

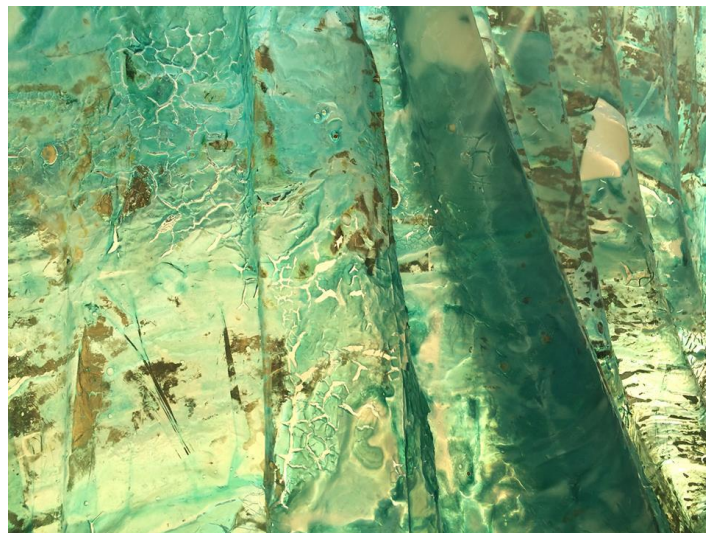
TFM

PROCESO DE OXIDACIÓN DEL DORADO EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA DE LA PINTURA ABSTRACTA Y LA INSTALACIÓN.

Presentado por **Alicia Torres Simón**
Dirigido por **Isabel Tristán Tristán**

TIPOLOGÍA 4

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Máster en Producción Artística
Curso 2015-2017



A Isabel Tristán por su ayuda con el proyecto, a mi familia por su apoyo y a Ana Fernández por sus consejos.

Resumen



Fig. 1. Alicia Torres
Cartografía del Dorado.
2015
Pan de oro y resina acrílica
450 x 120 cm

En este trabajo vamos a abordar temas en relación a la pintura, la estructura formal de la que partimos como modo de cuestionamiento de nuestro proyecto. Investigaremos su práctica dentro del panorama artístico internacional y contemporáneo, para llegar así a entender las cuestiones formales en nuestra obra. La parte teórico-práctica del proyecto pretende ser un cuestionamiento acerca de la pintura sobre soporte, y cómo evoluciona en nuestra obra hacia la pintura como soporte de sí misma, es decir, una obra en que la materia adquiere un sentido objetual. En nuestro trabajo, dejamos a un lado el soporte convencional, del objeto sujeto a la pared, para así ampliar estos parámetros establecidos tradicionalmente. La obra trasciende al espacio para mostrarse a modo de instalación, es decir, nuestras piezas, que parten de una base pictórica, se convierten en esculturas que tienen en cuenta cada espacio expositivo en el que se muestran, para así variar su forma según el medio, ya sea una sala de exposiciones o un espacio exterior. En definitiva, pretendemos ampliar los parámetros establecidos de la pintura referencial, creando así una obra que prescinde del cuadro y de su estructura de sujeción, el bastidor. En la parte práctica, resolveremos cuestiones de índole abstracta, indagando en los efectos químicos que produce la mezcla de resina acrílica y pan de oro.

La importancia de los materiales que constituyen las piezas reside en la cuestión formal del objeto, tenemos como objetivo transformar cada objeto para que adquiriera la capacidad de adaptarse al espacio, variando su forma en función de éste. Este objetivo no sería posible sin materiales complementarios, como algunas resinas que permiten caracterizar la forma de las piezas, moldeándolas según nuestros intereses. La mayor parte de las piezas están elaboradas con pan de oro y resina acrílica, estas obras adquieren un carácter semirrígido que permite su maleabilidad en el espacio expositivo. Por otra parte, trabajamos las piezas rígidas, las cuales están formadas por estos mismos materiales pero reforzadas con resina de poliéster, fibra de vidrio, o, algunas piezas pequeñas, con resina Epoxi, lo que permite el endurecimiento de las piezas y su completa rigidez para construir una pieza inamovible y estable.

Abstract

In this work we are going to talk about topics related to painting, the formal structure of which we start as a way of questioning our project. We will investigate our practice within the international and contemporary artistic panorama, in order to get to understand the formal issues in our work. The theoretical-practical part of the project pretends to be a questioning about the painting on support, and how it evolves in our work towards painting as support of itself, that is, a work in which matter acquires an object sense. In our work, we put aside the conventional support, of the object subject to the wall, in order to extend these parameters traditionally established. The work transcends the space to be shown as installation, in other words, our pieces, which depart from a pictorial base, become sculptures that take into account each exhibition space in which they are shown, in order to vary their shape according to the medium, whether it be a showroom or an outer space. In short, we intend to extend the established parameters of the referential painting, creating a work that does not have the frame and its holding structure. In the practical part, we solve questions of an abstract nature, investigating the chemical effects produced by the mixture of acrylic resin and gold leaf.

The importance of the materials that constitute the pieces is in the formal question of the object, we aim to transform each object to acquire the capacity to adapt to the space, varying its form according to it. This objective would not be possible without complementary materials, like some resins that allow to characterize the shape of the pieces, molding them according to our interests. Most of the pieces are made with gold leaf and acrylic resin, these works acquire a semi-rigid character that allows their malleability in the exhibition space. On the other hand, we make the rigid pieces, which are formed by these same materials but reinforced with polyester resin, fiberglass, or, some small pieces, with Epoxy resin, which allows the hardening of the pieces and their complete stiffness to build an immovable and stable part.

Palabras clave

Abstracción, dorado, pan de oro, pintura expandida, límites, resina acrílica, experimentación.

Key words

Abstraction, golden, golden field, expanded painting, limit, acrylic resin, experimentation.

Índice

| | |
|---|----|
| Introducción..... | 9 |
| 1 – Los límites de la pintura como vinculación del proyecto con la Postmodernidad..... | 13 |
| 1.1 – Rosalind Krauss “La escultura en el campo expandido..... | 14 |
| 1.2 – El Lissitzsky y el <i>Proun</i> | 16 |
| 2 – Referentes artísticos..... | 18 |
| 2.1 – La pintura sin soporte..... | 18 |
| 2.2 – Artistas que han trabajado con el pan de oro..... | 23 |
| 3 – Desarrollo del proceso en nuestra práctica. | 25 |
| 3.1 – Poética de la obra..... | 26 |
| 3.2- La abstracción como práctica entre pintura, escultura e instalación..... | 27 |
| 3.3 – Materiales..... | 28 |
| 3.3.1 – La oxidación del pan de oro como negación de lo bello..... | 28 |
| 3.3.2 – Resina acrílica y de poliéster como medio de objetualización..... | 30 |
| 3.4 – Procesos de producción..... | 32 |
| 3.5 – Cualidades de superficie..... | 37 |
| 3.6- La cerámica y el vidrio como materiales experimentales en torno a la oxidación... 39 | |
| 3.6.1 - Cerámica..... | 41 |
| 3.6.2 - Referentes artísticos de la cerámica..... | 49 |
| 3.6.3 - Vidrio (soplado y con molde)..... | 48 |
| 4 – La instalación de las piezas como manera de abordar el espacio expositivo..... | 59 |
| 4.1 – Obra – espacio..... | 59 |
| 4.2 – Obra – espectador..... | 61 |
| 4.3 – Exposiciones..... | 62 |
| Conclusiones..... | 65 |
| Bibliografía y otras fuentes..... | 67 |

Introducción

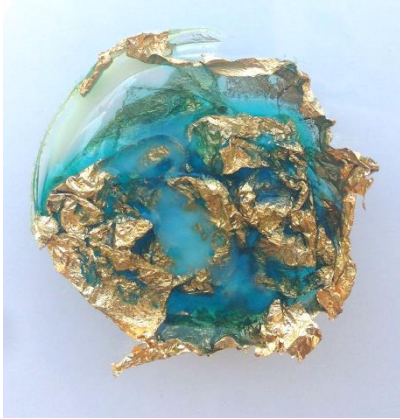


Fig. 2. Alicia Torres
Prueba dorada. 2013
Pan de oro y resina acrílica
05 x 05 cm

La idea principal de este proyecto es llevar a cabo una práctica pictórica con la que venimos trabajando años atrás. En ella desarrollamos las habilidades adquiridas a lo largo de estos años de experimentación con diversos materiales, y enfocamos nuestra obra hacia un proyecto más amplio en el campo de la investigación artística.

Los objetivos principales del proyecto son, en primer lugar, la reflexión acerca de la objetualización de la pintura como materia que trasciende el soporte. Por ello, algunas obras tienden hacia la escultura y la instalación en su práctica expositiva. Otro de los objetivos es potenciar los efectos plásticos que los materiales permiten (plasticidad, maleabilidad, brillo, etc.), por ello pretendemos acercar las piezas al concepto de límite, y lo haremos mediante los modos de exponer de éstas. Llevaremos a cabo algunas exposiciones en las que las piezas se encontrarán ubicadas en el espacio a modo de instalación.

Otro objetivo es buscar alternativas expositivas a nuestro proyecto, ya que consideramos que es una propuesta abierta y con diversas posibilidades que nos ayudarán en la búsqueda de nuevas configuraciones en diálogo con el entorno. Una idea es la de mostrar las obras junto a elementos naturales que ayuden a potenciar los efectos que el material produce, como por ejemplo mostrar las piezas sumergidas en agua, sobre el césped, o en otros medios naturales. Sin embargo, esta vertiente nos lleva a la documentación mediante fotografías, ya que no podemos llevar el medio natural al espacio expositivo. Otro apartado que incluiremos será el trabajo con cerámica como material con el que experimentamos y trabajamos en torno a la oxidación. Y por último el trabajo más reciente realizado con el vidrio

En cuanto a la metodología del proyecto, se llevará a cabo principalmente desde el conocimiento de las técnicas utilizadas gracias a nuestra experiencia desarrollada en los últimos años. Además de los factores externos que influyen en nuestra producción, así como la referencia de artistas que también trabajan con esta línea de experimentación y utilización de los materiales como objeto. La revisión de la historia, museos,

galerías, aquello que se trabaja en el mundo del arte, y libros, catálogos y revistas especializadas, que nos ayuden a corroborar la hipótesis que tratamos en nuestra producción. Retomando lo dicho, los artistas son fundamentales como muestra de trabajo y proceso.

La actual producción artística tiene sus orígenes en tercero de carrera con la asignatura *Pintura y Abstracción*, en la que comenzamos a experimentar con la mezcla de distintos materiales: pan de oro, resina acrílica, acetato transparente, pintura, etc. No obstante, esto nos llevó a la confección de nuestro trabajo fin de grado que defendimos en julio de 2015, con el nombre de “El dorado, un territorio plástico en la pintura contemporánea”, desde el cual hemos seguido investigando, con una línea de trabajo muy marcada hasta llegar a la realización del presente trabajo fin de máster (TFM). Creemos que, con nuestra manera de hacer hemos ido configurando un estilo propio y definido, sí es cierto que trabajamos desde distintos enfoques el ámbito de la pintura: los límites, la instalación, la experimentación, etc. pero esto no nos impide desviarnos de nuestra línea de trabajo y el propósito de la obra. En este sentido, el conocimiento del trabajo de otros artistas o estilos son fundamentales para el planteamiento de este proyecto, ya que nos ayudan a confeccionar y reforzar los argumentos de nuestra obra.

Ahora pasamos a describir la estructura y los apartados que trataremos a lo largo de este TFM. En primer lugar, enmarcaremos nuestro trabajo dentro del contexto de la Postmodernidad dándole el nombre de “los límites de la pintura”, término que hace alusión al cuestionamiento de la pintura durante los años 70 y 80. En este apartado cabe nombrar a la escritora Rosalind Krauss como soporte teórico en nuestro trabajo. Y como soporte práctico hablaremos de El Litssinky, un artista que ha trabajado en torno a estos límites de la pintura. Por una parte este será el contexto histórico en el que nos apoyaremos como principio de lo que hoy llamamos pintura expandida, término defendido por algunos autores.

Seguidamente, hablaremos de artistas referentes que trabajan sobre la idea del soporte y pintura expandida, y que, como nosotros, utilizan recursos como: la plasticidad, el brillo, la



Fig. 3. Alicia Torres
Prueba dorada. 2013
Pan de oro y resina acrílica
15 x 12 cm

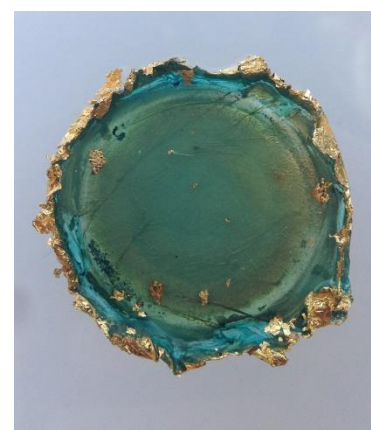


Fig. 4. Alicia Torres
Prueba dorada. 2013
Pan de oro y resina acrílica
05 x 05 cm

transparencia etc. algunos de ellos también suprimen el soporte, u objetualizan la obra dándole más importancia la pintura como materia. Hablaremos, de manera breve, sobre Irene Grau, y más tarde sobre Guillermo Mora y Ángela de la Cruz, como artistas recientes que se han vinculado más estrictamente con el cuestionamiento de la pintura sobre soporte. Y por otra parte hablaremos de Claude Viallat, del colectivo *Supports- Surfaces*, como referente histórico y uno de los primeros artistas en cuestionar la pintura sobre soporte tradicional. Y por último, mencionaremos algunos artistas que han trabajado puntualmente con el pan de oro, nuestro elemento base en todo este trabajo y del cual partimos en nuestra investigación. En este trabajo, nosotros proponemos un modelo de producción en el que la pintura prescinde completamente del soporte, sin embargo, es fundamental aludir, estudiar y comprender la historia y los artistas que han llevado a la práctica estas teorías postmodernas para contextualizar nuestro trabajo.

En el siguiente apartado, que correspondería al número tres, “Desarrollo del proceso en nuestra práctica”, pasamos a hablar sobre el desarrollo del proceso que hemos llevado a cabo en nuestra producción artística, es decir, el método con el que hemos trabajado los materiales que describiremos en este mismo apartado. Además, en este apartado incluimos el sub-apartado “La abstracción como práctica entre pintura, escultura e instalación”, donde hablaremos de cómo la abstracción nos ha llevado a la práctica que desarrollamos actualmente y a cuestionarnos sobre la pintura y escultura en nuestra obra. Es esencial en este proyecto describir el comportamiento de estos materiales ya que en la investigación que llevamos realizando estos últimos años hemos trabajado para comprender su funcionamiento y las reacciones que estos provocan al mezclarse. Dentro de este apartado hablaremos sobre los materiales principales, como son el pan de oro y la resina acrílica, para así justificar su reacción en el resultado final de las obras, con especial atención al proceso de oxidación de ambos materiales al mezclarse. Esta será la parte procesual y práctica donde explicaremos los comportamientos del material y cómo, de esta manera, los enmarcamos dentro un marco que oscila entre pintura, escultura e instalación. Hablaremos de los procesos de producción en cuanto a cómo llevamos a cabo la realización de las obras de manera detallada, es decir, de qué manera los materiales reaccionan para conformar las obras que presentamos en este

trabajo. Analizamos los resultados plásticos del material una vez terminada la obra, como son: transparencia, semitransparencia, luz, brillo, mate, flexibilidad, rigidez, plasticidad, etc. Los clasificaremos y explicaremos por qué la expresión de estos resultados son importantes en nuestra producción y cómo afectan a la posterior exposición de las piezas. En este mismo apartado número tres, incluimos la cerámica y vidrio como materiales experimentales en torno a la oxidación. Se corresponde a nuestra práctica más reciente durante este curso en China, ya que la hemos encaminado hacia la oxidación durante la producción de las piezas, en concordancia con el resto de nuestro trabajo y siguiendo una línea temática de conexión con la superficie plástica y estética.

En este mismo apartado y de manera breve, queremos también profundizar en la poética de la obra, y a su vez, indagar sobre los distintos significados, connotaciones y referencias a los que las piezas pueden hacer alusión. Pasamos a tratar el tema del dorado y cómo generalmente se ha tratado en cuanto a material bello y simbólico, y de qué manera nosotros le damos el uso contrario a esta práctica habitual. Para nosotros, la importancia de este proyecto reside en la experimentación con los materiales y en la exploración de las posibilidades expresivas y las cualidades plásticas como la transparencia, el brillo, la maleabilidad, la oxidación, el color verde, etc. así como la constitución de piezas que potencien aquello que queremos mostrar. La manera en que se muestran las obras varía según el espacio, ya que gracias a la plasticidad del material las obras pueden adoptar diferentes configuraciones expositivas, sea en un espacio convencional de una galería o en el medio natural.

Seguidamente hablaremos de “La instalación de las piezas como manera de abordar el espacio expositivo”, este apartado será importante para entender como las obras varían según diversos espacios. Hablaremos de las piezas en un espacio convencional y cerrado, y de ellas en el medio natural, en el que interaccionan con elementos naturales que las acompañan y ayudan plásticamente.

Por último, expondremos las conclusiones del trabajo. En ellas objetaremos si hemos cumplido con los objetivos deseados y que propusimos en un inicio, y en qué parte del proceso productivo nos encontramos.



Fig. 5. Alicia Torres
Prueba dorada. 2013
Pan de oro y resina acrílica
10 x 10 cm

1 - Los límites de la pintura como vinculación del proyecto con la Postmodernidad

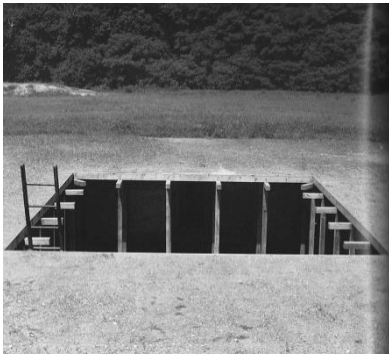


Fig. 6. Mary Miss
Perimeters/ Pavillions/ Decoys
(Perímetros/ pavellones / señuelos).
1978
Nassau Country, Long Island,
Nueva York

Llegamos a los límites de la pintura cuando con nuestra obra queremos hablar del proceso de expansión que ha sufrido la pintura durante su evolución, es decir, cómo las piezas se han desprendido del soporte rígido y han roto con los marcos tradicionales de la pintura. Esta es la acción que nos hace plantearnos hacia dónde queremos encaminar nuestras referencias históricas. La Postmodernidad ha sido un punto clave que nos ha facilitado la comprensión de diversos términos artísticos con los que vinculamos nuestra producción, como es el caso de “pintura expandida”¹. Así como otros conceptos que engloban este periodo histórico, como son: apropiacionismo, repetición, collage, seriación, etc. De esta manera, nos apoyamos en algunos referentes que han tratado de cuestionarse estos conceptos, como los críticos Clement Greenberg o Rosalind Krauss, o los artistas El Lissitzky o Malevich, además de otros.

