



VOL. 4 / 2016

Materialidades.

Perspectivas en cultura material

EL ORO COMO MATERIAL CULTURAL EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO.

UNA APROXIMACIÓN A LA ANTROPOLOGÍA DEL MATERIAL

D. Angoso de Guzmán

#4/2016/40-61

eISSN 2340-480

DOI: 10.22307/2340.8480.2016. 00003

EL ORO COMO MATERIAL CULTURAL EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO. UNA APROXIMACIÓN A LA ANTROPOLOGÍA DEL MATERIAL

Diana Angoso de Guzmán

Universidad Antonio de Nebrija

Escuela Politécnica Superior

Departamento de Bellas Artes

Calle Pirineos 55

28040 Madrid

+34 609722634

dangoso@nebrija.es

Presentado 29-04-2016

Aceptado 22-11-2016

RESUMEN: Este artículo surge a partir de la experiencia directa con el material áurico, observando sus cualidades frágiles y sus extraordinarias propiedades. Partiendo del modelo de estudio de la antropología del material, resituamos el material oro en un plano de igualdad frente a la forma y, dentro de esa recolocación, indagamos en las relaciones fluidas entre materia y artista en las prácticas artísticas contemporáneas. Poniendo el foco en los flujos de los materiales, es por medio de los procesos como van creciendo conjuntamente creadores y materiales; en ese crecimiento se establecen conexiones, un *meshwork* de crecimiento y movimiento. Así, el oro, sus propiedades y cualidades, pasan a ser sus acciones, sus recorridos y sus historias contadas a partir de una selección de obras áuricas de Michelangelo Pistoletto, Lucio Fontana, Dora García, John Armleder, Roni Horn, Cornelia Parker, Giovanni Corvaja y Marc Quinn, junto con los testimonios recogidos de Elena del Rivero, Sarah van Sonsbeeck y Fritizia Irizar.

PALABRAS CLAVE: Arte contemporáneo; oro; antropología del material; procesos creativos; potencialidad

ABSTRACT: This article stems from direct experience with gold as a material, attracted by its fragility, and its extraordinary properties. It proposes an anthropology of the material and bringing forth gold's materiality, places it on equal terms with form, resituating the physical matter of gold to delve further into the fluid relationship between material and artist. The emphasis is placed on the flux of materials, as it is by means of the processes that makers and materials grow together, and as they grow, connections or meshworks are formed. Thus, with gold, its properties and qualities become its actions, its journeys and its histories told by the golden artworks created by Michelangelo Pistoletto, Lucio Fontana, Dora García, John Armleder, Roni Horn, Cornelia Parker, Giovanni Corvaja and Marc Quinn and the testimonies of Elena del Rivero, Sarah van Sonsbeeck and Fritizia Irizar.

KEY WORDS: Contemporary Art; Gold; Material Anthropology; Creative Process; Potentiality.

1. INTRODUCCIÓN

Nuestra investigación surgió a partir de la experiencia directa con el material áurico, cuando cursando el primer año de conservación-restauración nos plantearon un ejercicio consistente en recrear un icono bizantino. Con las ventanas cerradas para evitar corrientes, procedimos a levantar delicadamente el pan de oro con la polonesa, pero a pesar de las precauciones, la lámina se agitó, palpitando ante cada leve soplo de aire. La materia parecía viva y se resistía a nuestros esfuerzos de controlarla. Conteniendo la respiración, conseguimos dominarla depositándola sobre la superficie de una tabla de madera previamente embolada y humedecida con cola de pescado. Al instante la lámina se adhirió, cesando el movimiento; una vez seca, nos dispusimos a bruñir la superficie con una piedra de ágata. Al igual que los artistas seleccionados en este estudio Sarah van Sonsbeeck, Roni Horn o Elena del Rivero, entre otros nos fascinó la materialidad del oro: el brillo, la sensualidad y la levedad de la lámina; la fragilidad que desprendía.

Atraídos por las cualidades frágiles del material, reparamos en su cada vez más extendida presencia en las creaciones artísticas occidentales, observando cómo frente a los codificados significados del pasado, los oros más recientes parecían sugerir nuevas metáforas. Si durante el

siglo XIX surgió un renovado interés por el oro en la pintura culminando con el esplendor de los oros modernistas de Gustav Klimt (Viena 1862-1968), a finales de los cincuenta y principios de los sesenta del siglo pasado tuvo lugar una democratización de los materiales que facilitó un cambio de actitud en algunos artistas, produciéndose una mayor presencia de oro en sus creaciones. Revisando críticamente la literatura sobre los significados de los oros contemporáneos, encontramos que hasta 2006 no existía apenas bibliografía específica excepto por un artículo de McEvelley (McEvelley 1985:92-97). Sin embargo, en la última década se han sucedido las exposiciones, libros y tesis dedicadas a este tema. Especial mención merece la tesis de Schloen cuyo título *Die Renaissance des Goldes* (2006) hace referencia al aumento del oro en el siglo XX. La autora sostiene que dicho fenómeno se debe fundamentalmente a la anulación de las jerarquías estéticas tradicionales pero – argumenta Schloen– los significados de antaño fueron recuperados debido al carácter extraordinario y único del material. Concluye que no se han producido ni rupturas ni resignificados puesto que los principales valores semánticos son universales en todas las culturas y épocas. Frente al determinismo material entendido como ontología material de los primeros escritos de Schloen (2006, 2008) y Gómez Pintado (2008) (el oro es eterno, el significado es eterno), se

alza la corriente anti-significado liderada por Zaunschirm (2012) (el oro no tienen significado), y una tercera vía que asume la polisemia e indaga en los nuevos significados de Charboneaux (2010), Zilch (2012) y segundos escritos de Schloen (2012). Ante esta problemática, nosotros nos situamos en la tercera vía, aquella que acepta los nuevos significados, y proponemos una *antropología del material*, más atenta a las relaciones entre materia, creador y entorno que a las ontologías materiales.

2. UN MODELO DE ESTUDIO: LA ANTROPOLOGÍA DEL MATERIAL

Este estudio se enmarca en una línea metodológica que sitúa la materialidad en primer plano, partícipe de los Nuevos Materialismos (Latour 2007, Bennett 2009, Coole y Frost 2010) surgidos a partir de la emancipación de la materia en los últimos años. Nuestra aportación se integra en una corriente —la historia material del arte del siglo XX iniciada por Mèredieu (1994), Wagner (2001, 2002, 2005, 2008) y Pugliese (1997, 2000, 2002, 2006, 2009) y desarrollada en España por Bernárdez (1994, 1995, 2002, 2005, 2008) y Moñivas (2011)— que profundiza en los campos semánticos de los materiales; en nuestro caso, estudiamos la presencia del oro en el arte contemporáneo a partir de una metodología transdisciplinar. Incorporando las teorías neo-ecologistas del antropólogo Tim Ingold (2011, 2013a, 2013b), seguimos su énfasis en el diálogo creador-material, proponiendo como modelo de estudio la antropología del material.

Dicho modelo coloca el material en el centro del estudio, y, seleccionando dos fuentes primarias —las obras y los artistas—, pretende indagar en las relaciones

fluidas entre materia y artista, buscando dar respuesta a varias preguntas: ¿qué relación se establece entre material, creador y significados? ¿cuáles son las propiedades de la materia? ¿qué valores semánticos aportan? ¿cómo categorizar unos fenómenos que se perciben, que se tocan, que se saben? A menudo las taxonomías matéricas no sirven para nombrar significados en creaciones contemporáneas que están en continuo movimiento y transformación. Cuando la filósofa Florence de Mèredieu (2011:170) reflexionaba sobre el universo de los materiales clásicos —la piedra, el mármol, la madera, los materiales preciosos y semipreciosos— aseguraba que estos poseían características inmutables de profundidad. Las cualidades de los materiales suscitan en la memoria colectiva una serie de estereotipos definidos por nombres. *Esos nombres adquieren peso y espesor cultural* (Manzini 1993:37) escribió el diseñador y teórico italiano Ezio Manzini refiriéndose al lenguaje de los materiales que en el pasado constituían un vocabulario connotado con un significado estable y profundo. Pero si nuestro deseo es mirar más allá de una iconología matérica, el propio Manzini plantea un punto esencial: la materia puede ser plástica, dúctil o maleable pero la pregunta no sería ¿qué es la materia?, sino ¿cómo vemos nosotros la materia?

