..."cree que tiene cierto valor. Este valor está relacionado con su creencia de que es algo más que un animal miedoso y con necesidades, que puede ser manipulado a través de estas necesidades y de sus miedos. Cree, incluso, si no sabe expresar con palabras esta creencia, que es un agente moral capaz de elección, que puede resistir sus necesidades naturales en aras de un principio"... puede eludir este debate interior, porque tiene la posibilidad de hacerse creer a sí mismo, que es hombre de principios, en vez de miedoso y abyecto... el sentimiento de dignidad y de valor de uno mismo, que está en la raíz del *thymos*, tiene relación con la idea del hombre de que es, en cierto modo, un agente moral capaz de elección... esta percepción de uno mismo es innata o característica de todos los seres humanos,... Como dice Havel: <<los objetivos esenciales de la vida están presentes en cada persona. En cada una hay cierto anhelo de dignidad humana, de integridad moral, de libre expresión del ser y un sentido de la trascendencia por encima de un mundo de existencias>>"⁷⁶...

Por otra parte, las características particulares de la joya, hacían de ésta un signo de identidad que asociaba al sujeto a un estado, rango o jerarquía y aportaba información sobre cuestiones como su linaje o ideología. La joya adquiere, entonces, un carácter risomático, en tanto los intercambios simbólicos dados socialmente, se extienden y entrelazan en los distintos aspectos de la vida del hombre, otorgándole un sentido de identidad y pertenencia, para el establecimiento de múltiples relaciones en lo social, lo político, lo económico, pero principalmente en lo espiritual.

⁷⁶ Francis Fukuyama. El fin de la Historia y el último hombre. Pág. 237, 238

Es tal vez, esta última, una de las facetas más atractivas de la joya. En la articulación 'joya, cuerpo y rito', el hombre no sólo asume la transformación de su apariencia, genera una nueva 'imagen de sí'. La búsqueda de perfectibilidad, lo moviliza a 'conectarse' con un mundo trascendente que reconoce y señala su virtud, transportándolo... transfiriéndolo a lo soñado, al acontecimiento vital que lo extiende y prolonga al infinito, a la superación de sus límites materiales. Aquí la joya se transforma en un acople antropomórfico, en una extensión, que simbólica y visualmente, invade la carne y que, en el acontecimiento, transmuta lo humano, desplazándolo por instantes hacia una 'hiper-humanidad', a una condición sobrehumana.

Esta, "violenta inclinación", es una muestra de la codicia, del anhelo vehemente del hombre por ser reconocido y valorado, pero a su vez por alcanzar un estado de libertad, al trascender sus propias limitaciones; y la libertad humana, emerge sólo cuando el hombre puede trascender su existencia natural, animal, y crear un nuevo <<uno mismo>> para sí, en un principio de autocreación".

Sobre esta base, la orfebrería es mucho más que el mero ejercicio de ciertos procedimientos, la aplicación de conocimientos técnicos, o la manifestación de la destreza para la producción de un objeto, es el medio a través del cual el hombre transforma su apariencia, es un proceso en el que transmuta su propia naturaleza.

6.1 La joya del <<último hombre>>

Perdido el ‘mundo’ trascendente y los códigos que sustentaban el ‘valor’ de la joya, pasan a exaltarse otros de sus características, produciéndose una desvinculación con los sentidos espirituales ancestrales. La joya, pasa de objeto esencial a objeto ‘accesorio’, y paradójicamente, de objeto ‘inútil’ a objeto ‘útil’.

Aunque la joya como señal social significaba una serie de beneficios para su portador, éstos estaban absolutamente supeditados a lo espiritual e inmaterial. La joya era de valor, porque representaba lo de mayor cuantía: ‘la virtud, el honor, la trascendencia’; las relaciones que se establecían a través de ella, se basaban en la creencia de que ésta era un privilegio otorgado por los dioses, que implicaba un renacimiento espiritual para la comunidad. De ahí que, también las acciones en torno a ella eran simbólicas (Rito / Intercambio) e inútiles desde un punto de vista material o biológico.

La joya de la sociedad secularizada es un objeto desarraigado de la trascendencia, su valor radica en el ‘precio’ y en la posibilidad de ser ‘intercambiado’, insertándose en una realidad funcionalista, que la reviste de ‘lo utilitario’. Su existencia depende de su relación con el cuerpo a través del adorno; fuera del cuerpo la joya es un bien que aporta seguridad y bienestar material; instituyéndose como ‘valor de cambio’, ya sea como complemento o accesorio para el embellecimiento del cuerpo o como medio de satisfacción de necesidades elementales (intercambio económico).

Sin embargo, la joya sigue siendo ‘objeto de gozo’, pues gira en torno a la satisfacción de *‘algo’ de lo que se carece y se aspira alcanzar*, señalando primero un bienestar de carácter espiritual, psíquico o anímico que deriva en un estado de satisfacción también material. La evolución de las formas de valoración del ser humano y el desplazamiento del sentido de lo esencial a lo accesorio y viceversa, ha implicado que la joya pase a satisfacer de forma preferente, distinta clase de necesidades (protección, adorno, embellecimiento, lujo, riqueza, instrumento, medio, herramienta, etc.).

...”si los hombres no pueden afirmar que algún modo de vida concreto es superior a otro, entonces recaen en la afirmación de la vida misma, es decir, el cuerpo, sus necesidades y sus miedos. Aunque no todas las almas pueden ser igualmente virtuosas o inteligentes, todos los cuerpos pueden sufrir; de ahí que las sociedades democráticas tiendan a ser sociedades con compasión y que ponen en primera línea de sus preocupaciones la cuestión de proteger el cuerpo de los sufrimientos. No es por accidente que las personas, en las sociedades democráticas, estén preocupadas por la ganancia material y vivan en un mundo económico dedicado a la satisfacción de la miríada de pequeñas necesidades del cuerpo. (...) El último hombre se preocupa por encima de todo de su salud y su seguridad personales, pues esto no se presta a controversias. Hoy, en América, nos sentimos autorizados a criticar el hábito del fumador de otra persona, pero no sus creencias religiosas o su conducta moral. Para los americanos, la salud de sus cuerpos –lo que comen y beben, el ejercicio que hacen – se ha convertido en una obsesión más importante que las cuestiones morales que atormentaban a sus antepasados... Al poner la propia conservación por encima de todo, el último hombre se parece al esclavo en el sangriento combate de Hegel con que empezó la historia”⁷⁷.

El <<primer hombre>>, según esta figura hegeliana, era considerado como tal por la capacidad, únicamente humana, de tomar decisiones morales y de arriesgar la vida (el bien máspreciado del animal es la ‘sobrevivencia’) por puro prestigio, por la satisfacción de su <<thymos>>⁷⁸. La joya es la señal de su condición humana y el objeto de reconocimiento, que encarnaba los valores espirituales asociados a la virtud que la definía.

⁷⁷ Francis Fukuyama. Op.cit. Pág. 409.

⁷⁸ Término utilizado para referirse al <<deseo de reconocimiento>>, presente en la filosofía de la historia propuesta por Fukuyama.

El <<último hombre>>, el hombre contemporáneo, parte de una sociedad secularizada, donde los valores se han relativizado ha obtenido su reconocimiento a partir del derecho. El estado le ha otorgado una condición, al menos teóricamente, igualitaria que no depende de la virtud, pues ésta es difícil de definir. Entre sus coetáneos, el sujeto se provee de su propia forma de status, por medio de la compra y la joya tradicional pasa a ser uno de los muchos objetos igualados por el dinero. En este desierto axiológico, se vuelca a su propio cuerpo y otorga una jerarquía superior a la de antaño, a su imagen y estado físico. Aquí, la joya no solo se configura como un valor de cambio e inversión para la posible satisfacción de las diversas necesidades elementales, se sitúa en el cuerpo para transformarlo. Encuentra su 'mundo'⁷⁹ en las relaciones con el cuerpo y la corporalidad, prestándose a múltiples asociaciones de significado que son parte de los códigos de lo protésico, lo ciboriano y lo poshumano.

El hombre contemporáneo modifica su imagen y su cuerpo en pro de alcanzar una nueva apariencia y a través de ella, un aparente estado de placer y bienestar.

"Este juego de la apariencia, en el sentido del arreglo visual del cuerpo, conocerá un creciente éxito, sobre todo con el fin del siglo (años 80 y 90)"⁸⁰; eterna belleza y juventud, presencia saludable, figura de éxito, identidad soñada; muchas y variadas son las connotaciones que la transformación corporal ha adquirido en nuestra época, y es más y más el número de personas que ve en ésta una solución a sus problemas físicos, psicológicos y hasta espirituales, colocando a la ciencia y la tecnología en el lugar de la antigua mitología.

⁷⁹ "El cuerpo humano es la condición del hombre, el lugar de su identidad, aquello que se le quite o añada modifica su relación con el mundo de una manera más o menos visible. El cuerpo es el huésped silencioso de los signos del espíritu". José Miguel G. Cortes. Orden y Caos: Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte. Barcelona. Anagrama, 1997.

⁸⁰ Paul Ardenne. El arte bajo el prisma del poshumano, en "Cartografías del cuerpo: Propuestas para una sistematización" Pedro A. Cruz Sánchez, Miguel Á. Hernández Navarro.

Para transformarse, el hombre utiliza múltiples recursos que van desde la modificación momentánea de la imagen y la apariencia a través del 'accesorio' o 'complemento', a las modificaciones más permanentes que generalmente dejan huellas, entre las que se encuentran todas aquellas que laceran la piel, como el piercing, las escarificaciones, el tatuaje y las deformaciones. Pero, también existen aquellas más profundas que requieren de intervenciones quirúrgicas más complejas como los implantes, algunos tipos de prótesis o la misma cirugía plástica.