La abstracción es uno de los momentos por los que nuestra obra transcurre, es por ello que forma parte fundamental de nuestro estudio para llegar así a una clara comprensión de la historia del arte. El periodo abstracto en la historia deriva del Romanticismo, Impresionismo, Expresionismo y Postimpresionismo, cuando Monet comenzó a revolucionar las formas pictóricas en la obra para trascender su pintura a otros espacios y medios, y romper con la tradición que arraigaba a los pintores a un estilo preestablecido. Clement Greenberg (1909, Nueva York) es uno de los teóricos que trató de aclarar diversos conceptos sobre la pintura abstracta y su origen en la pintura de caballete. Nos cuestionamos sobre la pintura abstracta cuando los impresionistas comenzaban a cuestionarse aspectos formales de la pintura tradicional, y de qué manera podían ampliar estos conceptos preestablecidos por la historia de la pintura a principios del siglo XX.

¹ El término *pintura expandida* podría decirse que viene del artículo “La escultura en el campo expandido” de Rosalind Krauss en el libro *La Postmodernidad*, de ahí este campo se aplica a otros ámbitos como el de la pintura.

“Y es que el cuadro, por mucho que disminuya su profundidad, seguirá siendo pintura de caballete mientras sus formas resulten suficientemente diferenciadas en términos de claroscuro y se mantengan en un desequilibrio dramático. Y fue precisamente en estos puntos donde la práctica posterior de Monet amenazó los convencionalismos de la pintura de caballete. Y hoy, a los veinte años de su muerte, su práctica se ha convertido en el punto de partida de una nueva tendencia de la pintura.”²

Es así como los artistas abstractos, y más claramente, Monet, se cuestionan los límites de la pintura de su época para superarla mediante la práctica abstracta. En el siguiente apartado aclararemos más conceptos sobre los límites de la pintura y el porqué de su vinculación con el proyecto mediante otros críticos de arte y artistas.

1.1.1 - Rosalind Krauss “La escultura en el campo expandido”

Comenzamos con una de las mayores exponentes de la teoría del arte, la crítica Rosalind E. Krauss³ (1941, Washington), quien señala, desde la escultura, que en los años 60 comienza a hablarse sobre un movimiento que trata de romper con esos parámetros del espacio expositivo convencional, para ofrecer una escultura que se mueve por el espacio y avanza en él, es decir, que rodea, se cuelga, se esparce por las paredes de la sala de exposiciones.⁴ Rosalind afirma que:

“las categorías como la escultura y pintura han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, una exhibición de la manera en que un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa.”⁵

² GREENBERG, Clement. “La crisis de la pintura de caballete”, en *Arte y Cultura*. Ensayos críticos. Paidós. Barcelona, 2002.

³ Rosalind Krauss es una crítica de arte, profesora y teórica estadounidense quien se dedica al análisis de la producción artística contemporánea y además habla de la pintura expandida.

⁴ *Ibidem*. Pág. 59.

⁵ *Ibidem*. Pág. 60.

Es por ello que nombramos a Krauss como soporte teórico que aclara diversos conceptos sobre la pintura del siglo XX. Esta autora nos ha ayudado a comprender los conceptos que engloban desde artistas como: Kazimir Malevich (1878, Rusia) o El Lissitzsky (1890, Rusia) hasta: Robert Smithson (1938, New Jersey), Mary Miss (1944, New York), Robert Morris (1931, Missouri), Robert Smithson (1938, New Jersey), Michael Heizer (1944, California), Richard Serra (1938, California), Walter De María (1935, California), Sol LeWitt (1965, Connecticut), etc. quienes han superado los esquemas preestablecidos del arte del momento para experimentar con lo que hoy llamamos campo expandido.

La autora argumenta la diferencia entre las obras que albergaban distintos momentos de la historia, remontándose al artista Malevich. Y es que no importaba que las obras no tuviesen relación entre sí, o que incluso fuesen opuestas, sino que la importancia residía en el concepto escultórico que englobaba este nuevo movimiento que había superado la Modernidad de la postguerra. Con el tiempo, los parámetros que habían marcado los límites de la escultura comenzaron a ampliarse, la definición de escultura ya no atendía las leyes del pedestal ni la escultura tradicional, sino que los artistas comenzaban a contar con el espacio y el objeto, creando un vínculo que relacionaba ambos medios de manera arquitectónica. “Con el cambio de década la <escultura> comenzó a estar formada por desperdicios de filamentos amontonados en el suelo, o leños de secoya serrados y transportados a la galería, o toneladas de tierra excavada del desierto, o empalizadas de troncos rodeadas de bocas de incendios, la palabra *escultura* comenzó a ser más difícil de pronunciar, aunque no mucho más.”⁶

“El campo expandido se genera así problematizando la serie de oposiciones entre las que está suspendida la categoría modernista de *escultura*. Y una vez ha sucedido esto, cuando uno es capaz de pensar en su manera de acceder a esta expansión hay – lógicamente – otras tres categorías que no puede imaginar, todas ellas una condición del mismo campo, y ninguna asimilable a *escultura*. Porque, como podemos ver, la escultura ya no es el término medio privilegiado entre dos cosas en las que no consiste, sino que más bien escultura no es más que un término en la periferia de un campo en el que hay otras posibilidades estructuradas de una manera diferente.”⁷

⁶ GREENBERG. Op.cit. Pág. 61

⁷ GREENBERG, Op.cit. Pág. 68

Y es que la crítica estadounidense recoge las obras más importantes de este período y reflexiona acerca de los trabajos que marcan un antes y un después en la historia del arte. Por ello, es fundamental entender que habla del concepto de “campo expandido” como una revolución en torno a la pintura y escultura del momento, un concepto que posteriormente derivó en lo que hoy conocemos como pintura expandida. Y es que a lo largo de la historia muchos artistas han plasmado la pintura de su tiempo, y muchos otros han tratado de hablar del fin o destrucción de la misma, por pensar que ya se había inventado todo o por simple rechazo, no obstante, Krauss recoge toda esta información y le da nombre. Y a pesar de la negación de la pintura en algunas de estas etapas, hoy sigue vigente.

1.2 - El Litssitzsky y el *Proun*

“Después de los grandes impresionistas, dijeron: «¡Se acabó la pintura!» Lo volvieron a decir aún después de Van Gogh y después de Gauguin. Pero entonces surgieron los Bonnard, Maurice Dennis, Roussel y Vuillard. Entonces exclamaron: «¡Caramba!, nos habíamos equivocado. Pero esta vez sí que se ha terminado». Sin embargo, el dios de la pintura, como para demostrar que en arte nunca se ha terminado, hizo aparecer una nueva floración de pintores: Derain, Marquet, Matisse y Vlaminck, para no citar más que algunos”.⁸

Nos interesa el artista El Litssitzsky en cuanto a que fue uno de los primeros artistas que trabajó la escultura desde una perspectiva espacial, su interés por la arquitectura le llevó a la creación del *Proun* en 1919, un término inventado por él para definir su creación. “La palabra “proun”, sin significado aparente, se refiere a las siglas en ruso de “proyecto para la afirmación de lo nuevo” [en sus tres primeras letras, de pro, y las iniciales de las palabras *Uchilischche Novago Iskusstva*, Instituto de arte nuevo], que él definía como un “intercambio entre la pintura y la arquitectura” y como “una estación en el camino de la construcción de una nueva configuración (Gestaltung) que surge de una tierra abonada por los cadáveres de los cuadros y de sus



Fig. 7. El Litssitzsky
Proun Room (Espacio Proun). 1923
Reconstrucción de 1965
instalada en el Museo de
Arte Moderno de París

⁸ VOLLARD, Ambroise. *Memorias de un vendedor de cuadros*. Destino. Barcelona. 1983. p. 210

artistas”⁹ El artista mantenía una visión del arte con respecto a la sociedad del momento, relacionaba su obra con la humanidad y la arquitectura, y lo hacía mediante la escultura geométrica. La geometría era su vía de representación del medio que lo rodeaba. El Litssitzsky fue un artista adelantado a su tiempo en cuanto que entendía el arte como una forma de representación, y de esa manera plasmaba su entorno. La influencia de su mentor, el artista Kazimir Malevich, le influyó en cuanto a que la geometría era la vía de representación más fiel mediante la que Malevich hablaba del futuro de la sociedad rusa, es por ello que sus obras no fueron bien recibidas por los dirigentes estatales de la época.

Las composiciones geométricas que caracterizan a El Litssitzsky representan una geometría desordenada, a pesar de estar trazadas con líneas rectas, no atienden a cuestiones de perspectiva, sino que más bien se encuentran desordenadas, como si las viéramos desde distintos puntos de vista, creando así un dinamismo asimétrico.

“El propio artista explicaba en uno de sus textos teóricos: “*Proun* deja de ser cuadro, y se convierte en edificio que ha de mirarse (girando a su alrededor) desde todos los ángulos”.¹⁰

Su obra trasciende los límites de la escultura, es por ello que es uno de los referentes artísticos que Rosalind Krauss toma como ejemplo en sus teorías sobre la escultura en el campo expandido. Su geometría llevó al arte a dar un paso más dentro de los esquemas de representación de la escultura tradicional. Su manera de romper con el marco que encuadra la pintura dentro del espacio expositivo da origen a una de las teorías más discutidas que engloban lo que posteriormente dimos el nombre de Postmodernidad.

⁹ Información recogida de apuntes de la clase “Retórica del fin de la pintura, teoría del último cuadro”, Asignatura del Máster en Producción Artística, impartida por Ricardo Forriols, 2016.

¹⁰ Información recogida de apuntes de la clase “Retórica del fin de la pintura, teoría del último cuadro”.

2 - Referentes artísticos

En este apartado hablaremos de algunos de los artistas en los cuales nos hemos apoyado, poniendo como ejemplo su trabajo para nuestra producción. Las obras de estos artistas nos han inspirado y ayudado a resolver algunas de las cuestiones sobre nuestra obra que aquí plantemos. Las habilidades que engloban los trabajos de estos artistas tienen en común que resuelven cuestiones sobre el espacio expositivo y hacen hincapié en cómo su trabajo se comporta dentro de la exposición. Hablaremos individualmente de cada uno y explicaremos porqué nos interesa su producción. Pero, lo que caracteriza esta agrupación de artistas es la cuestión teórica que envuelve la poética de sus trabajos, y cómo la obra llega a resolver aspectos sobre la pintura sin soporte, el marco, la abstracción, la instalación, y otros conceptos.

2.1 – La pintura sin soporte

Los artistas que aquí vemos tratan de cuestionarse los parámetros que caracterizan la pintura de su tiempo para así trasladarla a la práctica de su obra, creando piezas que hablan sobre la materialidad de la pintura, el soporte, los límites de la abstracción, la función de la obra dentro del espacio expositivo, la instalación, y otros conceptos que veremos.

En este apartado cabe recordar las palabras de Irene Grau que hablan sobre cuestiones que trabajaremos en este proyecto:

“Pinto para buscar un espacio, en este proceso la pintura se integra en estructuras tan solo para mostrar el color –color, nada más. Pero ese color se extiende siempre sobre una superficie, que ya no tiene por qué ser plana, y eso que ocurre entre el color y la superficie es lo que adquiere para mí una relevancia esencial. Ese halo que parece sobrepasar el soporte para

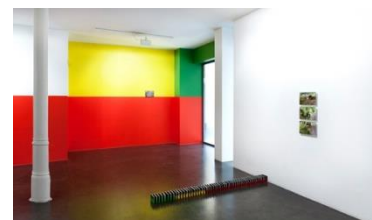


Fig. 8. Irene Grau
What mattered on the line, not at the end. (Lo que importa es la línea, no el final). 2015
Galería Ponce y Robles. Madrid

proyectarse sobre algún otro lugar. Estoy segura de que eso es pintura, y también de que ya no lo es.”¹¹



Fig. 9. Guillermo Mora
Penta Pack. 2012

En este sentido, la joven artista Irene Grau, nos abre la puerta a un concepto diferente sobre la pintura paisaje, y cómo esta se integra en ese paisaje, cuestionándose donde comienza el paisaje y dónde acaba la pintura, hablando de pintura con pintura y generando inslatación mediante los prncios básicos de representación de la técnica. Se caracteriza, igual que otros artistas que engloban esta temática, por utilizar los colores primarios en sus obras. Irene Grau va más allá del concepto de pintura, ella prescinde del soporte convencional y utiliza la pintura en el espacio, y lo hace, a su vez, hablando del concepto de pintura y soporte. Realiza una instalación en el espacio desde la pintura, y pasando por la escultura.

Otros de los artistas que trabaja en torno al concepto de pintura es Guillermo Mora,¹² del cual David Barro señala:

“Guillermo Mora piensa la pintura y busca que esta funcione como objeto teórico al tiempo que estético. Se trata de repensar su sentido de ir más allá del gesto más o menos poético que se destila de su formalización. [...] Un ejemplo curioso y paradigmático de su trabajo es cuando realiza una serie de pinturas dónde se prescinde de todo: del bastidor, de la tela, de la pared. Es una pintura sin soporte, de proceso orgánico.”¹³



Fig. 10. Guillermo Mora
De un soplo. 2009
Óleo y acrílico sobre tela y
madera

En este sentido, David Barro habla sobre el trabajo de Guillermo Mora. El crítico afirma que este artista utiliza un lenguaje muy concreto para hablar de su trabajo, como hemos visto en otros artistas, del concepto de pintura. La modela, la dobla, la pliega, la estira, y todo para decir que es simplemente

¹¹ GRAU, Irene. “Irene Grau” en BARRO LOPEZ, DAVID. *Antes de irse: 40 ideas sobre la pintura*. Dardo. Santiago de Compostela. 2013. p. 124.

¹² Guillermo Mora es un artista plástico que trabaja únicamente con la pintura para replantearse el concepto de la misma, de esta manera hace alusión a los límites de la pintura ya que cuestiona el concepto que tenemos de ella y lo expande.

¹³ BARRO, David. “Guillermo Mora” en el libro *Antes de irse: 40 ideas sobre la pintura*. Dardo. Santiago de Compostela. 2013. p. 198

pintura y que ha trascendido los muros de la cual se cuelga tradicionalmente.¹⁴

Este artista nos ha inspirado en diversas ocasiones ya que su mensaje es claro. Además su técnica es impecable, no cabe duda de que el artista habla sobre estos límites que estudiamos en diversos artistas.

Por otro lado, un referente que siempre nos ha inspirado, no solo por su obra y la manera en que trabaja con los bastidores y lienzos, sino también por su afán de superación y de expresión interior y personal con la pintura, ella es la artista Ángela de la Cruz. En ella encontramos a una artista que plasma en su producción artística sus propias experiencias y problemas físicos. Sus obras muestran bastidores y telas desmontados o destruidos que se adentran en el espacio adoptándose a él a modo de instalación. La artista lleva a cabo obras de gran formato que se instalan en grandes espacios. Influida por la pintura de su época, recoge la referencia de la pintura libre de bastidores y marcos y la traslada al espacio a modo de terapia personal.

Ángela de la Cruz reflexiona en torno a la forma de cuadro, subvierte la verticalidad y la planitud, trabaja con los elementos del cuadro para debilitarlo desde el interior, así después “rompe el bastidor, rasga la tela, la arruga, la dobla, arranca el cuadro del muro y lo deja en el suelo” y lo hace con superficies monocromas.¹⁵

En la obra *Homeless* (sin techo), de 1996, la artista crea una relación entre el vagabundo y la obra que se encuentra en el suelo de la exposición, de esta manera relaciona estos dos conceptos que aparentemente no tienen relación entre sí, pero que en la obra de Ángela funcionan para hablar de la posición en que la pieza se encuentra en el espacio expositivo. Este fue el primer trabajo que la artista mostró despegado del muro y expandido por el espacio. La artista “concibe el bastidor y la



Fig. 11. Ángela de la Cruz
Larger than the life (Más grande que la vida). 2004
Espacio Anexo del Marco. Vigo

¹⁴ BARRO, David. *Antes de irse: 40...*, Op. cit., p. 198.

¹⁵ FERNÁNDEZ, Almudena. *Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*. Arte & estética. Pontevedra. 2011. Pág. 319

pintura como una experiencia física. Sus cuadros se apropian de sentimientos humanos, para ella son una extensión del cuerpo, los títulos evidencian esa relación (...) Ashamed [Avergonzada], es una pintura monocroma de color blanco que se integra sutilmente en la pared y que la artista sitúa en un lugar desplazado, discreto, pasando casi desapercibida para el público. (...) aunque la pintura había adquirido esta calidad de objeto, seguía siendo pintura”.¹⁶ De esta manera la artista tiene en cuenta el espacio, integrando sus piezas en él y dándoles sentido dentro de la instalación, es por ello que las obras se entienden desde su exposición y no como piezas individuales. En el trabajo de esta artista, la objetualización de las piezas está presente en cuanto a que son vistas en torno a su instalación en el espacio expositivo.

En la imagen nº 11 vemos la primera pieza que la artista realizó como *specific-site*, creada específicamente para un espacio del Royal Festival Hall de Londres, y posteriormente para el museo MARCO (Museo de Arte Contemporáneo), en 2004 en Vigo. Donde la pieza se adapta al espacio ocupándolo en su totalidad, sin dejar paso al espectador para adentrarse en la obra. Las dimensiones de la pieza y la manera de encajarla en el espacio dotan a este trabajo de un carácter arquitectónico, como si hubiera crecido directamente dentro de la sala. Además, en muchas de sus producciones, la artista utiliza colores del tono del lugar donde se expondrán, de esta manera crea un diálogo entre la pieza y el entorno, los cuales se integran en una instalación. “De esta manera, su obra reflexiona acerca de los límites de la pintura pero sin salirse de estos límites. Sin embargo, la crítica califica su trabajo como objeto, en un lugar entre pintura y escultura.”¹⁷

De la negación de los elementos fundamentales de la pintura como son: la tela, el bastidor, la superficie, el soporte, etc. nace la reconstrucción de una nueva manera de ver esta práctica, una necesidad de destruir para volver a formar, teniendo en cuenta los elementos básicos que componen la pintura y organizar una nueva visión de la misma. Es en 1971 en Francia cuando nace oficialmente el grupo *Supports–Surfaces*, aunque sus doce miembros ya se habían juntado a finales de los años sesenta para llevar a cabo varias manifestaciones. El nombre del colectivo viene

¹⁶ FERNÁNDEZ, Almudena. *Op. Cit* Pág. 320-322.

