

Suspensión Silenciosa

Romina Baigorria

Suspensión Silenciosa

Romina Baigorria

Trabajo final de
Licenciatura en Pintura.
Escuela de Artes.
Facultad de Filosofía y Humanidades.
Universidad Nacional de Córdoba.

Asesor: Lic. Gabriel Gutnisky.

Septiembre, 2010

Dedicado a...

Mis padres por su apoyo incondicional y a todas aquellas personas que siempre confiaron en mí y me alentaron a continuar es éste camino. Agradezco especialmente a Gabriel, por su persistente apoyo y su continuo enseñar.

Índice

Introducción.	p.5
Sobre las reflexiones, el proceso y la obra.	p. 7
Conclusión.	p.25
Anexo I.	p.27
Anexo II (referentes).	p.30
Anexo III (ficha técnica de las imágenes).	p.35

En el presente escrito, que corresponde al Trabajo Final de la Licenciatura en Pintura, intento dilucidar y responder principalmente a todos los interrogantes y dudas que me surgieron en el momento en que comencé con dicho proceso final, qué, como bien lo indica la palabra “final”, es el fin y comienzo de nuevas circunstancias, de nuevas ideas y concepciones. Como todo cambio éste también surgió por medio de una crisis, la cual me lleva inevitablemente a replantearme y también, por qué no, reafirmar las ideas a partir de las cuales produzco.

Éste texto lejos de ser explicativo intenta ser una escritura consciente del proceso de reflexión y de trabajo.

Algunas de los interrogantes a los que, con insistencia, me veía expuesta y obligada a responder, están relacionados al rol de la pintura-pintura en el arte contemporáneo, porque alrededor de esta disciplina se organiza mi proceso. Estos interrogantes pueden sintetizarse así:

¿Es el fin de la pintura? ¿La pintura habría alcanzado el fin de una etapa y ya no puede responder a los mismos criterios de antes? ¿Se habla de la "muerte de la pintura"? ¿En dónde queda entonces la reflexión sobre qué es pintar hoy? ¿Es la pintura que hago consecuente con su momento actual, con su entorno?

Si perdió su hegemonía, ¿Por qué una universidad que forma "artistas" todavía lo sigue planteando en su formación? ¿Cómo ésta Pintura puede jugar un rol en un mundo de vastas posibilidades abiertas por la nueva situación del arte contemporáneo (postdisciplinariedad, informatización-mundialización)? ¿Dónde acaba o comienza su definición formal?

*"Con frecuencia se dice que resulta difícil hacer comentarios sobre arte. (...) parece que existe en un mundo propio, más allá del alcance del discurso. En efecto, no solo es difícil hablar de él; también parece innecesario hacerlo. (...) Parece que la aparente inutilidad de toda reflexión sobre el arte rivaliza con la profunda necesidad que sentimos de hablar interminablemente de él."*¹

¹Geertz Clifford, Conocimiento local, Ensayo sobre la interpretación de las culturas, Editorial Paidós, Barcelona-p. 117,118.

Sobre las reflexiones, el proceso y la obra.

“No existe el ojo inocente, lo que vemos está regulado por la necesidad y el perjuicio. El ojo selecciona, rechaza, asocia, clasifica, analiza y construye”²

¿Es el fin de la pintura? ¿La pintura habría alcanzado el fin de una etapa y ya no puede responder a los mismos criterios de antes? Octavio Paz escribía: "Hoy...el arte moderno está comenzando a perder sus poderes de negación. Por varios años ya sus rechazos han sido rituales repetitivos: La rebelión se ha vuelto procedimiento, la crítica en retórica, la trasgresión en ceremonia. La negación ya no es creativa. No estoy diciendo que estamos viviendo el fin del arte: estamos viviendo el fin de la idea de arte moderno."³

²Nelson Goodman, Languages of art, editorial Indianapolis, 1976-p.3

³Octavio Paz, Niños del fango: Poesía moderna desde el romanticismo a la vanguardia.