Con el fin de dar cuenta de esta problemática nos hemos abierto al método transdisciplinar para integrar teorías emergentes en el campo de la antropología, la creación artística y la sociología. En esa primera disciplina encontramos un amplio debate entre el concepto materia, materialidad y agencia en los estudios de la cultura material. En contraposición con el actual énfasis en la agencia y la materialidad, el antropó-

logo británico Tim Ingold sitúa el foco en los materiales; así, desde una postura que algunos han denominado neo-materialista (Silla 2013:11-18), Ingold propone salir del modelo hilemórfico —con la polarización entre materia pasiva y mente activa— para superarlo gracias a las teorías del psicólogo James Gibson (1979) quien se refiere a sustancias, medio ambiente y superficies, en lugar de materia. El enfoque ecológico del psicólogo James Gibson aboga por abolir las fronteras entre mente y materia, reaccionando contra las premisas cartesianas. Acuña la palabra *affordances* para explicar cómo nos involucramos en el medio ambiente, generando un compromiso productivo fundamentado en que todo está en movimiento. Este planteamiento introduce un elemento de performatividad, pues ahora los materiales no se insertan en un medio ambiente sino que se presentan; ni las propiedades, ni los atributos son fijos ni esenciales, sino procesuales. El acento residiría entonces en la práctica y en la experiencia.

Siguiendo a Ingold, sacamos a relucir una metáfora muy bella: nuestros antepasados llamaron a la materia así por extensión del latín *mater*, madre; Ingold recuerda que en el pensamiento arcaico los materiales poseían ese sentido de componentes activos en un mundo en constante cambio y formación. Así, reconocemos en muchas de las creaciones contemporáneas la recuperación de ese significado primigenio de la materia. Atentos a esta materia viva, ponemos en valor los procesos de conocer, de pensar y de aprehender por medio del hacer, un enfoque especialmente relevante para aquellos que intentamos integrar la investigación y el arte, la *praxis* y la teoría. Por ello, hemos prestado

especial atención a las elecciones de la materia por parte de sus creadores pues consideramos que estas elecciones no son neutras —más aún con un material tan costoso y culturalmente rico como el oro—.

El énfasis está ahora en los flujos de los materiales, pues es por medio de los procesos como van creciendo conjuntamente creadores y materiales; en ese crecimiento se establecen conexiones, un *meshwork* de crecimiento y movimiento. Ingold utiliza la palabra *meshwork* —que puede traducirse como un “tejido no tejido” o una “maraña” frente a otra palabra similar *network* (redes)—. A juicio del antropólogo el concepto “redes” significa una relación entre elementos conectados entre sí, pero que cada uno es, a su vez, autónomo. Lejos de ese concepto, *meshwork* implica que las cosas *son* las relaciones (Ingold 2011: 70-71). Siguiendo a Ingold, el oro, sus propiedades y cualidades, pasan a ser sus acciones, sus recorridos y sus historias. Cada propiedad es una historia; y escribir sobre las propiedades de los materiales es *contar historias de lo que les ocurre mientras fluyen* (Ingold, 2011: 30). Aceptando la fluidez e hibridación entre propiedades, cualidades e historias, aquí pretendemos contar las historias de las propiedades del oro.

3. LAS PROPIEDADES DEL ORO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

3.1. Los colores

El oro no es ningún color. Así reza la primera frase de la introducción del catálogo *Farbe Gold (Color Oro)* (Corazolla 1992), una exposición paradójicamente dedicada al color oro¹. Entonces, si

el oro no posee ningún color, ¿a qué se debe el amarillo intenso que asociamos con este metal? La respuesta reside en la composición de los metales que favorece una capacidad de brillo y lustre que permite reflejar parte del espectro de luz visible. Así, según el tipo de metal —plata, oro, cobre o aluminio— reflejará una, dos o todas las frecuencias de lo visible. Un ejemplo es el resplandor blanquecino de la plata, fruto de la reflexión de todas las frecuencias del visible. Mientras, el caso del oro es más complejo pues debido a su composición particular y a la acción de la relatividad, lo que antes era ultravioleta se transforma en azul en las frecuencias del visible. Como consecuencia de esta modificación, la sustancia oro absorbe luz azul reflejando el resto del espectro; el resultado es el característico brillo solar de este metal.

Al brillo cromático del oro debe añadirse una amplia gama de tonos resultado de las aleaciones con la plata, el cobre, el paladio o el rodio. Mientras el amarillo corresponde al oro de una pureza del 99,9%, el oro rosa, blanco, verde o negro serán el resultado de aleaciones con diversas proporciones de esos metales anteriormente citados. Pero incluso el oro de una pureza máxima se percibe con colores que nada tienen que ver con la luz solar cuando se maneja a escala nano². En esas condiciones —invisibles para el ojo humano— las propiedades de la materia se transforman; entonces las partículas áuricas muestran otros colores —del verde al morado pasando por el azul y el rojo—.

Con todo, estos singulares efectos eran ya conocidos en la Antigüedad; en el Museo Británico se exhibe un ejemplo extraordinario, la copa de Licurgo del siglo IV d.C., cuyas propiedades dicroicas permiten que se muestre verde a la luz natural mientras que bajo la luz artificial se transforma en rojo (Figuras. 1 y 2). Semejante cambio se debe al metamerismo, un fenómeno por el cual colores con una tonalidad en un tipo de luz resultan diferentes bajo otra (Gage 2001:14). En dicha copa se encuentran partículas áuricas de 50-70 nm que absorben unas ondas de la luz distintas durante el día a las que absorbe bajo la luz artificial; así, la luz proyectada se percibe verde y la luz reflejada rojo.



Figura 1 y 2: Copa de Licurgo. Cristal, 15.8 cm. IV siglo A.C. Cortesía British Museum.

Más importante que los colores del oro —puesto que el oro no tiene un color— es entender el fenómeno del no color, indisolublemente unido al fenómeno del reflejo. La diferencia entre color y reflejo no es tan obvia: quien escribe estas líneas tuvo la ocasión de experimentarlo de primera mano al escanear el catálogo que reproducían las obras de Dora García (Valladolid 1965) pertenecientes a la serie *Frases de oro*, una colección de proverbios y aforismos coleccionados por la artista y presen-

¹En esta exposición berlinesa se confrontaron las creaciones actuales con la tradición de los iconos medievales y se exploraron los significados de los oros en las iluminaciones medievales.

²Un nanómetro equivale a una milmillonésima parte de un metro. $1\text{nm}=0,000\ 000\ 001\ \text{m}=10^{-9}\ \text{m}$.

tados en diferentes formatos, siempre en pan de oro auténtico aplicado sobre la pared (García 2005:79). A pesar de los repetidos e infructuosos intentos, los textos aparecían en color negro en lugar de amarillo (Figuras. 3 y 4). Ahí comprendimos la diferencia entre color y brillo. Ciertamente, las cosas no son lo que parecen; por eso, la frase de oro que pretendíamos escanear —*La realidad es una ilusión muy persistente*— resulta aún más acertada, un inesperado guiño de la artista a la autora³.