¹⁷ FERNÁNDEZ, Almudena. *Op. Cit*. Pág. 322.

del francés, y significa “soportes-superficies”, lo que marca los intereses formales del colectivo en base a abordar cuestiones sobre la pintura y sus orígenes. El grupo se fundamenta en la cuestión abstracta, influido por el Nuevo Realismo¹⁸ y el colectivo BMPT. Aunque un momento fundamental en la formación del colectivo fue la exposición *L'Art du réel-USA. 1948- 1968*, que se llevó a cabo en 1968 en el Grand Palais de París, la cual mostró la obras de artistas de la abstracción norteamericana desde el expresionismo abstracto hasta el minimalismo. Fue entonces cuando los *Supports-Surfaces* se cuestionaron los límites de la pintura al ver las obras de artistas como Pollock, y sus telas mostradas sin bastidor y esparcidas en el suelo. Así como las telas sin imprimir de Morris Louis, o los cuadros irregulares de Frank Stella. De esta manera, el colectivo francés deconstruye en primera estancia el cuadro, reduciendo la pintura a sus elementos básicos como son: el color de la materia, el bastidor y la tela.¹⁹

“El cuadro, en su nivel elemental se compone de un bastidor y una tela. La tela tiene también un derecho y un revés, la tela se podía liberar del bastidor, se podía arrugar, plegar, coser, cortar, extenderse en el suelo, incluso se podía rechazar como soporte. Los pintores *Supports-Surfaces* transforman el soporte y la superficie de la pintura, niegan la tensión provocada por el bastidor, rompen el binomio lienzo/bastidor.”²⁰

Las obras de Claude Viallat (1936, Francia), miembro del colectivo que venimos nombrando, se caracterizan por repetir un determinado patrón formal que podemos encontrar en muchas de sus obras, véase la figura 12, de esta manera no solo crea un lenguaje característico de sus pinturas sino que, esta forma da lugar a la repetición y seriación por medio de una plantilla que el artista copia. Recordemos que uno de los conceptos característicos de la Postmodernidad es la repetición, la cual encontramos en estas pinturas. Además, el artista somete la forma del cuadro a la función original de la tela, esta ya no



Fig. 12. Claude Viallat 1970
Acrílico sobre tela en el ensamblaje de dos lienzos cuadrados enlazados por un triángulo
217 x 594 cm/ 85.43 x 233.86

¹⁸ El Nuevo Realismo fue uno de los movimientos artísticos más importantes de la postguerra. Se formó en 1960 por el crítico de arte francés Pierre Restany, y otros integrantes como Yves Klein, Christo, Arman, César, Tinguely, Villeglé, y otros. Trabajan en torno a conceptos como el *ready-made* de Duchamp o el Dadá.

¹⁹ FERNÁNDEZ, Almudena. *Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*. Op. Cit. Pág. 313.

²⁰ *Ibidem*. Pág. 314

funciona como pantalla en la pared para ser contemplada, sino que se desprende del bastidor y se muestra, plegada, doblada, cosida, cordata, extendida,... en el suelo donde se expone.²¹

2.2 - Artistas que han trabajado con el pan de oro

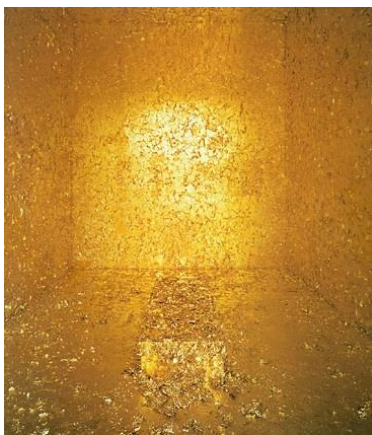


Fig. 13. James Lee Byars
The Death. 1994
Habitación cubierta de pan de oro
Mary Puck Broodthaers Gallery

James Lee Byars (1932, Michigan. Estados Unidos) otorgó al dorado un significado espiritual, religioso, de luz, muerte, pregunta, respuesta, eternidad, pero sobretodo perfección. Byars fue un artista muy particular que comenzó haciendo *performances* y pasó a hacer esculturas geométricas de mármol, yeso y oro al mixtión perfectamente pulidas, la mayoría de sus obras tenían, en el título, añadida la palabra “perfecto”: *La pregunta perfecta*, *La duda perfecta*, *El momento perfecto*, etc. Para Lee Byars, la mejor manera de representar todo ello era mediante la realización de esculturas geométricas doradas, las cuales iban más allá de su representación meramente estética para, según el artista, aludir a los significados que hemos nombrado antes. Habría que añadir, desde una perspectiva técnica, que, paradójicamente, realizaba las obras con pan de oro falso, lo que ha supuesto el deterioro del color con los años y en mi opinión, un poco la pérdida de esa visión divina y perfecta que el artista quiere conseguir.



Fig. 14. Jannis Kounellis,
Tragedia Civile. 1975
Instalación Galería Modern Art
Agency. Nápoles

También para el artista Jannis Kounellis (1936, El Peiro. Grecia) el oro es un material emblemático. En 1975 realiza la instalación *Tragedia Civile* en la galería Lucio Amelio de Nápoles, que repite en 1986 en el *Museum of Contemporary Art* de Chicago. En ella aparece un perchero con un abrigo y un sombrero, el fondo es un muro cubierto con pan de oro, que alude, según sus propias declaraciones, a los fondos dorados de los retablos pisanos del S. XIV y a todo el Mediterráneo por extensión. Kounellis carga el significado de la obra con alusiones a los dramas de la postguerra y las tragedias teatrales de Brecht “en una Alemania destruida y una cultura europea ya sin credibilidad”²²

²¹ FERNANDEZ, Almudena. *Op.cit.* Pág. 314

²² *On the road*, catálogo de la exposición comisariada por Gloria Moure. Pág. 152.

Otros artistas que han trabajado con el pan de oro y que también nos han servido como ejemplo en nuestro trabajo han sido, Carmen Calvo (1957. Córdoba), Perejaume (1957. Barcelona), Giuseppe Penone (1947. Italia), Ana Peters (1932. Alemania), Yves Klein (1928. Francia), Gustav Klimt (1862, Austria), etc.

Dentro de este apartado de referentes artísticos podríamos añadir una larga lista de artistas que han trabajado sobre el concepto de cuadro-ventana, y de cómo han aportado una visión más amplia de la pintura al arte del momento, trascendiendo los límites entre pintura y escultura, los cuales posteriormente derivarían en la instalación. Marcel Duchamp (1887, Francia), construyó la instalación que vemos en la figura 15, una representación escultórica que trasciende el espacio para mostrar una pieza de visión pictórica. Un ejemplo de Duchamp que parte de los principios clásicos de la pintura surrealista es la instalación que vemos en la figura 15, donde combina diferentes elementos individuales y a diferentes distancias del espectador, en distintos espacios donde el espectador puede mirar por un agujero y así ver la representación de una pintura en forma de instalación. Y para terminar este apartado cabe nombrar a una serie de artistas que también se han cuestionado los parámetros que rodean la pintura de su tiempo para así ofrecer una visión más amplia de la pintura: Lucio Fontana (1899, Argentina), Antoni Tàpies (1923, Barcelona), John Mason (1927, EEUU), Rober Irwin (1928, EEUU), John Baldessari (1931, California), Dan Flavin (1933, Nueva York), Christo, (1935, Bulgaria), Bruce Nauman (1941, EEUU), Blinky Palermo (1943, Alemania), Richard Long (1945, Inglaterra), Charles Simonds (1945, EEUU), Alyce Aycock (1946, EEUU), Hamish Fulton (1946, Inglaterra), Miquel Mont (1963, Barcelona), etc.



Fig. 15. Marcel Duchamp

Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage

(«Dados: 1° el salto de agua, 2° el gas de alumbrado»). 1946-66

Ensamblaje y técnica (puerta de madera, ladrillos, terciopelo, madera, cuero estirado sobre una armadura del metal, ramas, aluminio, hierro, vidrio, plexiglás, linóleo, algodón, luces eléctricas, lámpara de gas (tipo de BEC Auer), motor, etc.)
242.6 x 177.8 cm

Philadelphia Museum of Art

2 - Desarrollo del proceso en nuestra práctica



Fig. 16. Alicia Torres
Detalle de obra. 2016
Pan de oro y resina acrílica

En este apartado desarrollaremos, principalmente, el proceso técnico de producción de las obras, es decir, de qué manera llevamos a cabo la realización de las piezas que presentamos en este TFM. Pero nos parece necesario hacer una breve introducción a la poética de nuestra obra para clarificar el significado y la simbología que los materiales utilizados comportan en el contexto de la misma. Trataremos de aclarar el motivo por el cual se produce la reacción química de oxidación al mezclar pan de oro y resina acrílica. Y justificaremos el comportamiento de los materiales. Primero, hablaremos de estos materiales por separado, y más tarde expondremos los resultados obtenidos. Este apartado es fundamental para entender el comportamiento de los materiales y el porqué de su apariencia, más tarde hablaremos de sus efectos plásticos como son la transparencia/ semitransparencia, el brillo/ mate, o la flexibilidad/ rigidez/ plasticidad, en el apartado “Cualidades de superficie”.

Siempre nos ha interesado el campo de la pintura, sin embargo, las piezas han evolucionado hacia un resultado más escultórico. En el proceso de producción y experimentación con diferentes técnicas: disponíamos el pan de oro sobre el soporte, hasta que descubrimos los efectos que se producían al mezclarlo con la resina acrílica, fue entonces cuando procedimos a desprender estos dos materiales del soporte rígido. Primero el soporte fue el acetato transparente, que al ser tan fino permitía la oxidación deseada, y después solo utilizábamos el pan de oro y la resina acrílica como soporte de sí mismos. Además, probamos con resina Epoxi que fija las piezas una vez oxidadas. Ahora trabajamos con esas dos vertientes: las piezas maleables y las rígidas, y así las combinamos dentro del espacio expositivo. De esta manera podría decirse que, en un principio, el soporte de nuestras piezas fue el acetato, y más tarde la fibra de vidrio, la cual, combinada con la resina de poliéster endurecía las obras. Sin embargo, nuestras piezas maleables no disponen de ningún

soporte rígido ya que nuestra intención que varíen de posición según el espacio expositivo.

3.1 - Poética de la obra

En este apartado nos centraremos, de manera breve, en aclarar algunas cuestiones que engloban nuestra producción en relación a la simbología del dorado y la oxidación. Trataremos de aclarar nuestra intención con respecto a la función de los materiales y a su comportamiento en la formación de las piezas. Además, hablaremos sobre nuestra intención de experimentar con los materiales desde la práctica y producción de nuestras obras, para así potenciar lo que queremos mostrar en las piezas. Porque gracias a las cualidades de estos materiales las piezas adquieren un carácter maleable que permite su posterior instalación en el espacio expositivo.

En primer lugar, cabe destacar que el dorado es un material que se puede asociar a una poética espiritual, o en algunos sentidos religiosa. Cabría remontarnos al pan de oro utilizado para dorar los frescos de las iglesias católicas, ilustrando cielos que hablan de la divinidad en imágenes bíblicas. Además, también lo apodemos encontrar en otras religiones como el budismo, el cual cubre sus budas de dorado, así como otros elementos que encontramos en el templo, como decoraciones, fondos, etc. No podemos negar que la influencia dorada de épocas como la Edad Media, o la práctica de los pintores renacentistas Giotto, Masaccio, y otros pintores que utilizaron el dorado, no nos atañe en nuestra producción. Así como otros artistas posteriores que también han utilizado pan de oro en sus producciones, dándole un sentido poético, espiritual, conceptual, etc., es decir, centrándose en el significado del dorado como material precioso, bello y cargado de connotaciones divinas. Algunos ejemplos de artistas en la historia han sido: Gustav Klimt (1862, Austria) con la obra "El beso" (1907-8), Louise Nevelson (1899, Rusia) con la obra "Royal Tide I" (1960), Yves Klein (1928, Francia), quién arrojó pan de oro al río Siena en una performance durante su exposición *Du Vide*, en, en la galería Iris Clert (1958), como vemos en la figura 18, o Constantin Brancusi (1876, Rumania) con la obra "El pájaro en el espacio" (1930), además de muchos otros artistas. Es por ello que cabe resaltar que nuestra intención no es mostrar el dorado como un material divino o bello, sino que, de lo contrario, abarcamos esta práctica



Fig. 17. Giotto di Bondone
Maestà di Ognissanti
(Majestad de Ognissanti).
h. 1310
Panel
204 cm x 325 cm
Galería Uffizi. Florencia



Fig. 18. Yves Klein y Dino Buzzati en el ritual transferencia de lo inmaterial Performance lanzando pan de oro al río Siena. París. 1962

desde la experimentación que nos llevó a la oxidación del pan de oro falso. Una visión que muestra el dorado desde su degradación y mezcla con otros materiales que lo empobrecen o desgastan, como ocurre al mezclarlo con la resina acrílica. De esta manera, nuestra práctica se basa más en la parte matérica del dorado, es decir, en el dorado como objeto pictórico que habla de la pintura y que se encamina hacia una práctica de vinculación del objeto/obra con el espacio expositivo. Es necesario entender que nuestra producción forma parte de un proceso evolutivo, en el cual comenzamos a utilizar el dorado como fondo de algunas pinturas realistas al óleo, que en este proceso fuimos sustituyendo por paisajes abstractos y que finalmente suprimimos para quedarnos únicamente con el pan de oro y la resina acrílica, potenciando la oxidación que provoca la mezcla entre ambos. Tras trabajar durante un largo período con estos dos materiales fuimos descubriendo la forma de exponerlos en el espacio, de manera que potenciáramos las características plásticas que cada material ofrecía, como son: la transparencia, el brillo, la maleabilidad, la oxidación, el color verde, etc. De esta manera, estas cualidades plásticas nos frecen la posibilidad de variar la forma de las piezas y moldearlas para adaptarlas a diferentes espacios expositivos. En este sentido trabajamos para buscar la manera de potenciar estos efectos en el espacio, porque mediante la instalación hemos encontrado la manera de crear un lenguaje que no solo muestre las piezas de diferente forma a lo convencional, sino que así potenciamos estos efectos plásticos que las caracterizan.

3.2 - La abstracción como práctica entre pintura, escultura e instalación



Fig. 19. Alicia Torres
La manta del sol. 2015
Pan de oro y resina acrílica
200 x 70 x 60 cm

Nuestro trabajo oscila entre estas tres formas de expresión artística: pintura, escultura e instalación. Sin embargo, durante nuestra formación artística hemos trabajado prioritariamente con la pintura, por ello la base de nuestra obra es principalmente esta, en concreto la abstracción. La pintura es el elemento del que partimos en nuestra investigación, y cómo a partir de ésta, nuestra obra ha seguido evolucionando hacia otros campos, separándose así del soporte convencional. Hablamos de abstracción porque durante el proceso evolutivo que nuestra obra ha sufrido estos últimos años, hemos obtenido como resultado una obra abstracta, obra que después ha ampliado sus límites hacia nuevos espacios pero que

parte de la abstracción pictórica tradicional, la cual practicábamos en nuestros inicios, es por ello que cabe resaltarla en este TFM. Cabe decir que, durante el período en que trabajábamos la obra sobre soporte rígido, como madera o lienzo, la obra presentaba unas superficies doradas: en un inicio, el dorado nos servía como fondo de nuestros retratos, como vemos en la figura 18, y más tarde evolucionó hacia la forma de paisaje, hasta que las obras se redujeron únicamente al pan de oro y la resina. Aunque en este trabajo nos centraremos más en describir como estos límites han sobrepasado el marco tradicional para ampliar su espacio e instalarse por la sala de exposiciones.

3.3 – Materiales

En este apartado vamos a hablar de los materiales que hemos utilizado a lo largo del proceso de producción. Desde nuestra experiencia, explicaremos cómo estos se comportan en el modo en que los empleamos, es decir, como llegamos a la oxidación desde la mezcla del pan de oro con la resina acrílica. Además de hablar de los materiales, expondremos la función de estos con respecto a las piezas, vinculándolos así al espacio de exposición.

3.3.1 - La oxidación del pan de oro como negación de lo bello

Comenzamos con el primer material que empleamos en nuestro proceso de producción, el pan de oro. Cabe recordar que este material ha sido la base de nuestro trabajo pictórico desde que comenzamos a utilizarlo en segundo de carrera en 2012, en la asignatura *Técnicas y Expresión Pictórica*²³, impartida por el profesor Constancio Collado. Entonces, trabajábamos con él sobre superficies planas como madera o lienzo como vemos en la figura 20, sin embargo, ahora lo utilizamos con un sentido más objetual, dándole más importancia al material que a su forma.

El pan de oro que utilizamos en nuestra producción es el llamado “pan de oro falso”, se le llama así debido a que es un



Fig. 20. Alicia Torres
Abuelo. 2013
Pan de oro y óleo sobre
madera
150 x 150 cm

²³ *Técnicas y Expresión Pictórica* es una asignatura obligatoria impartida en segundo año de carrera y que tiene un valor de 15 ects.



Fig. 21. Alicia Torres
Plegado. 2014
Pan de oro y resina acrílica
150 cm Ø plegado

derivado o imitación del pan de oro original. Cuando hablamos de pan de oro original nos referimos al pan de oro que está compuesto por oro fino y se vende en láminas y porciones de 7 x 7 cm a 60 € la pieza, a diferencia del pan de oro falso que se vende a 13 x 13 cm en librillos de 25 hojas a 1,20 € el librillo. Un ejemplo de pan de oro original es el utilizado para restaurar las antiguas iglesias de fondos y frescos dorados. Debido a su elevado coste, no hemos podido comprobar si el pan de oro original se oxidaría al entrar en contacto con la resina acrílica, en nuestra opinión, el pan de oro original sería lo suficientemente impermeable y resistente como para no oxidarse, no obstante no disponemos de los medios para ofrecer pruebas. Por otra parte, el pan de oro falso (al que hemos llamado “pan de oro” durante todo el trabajo) sí que se oxida al entrar en contacto con esta resina acrílica, como hemos podido comprobar en las investigaciones que exponemos en este trabajo. Es por ello que trabajamos con él y desarrollamos esta práctica a partir de esta reacción química. Sin embargo, en este TFM hacemos una comparativa del pan de oro original con el falso, ya que mantienen una asociación formal y plástica importante, por ello lo tenemos en cuenta en la parte conceptual del proyecto.