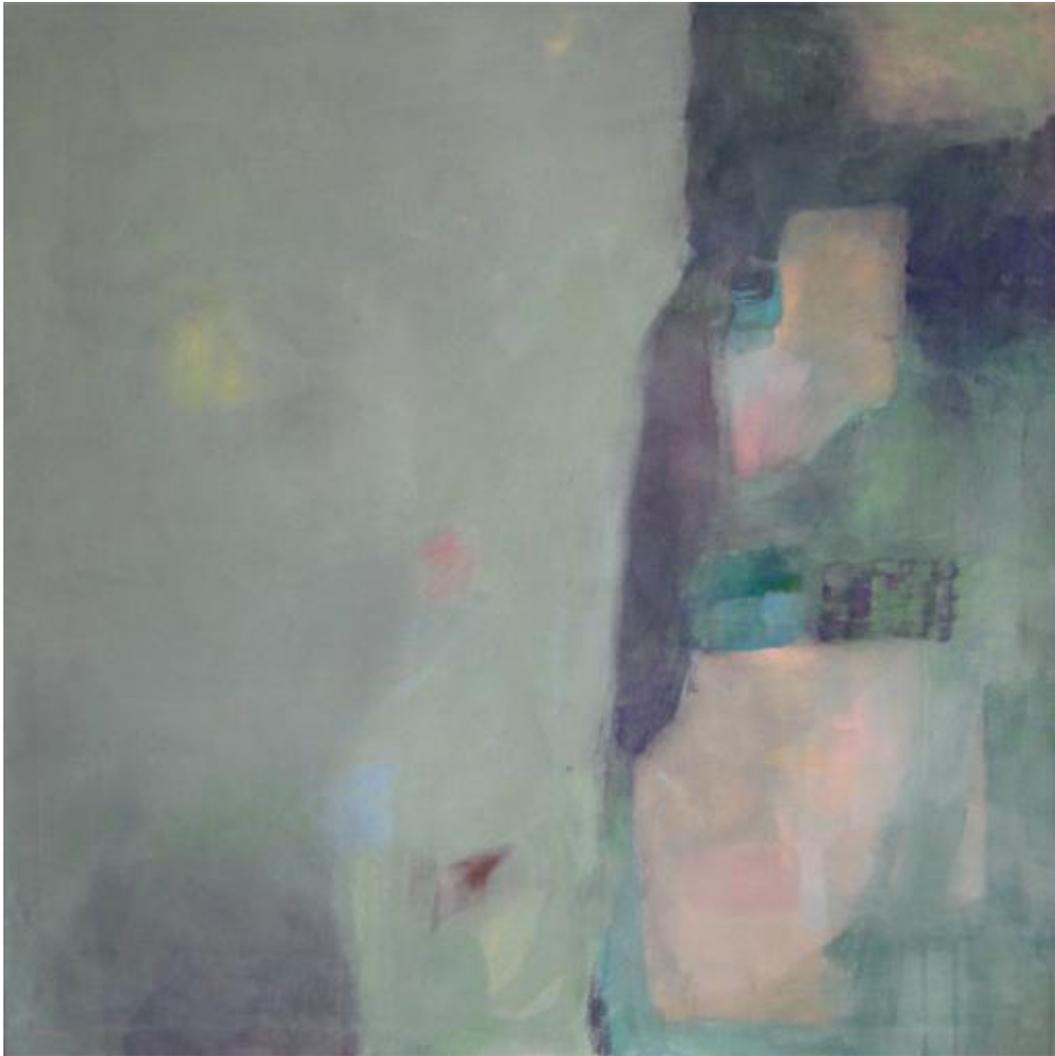


Imagen 1

Entonces, abordar la pintura bajo los mismos presupuestos establecidos sería erróneo. "Esa" es la pintura que ha muerto. La persecución de la imagen que desde el Renacimiento se había centrado en la referencia significativo-visual, paulatinamente se deslizó desde principio del s. XX hacia la valorización de los esquemas puristas de la pintura.

La pintura comenzó a enfatizar los propios elementos de su expresión y a someter los contenidos referenciales a los componentes que hacen de la pintura la pintura: la forma, el color, y la textura, reduciendo el ámbito comunicativo de la pintura a la conjugación de estos elementos formales.

El encadenamiento de propuestas reductivas fue llevando la pintura hasta los esquemas minimalistas que reducían los elementos hasta su mínima expresión, alcanzando los planteamientos de Robert Rauschenberg con la presentación de los lienzos en blanco (White Painting) y Ad-Reindhart con las pinturas negras como desarrollo congruente de esa narrativa sin narrativa. Con ello terminó la etapa en la que la pintura se regía solamente por un encadenamiento de búsqueda expansiva de esos parámetros conceptuales o criterios teóricos.

Entonces, no se habla de la "muerte de la pintura", sino de una transformación del rol de la pintura y de las fuerzas que la conducen. Acabó un ciclo y la misión adjudicada de ser el vehículo de cambio en la Historia del Arte.

¿En dónde queda entonces la reflexión sobre qué es pintar hoy? ¿Es la pintura que hago consecuente con su momento actual, con su entorno? Si perdió su hegemonía, ¿por qué una universidad que forma artistas todavía lo sigue planteando en su formación? No son preguntas fáciles de responder, pero estimo que desde el punto de vista de la enseñanza del arte no sólo se trata de una inercia académica que no puede desligarse del peso de la historia, sino que en ese "no desligarse" aparece voluntaria o involuntariamente una apropiación



Imagen 2

histórica, una habilitación que todo lo incluye y que es la propia del arte en la poshistoria.