Pero si el oro carece de color, no carece de historia. Desde Venecia a Bizancio, pasando por Viena y El Dorado este metal áurico contiene una rica historia cultural que expertos como John Gage, Manlio Brusatin (1997), Michel Patoureau (*et al*, 2006) o Philip Ball (2003) entre otros, han investigado y difundido en sus estudios. Más allá de la historia del oro, interesa situar el oro-color en el contexto de lo concreto y la *praxis*. Así, entre los artistas seleccionados, citamos a Sarah van Sonsbeeck (Ámsterdam, 1976) quien definía el oro como *un material muy intangible que además no tiene color propio* (van Sonsbeeck y Angoso 2015: 318), mientras que James Lee Byars (Detroit, 1932-El Cairo, 1997), el peripatético artista de Detroit

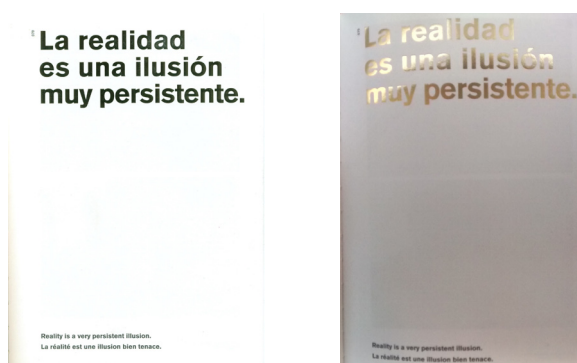
afirmaba que *el oro es el color de ninguna parte* (Power 1992: 105). Quizá Byars estuviese de acuerdo con la observación de Wittgenstein cuando apuntó en su cuaderno de notas: *El dorado es un color de superficie*. (Wittgenstein, 1992:105).

En el conocido pasaje del tratado *De la Pintura y otros escritos sobre el arte* (Libro II, 49) publicado en 1435-36, Leon Battista Alberti censura el uso del dorado [*Non lo lodo*] apelando a la autoridad de los clásicos como Virgilio y Cicerón mientras rechaza con vehemencia la “majestuosidad” que muchos pintores buscaban en el oro. Si bien aquí Alberti continúa el argumento ovidiano de la habilidad por encima del material, el tratadista añade otro elemento de crítica: el *artificio* por encima de lo *real*. Alberti reprobaba el uso del dorado porque el artista no podía controlar la refulgencia del material aconsejando al pintor sustituirlo por su representación pictórica; sus críticas residían en que el metal a veces se percibía casi negro, otras amarillo e incluso naranja (Alberti 1999: 111).

Cuando escribe su tratado en 1435 Alberti está plasmando un concepto intelectual difundido sólo entre los pintores más avanzados; en la práctica, la sustitución de los fondos de oro por las representaciones pictóricas de paisajes fue un proceso gradual durante el primer Renacimiento. En su obra *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento* (Baxandall 1978), Michael Baxandall estudia la historia social del primer Renacimiento identificando un cambio de gusto entre los clientes de las obras. Así, el patrón más refinado pre-

Figura 3: Dora García, *La realidad es una ilusión muy persistente*, Serie Frases de Oro, 2005. Escaneado (izquierda) © Dora García. Cortesía de la artista y la Galería Juana de Aizpuru, Madrid

Figura 4. Dora García, fotografiado (derecha). © Dora García. Cortesía de la artista y la Galería Juana de Aizpuru, Madrid



³ Dora García inició la serie *Frases de Oro* en 2001 con una intención irónica. Aplicando letras de pan de oro en la pared, hacía patente el contraste entre los aforismos y el material.

fiere sustituir el consumo conspicuo del oro y el azul ultramarino por el consumo conspicuo de destreza pictórica. Baxandall argumenta que el valor percibido del oro disminuye porque las cualidades materiales del metal ya no contienen significados simbólicos y entran en conflicto con los fondos naturalistas que los artistas consiguen con su habilidad pictórica. Esa dicotomía entre material y destreza estaba en el centro de los debates teóricos y uno de los grandes aciertos del Baxandall ha sido mostrar ejemplos donde la nueva valoración puede verse reflejada en los contratos de la época, es decir, en la relación mercantil entre comitente y artista⁴.

En la novedosa actitud negativa hacia el oro por parte de Alberti encontramos afinidades con los artistas contemporáneos. Por un lado, el giro anti-simbólico supone un cambio en la valoración del oro mientras que la construcción del espacio albertiano sin dorados con perspectiva monofocal exige un espectador inmóvil, rompiendo así con la estética del movimiento que había surgido en Bizancio —aún vigente durante el Medievo— que exaltaba la experiencia de lo fluido en el espectador. Entrado el siglo XXI y dejando atrás el espacio albertiano, no es extraño que sea precisamente el oro como experiencia visual de lo contingente uno de los aspectos más apreciados por los artistas contemporáneos.

3.2. El reflejo: oro-espejo, oro-reflejo y auto-reflejo

Los materiales pueden absorber, refle-

jar o bien ser atravesados por la luz; en el caso de los metales la luz se refleja dando lugar a los fenómenos del brillo y el reflejo. En las superficies doradas de las obras de arte contemporáneo reconocemos tres tipologías: el oro-espejo, el oro-reflejo y el auto-reflejo. El primero es uno de los fenómenos más habituales, pues a menudo la capacidad reflectante del oro actúa como un espejo. No en vano la primera exposición dedicada al oro y al arte contemporáneo en 1967 recibió precisamente ese título: *Spiegel Gold (Oro-Espejo)* (Mahlow 1967). Y es que ya en 1960 Michelangelo Pistoletto (Biella, 1933) aprovechaba la superficie de reflejos en unos *Autorretratos* con fondos metálicos que negaban la profundidad espacial, un recurso anti-moderno que quizá remitiera a los primitivos italianos por influencia de Venturi y su clásico ensayo *El gusto de los primitivos* (1926: 1991). Pues para Michelangelo Pistoletto, al igual que para Lucio Fontana unos años antes, los maestros del Medievo se alzaron como referencia no por los aspectos espirituales, sino precisamente como alternativa a la construcción del espacio albertiano. En ese espejo de oro Pistoletto ha congelado y encerrado su yo invitando al espectador a compartir el espacio pictórico con él. El artista lo explica así:

El objetivo es crear una tensión entre el reflejo móvil del espectador y la imagen congelada de la imagen pintada o fotografiada. (...) Estas obras redefinen el concepto de perspectiva que hasta el momento implicaba una visión hacia el interior del cuadro, aho-

⁴ Por ejemplo, en el contrato a Botticelli por el altar de la capilla familiar de Santo Spirito, Giovanni d'Agnolo de Bardi establece que le pagará la mitad por los materiales y la otra mitad por su habilidad, *per suo pennello*. (Baxandall, 1978: 33).

ra el “desde fuera” juega también una función concreta (Pistoletto 2012).

Si Pistoletto se autorretrató con un fondo de oro, la anteriormente citada van Sonsbeeck ha tomado el espejo de su casa como modelo para *Silence is Golden* (2012) (Figura 5). Así lo explicó la artista: (...) *La obra de aquí, en ARCO, es bastante grande, es casi como un espejo, y lo colgamos de forma deliberada a esa altura para que puedas ver tu propia sombra; parte de ti mismo en la obra, así que te ves reflejada* (van Sonsbeeck, 2012). Invitando al espectador a incorporarse en la obra, el público se convierte ahora en el activador de significados. Como dijo Marc Quinn (Londres, 1964), otro artista contemporáneo de quien daremos cuenta más adelante, en una ocasión: *Las obras son como espejos; desvelan algo de quién mira, en lugar del propio objeto o de quién lo creó* (Quinn 2008: 23).

En la segunda tipología, aquella del *oro-reflejo*, la superficie del oro no actúa como un espejo. Alejándose de lo especular, los mosaicos dorados de Lucio Fontana y John Armleder brillan por el efecto de la fragmentación, que amplifica la reflexión y refracción de la luz. Así, cuando el escultor italiano Lucio Fontana (Rosario, 1899-Varese, 1968) eligió la técnica del mosaico para unos bustos, el resultado fueron unas obras extrañamente anti-retratos. En concreto, *Ritratto di Teresita* (1938) (Figura 6). tiene la particularidad de conseguir una superficie tan fraccionada que no permite la individualización de la retratada. No solo le confiere el aspecto de piel de lagarto, no humano, sino que el tratamiento quebrado de la superficie acentúa la actividad del oro, que, centelleante, anula la solidez y el volumen del busto. *Materia puttana e affascinante* (White 2011: 210) — así describió Fontana su lucha con los mosaicos a su amigo Tullio de Albisola.



Figura 5: Sarah van Sonsbeeck, *Silence is Golden*, 2012, pan de oro sobre papel 150 x 200 cm. Cortesía de la artista © Sarah van Sonsbeeck.