Fig. 22. Alicia Torres
Oxidación 03. 2014
Pan de oro y resina acrílica
150 cm Ø plegado

Por otra parte, cabe destacar que en nuestra práctica artística no utilizamos el pan de oro de igual manera a como lo hemos visto comportarse hasta ahora, es decir, el pan de oro es un material que podemos encontrar, por ejemplo, a modo de fresco en algunas iglesias, o como fondo sobre un lienzo en pinturas abstractas, y de vez en cuando en instalaciones o performances. Generalmente alude a significados de divinidad, espiritualidad, o algún concepto cargado de significado emocional para el artista. Es el caso del artista Jannis Kounellis (El Peiro, Grecia, 1936), quien carga el significado su obra con alusiones a los dramas de la postguerra y las tragedias teatrales de Brecht “en una Alemania destruida y una cultura europea ya sin credibilidad”²⁴. Como hemos dicho antes, trabajamos desde la experimentación del pan de oro y su mezcla con la resina acrílica, dando esta lugar a un resultado de oxidación de ambos materiales. Es entonces cuando hablamos de objetualización del pan de oro, variamos su forma habitual al mezclarlo con otro material que lo separa del soporte convencional acercándose a la escultura.

En cuanto al sentido material de las piezas, en el que el pan de oro se oxida al mezclarse con la resina, aclaremos que nuestra intención no es embellecer el dorado, como hemos visto en otros artistas, sino que nuestro dorado se presenta de forma

²⁴ *Op. Cit. On the road*. Pág. 152.

desgastada y empobrecida, un aspecto que nos ha interesado desde que comenzamos a trabajar de este modo. Es por ello que mostramos una visión opuesta a las concepciones plásticas habituales que envuelven este material en el ámbito artístico y cultural. Porque estas concepciones presenta el dorado como un material divino y bello, y a nosotros nos interesa desde su objetualización pictórica y por sus efectos plásticos tras su mezcla con la resina. Los azules y verdes característicos de las piezas mantienen una relación con la manera en la que el metal se oxida, plásticamente hablando, estos dos elementos funcionan ya que crean una relación con el concepto de oxidación en general, partiendo de la base de que son nuestros materiales los que se oxidan por sí mismos.

3.3.2 - Resina acrílica y de poliéster como medio de objetualización

Resina acrílica

Tras haber trabajado con el pan de oro sobre soporte durante aproximadamente un año, comenzamos a trabajar también con la resina acrílica. Empezamos a experimentar con este material en tercer año de carrera, en la asignatura *Pintura y Abstracción* con el profesor Javier Chapa. Al principio trabajábamos con la resina acrílica sobre soporte rígido y como barniz para dar brillo a la superficie del cuadro, sin embargo, fue en esta misma clase cuando descubrimos el efecto químico de la oxidación que causaba la mezcla de resina acrílica y pan de oro. Fue entonces cuando comenzamos a desarrollar esta técnica. Durante los primeros meses, utilizábamos ambos materiales sobre soporte creando obras abstractas a partir de la oxidación de ambos materiales, pero con el tiempo hemos ido separando estas obras del soporte convencional y acercándolas a un campo más expandido de la pintura.

En cuanto a las cualidades plásticas de este material, cabe decir que la resina acrílica ha sido un medio que nos ha facilitado diversas maneras de trabajar, es un material dúctil y práctico, sobre todo sobre superficies planas y mezclado con pintura. Habitualmente, nosotros la adquirimos en botes de 150 ml, y es líquida y blanca en su estado original, pero tras su secado se vuelve transparente. En cuanto a nuestra manera de trabajarla, es también diferente a como la encontramos en obras de carácter



Fig. 23. Alicia Torres
Cartografía del Dorado plegada.
2014
Pan de oro y resina
450 x 120 cm

pictórico, ya que nosotros la trabajamos como soporte de sí misma. La resina acrílica nos ha ofrecido satisfactorios resultados desde que comenzamos a utilizarla, ya que tras su secado ofrece un estado semirígido. No obstante, este estado varía según la temperatura ambiental en la que la pieza se encuentre. Cabe decir que es difícil mantener una pieza formada únicamente por pan de oro y resina acrílica, y esto se debe a que esta resina registra todo tipo de huellas en su superficie, y con el tiempo pierde su brillo original. En estos años de experimentación nos ha sido difícil realizar un balance aproximado del tiempo que duraría una de nuestras piezas en quebrarse, sin embargo, podríamos calcular que unos 10 años, pero comenzaría a desgastarse antes, debido al polvo o a cualquier superficie que entre en contacto con la pieza, por ello requiere de un buen mantenimiento. Una de las cualidades plásticas que nos interesan de este material es su capacidad para absorber la oxidación del pan de oro y registrarla, creando esos azules y verdes particulares que resultan, este efecto solo lo hemos conseguido con este tipo de resina, es por ello que la utilizamos. La resina acrílica no ofrece un resultado duradero de la manera en que la trabajamos, es decir, siendo ésta soporte de sí misma, por ello es fácil quebrarla sin un buen mantenimiento. Como ya hemos dicho, en altas temperaturas, como en épocas de verano, las piezas son mucho más dúctiles y maleables, lo que las hace más propensas a estropearse. De lo contrario, en invierno se enfrían y pueden hasta romperse con un golpe. Ahora bien, para proteger estas piezas, algunas las reforzamos con resina de poliéster tal y como explicamos a continuación.

Resina de poliéster

La resina de poliéster es un material que se utiliza para endurecer o cristalizar algunas superficies plásticas. La podemos encontrar, por ejemplo, en la fabricación de coches y mezclada con fibra de vidrio. La fibra de vidrio sirve para reforzar esta resina ya que sin sujeción es fácil que se quiebre. Tarda una media de 10 minutos en secar, aunque sus efectos se pueden apreciar a los pocos segundos de su vertido, es altamente tóxica y se debe usar con la adecuada protección y en espacios abiertos. Además, la resina de poliéster viene siempre con un catalizador que acelera su proceso de secado, una vez hecha la mezcla de ambos la resina comenzará a secarse de manera más rápida de lo habitual. Nosotros la utilizamos con fibra de vidrio para proteger las piezas por detrás.

“Las resinas de poliéster son populares y ampliamente utilizadas, particularmente en la industria marina para construir cascos y otras partes de los barcos. (...) Debido a la naturaleza termoestable de las resinas de poliéster, pueden ser ligeramente frágiles por su resistencia a ser doblada o cambiada. Cuando se les aplica suficiente presión, pueden resquebrajarse o destruirse.”²⁵

En nuestro trabajo, la resina de poliéster le da un acabado perfecto a la pieza, y así también la resina acrílica queda protegida de cualquier corrosión o huella, ya que la resina de poliéster mantiene el color verde óxido característico. Aunque por otro lado también podría romperse con un mal mantenimiento de la pieza o con un golpe, pero después de ambas capas de resina la pieza es suficientemente resistente, quedando así una obra rígida. Pero como ya hemos dicho, este sería el último paso en el proceso de algunas obras, es decir, hacerlas rígidas, sin embargo, algunas obras las dejamos en estado semirrígido sin aplicarles la resina de poliéster. Utilizamos la resina de poliéster para endurecer las piezas. Este material nos ha proporcionado buenos resultados en la búsqueda de un material que fijase la forma de las obras durante nuestro periodo de experimentación con diversas resinas.

En este apartado también cabe nombrar la resina Epoxi, esta resina la comenzamos a utilizar antes que la de poliéster. También ofrecía buenos resultados al mezclarse con la resina acrílica, y tenía la capacidad de endurecer la pieza, además era menos tóxica, sin embargo su precio era más elevado que el de la resina de poliéster, por ello nos decantamos por esta otra.

3.4 - Procesos de producción

En este apartado pasaremos a hablar sobre el modo en el que trabajamos las piezas y de qué manera ponemos en práctica los conocimientos de cada material para entender su reacción química al mezclarse.



Fig. 24. Alicia Torres
Detalle de *Cartografía del Dorado* plegada. 2014
Pan de oro y resina acrílica
4,5 x 1, 20 m

²⁵ Extraído de la página web: http://www.ehowenespanol.com/propiedades-resina-poliester-hechos_107679/.



Fig. 25. Alicia Torres
Oxidación 02. 2014
 Pan de oro y resina acrílica
 150 cm Ø plegado

Por lo que hemos podido comprobar tras estos años de experimentación con estos materiales, el pan de oro se oxida debido al componente acuoso que la resina acrílica contiene, es decir, el agua de la resina oxida el pan de oro y este óxido es absorbido por la resina que adopta este color azul verdoso. Durante el secado de la pieza, parte del pan de oro desaparece bajo la resina acrílica, dejándose ver el dorado solo en algunas partes por las zonas de detrás de la lámina semitransparente. El resultado es una pieza de resina acrílica color azul verdoso con una leve capa de dorado bajo esta. Generalmente, donde por error quedan superpuestas dos capas de pan de oro, la resina acrílica no llega a oxidar, sino que de lo contrario el pan de oro se queda dorado bajo la resina, con ello se crean estos matices entre transparente, verdes y dorados que da forma y color a nuestras obras. En algunas piezas hemos procedido a retirar el pan de oro de la parte de detrás. Este proceso se lleva a cabo tras levantar la pieza de la madera, cuando el pan de oro todavía tiene rastros de crema hidratante por la parte de detrás, es entonces cuando podemos quitar algunas partes que han quedado del dorado con un estropajo y agua. Realizamos este raspado cuando queremos resaltar más el óxido y también para dar un aspecto más limpio. En la figura 25, podemos observar el raspado en la zona central con esta técnica, es por ello que esta parte de la pieza se muestra más verde, dejando los bordes dorados. Esta fue la primera pieza sobre la que practicamos esta técnica.

En cuanto a nuestras investigaciones sobre la reacción química que provoca la mezcla de pan de oro y resina acrílica, no disponemos de equipo suficiente para justificar químicamente el porqué de este resultado. Tras hablar con diferentes profesores y expertos en resinas y pan de oro, las conclusiones que hemos expuesto en este trabajo son las que hemos podido recopilar y deducir desde nuestra experiencia práctica. Esperamos poder resolver algunas cuestiones sobre estos materiales en el futuro, no obstante, hasta este punto llega nuestra investigación. Aunque cabe destacar que la importancia de este TFM no reside solo en la parte científica o química resultante de la experimentación con los materiales, sino en el uso experimental que nos ofrece para construir un vocabulario propio y son un planteamiento crítico sobre la pintura sin soporte y su comportamiento en la instalación.

En la siguiente tabla vamos a hacer un análisis de los elementos que necesitamos para realizar esta pieza que vemos en la figura 26, y posteriormente explicaremos este proceso. La hemos tomado como ejemplo para calcular las medidas de cada material para su realización:



Fig. 26. Alicia Torres
Oxidación 5. 2016
 Pan de oro, resina acrílica y de
 poliéster
 150 cm ø

| MATERIALES | MEDIDAS | TIEMPO SECADO | ÓRDEN DE APLICACIÓN |
|------------------|-----------------|---|---------------------|
| PAN DE ORO | 25 HOJAS APROX. | 1 SEMANA O 4 DÍAS SI SE LE APLICA CALOR | 1º |
| RESINA ACRÍLICA | 250 ML | | 2º |
| RESINA POLIÉSTER | 100 ML | | 3º |

Ahora explicaremos la tabla y de qué manera se emplean los materiales para formar la pieza *Oxidación 5*. En primer lugar, tomamos como base una superficie plana y redonda de 150 cm ø, en nuestro caso utilizamos la tabla de una mesa pequeña, como vemos en la figura 26. Sobre esta superficie y de manera igual, aplicamos crema hidratante. Seguidamente adherimos el pan de oro a la superficie cubriendo completamente la base redonda. Más tarde vertimos la líquida resina acrílica sobre la superficie cubierta de pan de oro, y la dejamos secar de 5 a 7 días. También podemos agilizar este proceso colocando uno o varios calefactores alrededor de la pieza para su rápido secado, de esta manera ganaríamos de 1 a 2 días. En este caso se debe controlar el proceso y variar la posición de los aparatos cada media hora cuando está húmedo y cada 3 horas cuando está seco, de lo contrario podríamos agrietar la pieza. Esta explicación ofrece una aproximación al proceso que seguimos para realizar la obra, cada



Fig. 27. Soportes de madera sobre los que realizaos las obras de pan de oro y resina acrílica

pieza se comporta de manera diferente según la temperatura y el ambiente en que se encuentre, dicho esto seguimos con la explicación de proceso. Una vez la resina acrílica esté completamente transparente hasta poder ver el pan de oro que había quedado debajo, entonces procederemos a levantarla de la superficie, y gracias a la crema aplicada anteriormente, agilizamos esta acción. Una vez despegada la pieza de la superficie, tendremos esta obra semirrígida a la que podremos variar su forma. Algunas de las piezas las dejamos en este punto del proceso para trabajar posteriormente con este factor de variabilidad y cambiar su posición en la posterior exposición. Sin embargo, con esta pieza damos un paso más y la hacemos completamente rígida. Una vez tengamos la pieza semirrígida, la colocamos en la posición deseada (normalmente en forma redonda) dentro de una palancana y boca abajo, es decir, la cara frontal boca abajo. Aplicamos una fina capa de resina de poliéster, ya mezclada con el catalizador para su rápido secado, y colocamos fibra de vidrio para sujetar la forma redonda por la parte de dentro o detrás de la pieza. Fijamos esa parte de detrás para conseguir una forma redonda y la dejamos secar dentro de la palancana para mantener su forma. Un par de horas después le damos la vuelta a la pieza y le aplicamos la segunda capa de resina de poliéster por la cara de delante, que correspondería a la cara que vemos en la figura 26. La segunda capa de poliéster refuerza la cara de delante de la pieza y la protege de futuras huellas o corrosiones del material. Así conseguimos la rigidez total de la pieza.



Fig. 28. Imagen de dos de las piezas en proceso de secado de la resina acrílica y oxidación. 2014

Seguidamente, mostraremos algunos vídeos del proceso de producción que llevamos a cabo al realizar algunas de nuestras obras. Hemos organizado los vídeos de menor a mayor según el tamaño de la pieza que realizamos en cada uno de ellos.

PIEZA 1: *Plástico 01* (2015)

[En línea] Video del proceso de producción de la obra:

<https://www.youtube.com/watch?v=RsaATOGgak8&feature=youtu.be> (22/07/2017)

PIEZA 2: *Plástico 02* (2015)

[En línea] Video del proceso de producción de la obra:

<https://youtu.be/0vtvGk1EhVQ> (22/07/2017)

PIEZA 3: *Manta del Sol* (2015)

[En línea] Video del proceso de producción de la obra:

https://www.youtube.com/watch?v=Kt_r3AyqLsY&feature=youtu.be (22/07/2017)



Fig. 29. Alicia Torres
Manta del sol. 2014
Pan de oro y resina acrílica
130 x 65 c m

PIEZA 4: *Cartografía de El Dorado* (2015)

[En línea] Video del proceso de producción de la obra:

<https://www.youtube.com/watch?v=SQnb3x4eVQo&feature=share> (22/07/2017)

3.5 - Cualidades de superficie

En este apartado hablaremos de los resultados que ofrecen las obras una vez acabadas. Hemos dividido este capítulo en tres subapartados para enumerar y desarrollar las diferentes cualidades que caracterizan nuestras piezas. Estos son: Transparencia/ semitransparencia/ luz, Brillo/ mate y Flexibilidad/ rigidez/ plasticidad. Podría decirse que estas son las principales cualidades plásticas que las obras presentan. Hablamos del resultado estético, centrándonos en su apariencia visual, es decir, lo que la obra provoca en el espectador hablando desde la parte matérica de las piezas. Esa sensación de querer acercarse a la pieza de una manera táctil, traspasando lo visual para experimentar la textura que los materiales ofrecen.

Transparencia/ Semitransparencia/ luz



Fig. 30. Alicia Torres
Detalle de las dos primeras
muestras de pan de oro y resina
acrílica que resultaron oxidadas
tras la mezcla. 2014

La transparencia que el material da como resultado en las obras las dota de un interés matérico. La cantidad de resina acrílica, mezclada con el dorado, incentiva el interés por lo plástico ya que dota a la pieza de un interés sustancial y plástico que no lo hace otro tipo de superficie plana. Las texturas que se forman obligan al espectador a acercarse a la pieza, a moverse por el espacio, ya que las obras suelen encontrarse en forma de instalación dentro de una exposición.

Brillo/ mate

El brillo/ mate es el resultado plástico relacionado con la cualidad de superficie y textura de las piezas. Sí es cierto que podemos arrugar, doblar, plegar, colgar,... las obras, sin embargo su superficie plana y brillante es lo que las caracteriza. Cualquiera de

las dos resinas que utilizamos: acrílica o de poliéster, nos aportan estas cualidades. El brillo es una de las características por la cual más se utilizan estas resinas, aunque también es cierto que se puede modificar para volverse más mate mezclándose, como por ejemplo cuando mezclamos la resina acrílica con algún pigmento o acrílico, en ese caso mantendría la textura pero la pieza adquiriría un tono más mate.