Desde ese punto de vista, puedo decir que la pintura actual es concebida como una apropiación que extiende las estrategias de representación, desligándose de la idea de progreso del arte.

Ahora que la pintura no responde a un criterio único formalista y no está sometida por la Historia, y tiene a su disposición todos los conceptos, elementos estilísticos y materiales para su ejecución ¿cómo esta Pintura puede jugar un rol en un mundo de vastas posibilidades abiertas por la nueva situación del arte contemporáneo? ¿Dónde acaba o comienza su definición formal? ¿A qué estrategias representativas puede reducirse la actuación simbólica de la pintura? A estas preguntas debí enfrentarme en la medida que desarrollaba una imagen que traía nuevamente a consideración tramos de la historia del arte relacionados con la abstracción.

Podría decirse que mi obra es pura materialidad estética y que esa materialidad, de imagen difusa y contornos borrosos, remite, se hace eco, de ideas/frases/palabras/ que he ido seleccionando (encontrando, sustrayendo y descontextualizando de sus orígenes) porque considero que en algún punto se conectan y/o se relacionan con mi trabajo:

- Atmósfera, atmosférica
- Suspensión silenciosa
- Atemporal/anacrónico
- Transparencia
- Abstracción



Imagen 3

- Experimentación con el color y las posibilidades que el mismo genera, o puede generar por sí mismo
- Lo etéreo, lo que se diluye, lo que se desvanece, lo que deja de existir
- Que la obra respire.
- Pintura diluida para empapar o manchar superficies
- Finas capas de color que cubren el espacio.
- Contornos difuminados
- Grandes campos de color
- Manchas expresivas

También podríamos pensar que en el clima buscado subyace alguna mención neorromántica y la mentada cuestión de lo sublime⁴ porque –entre otras cosas– el planteo se basa en lo informe, en la falta de límites (Kant), un concepto estético, que – como alternativa desplazada del Expresionismo Abstracto– remite a la base del modernismo de posguerra (Dessoir).

Un planteo que desde la pintura intentaba reemplazar lo meramente bello a través de la liberación del observador de las limitaciones de su condición humana. En la obra del teórico Jean-François Lyotard, lo sublime apunta a una aporía de la razón: indica el límite de nuestras capacidades conceptuales y revela la multiplicidad e inestabilidad del mundo posmoderno.

⁴Ver anexo



Imagen 4

“...Nos acercamos cada vez más a eso que llaman la “alta definición” de la imagen, es decir, a la perfección inútil de la imagen. A fuerza de ser real, (...) mientras más lograda la definición absoluta, más se pierde el poder de la ilusión. Una imagen es justamente una abstracción del mundo, y por eso mismo inaugura el poder de la ilusión...”⁵

Retomando la idea de Jean Baudrillard, donde el mundo actual está completamente mundializado- informatizado, carente de toda “ilusión”, el arte no queda indemne de esto; porque en el campo artístico se llega hasta la virtualidad (hologramas), ésta, al “hacernos” entrar en la imagen, al recrear una imagen realista en tres dimensiones, o al añadir una cuarta dimensión que vuelve a lo real hiperreal, destruye esta ilusión, acaba con el juego de la ilusión mediante el juego de la reproducción, de la reedición de lo real: no apunta más que a la exterminación de lo real por su doble.

“Lo que quiero decir es que no hay que añadir lo mismo a lo mismo, eso es la simulación pobre. (...) es necesario que cada imagen le quite a la realidad del mundo, le arranque a la realidad del mundo, y es necesario que en cada imagen algo desaparezca, pero también es necesario que ésta desaparición siga viva: ahí está el secreto del arte y de la seducción.”⁶

No caben dudas que el campo artístico sufre y experimenta dicha situación.

⁵ Baudrillard Jean, *El complot del arte*, Buenos Aires, Editorial Amorrortu, 2006

⁶ Baudrillard Jean, *El complot del arte*, Buenos Aires, Editorial Amorrortu, 2006



Imagen 5

Frente a la misma, mi planteo, mi postura y forma de producción tratan en alguna medida volver a jugar con lo que Baudrillard llama el poder de la ilusión, inaugurar el poder de la ilusión.