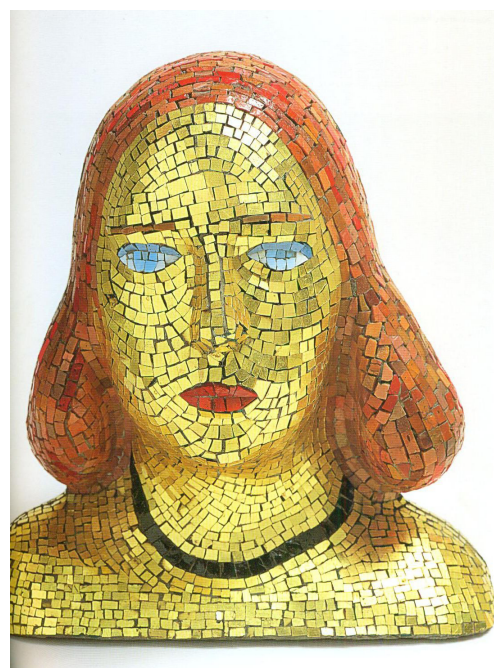


Figura 6: Lucio Fontana, *Ritratto di Teresita* 1938, mosaico policromado, 34 x 33 x 15 cm. Cortesía de la Fondazione Lucio Fontana © Fondazione Lucio Fontana, Milán. Foto: Paolo Vandrash, Milán.

Algunos estudiosos de la obra de Fontana, como Anthony White (White, 2011), han visto en este tratamiento epidérmico una herramienta anti-retórica con la que Fontana estaría alejándose voluntariamente del lenguaje monumental de los artistas del grupo *Novecento* que entonces dominaban el panorama artístico en la Italia de Mussolini⁵. Más allá del contexto histórico, aquí el oro en mosaico permite anular la personalidad de la retratada, enfatizando lo superficial; pero entonces lo superficial adquiere un significado positivo envolviendo tanto al ambiente como al espectador en un mismo espacio. El énfasis estaría ahora en la relación entre el espectador y la obra y el canal de comunicación que se establece entre ambos. Como bien observa White (2011:120), en el caso de *Ritratto di Teresita*, la relación entre obra-espectador-ambiente se refleja de forma real por medio de los cuadrados de luz que se proyectan en el suelo donde está expuesta.

Frente a la superficie irregular de los mosaicos de Fontana, en la obra de John Armleder (Ginebra, 1948) *Popoxomil # 2* (2006) (Figura 7) las teselas cuadradas se inscriben en una retícula geométrica, definida por Rosalind Krauss como

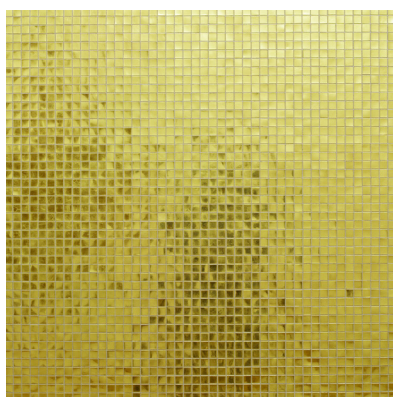


Figura 7: John Armleder, *Popoxomil # 2*, 2006, Mosaico dorado, 100 x 100 cm. © John Armleder. Cortesía de la artista y de la Galerie Andrea Caratsch, St. Moritz

“la forma que declara la modernidad del arte moderno” (Krauss 1979: 49). En su ensayo *Grids* (1979) Krauss argumentaba que la retícula irrumpió en el panorama de las vanguardias alzándose como la estructura anti-natural y anti-discursiva de la abstracción menos material —aquella de Mondrian y Malevich—; sin embargo, esa misma retícula anulaba el espacio, sustituyéndolo por la materialidad de la superficie. Si trasladamos esas interpretaciones a la obra de Armleder, reconocemos en el cuadrado de cien por cien centímetros la forma absoluta inaugurada por Malevich; y cuando el cuadro aparece dividido a su vez en cuadrados, esa retícula invita a permanecer en la superficie, absorbiendo las cualidades físicas de las teselas de oro, encerrados en un espacio y un tiempo sin definir. Aquí las habituales referencias al arte paleocristiano y bizantino carecerían de sentido y, alejados del simbolismo religioso, la obra se inscribiría ahora en la más moderna de las tradiciones, en el arte minimal. Con todo, los juegos de luces de las teselas interactuando directamente con el espectador no debería llevarnos a un significado numinoso —como en el Medievo y el *analogico more* de Suger— sino a una apuesta próxima a la fenomenología de la percepción. Así, renunciando al control de la materia, Armleder deja multiplicar los efectos de la luz sobre el espectador, ahora erigido en principal protagonista.

El oro es reflejo porque se refleja a sí mismo (Michels 1987:158). Así, cuando el oro se *auto-refleja* en la tercera tipología acaba anulando la distinción entre reflejo y reflejado y, a la postre, subrayando

⁵ White señala que Fontana, aun cuando adopta la técnica musiva a la manera de Sironi —con ese espíritu de vuelta al orden y de recuperación de lo bizantino y lo romano— se aleja de lo monumental en su manera de romper con la solidez de la forma.

su tautología. Como material de uso artístico, el oro es único y autorreferencial; un material valioso que a su vez representa lo valioso; rara vez se presenta enmascarado. En cierto sentido se podría relacionar con las teorías neoplatónicas pues, como bien escribió Plotino (205-270), *no puede haber una representación de lo ideal, excepto en el sentido que representamos el oro con una parte del oro* (MacKenna, 1991: 413). Esa es una dualidad consustancial a su naturaleza; por un lado, su brillo es inalterable y eterno, pero por otro, sus superficies doradas reflejan la luz y —al igual que un espejo— duplica lo que le rodea. Al reflejar los movimientos de las cosas y las personas que le rodean, participa del constante cambio y devenir, de forma que convergen la unidad y la multiplicidad en ese material, una propuesta muy acorde con la filosofía neoplatónica.

El brillo, el reflejo y la representación; en la triangulación de estos tres fenómenos reside la complejidad del oro. El reflejo es lo que causa que el oro sea oro; debido al reflejo se establece una dualidad que es a la vez física y conceptual, pues cuando el oro representa el dinero se establece una doble función, como reflejo y como símbolo. Esa tautología no ha pasado desapercibida; por ejemplo, en la conversación entre el crítico Will Self y el artista Marc Quinn en torno a la obra *Siren* (2008) de este último, aparece una referencia explícita a la tautología del oro.

W.S.: El punto más vivo es cuando la mano agarra el pie, no es así, y eso es una indicación del tacto —pero solo se toca a sí misma.

M.Q.: Sí, no te está permitido tocar. No puedes tocar y no toca

otra cosa que sí mismo. Quizá quiera decir que no vas a tocar el dinero, ni tampoco la belleza; se va a mantener fuera de tu alcance (Quinn y Self 2008:28).

3.3. La ductilidad y la maleabilidad

La ductilidad y la maleabilidad, ambas propiedades mecánicas del oro, están relacionadas con el altísimo grado de resiliencia del metal que puede deformarse con facilidad sin romperse. Así, mientras la ductilidad permite obtener alambres e hilos de oro, la maleabilidad se refiere a la capacidad de formar láminas finas o panes de oro. Estas propiedades convierten al oro en un metal excesivamente blando para poder ser empleado como herramienta de trabajo; de ahí su uso en joyas o en artes decorativas que satisfacen otras necesidades: la demostración de rango, la exclusividad, la belleza o la ornamentación.

Artistas, joyeros y artesanos han sabido explotar esa ductilidad para formar hilos que aprovechan la ligereza del oro. En el ámbito del arte contemporáneo, la británica Cornelia Parker (Cheshire, 1956) transformó metafóricamente unas alianzas para rescatarlas del olvido, aprovechando la resistencia del metal para poner en relieve que las cosas nunca son mudas, ni inertes. La pieza *Wedding Ring Drawing (circumference of a living room)* (1998), un delicado arabesco dibujado en el aire y enmarcado entre dos cristales, es el resultado de fundir y estirar dos alianzas hasta su máxima capacidad para conformar un hilo de varios metros (Figura. 8). La extensión de doce metros denota domesticidad pues estas son las medidas habituales de una sala de estar, como sugiere el título —*la circunferencia de un cuarto de estar*—.