Flexibilidad/ rigidez/ plasticidad

Cuando comenzamos a utilizar la resina acrílica con el pan de oro, las piezas presentaban un estado de flexibilidad maleable, es decir, estos dos componentes ofrecen como resultado una pieza totalmente flexible. En este punto del proceso de producción podíamos colocar las piezas en multitud de posiciones ya que la resina acrílica utilizada en estas cantidades y sin ningún tipo de soporte ofrecía la posibilidad de “expandirse” por el espacio expositivo. La flexibilidad en algunas de nuestras piezas es una de las características más relevantes ya que a la hora de exponerlas ofrece la posibilidad de variar su forma según en espacio expositivo. No obstante, no todas las piezas ofrecen esta maleabilidad ya que hemos dado un paso más y hemos añadido resina de poliéster a algunas de las obras. Los procesos de experimentación que hemos llevado a cabo son varios, este es uno de los más relevantes ya que, al añadir resina de poliéster a las piezas (anteriormente formadas únicamente por pan de oro y resina acrílica), las privamos de su flexibilidad y las convertimos en piezas estables y rígidas. Es otra de las características que ofrecen las piezas: la variabilidad formal, algunas varían su forma y otras adoptan una posición estática. El paso de añadir resina de poliéster se debe al interés por mantener la forma de algunas de las piezas de una manera fija, así también aseguramos la durabilidad de algunas obras ya que la resina de poliéster es más resistente y duradera. Además reforzamos las obras con fibra de virio por la parte de detrás para evitar que la pieza quiebre, es el caso de la pieza que vemos en la imagen de la derecha, figura 32.

Lo más relevante de la flexibilidad/ rigidez/ plasticidad es que no todas las obras presentan el mismo grado de rigidez. En nuestra práctica trabajamos con ambas vertientes para experimentar una posterior instalación de las obras y variar su relación con el espacio una vez instaladas. Es por ello que aceptamos ambas posibilidades dentro de nuestra práctica artística. En cuanto a la plasticidad de las obras, como hemos venido hablando durante en trabajo, mantiene una relación con la cantidad de resina acrílica en su



Fig. 31. Alicia Torres
Oxidación 1. 2016
Pan de oro, resina acrílica y de
poliéster
150 cm ø



Fig. 32. Alicia Torres
Oxidación 6. 2014
Pan de oro, resina acrílica,
resina de poliéster y fibra de
vidrio
45 x 40 x 20 cm

composición. El hecho de que algunas de las piezas no presenten un soporte rígido las dota de ese interés plástico que evidencia nuestro deseo de mostrar la parte matérica y plástica de las obras, a pesar de que únicamente estén compuestas por dos o tres materiales.

3.6 – La cerámica y el vidrio como materiales experimentales en torno a la oxidación



Fig. 33. Alicia Torres
Ceramic Oxidation Serie (Serie de oxidación de cerámica). 2016
 Cerámica y vidrio
 50 x 40 x 30 cm aprox. cada una

Durante nuestra estancia de 10 meses en Pekín con motivo de la beca de intercambio académico Promoe de la UPV en este curso 2016 – 17, hemos llevado a cabo un serie de prácticas con diferentes materiales. Hemos tenido la oportunidad de trabajar con cerámica, vidrio, metal, diferentes resinas, etc. y de llevar a cabo una extensa producción de obras que nos han permitido abrir otra vertiente de investigación práctica y teórica en relación a nuestro trabajo. Reflexionamos en torno a la parte conceptual de nuestra producción y extrapolamos nuestro trabajo hacia otros campos prácticos como es la cerámica. Buscamos siempre un hilo conductor que llevamos a cabo durante estos años y creemos que hemos aprovechado nuestros conocimientos acerca de la instalación y el espacio para producir estas obras nuevas. Cabe

destacar que nunca antes habíamos trabajado con estos materiales ya que nuestra producción se ha basado en la pintura y el soporte, sin embargo nuestro interés por la instalación junto a esta experiencia realizada fuera de Europa nos ha llevado a transformar nuestra producción y abrir nuestros campos de visión con respecto al espacio y a las piezas. Cabe destacar que no solo hemos trabajado en la *Central Academy of Fine Arts* (中央美术学院) de Pekín, la Facultad donde se nos ha asignado la beca, sino que hemos viajado con el estudio de escultura de esta Facultad y varios profesores a distintas provincias para trabajar con diferentes materiales. Realizamos una estancia de 6 semanas en el primer cuatrimestre en Jingdezhen, la ciudad donde se produce gran parte de la cerámica que se exporta al resto de China. En Jingdezhen trabajamos en la *Ceramic Art Avenue*,²⁶ donde disponíamos de estudio y materiales para crear nuestra producción de cerámica, la cual expusimos posteriormente en Pekín. Más tarde, durante el segundo cuatrimestre realizamos el segundo viaje con nuestro estudio, formado por 10 alumnos. Esta vez viajamos a dos lugares diferentes de China: el primero fue el pueblo de Boshan, en la ciudad de Zibo, provincia de Shandong, y después viajamos a Shanghái, en ambos para trabajar con vidrio. En cada uno de los talleres de vidrio estuvimos dos semanas. En Boshan aprendimos la técnica del vidrio inflado/ soplado, y en Shanghái trabajamos con moldes, en ambos creamos nuestras piezas en vidrio y disponíamos de trabajadores que nos enseñaban como realizar las piezas. Pudimos llevar a cabo toda la producción prevista para nuestra estancia en ambas fábricas, además de muchas otras ideas que surgieron a raíz del apoyo de los compañeros que sí que habían trabajado tanto la cerámica como el vidrio. Cabe destacar que sólo trabajamos con cerámica y vidrio durante estos dos viajes de estudios. En la *Central Academy of Fine Arts* de Pekín llevamos a cabo otro tipo de producción, también de experimentación con otras técnicas como el metal, resinas de poliéster, madera, etc. donde también tratamos de buscar una conexión con nuestro trabajo.



Fig. 34. Fotografía tomada mientras trabajábamos en nuestro taller en la *Ceramic Art Avenue*. Jingdezhen



Fig. 35. Fotografía tomada mientras trabajábamos en nuestro taller en la *Ceramic Art Avenue*. Jingdezhen



Fig. 36. Fotografía tomada en uno de los hornos para cerámica de la ciudad de Jindezhen

²⁶ La *Ceramic Art Avenue* es un recinto público propiedad de la Central Academy of Fine Arts de Pekín, espacio también público, donde trabajan diversas galerías de arte de diferentes partes de Europa y China además de un importante museo, junto a otros estudios de arte donde trabajan artistas de todo el mundo. Este recinto se encuentra en el centro de la ciudad de Jingdezhen, provincia de Juanxi, China.

3.6.1 – Cerámica



Fig. 37. Alicia Torres
Proceso de aplicación del color verde sobre dorado antes de meterlo en el horno. 2016
Cerámica
15 x 20 x 5 cm aprox.



Fig. 38. Alicia Torres
Small Ceramic Oxidation Serie (Serie oxidación de cerámicas pequeñas). 2016
Cerámica
20 x 20 cm aprox. cada una



Fig. 39. Fotografía de las piezas pequeñas en exposición en *Passage Gallery*. Departamento de escultura de la Central Academy of Fine Arts (CAFA). Beijing. 2016

Como hemos dicho antes, buscábamos un hilo conductor para relacionar nuestra producción artística con las nuevas piezas que llevaríamos a cabo en cerámica en la ciudad de Jingdezhen. En primer lugar, pensamos en nuestras obras de pan de oro y resina acrílica y de qué manera podríamos trasladar su habilidad para adaptarse al espacio expositivo desde la cerámica. Como sabemos, la cerámica es un material rígido, así que suprimíamos una de las características principales, que es la flexibilidad, en muchas de nuestras piezas. Buscábamos realizar un trabajo de cerámica contando con el concepto de instalación. De esta manera, empezamos realizando obras de pequeño formato, experimentando así con la técnica y probando con los colores. Realizamos piezas pequeñas al principio para coger práctica, y posteriormente ampliamos su tamaño. El siguiente paso fue tratar de realizar algunas obras en dorado, este paso supuso una gran cantidad de pruebas fallidas ya que el dorado no se obtiene de la misma manera que el resto de colores. Los colores resultantes se obtienen a partir de la reacción química del color con el calor del horno al que posteriormente son sometidas las piezas. Esto quiere decir que el color del pigmento en forma líquida que compramos no es el mismo que posteriormente resulta cuando la pieza sale del horno, con lo que es casi imposible realizar dos piezas iguales. El dorado de la pieza que tenemos en la figura 38 se obtiene de manera distinta a cualquier otro color, en nuestro caso, llevamos varias piezas a un taller donde aplicaban un spray y posteriormente las metían en una máquina que hacía líquido el dorado y quedaba brillante. En la figura 40 vemos el proceso habitual de realización de las otras piezas. En este proceso realizamos primero la pieza, la dejamos secar varios días y posteriormente le aplicamos la pintura líquida para cerámica con el recipiente de metal que vemos en la imagen. Esta herramienta se utiliza vertiendo el color dentro del bote y soplando por la boquilla, así el color sale hacia la pieza de manera uniforme. El soporte bajo la pieza sirve para girarla a la vez que soplamos la pintura. La pieza que vemos de color gris en la figura 40, finalmente fue azul, esto se debe al proceso de producción, ya que tras meterla en el horno el color reacciona y cambia, como vemos en la figura 41. El tono del color depende de

varios factores: la cantidad de color que se vierte sobre la pieza, la posición de la pieza en el horno, es decir, el calor que se le aplica dentro del horno, o la mezcla con otros colores. Es un proceso variante y difícil de controlar cuando empiezas a trabajar con este material, no obstante, trabajar con la cerámica garantiza la durabilidad de las piezas debido a la resistencia del material.

Nuestro objetivo con respecto al color era conseguir los efectos de oxidación con los que habíamos trabajado hasta el momento. Perseguíamos la oxidación del dorado con esta nueva técnica. Los colores elegidos para la realización de las piezas simulaban la oxidación del dorado, por ello predominaban los verdes, azules y marrones. También probamos diferentes dorados o amarillos para simular el dorado, incluso mezclando colores, pero ninguno nos dio como resultado el dorado que buscábamos, solo el que hemos visto en la figura 38. Sin embargo, ese dorado no podía ser mezclado con otros colores ya que su proceso de obtención era diferente, y al aplicarle calor perdía el color. Llevamos a cabo la prueba en dos piezas y en ambas quedó únicamente el color que aplicamos posteriormente, el dorado desaparecía al meterlo en el horno. Nuestro objetivo era mezclar el dorado con colores verdes, de manera que este color quedase bajo el verde, intuyendo el color y simulando una oxidación. No obstante, en ningún caso este proceso resultó efectivo. Como hemos dicho, este dorado no aceptaba otros colores ni mezclas y los demás colores no ofrecían un dorado puro que se acercase al color del pan de oro.

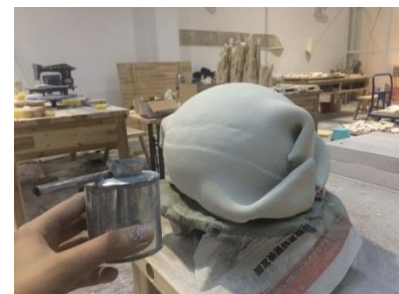


Fig. 40. Alicia Torres
Proceso de producción de la cerámica. Fase de aplicación del color



Fig. 41. Alicia Torres
Pieza perteneciente a *Ceramic Oxidation Serie* (Serie de oxidación de cerámica). 2016
30 x 45 x 30 cm
cerámica



Fig. 42. Fotografía de la exposición en *Passage Gallery*. Departamento de escultura de la Central Academy of Fine Arts (CAFA). Pekín. 2016



Fig. 43. Imagen de las piezas pequeñas durante el proceso de secado junto a los radiadores

En cuanto a la forma de las piezas, pensamos en la manera de construir su estructura basada en las obras que realizamos con pan de oro y resina acrílica. Como hemos dicho, primero empezamos con piezas pequeñas y posteriormente ampliamos su tamaño. Las piezas pequeñas nos sirvieron para probar con diferentes colores y coger práctica en el manejo de la técnica. Realizábamos unas 12 piezas por día, las cuales tardaban una media de entre 2 o 3 días en secar, aunque algunas se agrietaban durante el secado, se rompían por el camino o el resultado no era el deseado tras sacarlas del horno. Posteriormente, con las piezas grandes, procedimos a realizar su forma circular con la ayuda de globos. Esta manera de realizar las obras no era estable ya que había un alto riesgo de que las piezas se rompiesen al secar ya que no podían ser muy gruesas o romperían el globo. Cuando la cerámica estaba húmeda, la amasábamos en forma de manta, de manera que quedase una superficie plana, y seguidamente la enrollábamos sobre un globo del tamaño deseado. Con la ayuda de una tela bajo la cerámica amasada, tirábamos para enrollar la pieza en el globo y crear la forma circular, de manera que la pieza quedaba encima del globo durante su secado. Algunas veces, durante este proceso el globo explotaba al colocar la pieza sobre él, o incluso durante los días de secado. Además, utilizábamos radiadores especiales para acelerar el proceso de secado de las piezas pequeñas, pero en el caso de las grandes no los podíamos utilizar ya que el calor rompía el globo. Por ello, el proceso de secado se veía ralentizado hasta 5 días de secado de las piezas grandes, ya que debíamos dejarlas secar a temperatura ambiente.

Fig. 44. Alicia Torres
Ceramic Oxidation Serie (Serie de oxidación de cerámica). 2016
50 x 40 x 30 cm aprox. cada una
cerámica



La forma de las piezas, al principio era cerrada por la parte de abajo, siguiendo así la forma original del globo y formando algunos simples pliegues. Aunque, más tarde las piezas fueron

abriendo su forma circular y expandiéndose hasta seguir la forma de un escalón, como vemos en la figura 44. De esta manera, deseábamos crear piezas que dialogasen con el espacio y se abriesen para formar una instalación, aunque esta idea solo llegó al final del proceso. Solo creamos dos piezas que simulasen bajar por un escalón por falta de tiempo, aunque seguimos con esta manera de trabajar con la técnica del vidrio, la cual veremos en el apartado de vidrio. Nuestra estancia en Jingdezhen duró seis semanas, incluidos fines de semana, y en este tiempo realizamos 73 piezas pequeñas y 22 grandes, todas posteriormente transportadas a Pekín y expuestas en la *Central Academy of Fine Arts* de Pekín, además de otros espacios.

Nuestro interés por experimentar con la técnica del vidrio ya comenzaba a estar vigente en este trabajo de cerámica. Es por ello que añadimos este material a algunas de las piezas de cerámica que realizamos durante nuestra estancia de 6 semanas. Nuestros compañeros de clase tenían experiencia con el vidrio y la cerámica así que nos ayudaron a comprender como era el proceso de mezclar ambos materiales. Durante la producción, reciclamos algunas botellas de vidrio de diferentes colores, las troceamos, y colocamos algunos pedazos en los huecos de las piezas de cerámica. Posteriormente, llevábamos las piezas al horno y dentro de este, el vidrio se fundía con los colores de la pieza de cerámica, quedando una superficie de vidrio agrietada y transparente que cubrían estos huecos. El vidrio solo podía ser depositado en los orificios y pliegues que quedaban entre las paredes de las piezas. Repetimos este proceso en muchas de las obras pequeñas y grandes, cada vez con más cantidad de vidrio. Además, comenzábamos a moldear las piezas de manera que quedase cada vez más espacio para añadir el vidrio una vez secas. Aunque el uso del vidrio en la cerámica estaba limitado ya que, una vez dentro del horno el cristal salpicaba al derretirse y podía estropear otras piezas. Además, si añadíamos demasiado, este desbordaba y la pieza quedaba pegada al horno por el mismo cristal que quedaba bajo ella. Muchas de las obras quedaron pegadas durante este proceso, no obstante, se podían despegar haciendo palanca con una paleta de metal dura y con cuidado de no partir la pieza por la mitad, como también nos pasó en alguna ocasión. El vidrio era un adhesivo muy fuerte cuando se derretía, sin embargo, cuando tuvimos todas las piezas acabadas, procedimos a pulirlas con una máquina pulidora, de manera que quedasen lisas por la

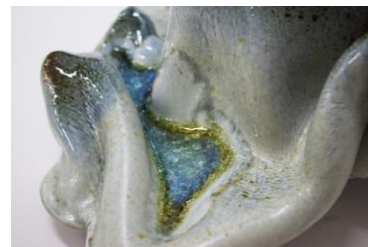


Fig. 45. Alicia Torres
Detalle de vidrio azul fundido
con color amarillo de la
cerámica en una de las piezas
grandes

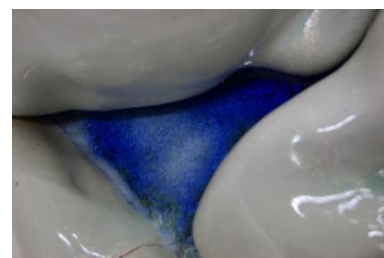


Fig. 46. Alicia Torres
Detalle de vidrio azul en una
de las piezas grandes



Fig. 47. Imagen de las piezas pequeñas durante el proceso de secado junto a los radiadores y pistola eléctrica para secar las piezas

parte de abajo, retirando el cristal sobrante. Durante todo este proceso descubrimos cómo funcionaba esta técnica, aprendimos a entender la cerámica y controlarla, y esto nos llevó a resultados muy satisfactorios.

La búsqueda por variar la concepción de las piezas dentro del espacio expositivo mediante esta técnica vino una vez habíamos cogido habilidad con la cerámica. Es decir, buscábamos crear unas piezas que diesen sentido a nuestro discurso sobre la imagen de la obra dentro del espacio expositivo, y cómo estas podían adaptarse al mismo, aunque no diríamos que lo logramos del todo. Decimos esto porque estos trabajos siguen siendo objetos individuales que funcionan como tal dentro de una exposición convencional o encima de un pedestal. Sí que es cierto que la forma insinúa un deseo por ampliarse hacia el espacio, sin embargo, no dejan de ser piezas estables y rígidas para componerse y formar una instalación. Cabe destacar que, tras insistir en crear una relación entre nuestras piezas de cerámica y la obra que llevamos trabajando estos años, nuestro intento de dar forma a una instalación se ha visto reducido y condicionado por la intención de crear una relación entre ambos proyectos. En nuestra opinión, nos centramos demasiado en plasmar los efectos de oxidación del dorado en la cerámica, y esto supuso una gran cantidad de tiempo de búsqueda de colores que simulasen la misma, el cual podríamos haber empleado en modificar la forma de las piezas para integrarlas en el espacio. Por otra parte, estudiamos algunos referentes artísticos que trabajaban la cerámica desde la instalación, estos artistas nos ayudaron a crear una visión de nuestro trabajo y ampliar los parámetros preestablecidos de esta técnica desconocida hasta el momento, más adelante hablaremos de algunos de ellos.