Trasformación de la imagen
Tatuajes y piercing

Todas estas manifestaciones de la transformación del cuerpo y la imagen, involucran una mediación de carácter tecnológico, ya sea a partir de la producción de un objeto que, mediante una serie de procedimientos, se implanta en la piel y la amplía o deforma, o que literalmente amplía los órganos o sustituye miembros del cuerpo.

En este sentido, se establece un paralelo simbólico entre la orfebrería⁸¹ como fuente de conocimientos y procedimientos tecnológicos⁸² para la transmutación de la 'materia' y los medios clínicos de modificación estético-corporal. Desdibujándose los límites habitualmente pensados entre la materia ígnea⁸³ y la carne, entre los procedimientos quirúrgicos como la cirugía plástica⁸⁴, las autoplastias⁸⁵ y las técnicas estéticas de transformación corporal.

⁸¹ Según los mitos primigenios, el metalario, como el alquimista, era el hombre capaz de transmutar la materia, perfeccionar la naturaleza y <<hacerse>> a si mismo, estableciéndose un paralelismo simbólico entre los métodos de fabricación y manipulación de la materia mineral, considerada 'viva' y la propia corporalidad.

⁸² Tecnología: del griego τέχνη, arte y λόγος, tratado. Conjunto de conocimientos propios de un oficio o arte industrial// lenguaje propio de una ciencia o arte.

⁸³ Sin embargo, la relación entre materia viva y mineral se establece ancestralmente como parte de una ideología de carácter mítico: "Terra mater, petra genitrix: "Según un enorme número de mitos primitivos, el hombre ha salido de la piedra. Tal tema se ve probado en las grandes civilizaciones de la América Central (Inca, Maya), tanto como en las tradiciones de ciertas tribus del América del sur, entre los griegos, los semitas, en el Cáucaso y, en general, desde el Asia menor hasta Oceanía". "Unos y otros llevan implícita la idea de que la piedra es fuente de vida y fertilidad, que vive y procrea seres humanos... El mito de Decaúlón arrojaba los huesos de su madre por encima del hombro para <<repoblar el mundo>>." Estos huesos de la Madre Tierra eran piedras, y representaban el Urgrund, la realidad irreductible, la matriz de donde había de salir una nueva humanidad. "La idea de que los minerales <<crecen>> en el seno de la mina se mantendrá durante largo tiempo presente en las especulaciones mineralógicas de los autores occidentales. <<Las materias metálicas – escribe Cardan_ están en las montañas lo mismo que en los árboles, con sus raíces, tronco, ramas y múltiples hijas>>. Mircea, Eliade, op.cit. Pág. 42-46.

⁸⁴ Cirugía. Del griego χειρουργία, de 'mano' y 'obra' / **estética**. rama de la cirugía plástica, en la cual es el objetivo principal el embellecimiento de una parte del cuerpo./ **plástica**. Especialidad quirúrgica cuyo objetivo es restablecer, mejorar o embellecer la forma de una parte del cuerpo.

⁸⁵ Autoplastia. De *auto-* y el gr. πλαστός, formado.

Se produce, entonces, un sutil desplazamiento, entre el concepto de joya como medio de adorno para ‘embellecer’, a medio de adorno para ‘arreglar’ o ‘equipar’⁸⁶; y donde distinguimos una nueva mirada de su ‘funcionalidad’ en el potencial de transformación del cuerpo, surgiendo una joya protésica (sustitutiva, correctiva o amplificadora) y la joya-cuerpo, medio transmutador de la carne en la constitución de un nuevo cuerpo-tecnológico.

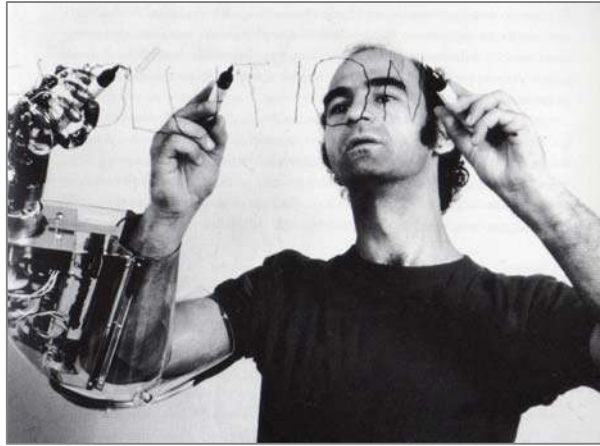
Estas manifestaciones de la joya del último hombre, derivan en una alquimia contemporánea que presenta una concepción del cuerpo ‘arreglado’, ‘ampliado’ en la configuración de un hipercorpus, un cuerpo <<superior>> y <<excesivo>>, que implícitamente propone una nueva humanidad maquinada o <<poshumanidad>>⁸⁷ que parece encontrarse en su velocidad de escape⁸⁸ hacia otro ‘mundo’, el ciberespacio. En una era altamente maquinada y tecnologizada, la ciencia y la tecnología proveen de un mundo verosímil y soñado, donde la imaginación del hombre se extiende sobre las posibilidades de reinvención del cuerpo y alteración de ‘lo genético’, para la superación del dolor ‘físico’ y ‘psicológico’, de la no coincidencia del ‘ser dado’ con el ‘ser deseado’; siendo este fenómeno evidencia de un proceso de hedonización en el que la joya ya no es thymotica, en el sentido de la encarnación de la búsqueda de reconocimiento de la condición humana mediante la virtud, sino una joya megalothymica, que apunta a la búsqueda de una superioridad exacerbada mediante la construcción de una artificialidad que confunde humanidad e inhumanidad.

⁸⁶ Más información sobre el término ‘joya’ y ‘adorno’, en el punto 1.1.1, bajo el título Definiciones. Pág. 4-6

⁸⁷ El término poshuman, es utilizado por Jeffrey Deitch para designar la muestra realizada en Lausana, 1992 dentro del arte corporal. “Si nos detenemos en el léxico, el “pos humano” sugiere no solamente que la era de la humanidad ha concluido, sino que, por añadidura, existe algo que ha sobrevivido a esa humanidad; algo que, pese a haber sido tomado prestado, ha sido irremediabilmente superado. El “poshumano”, entendido de tal manera, es el futuro del humano sin humano, o más bien con él en términos de mutación cumplida”. P. Sánchez, Op. cit. “El arte bajo el prisma del poshumano”. Paul Ardenne. Pág. 286

⁸⁸ Expresión utilizada por Mark Dery para referirse a la velocidad en la que un cuerpo vence la atracción gravitatoria de otro cuerpo, asociándolo al abandono de lo terrestre por un ciberespacio. Op. Cit. Pág. 11

H I P E R C O R P U S



Stelarc
Manos escritoras, 1982

6.2 Body piercing: La joya como transformación del cuerpo

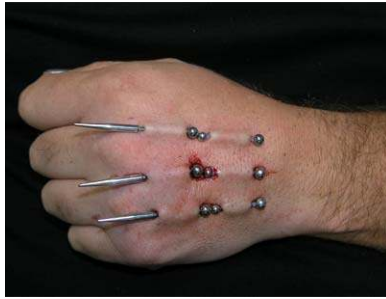
La palabra inglesa piercing significa literalmente perforar, es una manifestación que busca transformar o mutar el cuerpo. La legislación del Estado americano de Virginia, por ejemplo, define el piercing como "un acto de penetración de la piel, con el fin de producir un agujero, una marca, una cicatriz de naturaleza generalmente durable". Está considerado dentro de las autoplastias, al igual que la cirugía plástica, y tiene una larga data dentro de las manifestaciones del alteración corporal.

En las antiguas civilizaciones la metamorfosis del cuerpo estaba asociada principalmente a la identificación social, la elevación espiritual y la expresión artística. Sin embargo, hoy muchos nos preguntamos qué sentido tienen estas transformaciones del cuerpo. Según Schilder⁸⁹ (1968), estas metamorfosis son en sí mismas fuentes de placer, en virtud de un juego permanente de extensión y de retracción del cuerpo, que nos permite triunfar sobre nuestros límites corporales y, al mismo tiempo, dominar los cambios que pudieran amenazar a nuestro cuerpo.

Este juego de extensión-retracción se hace manifiesto en la relación del piercing con el cuerpo. Ha sido por excelencia un medio de transformación que permite una comunicación no verbal, "el hecho de que esta decoración se centre en la piel resulta particularmente apropiado, ya que la piel es el límite, el mediador y el índice de la relación entre el ser interno y el colectivo"⁹⁰ el cuerpo establece e indica la relación entre el ser y los otros... uniendo al actor y al público en intrincadas redes de experiencias y significados.

⁸⁹ Paul Schilder. Imagen y apariencia del cuerpo humano, Editorial Paidós. Buenos Aires.

⁹⁰ Cita de Turner, 1980; cf. A. Strathern, 1975; M. Strathern, 1979 en "Fragmentos para una Historia del cuerpo humano", Parte II. Bruce M. Knauff. El cuerpo maduro: encarnación espiritual y rejuvenecimiento. Pág. 258



Intervenciones corporales por implantes metálicos y piercing

El piercing es siempre trasgresor de los límites del cuerpo, de lo 'natural', de lo 'normal' y de los cánones establecidos socialmente, va más lejos y es más extremo en el sentido que hiere, en el verdadero sentido del término, la imagen tradicional que nuestra sociedad se hace del cuerpo humano y, por lo tanto, es percibido como la manifestación de una protesta, una rebelión y una crítica social. Es en parte, por esta razón que muchos consideran este tipo de intervenciones una automutilación propia de comportamientos psicopatológicos o antisociales, como destrucción voluntaria no suicida del propio tejido corporal.