Interrogada por esta pieza en 1999, la artista manifestó:

Utilicé la alianza porque es una institución, algo monumental, pero al mismo tiempo es algo doméstico. En enciclopedias antiguas emplean varias analogías para describir la ductilidad del oro, hasta qué punto se puede estirar como material. En teoría podrías extraer un hilo que rodearía el mundo entero, o batirlo en panes de oro que cubrirían una habitación. Cuando estaba siguiendo ese tipo de ideas encontré un platero que podía extraer hilos de los metales preciosos (Parker 1999: 45).

Combinando lo doméstico y lo monumental, lo macroscópico y lo microscópico, a Parker le interesa explorar la materia en un estado de metamorfosis. Asimismo, la artista subraya aquí su colaboración con un artesano para llevar a cabo la obra, un platero experto en la manipulación de los metales preciosos que nos lleva al siguiente punto: ¿cómo se trabaja el oro? Porque la ductilidad y la maleabilidad permiten trabajar el me-

tal pero no sin esfuerzo. Los procesos de extraer, purificar, fundir o recocer el oro son posibles gracias a la acción del hombre sobre la materia; un ejemplo de cultura frente a la naturaleza.

De este mismo modo, el orfebre italiano Giovanni Corvaja (Padua, 1971) trae a colación a Jasón, ese personaje de la mitología griega metáfora de la superación de obstáculos por medio del esfuerzo —y de algo de magia—, cuando relata el proceso de creación de la bellísima colección *Golden Fleece (El Toisón de Oro)*. *Supuso diez años de conceptualización y dos de ejecución: El viaje de Jasón también duró doce años* (Crichton-Miller 2009). En el proceso investigó distintas formas de extraer hilos del oro; llegó a crear hasta seis telares, uno de ellos con 22.000 piezas diferentes, hasta que encontró el método perfecto en una antigua técnica japonesa —entre trenzado y tejido— con los que consiguió esos hilos delgadísimos y de gran suavidad, que se asemejan al pelo de un animal. El resultado final, *Headpiece* (2008-2009), es un extraordinario ejemplo de la ductilidad con hilos de apenas 0,13 milímetros (Figura. 9). En conjunto, empleó 5.123.000 de hilos de oro con una extensión de 160 kilómetros de alambre que supusieron más de 2.500 horas de trabajo. Pero más allá de la cuantificación, la deslumbrante belleza de *Headpiece* —nos aseguran quienes lo han probado— crea un centro de energía del que emana una poderosa fuerza. Las coronas, el poder y el oro comparten una larga historia —no siempre edificante—, para presentarse aquí transformadas en magia. Así, según afirma su creador Corvaja, *el poder está conferido por la belleza y las cualidades particulares del oro (...), nadie es inmune a eso* (Crichton-Miller). Su relación con el metal viene de lejos: *Desde que era pequeño*

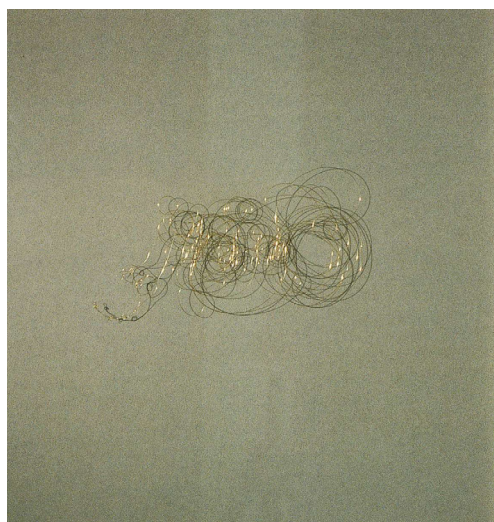


Figura 8: Cornelia Parker, *Wedding Ring Drawing [circumference of a living room]*, 1998, dos alianzas de oro 22 quilates convertidos en alambre, 61 x 61 cm. Cortesía de la artista y de Frith Street Gallery, Londres © Cornelia Parker.

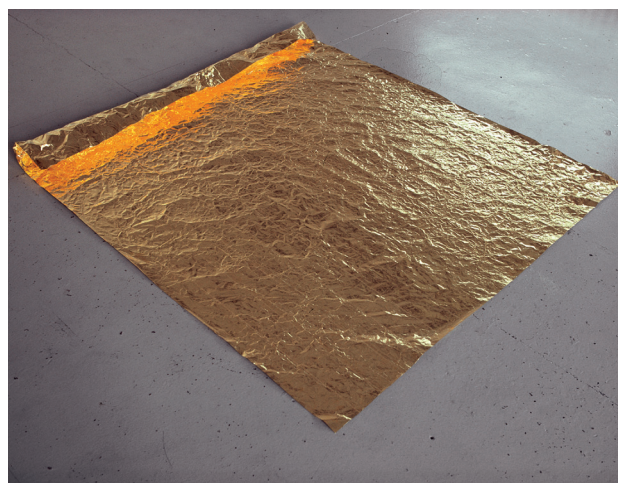


Figura 9: Giovanni Corvaja, *The Golden Fleece* [El *Toisón de Oro*], 2008-2009, cintillo de oro de 18 quilates y de 22 quilates. 270 x 270 x 350 mm Cortesía del artista. © Giovanni Corvaja

Figura 10: Roni Horn, *Gold Field*, 1980-1982, oro puro, 49 x 60 x 1/1000 pulgadas (124,5 x 152,4 x 0,002 cm) Cortesía de la artista y Hauser & Wirth Gold Field © Roni Horn.

encontré los metales muy interesantes: la forma que tienen al tacto, la forma en que se refleja la luz, la forma en que absorbe tan rápidamente el calor de nuestras manos. (Crichton-Miller 2009).

Roni Horn (Nueva York, EE.UU., 1955), cuya relación con el oro se remonta asimismo a su infancia por medio del negocio de empeños de su padre, puso a prueba la maleabilidad del oro en *Gold Field* (1980-1982) (Figura 10), cuando convirtió el metal en dieciocho panes de oro fino comprimido y unido en partes paralelas hasta crear una “alfombra” de 124,5 x 152,4 x 0,2 cm. No conviene olvidar que antes del poético título *Gold Field* con el que se conoce ahora esta pieza se titulaba *Heavy Metal Work (Gold)*⁶. Pero lejos de una simple prueba de resistencia mecánica, en *Gold Field* nosotros vemos una radical propuesta para redefinir la masa, la sustancia y la superficie. Liberándose de su función de piel, lo que antes era una lámina que recubría la masa ahora adquiere autonomía propia reivindicando la superficie como un interfaz de intercambio.

Las anotaciones en el diario de Horn testimonian que fue consciente del cambio de sustancia a superficie en la relación corpóreo/incorpóreo:

Un campo de oro [...] que descansa sobre el suelo [...], sobre el polvo y los periódicos amontonados. Me maravillo [...] ante él: he aquí una sustancia descorporeizada que vuelve a la existencia corpórea, un objeto épico. Podría quemar el lugar más frío con su llama, su esplendor, un brillo capaz, la más pura de las naturalezas, la más pura de las soledades. Una presencia enormemente palpable. Cierro los ojos ante el objeto y este se convierte en [...], y se vuelve a convertir en...” (Horn, 2013:126)

Roni Horn, quien también cita a Jasón al referirse a *Gold Field*, no participó en la elaboración de la pieza como Corvaja —pues encargó a unos especialistas metalúrgicos el complejo proceso de recocido—, aunque sí se refiere a lo

⁶ Acompañando una entrevista a Roni Horn, se publicó la pieza *Gold Field* con el título *Heavy Metal Work (Gold)* (1980-1982) en *Art in America*, Nov. 1985, pp. 120-121. Sin embargo, cuando contactamos la galería Houser Wirth nos confirmó que el título era efectivamente *Gold Field* sin explicar las razones del cambio. Correspondencia por correo electrónico con Julia Lenz: 17 de marzo de 2015.

arduo que supuso conseguir el dinero suficiente para producir la obra⁷. Así, como pone de manifiesto el ejemplo de Horn, aunque no todos los artistas han creado o dorado personalmente su obra, sí han tenido que superar obstáculos. Mientras, los comentarios de una artista que doró personalmente las obras —Sarah van Sonsbeeck— reflejan la lucha por medir sus propias fuerzas contra las propiedades del material, en un embate en los que ambos —artista y material— colaboran en un flujo azaroso (Figura 11). Van Sonsbeeck declaraba:

Y además está el pan de oro sobre papel —es bastante dificultoso aplicar pan de oro sobre papel. Tienes que adherirlo y debido a la cola el pan de oro cambia y se rompe en pedazos y los pedazos se despegan, así que ves esta mentira: lo que tiene aspecto de oro es, en realidad, una delgadísima capa de un centésimo de un milímetro, casi nada que el viento puede llevarse. Casi no hay oro (...) (van Sonsbeeck y Angoso 2015: 318).