Fig. 48 Las 22 piezas pertenecientes a *Ceramic Oxidation Serie* (Serie de oxidación de cerámica). 2016
Cerámica y vidrio

Como vemos, este proceso es largo y tiene muchas vías diferentes de abordar esta técnica, es decir, maneras y herramientas distintas para trabajar la cerámica. Con la ayuda de compañeros y profesores aprendimos y elaboramos nuestra producción de la mejor manera que pudimos, y empleando todo nuestro tiempo y esfuerzo en resolver todos los problemas que esta nueva técnica acarrió. Cabe decir que a pesar de todo, estamos contentos con los resultados, ya que hemos aprendido a manejar la técnica a la que tal vez en un futuro volvamos a recurrir. Nos vemos condicionados por el uso de la cerámica ya que precisa de herramientas que hacen posible su desarrollo. En primer lugar, la ciudad donde nos encontramos estaba dedicada en gran parte a la producción de cerámica, con unas 20 casas de hornos donde llevar nuestras piezas a quemar, y a un precio aceptable según el tamaño de la pieza. Además de tiendas donde comprar todo tipo de colores especiales para cerámica, como tórculos eléctricos, radiadores, máquinas de aire para soplar el color, y demás herramientas manuales. Además, China es uno de los países donde más cerámica se produce en el mundo, y casi todos los estudiantes de arte estudian la cerámica de manera tanto práctica como teórica. Durante mi estancia académica Promoe solicité trabajar con la cerámica en primera estancia, mi interés por la técnica venía de antes de llegar al país, pero fue una vez en Jingdezhen cuando aprendí la gran cantidad de posibilidades que la cerámica ofrece.

3.6.2 - Referentes artísticos de la cerámica

En este apartado vamos a hablar de algunos de nuestros referentes que han trabajado con la cerámica desde la instalación. La mayoría de los artistas que vamos a exponer los conocemos gracias a las clases teóricas de nuestro profesor de CAFA y famoso artista Lv Pinchang (吕品昌), quien también trabaja la cerámica profesionalmente. Primero hablaremos de Ai Wei Wei (艾未未) (1957, Pekín), y posteriormente de otros artistas vinculados a CAFA que han trabajado la técnica.

En primer lugar, nuestro principal referente como ceramista fue Ai Wei Wei, el famoso artista chino que revolucionó el arte del siglo XX rompiendo un jarrón de cerámica en una serie de tres fotografías, una forma de resistencia al gobierno chino por su



Fig. 49. Alicia Torres
Pieza de *Small Ceramics Oxidation Serie* (Serie de pequeñas oxidaciones de cerámica). 2016
Cerámica y vidrio
15 x 15 x 15 cm



Fig. 50. Ai Wei Wei.
Sunflower Seeds. 2010
El interior de la Turbine Hall
en la Tate Modern. Londres

restricción en el mundo del arte. Además, China mantiene una larga tradición de cerámica, es por ello que la ruptura de la cerámica crea un vínculo con la historia cultural de su país de origen. La imagen que vemos en la figura 50 pertenece a la pieza que el artista realizó para la Tatte Gallery de Londres en 2010. Las pipas fueron talladas a mano por ciudadanos chinos, y que posteriormente el artista instaló en la sala hasta cubrir todo el suelo.

De los siguientes artistas que vamos a ver, algunos fueron alumnos de CAFA y otros son artistas de mayor trayectoria profesional. La obra que vemos a continuación pertenece a la alumna de CAFA, Bian Xiao Meng (边霄萌), la cual ganó el primer premio en la *Graduated Students Artworks*²⁷ en el CAFA Museum. La autora trabaja la cerámica en torno al tema de la intimidad femenina, representando objetos del uso de la misma. Nos interesa esta obra por la instalación que la artista realiza con las diferentes piezas, en este caso, modela una montaña de estos objetos en diferentes posiciones y los amontona formando una instalación. El hecho de que las compresas se encuentren representadas sucias evidencia el interés de la artista por romper los tabúes que rodean en mundo de la intimidad femenina, como es el caso de la regla. También nos parece interesante cómo ha dispuesto las pequeñas piezas creando un espacio que invita al espectador tanto a la reflexión como a la participación, y decimos esto porque la pieza invita a agacharse y mirarla de cerca ya que crea cierto desconcierto plástico al tratarse de cerámica.

Fig. 51. Bian Xiao Meng
(边霄萌)
Producción e instalación de
cerámica
China



Las imágenes que vemos en la figura 52 pertenecen a obras de dos artistas que trabajan la cerámica desde la instalación.

²⁷ La *Graduated Students Artworks* es la exposición que se lleva a cabo todos los años en CAFA, en ella los alumnos que se gradúan exponen sus piezas en el gran museo de la universidad. Con ello tienen la oportunidad de que sus trabajos sean vistos por muchas de las galerías y coleccionistas chinos que vienen a visitar esta importante muestra. Además, los alumnos figurarán en una lista de quién ha sido

Ellos son: Walter McConnell (1956, Pensilvania), y nuestro profesor y artista Lv Pinchang. Nos parece oportuno añadirlos a nuestro trabajo como ejemplo de artistas que trabajan esta técnica.

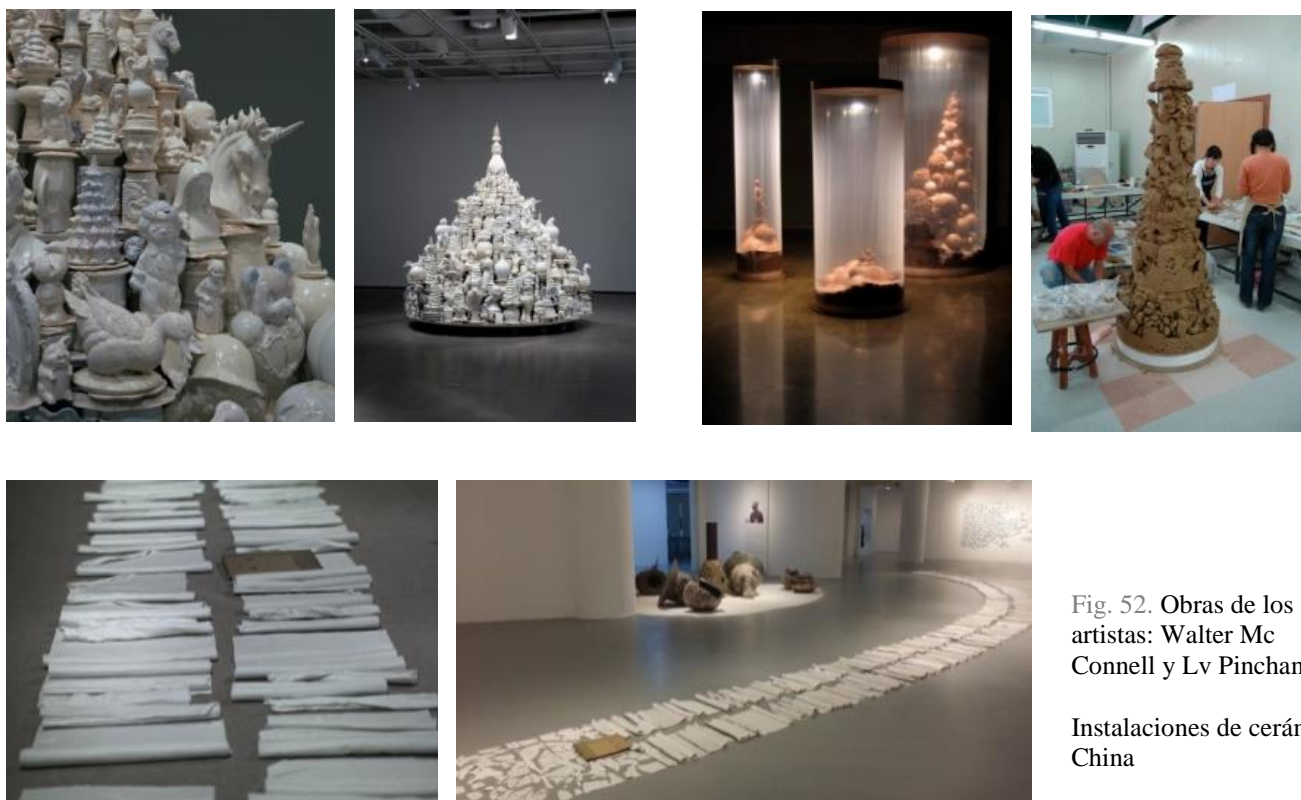


Fig. 52. Obras de los artistas: Walter Mc Connell y Lv Pinchang

Instalaciones de cerámica China

3.6.3 - Vidrio

En este pequeño apartado vamos a hablar de nuestra producción de vidrio y la relación que este mantiene con nuestra obra. Durante nuestra estancia en China trabajamos con el vidrio, creando un conjunto de piezas que continuaban la serie de cerámicas que hemos visto en el apartado anterior. Durante nuestro aprendizaje con la cerámica ya comenzaba a surgirnos un interés por el vidrio. Recordemos que la cerámica la trabajamos durante 6 semanas en el primer cuatrimestre en Jingdezhen. Sin embargo, la introducción del vidrio en nuestra producción de cerámica vino cuando comenzamos a dominar la técnica. En primer lugar, el vidrio nos interesaba por los efectos resultantes de su mezcla con la cerámica. Recordemos que buscábamos la representación de la oxidación del dorado mediante colores verdes y azules. La manera en la que el vidrio se funde con los colores de

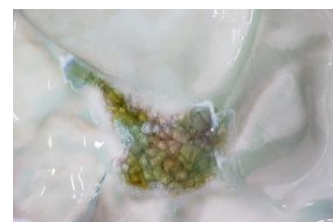


Fig. 53. Alicia Torres
Detalle de pieza pequeña
Cerámica y vidrio



Fig. 54. Alicia Torres
Detalle de obra con
diferentes capas de
color, antes de ser
pulida



Fig. 55. Proceso de
producción del vidrio en
Boshan.

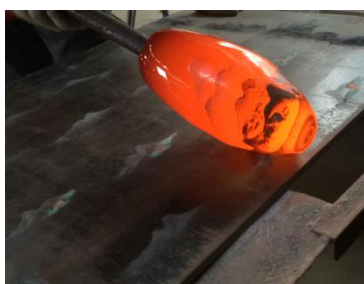


Fig. 56. Proceso de creación
de una pieza en el horno
para su calentamiento y
posterior modelado.

la cerámica nos resultaba atractiva, además del craquelado que surgía debido al reciclaje del material. Por ello, nuestro primer contacto con el vidrio fue durante nuestra producción de cerámica en Jingdezhen.

Más tarde, nuestro profesor de escultura nos informó que viajaríamos a dos ciudades de China para trabajar dos diferentes técnicas del vidrio en el segundo cuatrimestre. Primero, viajamos al pueblo de Boshan, ciudad de Zibo, provincia de Shandong, donde estuvimos dos semanas aprendiendo la técnica de vidrio soplado en una fábrica especializada en la técnica, y después iríamos otras dos semanas a Shanghai. Durante esta primera estancia, la fábrica dispuso trabajadores con los que colaboramos para crear nuestras piezas. Viajamos con un plan de trabajo predeterminado, en el que traíamos las ideas de las piezas que queríamos llevar a cabo y los trabajadores nos enseñaban como producirlas. Podríamos decir que nuestro aprendizaje fue corto, ya que se necesitan años para dominar la técnica. Nuestro trabajo se basaba en realizar piezas pequeñas como vasos o pequeñas esculturas, y en ayudar a los trabajadores a realizar nuestras piezas grandes. Aprendimos la manera en la que se trabajaba el vidrio soplado en China, y cómo creaban artesanalmente, desde: jarrones, pequeñas esculturas o piezas por encargo, hasta instalaciones de cristal contemporáneas. La oportunidad de llevar a cabo nuestra producción con profesionales del cristal supuso la apertura de una vertiente a nuestro trabajo. Y digo esto porque el vidrio es difícil de trabajar ya que requiere de una gran cantidad de medios para su producción, con lo que no trabajaremos con él, ni con la cerámica, en un futuro.

Vidrio soplado

Para entender el funcionamiento de la técnica cabe destacar varias cuestiones. Primero, la fábrica poseía grandes instalaciones para hacer posible nuestro aprendizaje y trabajo junto a los trabajadores. Recordemos que nuestra clase era de 9 alumnos, lo que facilitaba el trabajo y la organización: hacíamos grupos y trabajábamos por turnos con los ayudantes. La técnica de soplado nos permitió llevar a cabo una gran cantidad de piezas: primero por la agilidad de los trabajadores, y segundo porque el vidrio seca muy rápido y hay que moldearlo con la mayor brevedad posible o

puede romperse. Producíamos una media de una pieza cada 20 minutos. La técnica consiste en hacer soplar el vidrio a través de una barra metálica, dándole forma de globo y de manera uniforme. Esto lo hacíamos girando la barra a la vez que soplabamos por el otro extremo de la misma. La pieza iba creciendo en función de la cantidad de vidrio que le añadíamos a la bola, su formación se basaba en ir añadiendo capas de vidrio sin permitir su total enfriamiento. Durante su modelado, introducíamos la pieza entre 7 y 15 veces en un hornillo, como vemos en la figura 57, y así la calentábamos de nuevo. Por un lado, teníamos los hornos donde cogíamos el vidrio, y por el otro, estaban los otros hornos donde calentar las piezas para modelarlas. Las piezas se veían condicionadas a la forma redonda derivada de la técnica del soplado, se modelaban partiendo de esta base.

El proceso de añadir un color a la pieza se llevaba a cabo cuando la obra tenía un tamaño de 15 cm aproximadamente. Posteriormente, se seguía con el soplado de la obra que daba forma a la pieza junto al color. Tras añadir el color se aplicaba una o varias capas más de cristal para protegerlo. Además, se podían añadir diferentes capas de color, sobreponiendo unas a otras y creando un volumen interno dentro de la pieza. Los colores del vidrio se añadían a las piezas de diferente manera. Por un lado, en la figura 58, podemos ver cómo, el trabajador giraba la pieza a la vez que vertíamos los pigmentos con una redcilla, espolvoreándola de manera igual por todas las partes de la pieza. Por otra parte, teníamos el color comprimido en lingotes de cristal, los cuales metíamos al horno para calentar y adherir posteriormente a la pieza grande, estos lingotes quedaban fijos a la pieza para después esparcirlos en la capa superior de la misma, es así como la capa externa quedaba coloreada. Otra técnica consistía en, crear un dibujo o imagen con los pigmentos sobre la mesa, para posteriormente poner la pieza encima del dibujo



Fig. 57. Proceso de creación de una pieza en el horno para su calentamiento y posterior modelado.



Fig. 58. Proceso de creación de una pieza en el horno para su calentamiento y posterior modelado.



Fig. 59. Proceso de cambiar la pieza de barra para su posterior modelado.



Fig. 60. Proceso de producción de una obra de un compañero, construida por piezas y con la aplicación de pistola de calor para calentar de manera aislada la parte a la que adheriremos la segunda pieza.

girándola a la vez que los pigmentos quedan adheridos al cristal formando la imagen. Este proceso se repetía, por ejemplo, en objetos como jarrones. Entre otras técnicas se encontraban también las barras de cristal de diferentes colores. Se trataba de barras prefabricadas en forma de tubo con diferentes colores en el interior. Estas barras se cortaban a pedazos y se pegaban en las piezas cuando estas estaban calientes, de manera que creaban una superficie con diferentes estampados en forma de círculos o barras de colores. Estos círculos o barras se podían moldear posteriormente adheridos a la pieza. También, se podían modelar varias piezas al mismo tiempo y juntar después, pero este proceso requería de varios trabajadores y un severo control de la temperatura de las piezas, ya que al adherirlas la temperatura no debía de variar demasiado.

El dorado en las piezas de cristal fue un elemento clave. Como en nuestros trabajos anteriores, buscábamos el uso de este material para así propiciar la simulación de la oxidación en algunas de las piezas. Esta fue nuestra idea inicial en cuanto a nuestra producción de vidrio. Aprendimos a crear dos maneras diferentes de añadir dorado a las obras: una era con papel plateado resistente para cristal, el cual se enrollaba a la pieza y después se expandía al soplarla, pero este dejaba una superficie dorada craquelada. A este papel plateado se le añadía posteriormente un color marrón de

Fig. 61 y 62. Proceso de producción de una piza pequeña y resultado de la instalación de una serie de piezas pequeñas de una compañera de clase.



crystal para volverlo dorado, una superposición de capas que mezclaba ambos colores. Sin embargo, esta técnica era difícil de manejar y muchas piezas quedaban demasiado oscuras. Y otra de las técnicas de adhesión del dorado era mediante un mineral grueso que rallábamos y esparcíamos sobre la mesa. Así, hacíamos girar la bola de cristal redondo sobre el dorado, quedando los pequeños trozos pegados a la pieza de manera

desigual y creando una superficie dorada. En el video que mostraremos al final de este apartado podremos ver la aplicación del dorado al vidrio, así como otras técnicas de aplicación del color.

Las piezas se moldeaban por partes, primero, se creaba una bola en uno de los extremos de la barra de metal. Una vez teníamos la primera bola cogida por un extremo, se adhería una segunda barra al otro extremo de la pieza de cristal. De esta manera, la primera barra se separaba de la pieza con un golpe y se comenzaba a trabajar el otro extremo de la pieza. Las piezas resultaban siempre con una marca de la barra, no obstante, este desperfecto se pulía después hasta dejar una superficie tan brillante como el cristal puro, sin dejar rastro de otro cristal posteriormente adherido. En ocasiones, se cambiaba la pieza varias veces de barra para trabajar diferentes partes del cristal. Además, se podía aplicar calor a algunas partes aisladas de la pieza con una pistola, así se adherían varias piezas por diferentes extremos. Este proceso debía ser controlado constantemente porque la pieza podía partirse si se secaba demasiado por alguna parte.



Fig. 63. Detalle de piezas de vidrio transparente juntas



Fig. 64. Alicia Torres
Glass Installation Serie
(Serie Instalación de vidrio). 2017
Vidrio

También aprendimos como moldear piezas de pequeño formato. Las piezas pequeñas venían en forma de barra de cristal de un color, estas eran fundidas por un extremo con una pistola pequeña que las derretía, mientras que por el otro extremo las sujetábamos. Algunos de nuestros compañeros trabajaron con piezas pequeñas para crear objetos que posteriormente fueron



Fig. 65. Alicia Torres
Piezas de *Glass Installation Serie* (Serie Instalación de vidrio). 2017
vidrio
40 x 80 x 50 cm 3 piezas
juntas

expuestos en forma de instalación. Cualquier pieza de cristal no podía volver a modelarse una vez seca, tanto piezas pequeñas como grandes. El cristal venía en forma de polvo de cristal puro que se utilizaba para crear las piezas, el cual después se introducía en el horno para fundirlo y coger de ahí el vidrio.