A la perforación de la limpia, suave y natural piel, se agrega la sensación inimaginable de ver zonas sensibles de la cara taladradas por joyas que, influyen sobre ella y la obstruyen; la materia de las joyas utilizadas: el metal, una sustancia "dura", "rígida", "fría" y "artificial" corrompe la cálida naturaleza de 'lo humano' avanzado a través del tejido suave, sensible, "intocable" de la epidermis.

La asociación de herida, dolor y a continuación, la idea de un acto voluntario y anómalo deviene 'intervención quirúrgica', 'transmutación' y 'nacimiento'.



Laura Pancerón
Obra en proceso

Es justamente este desplazamiento de las barreras, lo que permite al sujeto concebirse en dueño de su propio cuerpo e imagen, manifestar su libertad, el poder sobre sí mismo e instituirse en gestador de un destino autónomo e independiente. Como diría la psicoanalista lacaniana Eugénie Lemoine Luccioni⁹¹, ‘en la vida sólo tenemos nuestra piel’, es aquí donde el hombre se siente con el derecho de trascender lo dado naturalmente, para hacer de sí mismo un nuevo ser e instituirse, por decirlo así, en su propio creador. El trabajo sobre la carne y la voluntad de poner a prueba el propio cuerpo, corresponden a una postura identitaria que refleja una mutación cultural.

La capacidad del piercing para instituirse en un medio de construcción de la imagen y de significados, es lo que ha permitido que, en muchos lugares, sea considerado como una expresión artística de carácter urbano, asociada al Body Play, Body Art o Arte Corporal.

El Body-art, un subgénero dentro de las performances artísticas, surgido a finales de los sesenta, nació del arte conceptual, un arte que rechazaba el objeto de arte como bien mercantil a favor de un arte inmaterial de la idea y, por lo tanto, teóricamente invendible. El Body-art fue concebido como una escultura intangible y pasajera, modelada por el artista a partir de su propio cuerpo y actos.”⁹²

⁹¹ Escritora del libro “El vestido: La piel es decepcionante”

⁹² Marc Dery. Op. Cit. Pág. 178

Un ejemplo, que trasciende todos los límites hasta ahora concebidos, es el trabajo de la artista francesa Orlan, quien gracias a los implantes transdérmicos impulsados por Steve Hayworth⁹³ (pionero norteamericano en la materia), a comienzos de los años noventa, ha ajustado la imagen de su cuerpo en numerosas operaciones quirúrgicas (siete hasta 1990), en busca de producir una <<obra maestra>>, transformando su rostro para conseguir el canon presente en los rasgos de obras artísticas celebres, como la Gioconda de Da Vinci y la Venus de Boticelli.



Orlan

⁹³ Los implantes transdérmicos, insertan cuerpos extraños bajo la piel y permiten crear una ornamentación en volumen, como protuberancias en la frente, el esternón, los antebrazos, que son maneras radicales de transgredir los códigos de la apariencia y del orden establecido.

Al transgredir los códigos de la apariencia y apropiarse de las técnicas de rectificación del cuerpo hasta ahora sólo legitimadas por la medicina y la cirugía, los individuos inscriben en su carne las reglas de un juego que prefigura el advenimiento de una confusión generalizada de las normas corporales⁹⁴, produciendo una clara ruptura del concepto de naturaleza creada por creador y creación, el derribo de los límites de lo natural, del cuerpo, del sujeto y del objeto. El problema de la separación del alma y espíritu como exceso.

Este fenómeno de objetivación del cuerpo se plasma en las palabras de Orlan a un periodista del New York Times: <<pararé mi obra cuando sea lo más parecida posible a un retrato robot electrónico>>⁹⁵, refiriéndose a su cuerpo como <<su obra>>.



Laura Pancerón
Obra en proceso

⁹⁴ Liotard, Philippe: *El bricolaje corporal*. Centro de Producción Bibliográfica de la ONCE, Barcelona, 2001, pág. 58-59. Profesor de la Universidad de Montpellier (Francia) y director de la revista *Quasimodo*

⁹⁵ Margalit Fox, <<a portrait in Skin and Bone>>, New York Times, 21 de Noviembre de 1993. Pág. 8

6.3 Aurificación:

La objetivación del cuerpo y la pérdida de los límites de la materia

“Señor Bond, he estado enamorado durante toda la vida. Enamorado del oro. Me apasionan su color, su brillo y su divino peso. Me atrae su textura y esa ductilidad que he aprendido a calcular con gran exactitud al solo tacto. Sé como estimar la pureza de una barra sin el menor error. Me emociona ese gustillo que exuda cuando se funde. Pero, sobre todo, Bond, me seduce *el poder que sólo el oro otorga a su dueño*: su mágico control de energías, su fuente de trabajo y *su capacidad de satisfacer cualquier deseo*, y, si es necesario, comprar cuerpos, inteligencias y hasta almas... permítame preguntarle –Goldfinger miró a Bond con sinceridad– “¿existe otra sustancia sobre la tierra que recompense así a su propietario?”⁹⁶.

Goldfinger (dedos de oro)
Ian Fleming

<<aurum nostrum non est aurum vulgi>>, nuestro oro no es el oro del vulgo. Los alquimistas asociaban el oro a un estado de purificación espiritual y perfección, y se constituyó en el estado evolutivo más alto de los metales, por lo que se buscaba vehementemente transmutar los metales menos nobles en oro. En el cristianismo se considera símbolo de la perfección y de lo sagrado, del poder y trascendencia, en las culturas antiguas siempre se le asociaba a los poderes superiores y el mundo de los dioses.

La aurificación, no es sino un paralelo simbólico de la figura de la metalización⁹⁷ de la carne, la metalización de un cuerpo que, mediante la ciencia y la tecnología, alcanza una condición metafórica y físicamente superior.

⁹⁶ Goldfinger (dedos de oro), Ian Fleming. 1969. Traducción de Milena Molina. Editora Zig zag S.A. Versión en inglés 1959

⁹⁷ En chino el mismo carácter Kin designa oro y metal. En ciertos países la carne de los dioses esta hecha de oro, un ejemplo es el de los dioses egipcio.



Fotogramas The James Bond 007
Goldfinger
Basada en una novela de Ian Fleming

Director: Guy Hamilton
Sean Connery: James Bond
Gert Fröbe: Auric Goldfinger
Shirley Eaton: Jill Masterson

La prótesis, el acople, el implante, el chip y todas las formas que invaden, transforman y metalizan el cuerpo, pueden considerarse como la manifestación de un proceso de aurificación, de elevación de lo humano a una condición cuasi divina, donde se superan, no sólo los límites de la imagen y los convencionalismos del cuerpo; sino de las barreras físicas de un ser que busca trascendencia a partir del perfeccionamiento de su propia materialidad.

Severo Sarduy⁹⁸ aborda el problema de la búsqueda de purificación a partir de la mitología erótica, presente en las novelas populares. Exponiendo el exceso y el lujo barroco en el proceso de incrustación y el maquillaje, y estableciendo un paralelo entre la metalización de la carne y el tatuaje.

⁹⁸ Severo Sarduy. Escrito sobre un cuerpo: ensayos de crítica. Editorial Sudamérica Buenos Aires. 1969

Tras los ritos cosméticos se evidencia una condición de aprisionamiento y entrega que de alguna forma nos remiten al desplazamiento de lo humano, en lo que para algunos es una forma de señalar su libertad y evolución, mientras que, para otros, no es sino una nueva forma de adiestramiento y prisión del cuerpo, una señal de esclavitud. Esta polaridad ha estado siempre presente en las manifestaciones corporales, como el piercing y el tatuaje, mientras para muchas tribus y agrupaciones sociales eran signo de trascendencia y elevación espiritual, casta y distinción social, en otros contextos ha sido señal de segregación social, prisión y castigo⁹⁹, estableciéndose paralelos entre la muerte y la aspiración a una mejor vida.

Por otra parte, la intervención de lo corporal ha generado una serie de polémicos cuestionamientos colocando al cuerpo en el centro de discusiones ideológicas en torno a la vulneración del ser, la separación del cuerpo y la mente, el problema del alma, la profanación de lo sagrado y los derechos de alterar lo dado en la superación de la muerte.

Cronenberg menciona: ¿Por qué debe morir una mente sana, sólo porque su cuerpo esté enfermo? Parece haber algo erróneo en eso¹⁰⁰, dando pie a la superación sobre los prejuicios sobre lo artificial y la manipulación del cuerpo en pro de diversos fines encarnados en la idea de lo infinito.

⁹⁹ En el antiguo Egipto se solía tatuar el pecho y los brazos con signos representativos de las deidades a las que se servían. En algunos lugares se marcaba a los esclavos en la frente y en la mano derecha.

¹⁰⁰ Rodley, Cronenberg and Cronenberg, pág. 79.

Peter Sloterdijk (1949), a saber Slavoj Žižek¹⁰¹, insiste en que la naturaleza –humana e inhumana– es "desustancializada", es despojada de su impenetrable densidad, de eso que Heidegger llamaba "tierra". Cambiando la comprensión de nosotros mismos como seres "naturales", al experimentar lo "natural" como mediado y contingente. Se derriba la idea de una identidad única y dada, cambiando el "tú eres esto" por una construcción progresiva y articulada por distintos factores, abriéndose así la utopía de ocupar diferentes identidades, incluso algunas contrapuestas, la superación de las viejas dicotomías (especialmente la dualidad cuerpo/mente) del humanismo clásico.