3.4. La plasticidad

Según la clasificación de la materia establecida por Leroi-Gourhan (1988:188-



189), el oro está entre los sólidos semi-plásticos, es decir, entre aquella materia susceptible de adquirir maleabilidad por el calor. Con un punto de ebullición de 2.960 °C y de fusión de 1.064 °C, en la mayoría de los casos esas mediciones se ven alteradas por las aleaciones con otros metales como el cobre o la plata, que determina la temperatura de fusión, pudiendo fluctuar entre 1.054 °C y 780 °C. Las aleaciones son una práctica habitual, pues debido a la excesiva ductilidad del oro en su estado puro sería imposible de manipular.

Las manipulaciones más habituales del oro tienen que ver con el acto de fundir y colar; por la acción del fuego el oro se transforma en masa fluida incandescente para luego ser colado en un molde donde se vuelve a solidificar, adquiriendo una forma nueva. Esa plasticidad incita hacia un área de significado: la de la contingencia, la flexibilidad y el cambio. Es esa plasticidad, unido a su incorruptibilidad, la propiedad que permite que cada vez que se funda oro este adquiera una forma nueva mientras que la sustancia se mantiene intacta⁸. En una ocasión el artista Marc Quinn (2008:21-24) expresó su sorpresa ante la naturaleza invariable del oro. Cuando fundió la escultura *Siren* —una estatua de la modelo británica Kate Moss realizada enteramente en oro cuyo peso de cincuenta kilos coincidía con el peso de la modelo— tuvo la oportunidad de experimentar de primera mano el trabajar con ese material. Sus comentarios en cierta forma coinciden con la corriente más determinista del oro, aquella que asigna significados inmutables al material, pues reconoce que la fuerte

Figura 11: Sarah van Sonsbeeck dorando, 2012. Cortesía de la artista © Sarah van Sonsbeeck.

⁷ Roni Horn reconoció en una entrevista que tuvo que trabajar para un empresario que llevaba a cabo negocios dudosos para conseguir ese dinero.

⁸ El oro funde a 1.064,2°C pero el punto de ebullición está en 2.856 °C.

carga simbólica viene en parte determinada por sus extraordinarias propiedades. Así lo contaba en una entrevista reciente:

Es un material increíble, si miras atrás a la cultura azteca y suramericana, donde el oro en sí mismo vino a representar a Dios por sus cualidades. Realizando esta escultura (*Siren*) me di cuenta que podía calentar el oro a unas temperaturas altísimas y cuando se enfriara, no se había oxidado en absoluto, estaba exactamente igual que antes. Esta escultura tendrá el mismo aspecto si la entierras bajo tierra durante miles de años. Así que el oro en sí mismo tiene el aspecto de lo eterno, que es por lo que simboliza tan potentemente el deseo humano de una existencia eterna (Quinn y Self, 2008:23-24).

3.4. La incorruptibilidad

Como bien observa el artista Quinn en la cita anterior, la propiedad físico-química más extraordinaria del oro es su incorruptibilidad. La explicación científica para este fenómeno se debe a varios factores: su alta densidad —de 19,5 g/cm³; su pureza —con el símbolo químico Au (de *aurum*) y el número atómico de 79, no se puede descomponer pues todos los átomos son iguales entre sí—; y, quizá lo más destacable, la relatividad. Esta última es responsable de la resistencia del oro a perder su brillo y de otras reacciones químicas. Así, no solo su color, sino el que conserve su bri-

llo, son consecuencia de la relatividad. Además de la incorruptibilidad, el oro tiene una gran conductividad térmica y eléctrica, la tercera más alta después de la plata y el cobre. Antes de que se conociesen las propiedades físico-químicas del oro, es decir, antes de que se pudiesen realizar tests de densidad y pureza, la diferencia entre oro auténtico y el oro falso (la pirita) residía precisamente en que el primero resistía a la corrupción y el segundo no. Así, la pirita —conocida como “el oro de los tontos” o “el oro de los pobres”, u “oropel” por su gran parecido con el oro— podía brillar tanto o más que el oro, mientras que el oro blanco —aun si su brillo blanquecino no se asociase al oro— por su composición estaba más próximo al oro puro. Por ello, el aspecto del metal no es su característica definitoria, sino su comportamiento ante los tests de pureza y densidad.

4. LAS HISTORIAS

En *The luster of gold: the self-stating of a metal in art since 1945*, Ulrike Gehring argumentaba que a partir de 1945 la materialidad del oro primaba por encima de su función comunicativa, cuestionando gran parte de los significados heredados, especialmente aquellos espirituales y religiosos (Gehring 2012:74). Así, para Gehring, el oro en *Tei* (2009) de Lydia Pape (Rio de Janeiro 1927-2004) se presentaría tal y como es —un metal, a pesar, o por encima de las interpretaciones teológicas, sin más relaciones fuera de su propia sustancia física—; en definitiva, un ejemplo de la auto-referencialidad del oro. Pero en su afán por

⁹ La densidad es una propiedad característica de la materia que nos permite diferenciar una sustancia de otra midiéndose en unidades de kg/m³. Comparándola con otras sustancias un gramo de oro por cm³ tiene una densidad de 19,5 mientras que el hierro posee una densidad de 7,9.

despojar al oro de lo eterno y espiritual, Gehring acaba negando que incluso artistas como Yves Klein —cuyo sustrato espiritual está ampliamente documentado— puedan desear unas interpretaciones místico-espirituales para sus oros. En contraposición a los argumentos de Gehring nosotros nos preguntamos: ¿realmente los artistas contemporáneos renuncian a los significados tradicionales? A nuestro juicio, el error es incluso llegar a plantear la ausencia de significados tradicionales, pues cuando los artistas se distancian de estos, se parte de ellos como modelo de enfrentamiento. En nuestro trabajo de campo realizando entrevistas a artistas, hemos tenido la oportunidad de comprobar en más de una ocasión el peso de la tradición, un bagaje aceptado y bienvenido por algunos artistas, si bien no por todos.

Veamos algunos ejemplos. Cuando la artista Fritzia Irizar (Culiacán, 1977) se refiere a la elección del oro en sus obras —*Sin título (Sobre el Desgaste)* (2010) (Figura. 12) — puntualiza que su intención es aprovechar las extraordinarias propiedades que posee el material para llamar la atención para sus propios fines, incluyendo la carga simbólica. Así lo explicaba Irizar:

La intención original (...) va [mucho más] cerca del primer impacto que se tiene, como una estrategia de llamar la atención, más que re-



Figura 12: Fritzia Irizar, *Sin título [Sobre el desgaste]*, 2010, moldes de oro, medidas variables. Cortesía de la artista. © Fritzia Irizar

significar el oro mismo. No estoy tratando de transformar la carga simbólica que el oro ya tiene por historia, por simbolismo ancestral, por la conexión que muchas culturas le dan con la naturaleza misma. Estoy aprovechando todo eso, lo que ya contiene como materia prima para atraer la atención, porque creo que difícilmente podría añadirle un significado más a algo que ya ha estado, que ya ha contenido tantos significados (...) (Irizar y Angoso, 2015: 321-322).