Algunos de nuestros compañeros combinaron el cristal con otros materiales como: metales, ladrillos, hormigón o madera. En la imagen de la figura 66 vemos el proceso de producción de una pieza combinada con algunas planchas de metal cortadas y pensadas para ser combinadas con el cristal hinchado. La figura 67 muestra la producción de cristal combinada con ladrillos en forma de pila. La artista trataba de buscar elementos de básicos de construcción con los que combinar el cristal para formar sus obras desde la pureza del material.



Fig. 66. Yidae (李依黛)
Sin título. 2017
Vidrio y metal
85 x 40 cm

Fig. 67. Sherry Wang (草木青)
Sin título. 2017
90 x 30 cm
Vidrio y ladrillo



Fig. 68. Chen Yang (陈扬)
Sin título. 2017
Vidrio y madera
350 x 20 cm

Fig. 69. Yidae (李依黛)
Sin título. 2017
Instalación de vidrio,
hormigón, vidrio y video
proyección

La figura 68, combina el cristal con un tronco de madera. En este caso, el vidrio se introduce en los orificios hechos en el tronco, los cuales quedan iluminados por luces colocadas en el interior del mismo. En cuanto a la última pieza que corresponde a la figura 69, corresponde a una instalación realizada a partir de pequeños instrumentos de cristal que al soplar crean un ruido particular.

Nuestra compañera filmó las piezas golpeadas por gotas de lluvia, lo que generaba un sonido particular. Más tarde, proyectó el video de las piezas bajo la lluvia junto a la instalación. Sin embargo, las piezas se encontraban boca abajo con la boquilla introducida en el hormigón, lo que imposibilitaba su uso.

Volviendo a nuestras piezas de vidrio, hemos hablado de las obras que trataban de representar la oxidación del dorado con la superposición de capas de cristal y otros intentos de experimentación con el material. No obstante, más tarde apartamos nuestro interés por el dorado y nos centramos en crear piezas que trataran de moldearse dentro del espacio expositivo expandiéndose por él. Se trata de una serie de obras transparentes pensadas para interactuar entre ellas, con el espacio y el espectador en su posterior exposición. En primer lugar, nos centramos en moldear el vidrio de manera que la forma se antepusiera al color. En este caso, la forma de las obras es la que determina nuestro interés por crear una relación entre ellas, un diálogo. En este caso, la técnica del vidrio soplado facilitó la producción de estas piezas ya que su proceso partía de la forma circular. Llevamos a cabo las 17 piezas transparentes en un breve periodo de tiempo, solo ocupamos 4 mañanas, a una media de entre 5 y 7 piezas cada 4 horas. Además, la forma circular resultante de la técnica del vidrio soplado mantenía relación con nuestras anteriores piezas de pan de oro y resina acrílica, y digo esto porque ambas presentan esta característica forma de globo. La forma de globo de las piezas no solo se basa en nuestra producción anterior, sino que trata de evidenciar el deseo de expansión del vidrio, teniendo en cuenta el espacio expositivo y la relación entre las piezas dentro del mismo. En las figuras 64, 70, 71 y 72 podemos ver el proceso de evolución que las piezas experimentaron tras dejar a un lado nuestra producción de obras doradas. Probamos varias formas antes de quedarnos con la forma circular de las 17 últimas obras. Como vemos en la evolución de las imágenes, las obras mantienen la forma de las piezas doradas, ampliando ligeramente sus extremos hacia el exterior cada vez más. En estas piezas ya se evidencia un deseo de expansión con respecto a las primeras de colores. En la figura 71 vemos una pieza realizada en dos partes: una fue la capa exterior en forma de plato que queda arriba, y la otra fue la bola que queda bajo el plato como una burbuja. Ambas fueron moldeadas a la vez y unidas durante su modelado. Con esta pieza tratamos de probar nuevas



Fig. 70. Alicia Torres
Light glass Serie (Serie de
Cristal con luz). 2017
vidrio
20 x 20 cm



Fig. 71. Alicia Torres
Transparent Glass Serie
(Serie de Vidrios
transparente). 2017
vidrio
40 x 40 cm



Fig. 72. Alicia Torres
Transparent Glass Serie (Serie
de Vidrios transparente). 2017
vidrio
40 x 40 cm

formas de abarcar el espacio, creando nuevos espacios internos que generan un volumen diferente al que solíamos trabajar. En cuanto a la tercera pieza, fue pensada para albergar un objeto dentro del espacio de la bola, el cual no aparece en la imagen: una piedra o algún material ligero y básico de construcción. Buscábamos trabajar con algún otro objeto con el que relacionar la obra para crear un segundo espacio dentro de la pieza. Por una parte, el cristal trataba de expandirse hacia el espacio, y por otra, dentro de la pieza ya se creaba un segundo espacio interno. No obstante, esta función fue suprimida en su posterior exposición ya que las piezas funcionaban mejor por sí mismas. Es decir, en ellas podemos deducir un deseo de ampliación interno. Lo podremos apreciar cuando veamos las imágenes de la instalación expositiva que mostraremos en el apartado 4 de este trabajo.

Otra de las cuestiones que envuelven la instalación son las luces. Algunas de las obras que llevamos a cabo se muestran en exposición con luces internas y externas. Probamos y expusimos con diferentes formas lumínicas que trataban de potenciar los efectos plásticos de las piezas, creemos que la luz da una visión diferente y en algunos casos potencia el color y las vibraciones que las obras transmiten. Es una manera de crear un dinamismo interno en la obra que trata de abarcar un espacio mayor dentro de sus limitadas posibilidades como escultura de vidrio estable. Las luces colocadas debajo de la pieza proyectan la luz hacia el exterior, lo que trata de abarcar un espacio más amplio, sin limitarse al cristal como escultura estática y límite de la obra.

Y para terminar este apartado, nos parece necesario adjuntar un video que muestra una recopilación del proceso de producción de las obras. El objetivo de este video es facilitar el entendimiento del este proceso mediante la técnica del vidrio soplado. Mostrarlo nos parece importante para este trabajo ya que ilustra la manera en que hemos abordado esta producción. Además de las dificultades y limitaciones que esta técnica conlleva y cómo hemos resuelto las piezas.

Video disponible es: <https://youtu.be/NZEzTly2VPU>



Fig. 73. Alicia Torres
Light glass Serie (Serie de Cristal con luz). 2017
vidrio
20 x 20 cm



Fig. 74. Alicia Torres
Light glass Serie (Serie de Cristal con luz). 2017
vidrio
30 x 30 cm

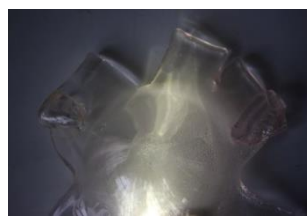


Fig. 75. Alicia Torres
Light glass Serie (Serie de Cristal con luz). 2017
vidrio
20 x 20 cm

Vidrio con molde.

En este apartado vamos a hablar de la segunda técnica del vidrio que aprendimos, esta fue durante nuestro viaje a Shanghái. Como hemos dicho anteriormente, viajamos a dos ciudades para trabajar con dos técnicas diferentes, y estuvimos 2 semanas en cada una de las fábricas de vidrio. Realizamos nuestra estancia en una fábrica de vidrio situada a 2 horas de Shanghái. En esta residencia tuvimos la oportunidad de aprender otra de las técnicas fundamentales de producción de vidrio. La fábrica dispuso trabajadores para enseñarnos el manejo de la técnica. En este caso, también planificamos la producción de unas piezas que llevaríamos a cabo mediante el vidrio con moldes.

En cuanto a esta nueva técnica cabe decir que, este proceso de producción de vidrio es más lento que el vidrio soplado. Esto se debe a que, para llevar a cabo una pieza, son necesarios varios moldes. En primer lugar, dimos forma a la pieza moldeándola con



Fig. 76. Proceso de producción de moldes de algunas de las piezas Shanghái. 2017



Fig. 77. Proceso de producción de primer molde de una de las piezas. Shanghai. 2017



Fig. 78. Proceso de producción de moldes de algunas de las piezas. Shanghai. 2017

barro, y creando la misma forma que llevamos a cabo con las piezas pequeñas de cerámica. Recordemos esa forma irregular característica de nuestras piezas que posteriormente derivó en forma de globo. Durante esta estancia no tendríamos tiempo de experimentar con las piezas, así que realizamos las obras en barro antes de llegar a la fábrica, y una vez allí, aprendimos como hacer los moldes. Debido al lento proceso de creación de vidrio con molde, tuvimos que tener las piezas preparadas para el momento de empezar a llevar a cabo su producción en esta segunda fábrica. En cuanto al primer molde, lo realizamos a partir de una de las piezas de barro, lo podemos ver en las figuras 77 y 78. Primero, se escoge una de las partes de la pieza para adherir una base de barro, la cual dará forma a un hueco por el cual posteriormente se filtrará el vidrio al introducirlo en el horno en última estancia. Para entender este primer proceso cabe decir que, en esta técnica es el molde el que se introduce al horno, y el cristal queda encima de la pieza en forma de lingotes de vidrio que se fundirán en el horno para filtrarse en el molde, véase la imagen de abajo a la derecha. En la pieza que hemos visto en la página anterior, la parte debajo de la obra es la elegida para realizar el molde, esto quiere decir que, en la imagen, la posición de la pieza es boca abajo, ya que hacemos el molde de la parte de debajo de la pieza. Es decir, la obra se vería al revés una vez terminada, pero hacemos el molde de la parte de abajo ya que es más fácil pulir la parte de arriba para conseguir un mejor acabado de la obra una vez sacada del horno y terminada. Además, la que será la parte de debajo de la pieza es más irregular y presenta más pliegues que la de arriba, es por ello esa posición hace posible una copia más fiel del molde original. De lo contrario, se perderían muchos de los detalles de la parte inferior, quedaría una escultura plana por abajo, cuando nuestra pieza se caracteriza por presentar unos volúmenes marcados. Para este primer molde de látex, aplicamos con un pincel varias capas de látex a la pieza de barro, cuidando que no se produzcan burbujas y que el látex quede uniforme. El molde de látex presenta una apertura, la cual facilitará la posterior extracción de la pieza de barro del molde. Recordemos que este primer molde se realiza en una pieza, es decir, que no se separa en dos partes sino que se hace una pequeña brecha en el lateral para después sacar la pieza. En la mayoría de casos, la pieza de barro se rompe al extraerla ya que es frágil y el molde resistente, no obstante, no requerimos de su uso una vez tengamos el primer molde de la misma. En este primer molde, el látex tarda una media de entre 10

y 20 minutos en secar todas las capas, el secado siempre depende del grosor de la capa y el tamaño.

La diferencia principal entre la técnica del vidrio soplado y con molde se fundamenta en el manejo del vidrio. Los resultados son siempre diferentes, y dependiendo del tipo de pieza que se desee es conveniente usar una técnica u otra, no con ambas técnicas se puede crear todo tipo de piezas. Con el vidrio soplado podemos moldear manualmente las obras y dependemos siempre del comportamiento del cristal, mientras que en las obras con molde debemos planificar el resultado y copiar la pieza de un molde a otro hasta meterla al horno. Tras nuestra experiencia con ambas técnicas hemos aprendido cual sería conveniente para cada tipo de pieza.



Fig. 81. Imágenes del proceso de colocación del vidrio sobre los moldes antes de introducirlos al horno, donde se filtrarán dentro de sus respectivos huecos para formar las piezas. Shanghái. 2017



Fig. 82. Alicia Torres
Instalación con piezas: *Dorado 01, 02, 03 y 04*. 2016
Pan de oro, resina acrílica y acetato transparente sobre estructura de metal
4 hojas de 100 x 70 cm y una estructura de metal de 2 x 2 m
Facultat de Belles Arts de San Carles

4 – La instalación de las piezas como manera de abordar el espacio expositivo

4.1 – Obra - espacio

En este apartado hablaremos sobre la capacidad de las obras para adaptarse a un espacio expositivo. Algunas de las piezas que trabajamos son maleables, es decir, pueden variar de forma, adaptándose así a un espacio interior o exterior, como puede ser el medio natural. Con ello quiero decir que, a la hora de producir las piezas, las concebimos dentro de un espacio y a modo de instalación.

Es fundamental en nuestro trabajo entender que hablamos sobre los límites de la pintura, como hemos apuntado en el apartado anterior. Con ello, las piezas se entienden como instalación más que como obras que siguen la tradición formalista. Se plantean las piezas desde una visión espacial, es decir, contando con el espacio en su exposición, ya que sin este la lectura de algunas de las piezas varía de perspectiva. Hablamos de la obra en relación al espacio expositivo.

En relación a los materiales que utilizamos, hay modos de exposición que resultan más atractivos, como las fotografías que vemos en las figuras 85 y 86 en la naturaleza. Con ello buscamos la relación con los elementos del entorno: el agua, la hierba o las ramas, son elementos que se intercalan con la obra para resaltar los efectos plásticos que el material registra. No se pretende aludir a la naturaleza a partir de las piezas, sino que ella se convierte en un elemento que resalta el material del que están hechas.



Fig. 83. Alicia Torres
Instalación con piezas: *Dorado 01, 02, 03, 04 y 05*. 2015
Pan de oro, resina acrílica y acetato transparente sobre alambre
3 hojas de 100 x 70 cm



Fig. 84. Alicia Torres
Dorado a tender. 2013
5 hojas de pan de oro y resina acrílica sobre alambre
5 hojas de 100 x 70 cm



Fig. 85. Alicia Torres
Pieza en césped. 2015
Pan de oro, resina acrílica y
acetato transparente
70 x 50 cm



Fig. 86. Alicia Torres
Pieza instalada en estanque de agua. 2015
Pan de oro, resina acrílica y acetato
transparente
70 x 50 cm

En la figura 87 mostramos el medio en el que expondremos las piezas dentro de un espacio cerrado. La construcción de una caja de metacrilato nos permite transportar el agua para sumergir una de las piezas maleables, de esta manera la pieza se adapta al espacio y al medio para así resaltar elementos de su composición como el color, la transparencia, el brillo, etc.

Dentro de un plano donde colocamos las obras previamente a su exposición, cabría explicar la posición de cada pieza en el espacio. En el centro de la sala colocaríamos la caja de metacrilato con agua y la pieza sumergida que vemos en la figura 87. A la izquierda una obra sujeta de una barra que sale de la pared. Un poco más al fondo una pequeña pieza cilíndrica de pan de oro y resina Epoxi, y al fondo la fotografías de su inserción en

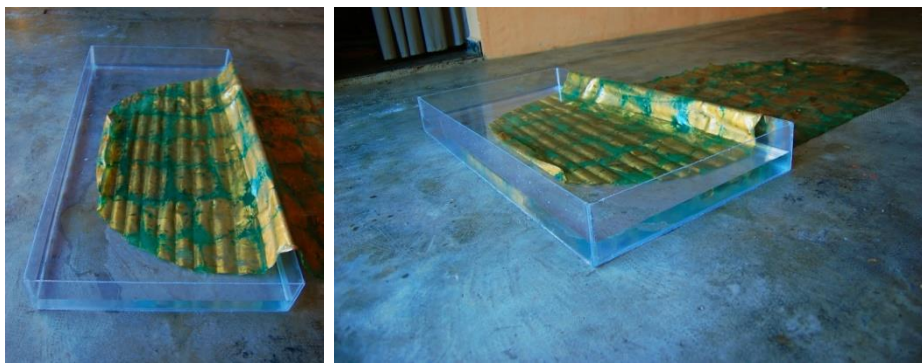


Fig. 87. Alicia Torres
Fotografía del proceso de producción de *Dorado en agua*. 2014

la naturaleza. A la derecha expondría una obra de mayor tamaño que sea maleable y se adapte al espacio. Y más hacia nosotros tres piezas rígidas colgadas de la pared. Y si el espacio lo

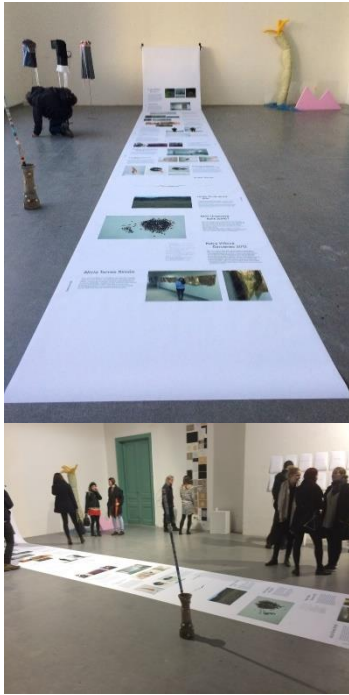


Fig. 88. Imágenes de exposición colectiva en *Avu Gaerie*, Academia de Arte de Praga. 2015

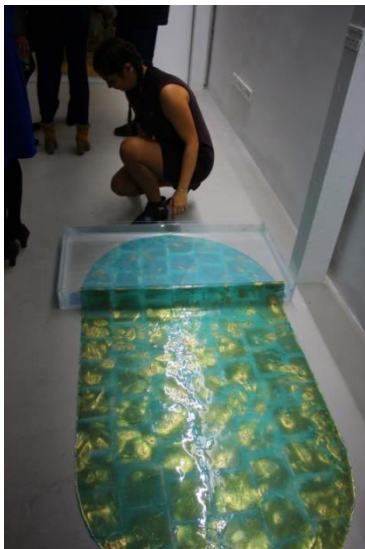


Fig. 90. Fotografía de la pieza *Dorado en agua* durante la exposición individual en *Una Página en Blanco*. 2016

requiere, podríamos adaptar alguna obra al techo. Pero como ya hemos dicho, este boceto es solo una simulación de la exposición para ver cómo irían colocadas las piezas.



Fig. 89. Imágenes de exposición colectiva en *Avu Gaerie*, Academia de Arte de Praga. 2015

4.2 – Obra - espectador

“El intento de los artistas por introducir al espectador en el espacio pictórico es antiguo, lo observamos en el juego de reflejos y miradas estratégicas que despliega Velázquez en *Las Meninas*. Pero el engaño del pintor sólo podía durar el tiempo que es espectador dirigiera su mirada al cuadro, (...) el espacio proyectado virtualmente fuera de la tela se desvanecía. El espacio habitable de la pintura es hasta el siglo XX pura ilusión.”²⁸

Atendiendo a los principios básicos de introducir al espectador en la obra, hemos añadido esta cita que se remonta a las pinturas de Velázquez y su “engaño” con respecto a la profundidad de la pieza. Decimos esto porque desde años atrás los artistas han tratado de engañar la mirada del espectador dentro de la obra, creando así una relación que despierte el interés del espectador por la obra.