El razonamiento posmoderno presenta "un cuerpo nuevo, expandido más allá del cuerpo viviente y de la experiencia humanista. Un cuerpo, posthumano (...) que fluctúa en varias direcciones"¹⁰². Al no poseer ya una significación acabada, cesa de aparecer como una apariencia única, para dispersarse en figuras equívocas o ambivalentes. En los últimos años del siglo XX, contemplamos el triunfo de una visión mecánica del cuerpo fundamentada en el dualismo cartesiano que divide la realidad en una mente inmaterial y un mundo inerte y material (en el que Descartes incluía el cuerpo humano) completamente explicable en términos mecánicos. La retórica de los teóricos de la inteligencia artificial como Marvin Minsky, para quien el cerebro es una <<máquina de carne>>, ha chorreado sobre las páginas científicas de los periódicos bajo la forma de una pertinaz metáfora del cerebro como ordenador¹⁰³. La separación cuerpo-mente, permite considerar lo corporal como un medio, casi como un transporte, que puede ser acondicionado y equipado para satisfacer las inimaginables necesidades y fantasías de la mente, que se prolonga en la búsqueda de trascendencia.

¹⁰¹ Filósofo esloveno, investigador del Instituto de Sociología de la Universidad de Liubiana

¹⁰² Pedro A. Cruz Sánchez, Op. cit. "El Body Art: arte del cuerpo". Pág.23

¹⁰³ Dery, Mark. Op. Cit. Pág. 255

Esta visión radica en diversas teorías que consideran al cuerpo que conocemos como obsoleto. El rechazo del cuerpo como límite, deriva en la clara necesidad de transformarlo o simplemente ‘mudarse’ a un nuevo soporte.

Bruce Sterling (Cristal Express, Madrid, Ultramar, 1992) menciona: “¡El conocimiento es poder! ¿Acaso crees que tu pequeña frágil forma –tus rudimentarias piernas, tus ridículos brazos y manos, tu minúsculo y arrugado cerebro– puede contener todo ese poder? ¡Por supuesto que no! Tu raza estallando en pedazos bajo el impacto de su propio saber. La forma humana primigenia se está volviendo obsoleta”.

Stelarc argumenta que la humanidad está caduca, su estructura biológica inadaptada a la infosfera. En su ensayo prótesis, robots y existencia remota: estrategias postevolutivas, declara: Es hora de preguntarse si un cuerpo bípedo, que respira, y que posee una visión binocular y un cerebro de 1400 centímetros cúbicos es una forma biológica adecuada. <<EL CUERPO ESTA OBSOLETO>>¹⁰⁴.

Esta realidad posmoderna implica la concepción del hombre amplificado, el éxito de la objetivación del cuerpo y la fusión de la máquina y lo humano, la carne y lo metálico. “Cuando uno de estos aparatos mecánicos se convierte en una parte funcional de un humano, resulta más y más difícil decidir si el objeto asimilado es humano o máquina”, menciona David f. Channell¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Stelarc, <<Prosthetics, robotics and remote existence: postevolutionary strategies>>, Leonardo 24, nº5, 1991, págs. 591 y 594. Cita de Mark Dery, op. Cit. Pág.184

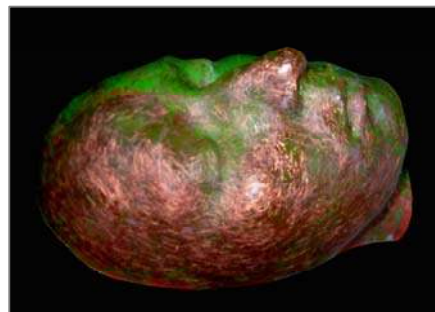
¹⁰⁵ David f. Channell . The vital machina: A study of technology and organic life (Nueva Cork University Press, 1991) pág. 129

Esta ambigüedad plantea interesantes cuestionamientos entre las distinciones de la joya-cuerpo. La metalización de la carne es un exceso, un lujo, una artificialidad propia del ser contemporáneo, que nos lleva a redefinir las ideas en torno a lo 'útil' e 'inútil', 'lo accesorio' y 'lo esencial'.

En la aurificación se desdibujan los límites de la materia, y la joya que antaño se comportaba como accesorio o complemento intercambiable, en el paso del cuerpo a medio – objeto, cumple una función amplificadora de las capacidades, para luego inundar la carne y ser cuerpo, haciéndose parte esencial y constitutiva de una hiperhumanidad.



Fotogramas Tetsuo: el hombre de hierro
Director: Shinya Tsukamoto



Laura Pancerón
Obra en proceso

6.4 La joya: amplificación del cuerpo

“Se podría pensar que la propia actividad plástica y creadora comienza solo en el momento en que hemos abandonado el campo de la utilidad y damos paso a la fantasía abstracta y libre. Pero se olvida que hay fantasía de muchos géneros y que al lado de la fantasía abstracta existe también la fantasía funcional, biodinámica, que coactúa en el sentido plástico, puesto que determina el contorno fundamental de las formas. En realidad, el cumplimiento de la finalidad de uso, sobre todo en el sentido del funcionamiento es muy complicado y por tanto más difícil, puesto que muchas cosas que consideramos útiles, dejan de serlo en el momento en que están excluidas de su funcionamiento. En tales casos la utilidad funcional será concebida de manera primitiva, esquemática, sin imaginación. El acto traiciona la intención, es decir, se puede afirmar que la utilidad no es solamente una cuestión de razón o como decía, de racionalismo, sino que de una intuición y una fantasía especiales”¹⁰⁶.

Jan Mukarovsky

Como hemos considerado en puntos anteriores, la joya ha sido muchas veces marginada del campo artístico en base a un purismo estético, ya obsoleto, que renuncia a una ‘funcionalidad’ de carácter utilitario. Paradójicamente, dentro del marco propuesto en esta memoria, la joya asume múltiples relaciones semánticas a partir de una ‘funcionalidad’, en la amplificación, reconstrucción y reinvención del cuerpo. Las connotaciones que adquieren estas transformaciones, elevan la discusión más allá de lo utilitario, de sus formas y compones, de lo hecho y de lo encontrado, de las sustancias naturales y las sustancias sintéticas¹⁰⁷, más allá de los problemas de lo extra-artístico.

¹⁰⁶ Jan Mukarovsky .Escritos de estética y semiótica del arte, colección de comunicación visual editorial Gustavo Gili, 1977

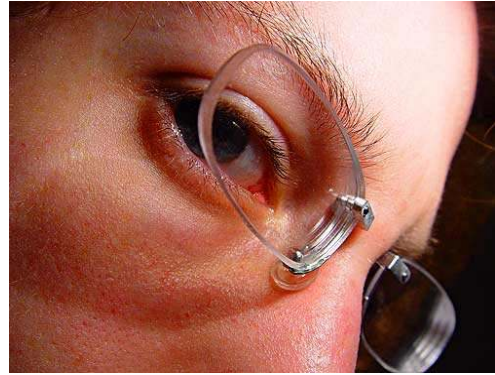
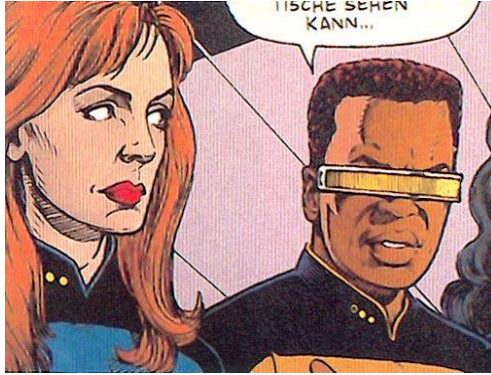
¹⁰⁷ “La oposición sustancias naturales – sustancias sintéticas, lo mismo que la oposición color tradicional- color vivo no es más que una oposición moral. Objetivamente, las sustancias son lo que son: no las hay verdaderas o falsas, naturales o artificiales. ¿Por qué el cemento debiera ser menos auténtico que la piedra?... en el fondo no existe nobleza hereditaria de la materia más que para una ideología cultural análoga al mundo aristocrático en el orden humano”. Jean Baudrillard. El sistema de los objetos. Siglo veintiuno editores. 1999



Laura Pancerón
Obra en proceso

Esta fantasía funcional hecha carne, propone la construcción de significados a partir del exceso, del gadget, del chisme, en una ambigüedad que es la tensión provocativa, entre lo que ‘sirve para algo’ y a la vez ‘no sirve para nada’. Como bien expresa Baudrillard, en esta zona poli, para, hiper y metafuncional, el objeto, lejos de las determinaciones objetivas, es capturado esta vez, enteramente, por lo imaginario. Es toda una patafísica del objeto... o sea una ciencia de las soluciones técnicas imaginarias (...) la acción inversa, “estética”, que omite la función para exaltar la belleza del mecanismo puro viene a ser lo mismo... otra realización no menos ridícula, no es sino un pretexto para la manipulación y contemplación obsesivas¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Jean Baudrillard. Op. cit. Pág. 131



Lentes amplificadores / Comic enterprice
Lentes piercing

La joya hipersensibiliza al cuerpo y cumple una función de transformación y extensión que lleva a reconsiderar las posibilidades imaginarias y operativas del mismo.

Un antecedente importante de la amplificación y de la concepción mecánica del cuerpo se encuentra en la ciencia-ficción, que de por sí constituye uno de los mitos fundadores del siglo XX, junto con la cinematografía y el psicoanálisis. Obras como D. Franskenstein ya hablaban de la reconstrucción de un cuerpo y la invención de un nuevo ser en base a la unión de 'partes' que cual injertos conformaban una nueva realidad operativa.

El gadget es otra figura, popular en el cine y la animación, que pone en evidencia la fantasía de la reconstrucción ampliada del cuerpo, la paradoja funcional y la ansiada elevación del ser humano a una condición superior en lo imposible del cuerpo.

Matheww Broderick, como John Brown, protagoniza el film como un guardia de seguridad que sueña con ser policía y salvar a su comunidad, “si tan sólo pudiera obtener esa placa”-dice Brown- “tío lo importante es lo que está detrás de la placa”... Tras un trágico accidente, el personaje es incluido en un programa experimental que permite su reconstrucción a partir de 14.000 piezas tecnológicas que amplían su cuerpo y sus funciones, asumiendo una nueva identidad que lo traslada a todo lo soñado.