En el caso de Elena del Rivero (Valencia, 1950), la artista afincada en Nueva York manifiesta la compleja relación entre creación, tradición y materia, expresando el carácter fluido de los materiales, un aspecto que nos interesa subrayar aquí:

De antemano te diré que (...) una de las cosas que más me fascina son los materiales. (...) Me atrae muchísimo experimentar, me produce mucha satisfacción y mucho dolor porque no sabes a veces cómo solucionar los problemas. A mí los materiales me gustan, experimentar con materiales nuevos me fascina. Y creo que manejo, me gusta manejar los materiales y darles sentido a los materiales, el símbolo que representan los materiales, entonces eso para mí es muy importante. No estoy hablando de paradoja, estoy hablando de la simbología que tienen los materiales, y darles contenido y trabucar el contenido que han tenido a lo largo de la historia, o sea, en el sentido de darle una vuelta de tuerca (Del Rivero y Angoso 2015: 289-290).

Mientras, el testimonio de Roni Horn expresa el rechazo a los significados más codificados:

Mis obras se desarrollan de una manera que nunca permiten al espectador familiarizarse demasiado con ellas o dar cosas por sentado al respecto. Al subvertir expectativas, aumentan las posibilidades de ofrecer una experiencia más directa, en lugar de una experiencia que satisfaga meramente los deseos del espectador o confirme cosas que ya sabe (Horn, 2013: 118)

5. CONCLUSIONES

Como conclusión, este estudio argumenta que los usos del oro hoy no son homogéneos: algunos artistas aceptan las connotaciones simbólicas adscritas al material, y, sirviéndose de ellas, juegan con las expectativas del público; otros exploran formas de establecer nuevas relaciones, suscitando a su vez experiencias y metáforas inéditas. En definitiva, los oros contemporáneos se distinguen frente a aquellos del pasado por la pluralidad de usos y significados, lo que nos lleva a desechar las interpretaciones más simples. Con el modelo de estudio de la antropología del material hemos optado por interrogar un material a partir de obras de arte contemporáneas, analizando las propiedades del oro trayendo a colación las obras, los artistas, el contexto y las metáforas.

Hemos seguido a Tim Ingold, quien argumenta que las propiedades no ni fijan ni inmutables, sino procesuales, rompiendo con la tradicional dicotomía materia-espíritu. Y si bien reconocemos que en un primer momento partimos con un esquema mental si-

milar, sin duda deudor de la tradición cristiana y occidental en la que estamos inmersos —y que seguramente estará presente en la mayoría de los espectadores condicionando la recepción de las obras áuricas contemporáneas— pronto nos deshicimos de esas constricciones. Más difícil supuso la construcción de un nuevo andamiaje conceptual que pusiera orden a una caótica amalgama de intuiciones, conceptos y observaciones. A lo largo de este proceso encontramos algunas hipótesis que se ajustaban a nuestras consideraciones, como la teoría gibsoniana de la percepción en movimiento que sustituía materia-mente por sustancia, medio y superficie, situando el foco en el movimiento. Así, subrayando la fluidez entre los materiales, los creadores y los significados, dentro de una nueva morfología del cambio, damos valor a la *praxis* por encima de la teoría, a la mano por encima de la mirada y a los procesos por encima del objeto terminado. Interrogando al artista sobre el proceso creativo estamos reconociendo el carácter performativo y fluido de los materiales y en este giro de la iconografía a las morfogénesis de los materiales, nos interesan los materiales-en-movimiento y la relación que se establece con el creador, el ambiente y el público; en otras palabras, nos interesa una antropología del material en movimiento.

Con todo, no es lo que significa el oro, sino lo que hace el oro. Siguiendo a Ingold, argumentamos que los significados no vienen predigeridos de una tradición estática; ni tampoco se construyen *ex novo*; más bien se van construyendo conjuntamente —creador y materia— adecuándose a las cambiantes condiciones del presente. Así, cada uso del oro abre posibles sig-

nificados con un carácter performativo y relacional, un *continuum* donde se entreteje el significado heredado, el contexto actual, el receptor y el artista, en un proceso abierto y en movimiento.

En definitiva, tratando este complejo material a partir de una perspectiva plural hemos querido enriquecer el discurso en la literatura, liberándolo de las ataduras de las interpretaciones

conocidas, y, sumando a los antiguos referentes nuevas metáforas, brindar la oportunidad a (re)descubrir la experiencia de un material excepcional. Por último, pretendemos subrayar el carácter necesariamente incompleto de cualquier aproximación a un material que está vivo como nosotros; lo contrario sería lo cerrado, lo inerte, la muerte. Y nuestro material, como todo material, es potencialidad.

BIBLIOGRAFÍA

ALBERTI, L. B. (1999) [1435] *De la Pintura y otros escritos sobre arte*. DE LA VILLA, R. (trad.). Madrid: Tecnos.

BALL, P. (2003) *La invención del color*. Madrid: Turner.

BAXANDALL, M. (1978) *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: Gustavo Gili.

BENNETT, Jane (2009) *Vibrant Matter*. Durhan y Londres: Duke University Press.

BERNÁNDEZ SANCHÍS, C. (1994) “El material interrogado. Función y valoración de las técnicas en el arte moderno” en: *Lápiz*, nº 105, pp. 34-47.

BERNÁNDEZ SANCHÍS, C. (1995) “La estatua hambrienta. Materiales para la escultura contemporánea española” en: *Lápiz*, nº 114, pp. 34-43.

BERNÁNDEZ SANCHÍS, C. (2005) “Materiales para el arte y la memoria” en: *Cultura Moderna*, no 1, pp. 147-163.

BERNÁNDEZ, C. (2008) “La aportación del estudio de los materiales y sus poéticas a una historia del arte contemporáneo abierta y interdisciplinar” en: *CEHA XII - Congrés Nacional d'Historia de l'art [Pre-Actas]*. Barcelona: Universitat de Barcelona y Comité Español de Historia del Arte, pp. 220-222.

BRUSATIN, M. (1997) *Historia de los colores*. Barcelona: Paidós.

CORAZOLLA, P. (1992) *Farbe Gold: Dekor, Metapher, Symbol: Beweggrunde für Malerei heute*. [Cat. Exp.]. Künstlerhaus Berlin. Berlín: Ars Nicolai.

COOLE, D. y FROST, S. (2010) (eds). *New Materialism: Oncology, Agency and Politics*.

Duke University Press,

CORVAJA, G. y RUBTSOVA, M. (2008) “Interview with Giovanni Corvaja by Maria Rubtsova” <http://www.giovanni-corvaja.com>

CRICHTON-MILLER, E. (2009) “Obsession With Golden Fleece Alive in Collection” en: *The New York Times*, Special Report: Jewelry, 9/12/2009. <http://www.nytimes.com/2009/12/10/fashion/10iht-acajcorv.html?pagewanted=all>

CHARBONNEAUX, A. (2010) (ed.). *L'or dans l'art contemporain*. París: Flammarion.

DEL RIVERO, E. y ANGOSO DE GUZMÁN, D. (2015) Entrevista inédita en: “Oro: Sustancia y significado. Usos del material áurico en las prácticas artísticas contemporáneas [1953-2013]”. Tesis doctoral leída en la Universidad Complutense de Madrid.

GARCÍA, D. (2005). *Si/Yes/Oui* [Cat. Exp.] León y Dijon: MUSAC y FRAC BOURGOGNE.

GAGE, J. (2001) *Color y cultura*. Madrid: Ediciones Siruela.

GEHRING, U. (2012) “The Luster of Gold. The Self-Staging of a Metal in Art since 1945” En *Gold*, ZAUNSCHIRM, T.; HUSSLEIN-ARCO, A. (eds.), pp. 70-75. Viena: Hirmer Belvedere.

GIBSON, J. J. (1979) *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin.

GÓMEZ PINTADO, A. (2008) “El oro en el arte: Materia y espíritu. Contribución a la restauración en el arte contemporáneo”. Tesis doctoral leída en la Universidad del País Vasco.