Muchas de nuestras instalaciones obligan al espectador a agacharse para tener una mejor visión de la pieza, y es que es la posición de la obra la que trata de crear este diálogo con el espectador, introduciéndolo en el espacio entre las piezas.

²⁸ “Pintura habitable” en FERNÁNDEZ, Almudena. *Op.Cit.* Pág. 322.

Decimos esto porque, al formar una instalación con las obras, creamos un diálogo entre ellas, un diálogo que dirige la mirada hacia unas y otras, que no sigue un orden marcado sino que deja abierta esta visión al espectador, el cual adopta diferentes recorridos en función de su mirada. Es entonces cuando el espectador mira a todos lados de la sala y encuentra las piezas en diversas posiciones y formas, pero es al acercarse cuando se encuentra en medio de la instalación, formando parte de la misma. De esta manera invitamos al espectador a acercarse para apreciar los detalles de las obras, al mismo tiempo que lo introducimos en la instalación y diálogo que las piezas generan entre sí, un diálogo en el que el espectador formará parte durante su recorrido en la exposición.



Fig. 91. Fotografía de la expo Golden Field en In Vitro Galerie. 2015
Ústí nad Labem. República Checa

4.3 - Exposiciones

En este apartado vamos a ver algunas de nuestras exposiciones en las que instalamos las obras en diferentes espacios expositivos. Este punto es fundamental para ver cómo se comportan las piezas en diferentes espacios y cómo dan pie a la instalación, el concepto que hemos venido desarrollando en este trabajo, el cual constituye una parte fundamental en el proceso. Con la instalación de las obras pretendemos potenciar los efectos plásticos de los materiales que las constituyen, para así resaltar sus cualidades. Además de las diferentes posibilidades expositivas que ofrecen, como es el caso de la obra que vemos en la figura 90. *Cartografía del dorado* es una obra que hemos expuesto de diferentes maneras, aquí la vemos en otro espacio de la Facultad, metida en una vitrina de cristal. De este modo, la pieza inunda el espacio sin dejar hueco, completo de resina azul y presentado con una



Fig. 92. Alicia Torres
Cartografía del Dorado.
2015
Pan de oro y resina acrílica
450 x 120 cm
Espai Vitrina de la Facultad
de Bellas Artes de San
Carlos. UPV



Fig. 93. Exposición individual “Dorados” en el espacio Una Página en Blanco. 2015 Valencia

luz en la parte de atrás que resalta los colores, además de las texturas que el material ofrece.

En la exposición llevada a cabo en el espacio de *Una Página en Blanco*, que vemos en la figura 93, mostramos nuestra primera muestra individual en Valencia. Una muestra en la que comenzamos a aprender sobre la instalación de las piezas en el espacio, llevando a la práctica nuestros conocimientos acerca del término y practicando con nuestras obras. Al fondo de la sala vemos la pieza *Gran Dorado* colgada del techo y dejada caer hasta el suelo, ocupando el espacio de la galería y mostrándose como principal foco de atención donde dirigir la mirada al entrar en la sala. Una vez el espectador esté dentro y camine entre el *Gran Dorado* y *Dorado en agua*, situada en el suelo, se encontrará dentro del espacio de la instalación y en medio del diálogo que ambas piezas mantienen, formando así parte de este mismo diálogo e introduciéndose en el espacio de la obra.



Fig. 94. Alicia Torres *Papelera Dorada*. 2016
Intervención con pan de oro sobre papelera en la UPV

Posteriormente, realizamos esta intervención de pan de oro sobre la papelera situada en frente la Facultad de Bellas Artes de la UPV, la cual vemos en la figura 94. La cual duró una hora ya que formaba parte de una actividad temporal que realizamos en la clase “Instalaciones. Espacio e intervención” con la profesora Pilar Crespo. Además, no está permitido realizar intervenciones en los espacios comunes de la UPV y no teníamos permiso, así que tuvimos que crearla y retirarla en un periodo breve de tiempo. Posteriormente hicimos una solicitud formal al decano de infraestructura de la UPV, proponiendo la intervención sobre todas las papeleras situadas en frente de la Facultad de Bellas Artes, no obstante, fue rechazada por la Universidad.

Fig. 95. Alicia Torres *Marquesina dorada*. 2016
Pan de oro sobre marquesina Plaza del Ayuntamiento de Valencia

La instalación sobre la papelera hacía referencia a la comparativa del dorado en contraposición con la basura: por un lado, el dorado como un material bello y de valor, y por otro estaba la suciedad de la basura, donde se depositan los residuos. Es una manera de confrontar estos dos aspectos formales en una misma obra.



La siguiente instalación, realizada también durante el curso pasado 2015/ 2016, corresponde a una propuesta de la empresa EMT Valencia, quienes con motivo del festival PAM!16, celebrado en la facultad de Bellas Artes de la UPV, seleccionaron a 5 estudiantes para intervenir sobre diferentes espacios de la EMT. En mi caso, intervine sobre la marquesina de una parada de bus en la Plaza del Ayuntamiento de Valencia, como vemos en la figura 93. La propuesta consistía en la intervención sobre un espacio público, de manera que la gente pudiese interactuar. Muchas personas se detenían a preguntar, mientras que otros tocaban la pieza extrañados de encontrársela fuera de las galerías o museos de arte. La obra ilustraba un paisaje de L'Albufera dibujado con el pan de oro a modo de silueta y hasta cubrir la mitad de la marquesina.

La siguiente instalación que vemos en la figura 96, corresponde a la obra presentada para el festival PAM!16 celebrado en la Facultad de Bellas Artes de la UPV. En esta exposición presentamos dos piezas, la de la izquierda corresponde al *Gran Dorado*, la cual mostramos en la exposición de Una Página en Blanco pero en diferente posición. Y la pieza de la derecha que se encuentra tendida en el suelo está producida con pan de oro, resina acrílica y de poliéster, lo que la convierte en una obra totalmente rígida y estable, a diferencia del *Gran Dorado*, que puede variar su forma en función del espacio. Ambas piezas se muestran oxidadas por los materiales que las componen, sin embargo, una es rígida y la otra maleable, creamos esta comparativa entre ambas como las dos vertientes en las que se mueve nuestro trabajo.

En cuanto a la última instalación que mostramos en este trabajo, corresponde a nuestra exposición individual "Expanded Field" en la galería Vacuum en Pekín, en mayo de 2017. En la exposición podemos ver algunas de las piezas de vidrio que realizamos durante este curso en China. Las piezas se integran en el espacio de modo que el espectador tenga que andar entre ellas para verlas en su totalidad. Algunas piezas simulan esconderse detrás de pequeñas peanas blancas, haciendo la función de muro en el suelo de la galería, y otras alternan posiciones con el espacio y los elementos que lo componen. Además, por primera vez en nuestra producción, mostramos un video proyectado en una de las paredes del espacio. En él se veían luces de colores distorsionadas de la ciudad de Pekín, las cuales mantenían relación con las luces de la exposición ya que algunas se encontraban dentro de las piezas, creando un ambiente que focalizase la mirada hacia determinados puntos de vista dentro de la instalación. A pesar de la rigidez de las piezas de vidrio, constituimos una instalación

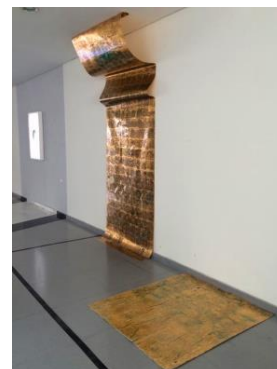


Fig. 96. Alicia Torres *Gran Dorado*. 2016
Pieza Izda.: Pan de oro y resina acrílica sobre acetato transparente. Pieza Dcha.: Pan de oro, resina acrílica y resina de poliéster UPV

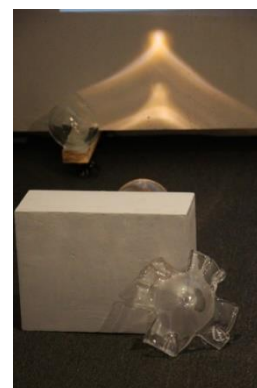


Fig. 97. Detalle de la instalación de las piezas en la exposición "Expanded Field" Vacuum Gallery. Pekín. 2017



Fig. 98. Exposición individual "Expanded Field" en la galería Vacuum. Pekín. 2017

combinando las obras con elementos geométricos como las pequeñas peanas, y trabajando con la posición de las luces a modo de proyección en algunas paredes y sobre el vidrio.

Las instalaciones que hemos mostrado aquí constituye la evolución de nuestras piezas y muestran un proceso en el que las obras se encuentran en constante cambio. Seguiremos experimentando y profundizando en torno a estos aspectos de la instalación de las obras ya que es uno de los puntos de interés de nuestra producción.

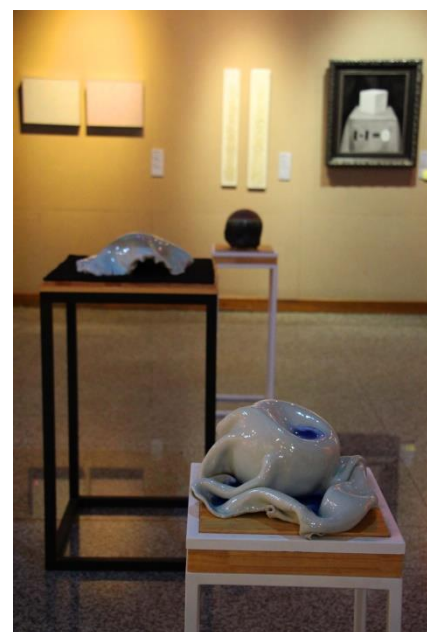


Fig. 99. Exposición colectiva en la China Academy of Fine Arts en Hangzhou. China. 2017



Fig. 100. Exposición colectiva en la *Passage Gallery* en el departamento de escultura de la Central Academy of Fine Arts. Pekín. 2017



Fig. 101. Exposición colectiva en el festival *C! Here Art Crawl* en Cultura Centre. Pekín. 2017

Conclusiones

En primer lugar cabe decir que nuestra intención ha sido, por un lado, profundizar en la experimentación con los materiales y en la exploración de las posibilidades expresivas y las cualidades plásticas como la transparencia, el brillo, el color verde-azulado, la maleabilidad, la oxidación, etc. así como la constitución de piezas que potencien aquello que queremos mostrar. Y por otro, nuestra intención se ha basado también en la confección de un discurso que acompaña a la obra, basándonos en referentes teóricos y artísticos para defender y dotar de contenido nuestro trabajo práctico. Ambas partes se combinan y complementan en la defensa de este trabajo final de Máster.

Como hemos dicho en alguna ocasión durante el trabajo, nuestras investigaciones técnicas no han sido corroboradas con datos exactos ni muestras químicas que responda al porqué de la oxidación entre el pan de oro y la resina acrílica. No obstante, esta vertiente queda abierta para un posible campo de investigación en el futuro, donde podamos estudiar y comprobar estos efectos con los que venimos trabajando estos últimos años. La experimentación con los materiales es la base de nuestro trabajo, la cual se encuentra en constante cambio e investigación. Tras dominar una técnica siempre buscamos la manera de probar nuevos materiales, es por ello que en un futuro nos interesa profundizar en este campo de la investigación sobre el pan de oro, las diferentes resinas, la oxidación, etc.

Nos interesa la exploración de las posibilidades expresivas y del lenguaje que las piezas generan en torno al discurso de los límites de la pintura. Los aspectos positivos de los materiales empleados podría decirse que se basan en la infinidad de posibilidades que los materiales ofrecen. La posibilidad del cambio formal y la variabilidad de las piezas son uno de los objetivos de nuestro trabajo con el que contamos siempre para su posterior exposición, es por ello que cabe resaltarlo como cualidades que caracterizan nuestro trabajo de instalación. En cuanto al uso expresivo de la técnica utilizada, cabe resaltar que nos centramos en evidenciar las cuestiones plásticas que caracterizan las obras, tratando de focalizar la mirada en los efectos, detalles, arrugas, brillos, etc. que el material genera. La expresividad de nuestras obras se encuentra en la superficie plástica del material, siempre englobado dentro de conceptos que hablan de los límites del cuadro y la expansión de este material.

Las características de transparencia, maleabilidad, el color... Han servido para conformar una obra con un lenguaje propio. Gracias a esas propiedades las obras adoptan diferentes configuraciones, facilitando los presupuestos del material, que es la pintura y soporte de la obra, aludiendo a los límites de la pintura y su expansión en el espacio. En este sentido decimos que el carácter experimental y procesual del trabajo es una parte fundamental del proceso creativo en el que las piezas resuelven cuestiones de índole abstracta para su posterior instalación. El carácter híbrido de las obras, rompe las categorías de pintura y escultura en el sentido tradicional para generar una nueva manera de hacer a partir de la mezcla del pan de oro y la resina acrílica como elementos que dan lugar a la oxidación del material. Esta manera de trabajar altera los elementos pictóricos como son los materiales con los que trabajamos, para ofrecer una práctica que mira hacia la escultura e instalación.

Nos centramos en la ampliación de los límites de la pintura y la superación de las estructuras básicas de sujeción, siendo la propia materia pictórica y el proceso de oxidación de los materiales constituyentes de la fisicidad y plasticidad de las obras, a la misma vez que le otorgan su ser y su presencia le dotan de una poética compleja, adoptando distintas configuraciones según el espacio donde sean exhibidas. En este sentido, la búsqueda de alternativas expositivas en nuestro proyecto, han posibilitado propuestas abiertas y han generado nuevos modos de exhibición de la obra en constante diálogo con el espacio y con el espectador.

Por último, creemos que hemos cumplido con los objetivos propuestos para este TFM, los cuales se basan en la experimentación con los materiales como son el pan de oro y diferentes resinas, así como la constitución de un lenguaje que aclare estos conceptos a nivel procesual y conceptual, y de cómo mediante estos materiales generamos una serie de piezas en torno a la oxidación de dorado. Durante este trabajo hemos hecho hincapié en la evolución de la obra dentro de un proceso de retroalimentación en el que un paso nos ha llevado al siguiente, generando unas piezas que se encuentran en contante cambio, siempre manteniendo los elementos básicos que caracterizan nuestra producción. En por ello que consideramos que los resultados obtenidos tras el trabajo de estos dos años en los que hemos generado este TFM, han sido satisfactorios en todos los aspectos de nuestra producción. Esperamos en un futuro poder seguir y profesionalizar nuestra investigación en torno a los aspectos fundamentales que engloban este trabajo.

BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS FUENTES

LIBROS / ENSAYOS

ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Alianza. Madrid. 2006.

BEREIORO LOPEZ, Paula. *Abstracción geométrica en España (1957 – 1969)*. CSIC. Madrid. 2009.

CARRERE, ALBERTO y SABORIT, José. *Retórica de la pintura*. Cátedra. Madrid. 2000.

CASTILFRANCHI VEGAS, Liana. *El Arte en la Edad Media*. Moleiro Editor. Barcelona. 1993.

GRAHAM, C. *Deconstruyendo las instalaciones*. Brumacía. Madrid. 2009.

GREENBERG, Clement. *Arte y Cultura. Ensayos críticos*. Paidós. Barcelona, 2002.

GUASH, Anna María, *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid. Alianza. 2000

FERNÁNDEZ, Almudena. *Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*. Arte & Estética. Pontevedra. 2011.

HELLER, Eva. *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Gustavo Gili. Barcelona. 2004.

FOSTER, Hall. *La Postmodernidad*. Kairós. Barcelona. 2006.

LARRAÑAGA, Josu. *Instalaciones*. Nerea. Guipúzcoa. 2001.

MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto: epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. Akal. Madrid. 2001.

MOSZYNSKA, Anna. *El arte Abstracto*. Destino. Barcelona. 1996.

PANOFSKY, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Alianza Forma. 1987.

VOLLARD, Ambroise. *Memorias de un vendedor de cuadros*. Destino. Barcelona. 1983.

WEDEWER, Rolf. *El concepto de cuadro*. Labor. Madrid. 1973.

CATÁLOGOS / REVISTAS

Ai Weiwei: Dropping the Urn (Ceramic Works, 5000 BCE – 2010 CE), co-curated by Gregg Moore and Ricard Torchia. Arcadia University Art Gallery. Glenside, Pennsylvania. 2010.

BARRO LOPEZ, David. *Antes de ayer y pasado mañana: o lo que puede ser pintura hoy = The day before yesterday and the day after tomorrow: or what can be painting today*, Arte Contemporáneo y Energía AIE. 2009.

BARRO LOPEZ, David. *Antes de irse: 40 ideas sobre la pintura*. Santiago de Compostela: Arte Contemporáneo y Energía AIE. Dardo. 2013

On the road, catálogo de la exposición comisariada por Gloria Moure, página 152.

VVAA. *Los años support surfaces en las colecciones del Centre Georges Pompidou*. Centro cultural del conde duque. Madrid. 1998

VVAA. *Blinky Palermo*. Actar. Barcelona 2003.

VVAA. *On painting*. CAAM. Madrid. 2013

TESIS

GÓMEZ PINTADO, Ainhoa. *El oro en el arte: materia y espíritu contribución a la restauración en el arte contemporáneo* [tesis doctoral]. Universidad el País Vasco. Bilbao. 2008.

PÁGINAS WEB

[En línea] Página web de Guillermo Mora.

<http://www.guillermomora.com/ESP/inicio.html> (22/07/2017)

[En línea] Foro Arte Cáceres. La pintura expandida. Nuevas formas de entender la pintura. 25 y 25 de octubre de 2015.

https://www.youtube.com/watch?v=_D8jrf_PaJM&index=1&list=PLq9bYNutCFinN3daQHKmK0wq3q2DYhiM (22/07/2017)

[En línea] Foro Arte Cáceres. Palabra de artista. De la “pintura” hasta lo pictórico. 25 y 25 de octubre de 2015.

https://www.youtube.com/watch?v=x4qzd_hXuI4&index=2&list=PLq9bYNutCFinN3daQHKmK0wq3q2DYhiM (22/07/2017)