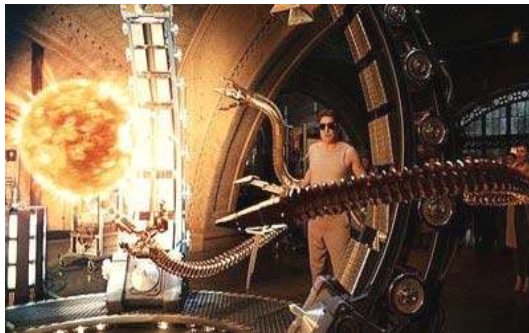


Fotogramas Inspector Gadget
Basada en Inspecteur Gadget 1983/ dibujos animados

Director: David Kellogg
Matheww Broderick: John Brown
Rupert Everett: Sanford Scolex
Joely Fisher: Brenda Bradford

Tras la idea del cuerpo multifuncional, lo primero que nos viene a la mente son imágenes de alguien saltando de un edificio a otro, levantando coches y realizando otras proezas con una fuerza sobrehumana. Y las asociamos a frases como: "Podemos reconstruirlo; disponemos de la tecnología, está mejor que antes, mejor, más fuerte, más rápido".

Con anterioridad, consideramos que, para el <<hombre grande>> de la Melanesia, la joya no sólo era la señal de su virtud y de su aprobación divina; se consideraba que al portar la joya-atavío este ampliaba físicamente su tamaño y a la vez recibía un poder más allá de lo normal, que le confería una acción determinada dentro de su sociedad¹⁰⁹. El objeto-joya como amplificador de los sentidos y las capacidades humanas ha estado presente, en la actualidad, a través de la figura del ‘Superhéroe’, por medio del mundo fantástico de la ciencia ficción y del cómic. Generalmente, el poder que confiere al portador, conlleva una responsabilidad social determinante, que conecta al sujeto con un sistema de valores basado en la virtud y el bienestar social o que, de lo contrario, lo lleva hacia la figura del ‘Villano’, quien utiliza su grandeza para la satisfacción de necesidades y ambiciones egoístas. Exponiendo el frágil límite de los fines y alcances de la ciencia y la tecnología.



Fotogramas Spiderman II
Basada en Inspecteur Gadget 1983/ dibujos animados
“Mucha energía solar en la palma de mi mano”
Otto Optavius

¹⁰⁹ Para más información revisar punto “Objeto-signo: la joya como señal social”. Pág. 10-11

En Spiderman II, Otto Optavius, un científico idealista que se transforma en un ciborg¹¹⁰, crea una nueva tecnología de fluidos en base a la manipulación y transformación de energía, por medio de una máquina de titanio, con cuatro brazos resistentes al calor y al magnetismo, que se conectan al cuerpo por nanocables en el cerebelo y la espina dorsal. Lo único que permite la manipulación y el dominio de la máquina por el humano es un chip inhibidor alojado en la base del cerebro.

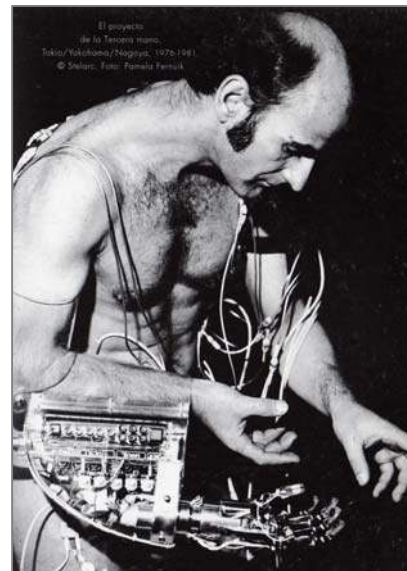
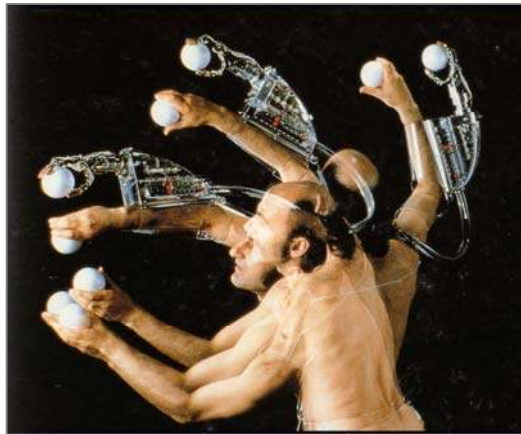
El desarrollo de la trama pone en tensión el paso de lo heroico a lo villánico, cuando el científico, tras un accidente que destruye su chip y fusiona la estructura metálica a su espina dorsal, pasa de creador para un bien de la humanidad (energía limpia) a un asesino en busca de poder ilimitado, de Otto Optavius a Optimus.

La constante en todas estas transformaciones del cuerpo y la apariencia, propias del mundo contemporáneo, es la creación u adopción de una nueva o múltiple identidad donde se presenta una dualidad: el hombre se duplica gracias a una nueva corporalidad.

Los sueños de amplificación y multifuncionalidad, ampliamente extendidos por el cine, han sido retomados por las artes a través de la problemática de la reinención del cuerpo. “La modernidad, en materia de representación artística del cuerpo, supone, al contrario, la irrupción de lo imposible del cuerpo y de su *pendant* lógico, la “imagen cuerpo” imposible, ya sea ésta incesantemente, arriesgada, reiterada y tentada”.¹¹¹

¹¹⁰ La palabra ciborg aparece por primera vez impresa en septiembre de 1960, en un número de la revista *Astronautics*. Cyborg es un acrónimo formado por la acertada fusión de los términos cibernética y organismo. Sus creadores son dos científicos de la NASA, Manfred E. Clynes y Nathan S. Kline y el artículo en el que apareció la noción se titulaba “Cyborg and Space”.

¹¹¹ Pedro A. Cruz Sánchez, Op. cit. *Figurar lo humano en el siglo XX*. Paul Ardenne. Pág.43

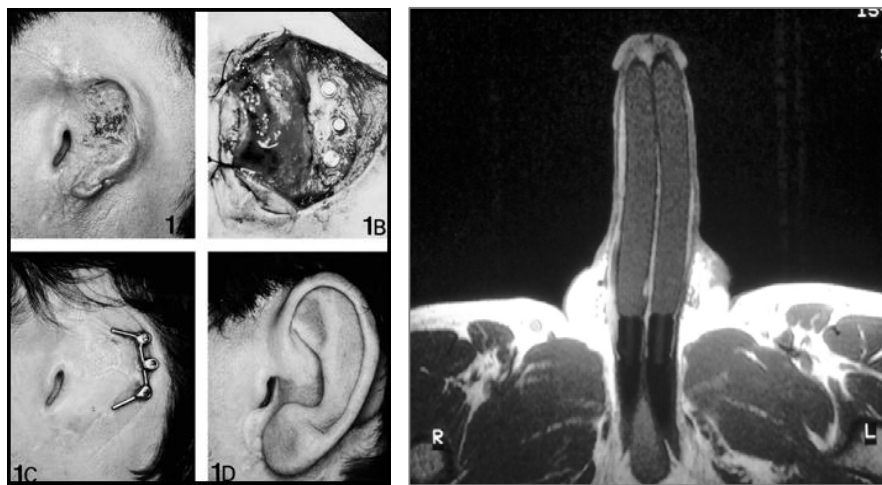


Proyecto tercera mano 1976-1981Tokio
Brazos Múltiples 1982

Stelarc Arcadius, es uno de los artistas contemporáneos que ha abordado el rediseño del cuerpo y su amplificación, creando lentes para visión láser, una tercera oreja, tercera mano, un brazo automatizado; hipersensibilizando, ampliando su propio cuerpo en pro de una fantasía evolucionista que tiene a la tecnología como su fuente creadora. “La evolución acaba cuando la tecnología invade al cuerpo. Una vez que la tecnología da a cada individuo la posibilidad de `progresar individualmente en su desarrollo como cosa (sic), la cohesión de la especie ya no tiene importancia”... “el cuerpo debe en primer lugar ser <<objetivado>>: Ya no tiene sentido considerar el cuerpo como receptáculo del espíritu o del vínculo social, hay que verlo más bien como una estructura por controlar y por modificar. El cuerpo no como sujeto, sino como objeto, no como objeto de deseo, sino como objeto de diseño”¹¹².

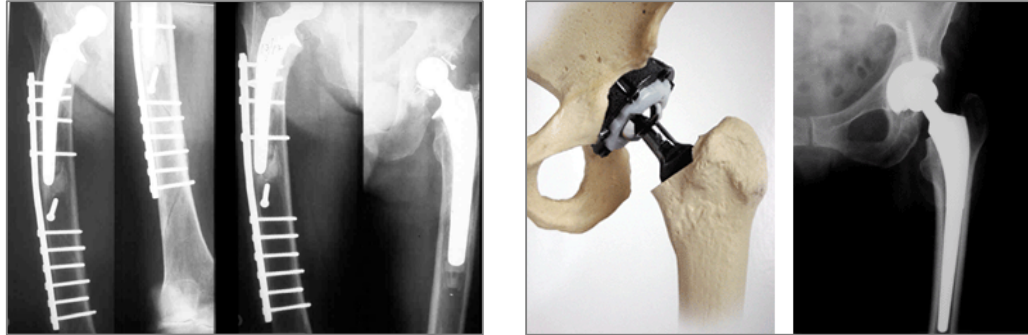
¹¹² Mark Dery. Op. Cit. Pág. 184. citando a Stelarc.