HORN, R. y COOKE, L. (2002) “Interview: Lynne Cooke in Conversation with Roni Horn”. En: *Roni Horn*, Londres: Phaidon, pp. 8-25.

HORN, R. y CHORR, C. (2002) “Weather Girls: Interview with Collier Schorr” en: *Roni Horn*. Londres: Phaidon, pp. 124-129.

HORN, R. y SAUNDERS, W. (1985) “Talking Objects: Interviews with Younger Sculptors”. En: *Art in America*, noviembre, p. 120-121.

HORN, R. y AULT, J. (2013) *Agua en movimiento: el fluir de Roni Horn*. [Cat. Exp.] Barcelona: La Caixa.

INGOLD, T. (2011) *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*. Londres y Nueva York: Routledge.

INGOLD, T. (2013a) “Los Materiales contra la materialidad” en: *Papeles de Trabajo*, Año 7, nº 11, pp. 19-39.

INGOLD, T. (2013b) *Making: Anthropology, Archeology, Art and Architecture*. Londres y Nueva York: Routledge.

IRIZAR, F. y ANGOSO DE GUZMÁN, D. (2015). Entrevista inédita en: “Oro: Sustancia y significado. Usos del material áurico en las prácticas artísticas contemporáneas [1953-2013]”. Tesis doctoral leída en la Universidad Complutense de Madrid.

KRAUSS, R. (1979) “Grids” *October*, Vol. 9, pp. 50-64.

LATOUR, B. (2007) *Nunca fuimos modernos*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.

LEROI-GOURHAN, A. (1988). *El hombre y la materia*. Evolución y Técnica I. Madrid: Taurus, 1988.

MAHLOW, D. (1967) *Spiegel Gold*. [Cat. Exp.]. Núremberg: Kunstsammlungen Nürnberg.

MANZINI, E. (1993) *La materia de la invención*. Barcelona: CEAC.

McEVILLEY, T. (1985) “More Golden than Gold” en: *Artforum*, Volume XXIV, noviembre, pp. 92-97.

MÈREDIEU, F. (2011) [1994] *Histoire Matérielle et Immatérielle de l'art Moderne e Contemporain*. París: Larousse.

MICHAELS, Walter Benn (1987) *The Gold Standard and the Logic of Naturalism. American Literature at the Turn of the Century*. Berkeley; Los Angeles; Londres: University of California Press.

MOÑIVAS MAYOR, E. (2011) “Presencias hídricas en el arte contemporáneo. Una perspectiva desde la semántica material”. Tesis doctoral leída en Universidad Complutense de Madrid, 2011.

MORGAN, Jessica. “Matter and What it Means” en: Cornelia Parker. [Cat. Exp.] *The Institute of Contemporary Art*, Boston, 1999, pp. 11-39.

NOTA DE PRENSA DE LA GALERIE PATRICIA DORFMANN. http://www.patriciadorfmann.com/images/expos/fr/communique_de_presse/Com7_expo-journiac.pdf?PHPSESSID=9260c3a204cf95723d1cda65b2a76db7. [Acceso 27 de octubre de 2014].

PARKER, C. y FERGUSON, B. (1999) “Cornelia Parker Interviewed by Bruce Ferguson” en: Cornelia Parker. [Cat. Exp.] *Boston: The Institute of Contemporary Art*, pp. 45-61.

PASTOUREAU, M. y SIMONNET, D. (2006) *Breve historia de los colores*. Barcelona: Paidós.

PISTOLETTO, M. (2012) “Pistoletto: Busco que el espectador se convierta en artista” en: Hoyesarte.com.http://www.hoyesarte.com/entrevistas/c32-artistas/entrevista-michelangelo-pistoletto-pintor-y-escultor_99347/

PLOTINUS (1991) *The Enneads*, traducción de MacKENNA, S. Londres: Penguin Books.

POWER, K. (1992) “Representar lo perfecto” en: *Intervenciones*. [Cat. Exp.]. Sevilla: Pabellón de Andalucía Expo '92.

PUGLIESE, M. (1997) *L'estetica del sintetico: la plastica e l'arte del Novecento*. Génova: Costa & Nolan.

PUGLIESE, M. (2000) *Le tecniche e i materiali nell'arte contemporanea* [Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Anno CCCXCVII, 2000. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche. Memorie]. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei.

PUGLIESE, M. (2002) *Scolpire lo spazio: tecnica e metodologia della scultura dall'antichità al contemporaneo*. Pisan di Prato: Campanotto.

PUGLIESE, M. (2006) *Tecnica mista. Materiali e procedimenti nell'arte del XX secolo*. Milán: Bruno Mondadori Editori.

PUGLIESE, M. y FERRIANI, B. (2009) *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*. Milán: Electa Mondadori.

QUINN, M. y SELF, W. (2008) “Siren. Will Self in Conversation with Marc Quinn” en: *Marc Quinn. Siren*. London: Space, pp. 17-24.

SCHLOEN, A. (2006) “Die Renaissance des Goldes. Gold in der Kunst des 20 Jahrhunderts” Tesis doctoral leída en la Universidad de Colonia. [Disponible en línea] <http://kups.ub.uni-koeln.de/2981/>

SCHLOEN, A. (2008) “L'or dans l'art. un antagonisme?” en: *Aurum. L'or dans l'art contemporain*. [Cat. Exp.]. DENARO, D. (ed.). Bienne: CentrePasquArt Biel Bienne; Verlag für moderne Kunst Nürnberg, Pro Litteris, pp.160-165.

SCHLOEN, A. (2012) “Public Gold. Golden Interventions in Public Space” en: *Goldrush. Contemporary art made from, with or about gold*. [Cat. Exp.] ZILCH, H. (ed.). Nürnberg: Kunsthalle Nürnberg, pp. 36-66.

SCHLOEN, A. (2012) “The Value of Gold” en: *Ashes and Gold* [Cat. Exp.]. Herford: Marta Herford, pp. 181-182.

- SILLA, R. (2013) “Dossier Tim Ingold, neo-materialismo y pensamiento pos-relacional en antropología” en: *Papeles de Trabajo*, Año 7, N° 11, mayo de 2013, pp. 11-18.
- VAN SONSBECK, S. y ANGOSO DE GUZMÁN, D. (2015) Entrevista inédita en: “Oro: Sustancia y significado. Usos del material áurico en las prácticas artísticas contemporáneas [1953-2013]”. Tesis doctoral leída en la Universidad Complutense de Madrid.
- VENTURI, L. (1991) [1926] *El gusto de los primitivos*. Madrid: Alianza Editorial.
- WAGNER, M. (2001) *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. Múnich: Beck.
- WAGNER, M. (2001). *ABC des Materials. Blätter des Archivs zur Erforschung der Materialikonographie*. Hamburgo: Christians Verlag.
- WAGNER, M. et al. (2002) *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst*. Múnich: Beck.
- WAGNER, M. et al. (2005) *Materialästhetik: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*. Berlín: Reimer Verlag.
- WAGNER, M. y RÜBEL, D. (2002). *Material in Kunst und Alltag*. Berlín: Akademie Verlag.
- WAGNER, M. (2008) “Berlin Urban Spaces as Social Surfaces: Machine Aesthetic and Surface Texture”. *REPRESENTATIONS* no. 102. University of California Press, pp. 53-75. [En línea] URL: www.ucpressjournals.com/reprintinfo.asp
- WHITE, A. (2011) *Lucio Fontana. Between Utopia and Kitsch*. Cambridge, Massachusetts y Londres: The MIT Press.
- WITTGENSTEIN, L. (1994) *Observaciones sobre los colores*. México: Instituto de Investigaciones Filosóficas, Universidad Autónoma de México; Barcelona: Ediciones Paidós.
- ZAUNSCHIRM, T. (2012) “All That Glitters... of Orpiment, Chrysothypes and Super-Black” En *Gold*, ZAUNSCHIRM, T.; HUSSLEIN-ARCO, A. (eds.). Viena: Hirmer Belvedere, pp. 110-113.
- ZILCH, H. (2012) (Comisaria). *Gold rush. Contemporary Art Made from, with or About Gold*. [Cat. Exp.] Nürnberg: Kunsthalle Nürnberg.