Los crecientes avances de la ciencia y la tecnología han hecho posible, lo antaño sólo imaginado: seres reconstruidos con elementos artificiales, prótesis endógenas y exógenas, que en el cuerpo permiten la recuperación de las funciones de éste, pero, desligadas del él, son sujeto de apreciación estética.



Prótesis correctiva auricular de óseo integración
Prótesis interior peneana

La realidad protésica permite asimilar paulatinamente, no sólo la reconstrucción de la apariencia, sino una reconstrucción funcional del cuerpo, de sus partes, mediante la inserción y acople de elementos artificiales, generalmente metálicos. Este tipo de elementos han significado para muchas personas la recuperación de su vida 'útil', mejorado sus posibilidades de desplazamiento, de operación e inserción social y aumentando su calidad de vida. Desde esta perspectiva, la capacidad correctiva y amplificadora del objeto protésico en la domesticación del cuerpo, se ha transformado en una promesa de superación de las limitantes congénitas, genéticas y degenerativas que contactaban al hombre con el dolor de la emancipación –la muerte–.



Prótesis fija cementada y apernada

Prótesis articulada de cadera

Paul Virilio¹¹³ menciona que: “el hombre ha de valerse de prótesis para afrontar el desafío tecnológico”, refiriéndose a que en esta era, la obsolescencia del cuerpo exige su amplificación. En el contexto utópico de la tecnología como superación de la muerte y la trascendencia física del cuerpo, la prótesis, traspasa la función correctiva y pasa al terreno de la transformación y la ampliación de las capacidades humanas.

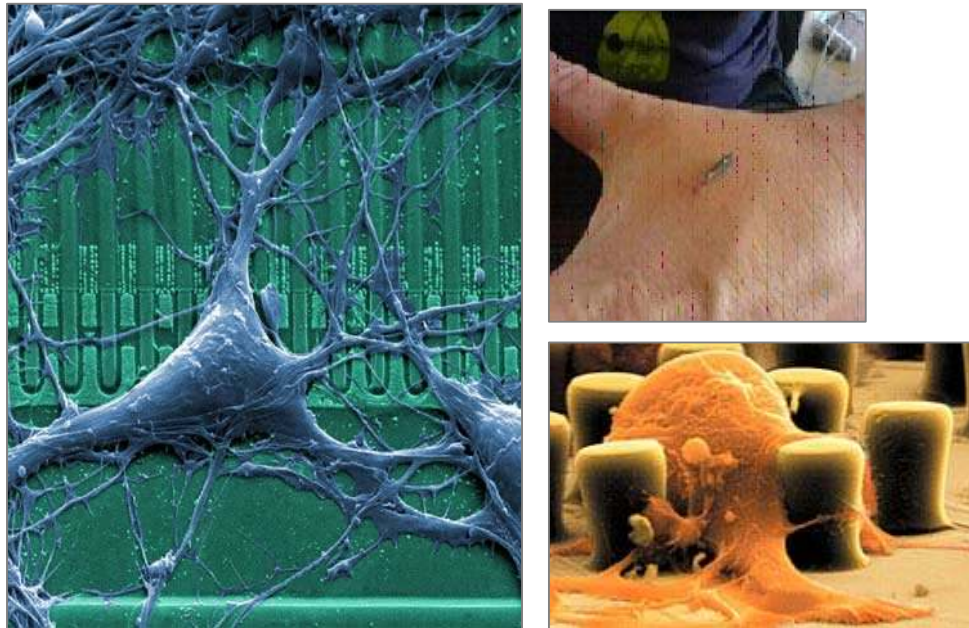
Este objeto de gozo-tecnológico, extiende el cuerpo a través de piezas metálicas, plásticas, cables y señales eléctricas que emulan la transmisión de información celular y trasladan lo humano hacia la vida eléctrica del aparato tecnológico. Como paralelo, la joya protésica, se moviliza entre ‘lo espiritual’ y ‘lo material’, ‘lo social’ y ‘lo individual’; ‘lo estético’ y ‘lo funcional’.

La piel es el límite entre estas vivencias y la joya, el objeto que transforma y tensiona ‘el cuerpo’ y ‘lo humano’, ‘la identidad’ y ‘lo moral’, ‘lo natural’ y ‘lo artificial’, así como el sentido del ‘valor’ y ‘lo valioso’.

¹¹³ Paul Virilio. *Estética de la desaparición*. Barcelona, anagrama, 1998.

6.5 Injertos posthumanos: el implante biónico y el ciborg

Los sueños evolucionista-tecnológicos han llevado gradualmente al desplazamiento de la imagen de lo protésico, por un concepto que se acerca al injerto o el implante y que nos lleva a la realidad orgánico-mecánica del ciborg. En la actualidad, gracias al desarrollo de la inteligencia artificial, científicos investigan en torno a las posibilidades de unión de lo orgánico y lo artificial, creando chips con material vivo. En países como, Estados Unidos y Japón, ya se implantan chips en la piel o bajo la epidermis, con fines de identificación o control de ordenadores o de distintas tareas como la apertura de la puerta del garaje.



Injerto de chip controlador, Nachip y neurochips de silicio

Un pequeño implante sin cables llevado a cabo en la UCLA por un equipo liderado por el Dr. Gerald Loeb, experto en la materia, hace pensar que "la tecnología biónica puede adaptarse para recuperar parte de casi cualquier pérdida de función". Este implante puede inyectarse en la piel para que transmita señales neurales a los dispositivos biónicos. Otros científicos creen que, aunque para transmitir la información sean necesarias más de 1.000 conexiones eléctricas entre el cerebro y los dispositivos biónicos, podría ser factible con el uso de la tecnología actual, incluso si la mayor parte del procedimiento informático se tuviera que realizar fuera del cuerpo.

La diferencia entre la prótesis y el injerto (del latín *insertus*, introducido), es que este último no sólo implica la fijación o inserción de un aparato o tejido sintético, sino además su unión orgánica, estableciéndose la configuración de un nuevo cuerpo metálico-orgánico, que es la base del ciborg; sin embargo, estos límites también son difusos.

“¿Qué es un cyborg? Tal como fue ideado en principio, es un hombre corregido en sus defectos y carencias y a la vez potenciado en sus facultades, mediante el empleo y la implantación de tecnología en su cuerpo... A primera vista, (...) incluso los primeros homínidos debieran ser considerados como *cyborgs*: basta un tatuaje, una incisión ritual o un *piercing* para entrar dentro de esa clase. Y todo el que lleve un marcapasos, una prótesis dental o, simplemente, aquel al que se le haya puesto alguna vez una vacuna o una inyección debería ser tenido por un ciberorganismo¹¹⁴”.

¹¹⁴ Félix Duque. De Cyborgs, superhombres y otras exageraciones. En “Arte, Cuerpo y Tecnología”. Ediciones Universidad de Salamanca 2003 Domingo Hernández Sánchez.

El ciborg es una condición ontológica en la que el sujeto y el objeto se funden y, por lo tanto, el símbolo del triunfo de la objetivación del cuerpo y de la metalización de la carne. Aunque, la idea del ciborg es algo cada vez más cercano, sigue trasladándonos a una nueva realidad.

El cuerpo poshumano, amplificado, requiere y llama a un nuevo mundo donde operar ilimitadamente; las posibilidades de conexión a fuentes vastas de información, a la vida eléctrica de la máquina, nos empuja en velocidad de escape a un mundo trascendente, virtual, que parece ser la imagen paradisíaca de eternidad y bienestar que el propio hombre se ha creado.

La afición de ‘adornarse’ o ‘transmutarse’ hacia un hiper corpus, transparenta la eterna carencia del hombre imperfecto. La joya que se extiende en el cuerpo y lo modifica conectándolo a una nueva realidad, se proyecta también a un nuevo ‘mundo’ eléctrico y tecnológico que se asume en un paralelismo como el lugar perdido, soñado y, supuestamente, alcanzado.

7. De la producción material de la obra

<<der Mensch verdoppelt sich>>¹¹⁵ <<el hombre se duplica>> dice Hegel, pues el hombre existe en tanto logra crear, objetivar su entorno y así mismo.

En los márgenes de la sociedad actual, modificar nuestro cuerpo y adquirir una identidad propia en tiempos de masificación, más allá del desafío de convenciones estéticas y sociales, supone una expresión más primaria ‘la de adornarse’. El arreglo del cuerpo y de la imagen, nos habla de una necesidad y ésta, de una carencia, de un desperfecto que el llamado ‘adorno’, tiende a suplir. Más allá de las especulaciones, sobre lo que exactamente, es, de lo que se carece, la transformación de lo material busca un perfeccionamiento que promete a cada cual, dentro de un mundo de subjetividades, la obtención de aquello que consideramos más ‘valioso’.

En este contexto, la joya aquí propuesta, adquiere un lugar protagónico, permite al sujeto poshumano, en su fusión con el cuerpo objetivado, alcanzar una nueva identidad y, con ella, un universo de posibilidades de desplazamiento.

La orfebrería, ha sido considerada ancestralmente como el medio transmutador de la materia, gestando una serie de asociaciones simbólicas con la auto-creación.

¹¹⁵ Cita de Gillo Dorfles, *Naturaleza y Artificio*, editorial Lumen, 1972. pág. 13 “las cosas naturales son solamente inmediatas y una sola vez, pero el hombre como espíritu se duplica, en cuanto primero es como la cosa natural, pero luego del mismo modo es tanto por sí.”

En esta mirada posmoderna, el orfebre, modifica simbólicamente su cuerpo creando un nuevo ser, a partir de la modificación de la imagen y de la propia materia que lo sustenta. Esta, alquimia de la carne, determina la gestación de una duplicidad de clones, que se movilizan a través de vasos comunicantes, de cables, resistencias, luz y electricidad, en la conformación evolutiva hacia el estado de aurificación. La duplicación, en la transformación imaginaria de la propia imagen y la emulación de un cuerpo sintético alterado y metalizado, remite a los procesos de aurificación y reconocimiento, y la búsqueda histórica del hombre por hallarse completo.

La propuesta visual, involucra la creación de una serie de reproducciones de rostro, máscaras retroiluminadas, que duplican la morfología propia, como una 'cáscara' de piel (sintética) que ha sido intervenida y reconfigurada en un proceso de metalización. Presentándose un cuerpo vaciado... como menciona Stelarc <<es difícil aguantar lo complejo, blando y húmedo que es el cuerpo>>, el cuerpo debe ser vaciado, endurecido y deshidratado, eliminando toda víscera inútil, para poder ser <<un receptáculo mejor para la tecnología>>. Su piel debe ser arrancada y sustituida por una dermis sintética capaz de convertir la luz en elementos químicos nutritivos y de absorber a través de sus poros todo el oxígeno necesario para la vida... Destripado y relleno con componentes modulares de fácil reposición, provisto de una armadura y de músculos electrificados"¹¹⁶.

¹¹⁶ Stelarc, <<Redesigning the body>>, Whole Herat review, verano 1989, Pág. 21

Para llevar a cabo materialmente esta propuesta, se ha preferido establecer una serie de paralelos creativos, trascendiendo los límites tradicionales entre materias propias 'de' y técnicas propias 'de', para interactuar cruzando el terreno de la orfebrería, lo tecnológico y lo médico. Esto nos ha situado, necesariamente, en un campo de carácter experimental, que hizo indispensable la investigación y exploración en técnicas de reproducción en serie y moldaje (asimiladas por la medicina para la construcción de prótesis) técnicas básicas de producción de paneles eléctricos, y su debida articulación con técnicas y tecnologías orfebres, de tratamientos de superficie y modificación estructural de metales, lo que significo múltiples desafíos.

Para la realización de las obras, se consideraron, a su vez, distintos materiales: metales como el cobre, el aluminio y la plata, resinas sintéticas y siliconas, fibra de vidrio y óptica, a lo que se adoso el trabajo con materiales y objetos encontrados de máquinas computacionales y eléctricas, estableciendo un paralelo entre la transformación de la materia mineral y la materia tecnológica.

Las intervenciones metálicas que emulan la vida eléctrica de un cuerpo tecnologizado, están, en parte, sobre la superficie de una piel sintética perforada, ancladas por remaches que comunican lo exterior con lo interior. La orfebrería, taladra un rostro que asume diversas identidades, donde la 'joya' en unos momentos es acople, injerto y, en otros, es carne, provocando una ambigüedad entre lo que es objeto funcional y lo que es cuerpo.

7.1 De los procesos: duplicación y reproducción.

Siguiendo los patrones del trabajo de reproducción, para la creación de prótesis neoplásicas de rostro, muy similar a los métodos de caracterización tridimensional y maquillaje, se crearon copias fieles del rostro original en resina.

Para reproducir la morfología, considerando sus volúmenes e imperfecciones naturales, se procedió a realizar un molde perdido de cabeza completa, directamente sobre el modelo, tras lo cual se realizó una copia en yeso, que fue la base para el trabajo posterior.



Copia única del original en yeso

Dada la necesidad de realizar varias reproducciones precisas, se realizó un complejo y costoso sistema de moldaje en silicona, que gracias a su flexibilidad, permitió realizar numerosas copias de prueba en resina, así como la producción de las piezas definitivas.

H I P E R C O R P U S



Moldaje en silicona
Molde por piezas, contra molde y soporte



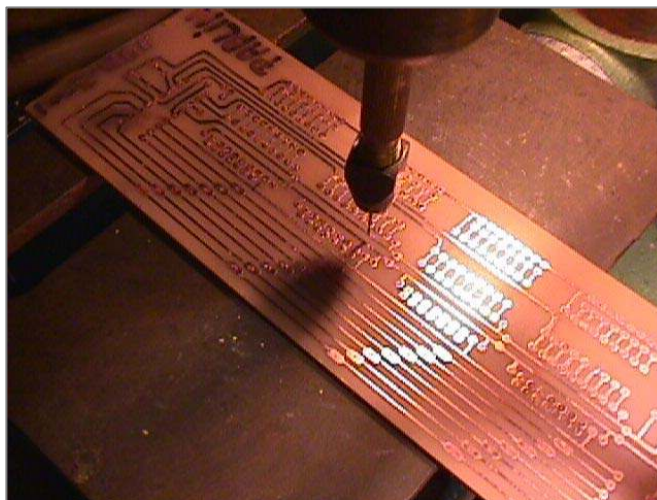
Prótesis de rostro para caracterización

La naturaleza del trabajo y, la escasa información existente en cuanto al manejo de las siliconas y resinas, hizo indispensable realizar una investigación extensa en base a la experimentación. Se estudiaron las formas de aplicación de la silicona y las posibilidades de color, textura, espesor y resistencia de la resina poliéster y epóxica. Se realizaron máscaras de prueba y se seleccionó el material y color definitivo para cada pieza.

Las máscaras fueron creadas en series de tres por tono, y la última serie significó el trabajo por capas, insertando cuidadosamente cada pieza o fibra metálica.

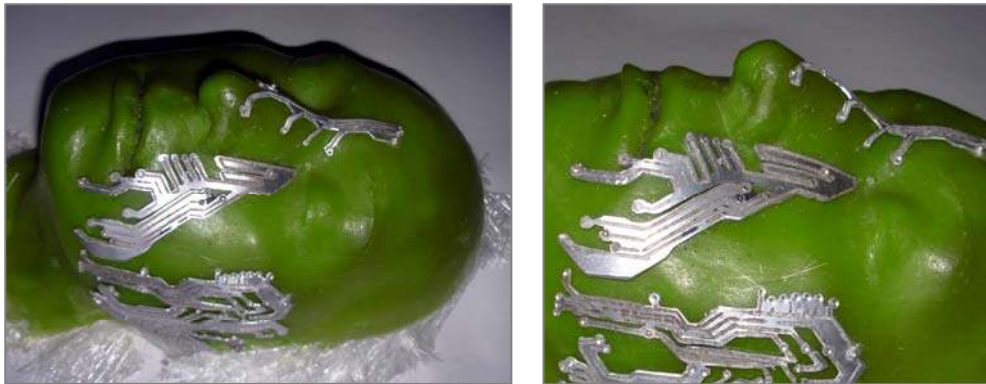
7.2 De los injertos y su implantación.

Se diseñaron manualmente plantillas que emularán la realidad superficial de las placas electrónicas, traspasando directamente al metal mediante técnicas de trazado, barnizado y corrosión, que en algunos casos permitieron la obtención de una imagen superficial difusa, que da la idea de algo incompleto o en proceso y, en otra, según las necesidades del trabajo, una definida y precisa.



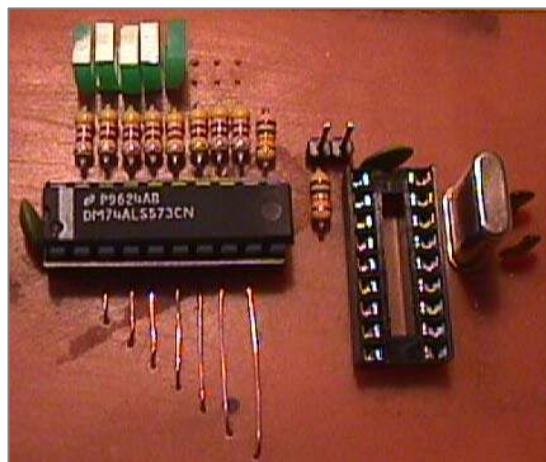
Placa base para panel eléctrico

Las piezas metálicas obtenidas, fueron cortadas, perforadas, forjadas y pulidas, estudiando el calce preciso con el volumen propio de las partes de cada rostro, se analizaron las composiciones posibles, se presentaron y fotografiaron. Elegido el diseño inicial, se montaron sobre las máscaras, que tras ser ‘perforadas’, recibieron los implantes mediante remaches metálicos.



Implante de piezas metálicas
Obra en proceso

Con posterioridad, se re-estudiaron los diseños y se desarrollo en la superficie una intervención con alambres metálicos, y partes de objetos tecnológicos, como los diodos, resistencias, pequeños capacitores, transistores, pines de conexión, puentes y zócalos de circuitos integrados.



Elementos constitutivos de placa electrónica.

7.3 Metalización de la carne.

Considerando, la necesidad de llevar al extremo el artificio, en esta metalización de lo humano y, trascender hacia un hipercuerpo; se estudiaron nuevas formas de articular las diversas materialidades constitutivas. El metal debía no sólo inundar progresivamente la superficie, sino encontrarse, al mismo nivel de la piel, viajando hacia una interioridad (perdida) que se extendiera en una trama de vida electrónica.

Con este fin se manejaron las posibilidades de inclusión de otros materiales, como fibras y metales en las resinas, rescatando un sistema de mezcla de ambas materialidades pulverizadas en pro de un resultado semitransparente. En otros casos, se incorporaron por capas fibras metálicas que dieron un carácter rizomático a la piel, lo que resulta exaltado por la retroiluminación.



Mascara con fibras metálicas e implantes de cobre

También, se implemento como recurso, la inserción interior de piezas metálicas previamente trabajadas, que al mismo nivel de la piel sintética, conformaron un volumen preciso.



Detalle mascara resina y metal en sobre y bajo relieve



Laura Pancerón
Serie 6/10
Retroiluminado
Resina y aluminio

Este desplazamiento de lo 'accesorio' a lo 'esencial', es el que nos lleva a considerar a la joya del último hombre 'en el cuerpo y como cuerpo', en una nueva serie de asociaciones simbólicas, que la trasladan a otro 'mundo', que es concebido a partir de la sobrevaloración de la ciencia y la tecnología como medio de gozo, en su potencial satisfacción de las necesidades de trascendencia material y temporal cuerpo, pero también de las aspiraciones de reconocimiento de un ser que deviene post humanidad.



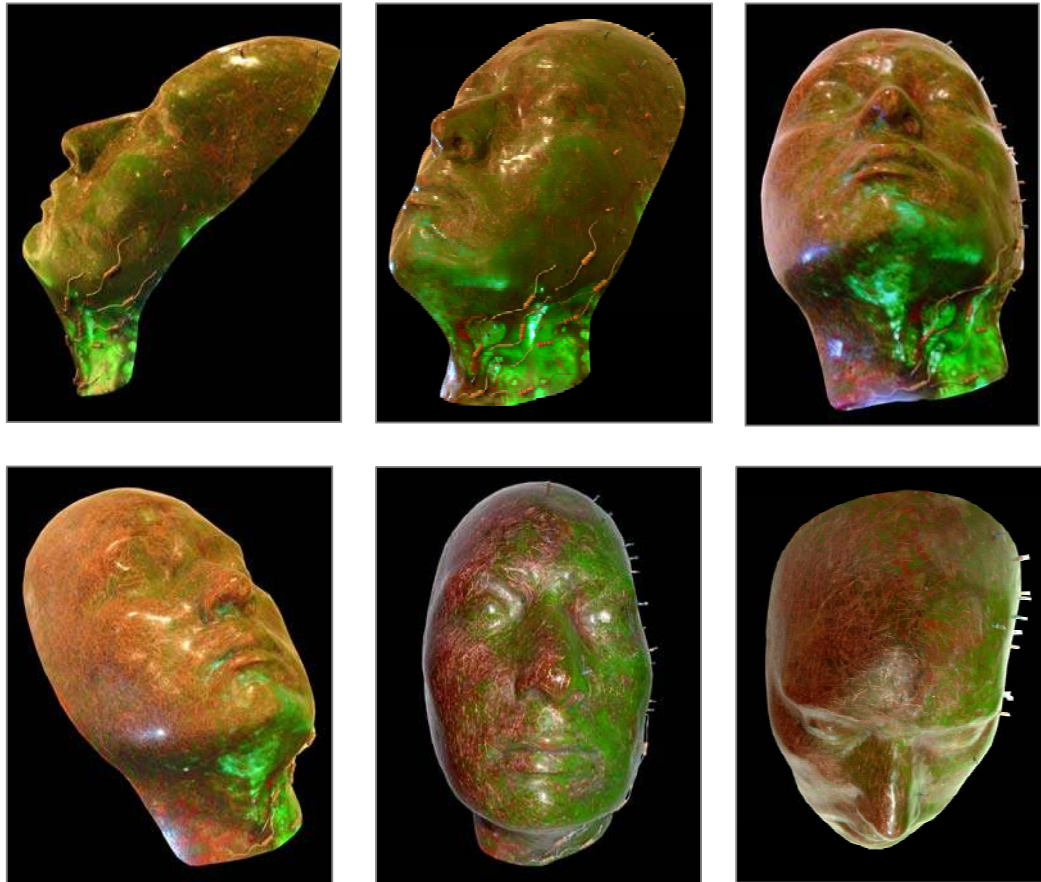
Laura Pancerón
Serie 1/10
Retroiluminado
Resina, cobre y electrodos



Laura Pancerón
Serie 2/10
Retroiluminado
Resina, cobre y electrodos



Laura Pancerón
Serie 3/10
Retroiluminado
Resina, cobre y electrodos

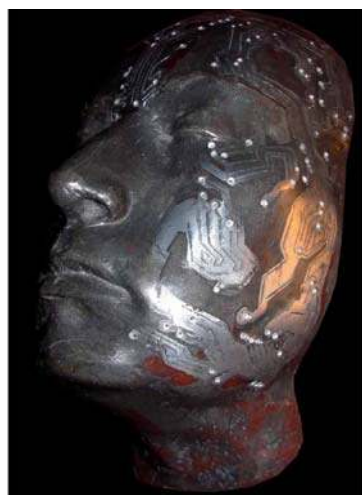


Laura Pancerón
Serie 4/10
Retroiluminado
Resina, cobre y electrodos

La joya ya no se articula simbólicamente con el cuerpo en una señal de humanidad, al trascender lo natural, lo creado, el objeto-joya, es parte constitutiva y esencial de una post- humanidad.



Laura Pancerón
Serie 5/10
Retroiluminado
Resina y aluminio



Laura Pancerón
Serie 7/10
Retroiluminado
Resina y aluminio



Laura Pancerón
Serie 8/10
Retroiluminado
Resina, alpaca y aluminio



Laura Pancerón
Serie 10/10
Retroiluminado
Resina, alpaca, aluminio y electrodos



Laura Pancerón
Serie 9/10
Retroiluminado
Resina, alpaca, aluminio y electrodos

BIBLIOGRAFÍA

BARRERA, JAVIER LUIS

Diccionario de joyas, Antiquaria, 1987.

BAUDRILLARD, JEAN

El sistema de los objetos. Siglo veintiuno editores, 1999.

BERNÁNDEZ SANCHOS, CARMEN

Revista Lápiz. Año XII, Num. 105, España. Verano 1994. Función y valoración de las técnicas en el arte moderno.

BULL, MALCOLM

Norman Cohn, Laurence W. Dickey, Frank Kermode, Krishan Kumar, Christopher Norris, Richard Popkin, Marjorie Reeves, Christopher Rowland, Edward W. Said, Elinor Shaffer.
"La teoría del Apocalipsis y los fines del mundo". Oxford, 1998.

CODINA, CARLES

Nueva Joyería: Un concepto actual de la Joyería y la bisutería. Ediciones Parragón. 2004.

CRUZ SÁNCHEZ, PEDRO A. – HERNÁNDEZ NAVARRO, MIGUÉL Á.

"Cartografías del cuerpo: Propuestas para una sistematización".

DERY, MARK

Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo. Ediciones Siruela, 1992.
Traducción de Ramón Montoya Vozmediano.

Diccionario de la Real Academia Española en línea, www.rae.es

Diccionario Usual 1734, NTLLE Pág. 322.

Diccionario Usual de la Real Academia A 1734, NTLLE

Diccionario Usual de la Real Academia, Edit. 1737

Diccionario Usual NTLLE (Real Academia) 1889

ELIADE, MIRCEA

Herreros y alquimistas. Editorial Alianza, 1993.

Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana, J. Espasa Editores, Tomo XXVIII.

FLEMING, IAN

Goldfinger (dedos de oro). Traducción de Milena Molina. Editora Zig zag S.A. 1969. Versión en inglés 1959.

FUKUYAMA, FRANCIS

"El fin de la Historia y el último hombre". Editorial Planeta. Buenos Aires, 1992. Traducción: P. Elías.

G. CORTES, JOSÉ MIGUEL

Orden y Caos: Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte. Barcelona. Anagrama, 1997.

HALL, JAMES.

Diccionario de símbolos y temas artísticos. Alianza editorial, 1996.

HEINZ HOLZ, HANS

De la obra de arte a la mercancía. Editorial Gustavo Gili. S.A., Barcelona, 1979.

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, DOMINGO

Arte, Cuerpo y Tecnología. Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.

<http://recursos.cnice.mec.es/latingriego/Palladium/cclasica/esc311.php>

LIOTARD, PHILIPPE.

El bricolaje corporal. Centro de Producción Bibliográfica de la ONCE. Barcelona, 2001.

MARCHAN FIZ, SIMON

Del arte objetual al arte del concepto (1960 – 1974). Edición Akal, 2001.

Microsoft ® Encarta ® 2006. © 1993-2005 Microsoft Corporation.

M. KNAUFT, BRUCE

Fragmentos para una Historia del cuerpo humano, Parte II. Ramona Naddaff - Nadia Tagi.
Edit. Michel Free.

MORRIS, DESMOND

Guardianes del cuerpo: Amuletos y objetos protectores. Plaza & Janés Editores, S.A. 1999.

MUKAROVSKI, IAN

Escritos de estética y semiótica del arte, colección de comunicación visual. Editorial Gustavo Gili, 1977.

Pequeño Larousse Ilustrado. 1990.

PERRAULT, JOHN

'Crafts is Art: Notes On Crafts, On Art, On Criticism', in The Eloquent Object, Philbrook Museum, Tulsa, 1987.

RAMIREZ, JUAN ANTONIO

Corpus Solus: Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo. Editorial Siruela, 2003.

SARDUY, SEVERO

Escrito sobre un cuerpo: ensayos de crítica. Editorial Sudamérica Buenos Aires, 1969.

SCHILDER, PAUL

Imagen y apariencia del cuerpo humano, Editorial Paidós. Buenos Aires.

SOUVATZIS, GEORGIOS

Agregado Cultural Embajada de Grecia en Buenos Aires. Conferencia: Grecia y los Juegos Olímpicos, Presentada en la Universidad de Palermo el 1993.

SWIFT, JONATHAN

Viajes de Gulliver, Tomo segundo. Compañía Ibero-Americana de Publicaciones. Librería Fernando Fe. Cuarta Parte: Viaje al país de los Houyhnhnms. (19--)

URRIBURÚ, JUAN CARLOS

Presidente de la Academia Olímpica Argentina. Conferencia "Origen e Historia de Los Juegos Olímpicos".

VIRILIO, PAUL

Estética de la desaparición. Barcelona. Anagrama, 1998.

WAGNER DE KERTESZ, MARGARITA

Historia Universal de las Joyas a través del Arte y la Cultura. Editorial Centurión.

www.diccionarios.com