Al elegir "pintura pintura" (elijo llamarlo así) vuelvo un poco al "hacer" al "hacer primario", existe un placer y goce en el hacer, místico, podría llamarse así, que no puedo obviar ni negar. Y el elegir éste medio de manifestación tengo que dilucidar y saber que dicha manifestación se sustenta en el placer del hacer. También en este gesto rescato la idea de producción de una cosa "real", un objeto residual sí, pero también huella, consideración sobre la praxis del hombre, algo "tangible" frente a tanta inmaterialidad virtual encerrada en los límites normalizados de una pantalla.

“Matisse señaló una vez que un centímetro cuadrado de azul no es lo mismo que un metro cuadrado del mismo azul. El tamaño de la superficie cambia el tono. De la misma manera, un círculo de azul no es lo mismo que ese mismo azul cuadrado. El contorno también cambia el tono. Y esto es solo el principio. Cualquier tono está modificado por su textura, por todos los tonos que le rodean, por el espacio que la imagen está creando, por la luz en el cuadro y sobre el cuadro, y por el curioso fenómeno que es el campo de gravedad de la imagen (aquello que determina el ritmo al que las cosas se vencen y retroceden dentro del marco del silencioso arte que nunca se mueve.)



Imagen 6

Éstas infinitas variables se combinan incesantemente y por eso complican hasta la extenuación la tarea de eliminar los colores y crear cuerpos. Te detienes, te retiras unos pasos, te fijas y tratas de prever cómo reaccionará la multitud de variables cuando añadas este tono o modifiques aquél. Sabes también que si titubeas demasiado y actúas con indecisión, estas en peligro de caer de nuevo en la mierda... Incluso Morandi, prudente y extraordinario como era, lo reconocía.

Puede que en un momento determinado intentes coger por sorpresa a la multitud con un gesto repentino o un tono audaz. A veces aceptan, pero solo pasivamente. A menudo se niegan, y su negativa es inmisericorde. “¡Así qué has añadido otro color!” te dicen.

El momento de gracia, si llega, es cuando te asombra descubrir que aquello que tu pincel acaba de añadir no es un color, ni siquiera es un tono, sino una cosa, algo a lo que la multitud, no ya una multitud sino una comunidad acoge y da un lugar. No puedes creer lo que ven tus ojos, o más bien, por primera vez sí lo crees: una cosa inexplicable hecha de colores que las palabras no pueden describir.⁷

⁷ Jhon Berger, “Algunos pasos hacia una teoría de lo visible”, Madrid, 6º reimpresión 2009, Editorial Ardora, p. 24, 25, 26



Imagen 7

- No estoy interesada en la superficie como ilusión, sino que me interesa la superficie como un hecho literal, donde el valor del color actúa como información...
- Mis trabajos se basan en lo informe, (la mancha, el campo de color) opuesto a la idea de lo forme, delimitado por planos de colores.
- Me interesa lo que dejamos atrás, las huellas y los signos de nuestra utilización.
- Mis trabajos tienen que ser reconstruidos con la mirada, con la memoria.
- La abstracción es retomada para llevar a cabo mis trabajos pero en un nuevo contexto, nuevos parámetros. Sería como una nueva abstracción...es un retorno a la misma y por ello estaríamos hablando de un anacronismo.
- Considero que la construcción de la imagen tiene como herencia el principio de construcción del montaje.
- Superposición de capas de información
- Imágenes parciales, indefinidas.
- Mis trabajos están sufriendo un cambio, éste es el de la incorporación del elemento gráfico y gestual, que generan un juego de oposición contra las capas diluidas, etéreas, y veladas de color.



Imagen 8

- Ahora que la pintura no responde a un criterio único formalista y no está sometida por la Historia, y tiene a su disposición todos los conceptos, elementos estilísticos y materiales para su ejecución ¿Cómo ésta Pintura puede jugar un rol en un mundo de vastas posibilidades abiertas por la nueva situación del arte contemporáneo (informatización-mundialización)?

Peter Bürger señala que el fracaso programático de las vanguardias históricas dejó como enseñanza la imposibilidad de pensar en la preponderancia de un concepto visual sobre otro. En otras palabras, hicieron posible que en el arte contemporáneo se habilitasen todas las estrategias de representación, desde las plenamente ilusorias hasta las proposicionales o analíticas y su propia desmaterialización. La pintura ha perdido su hegemonía, el artefacto de arte también (me refiero al fetiche para coleccionar) pero lo han perdido en el sentido de un desplazamiento conceptual que no tiene que significar necesariamente su destierro definitivo: ¿no convive la radio con la televisión? ¿No convive el texto impreso con el virtual? ¿Por qué la aparición de algo tiene que forzosamente significar el fin de otro “algo”? Hay ciertas manifestaciones que se soportan en el placer del hacer, en la tarea de construir ese algo del cual aún no podemos despegarnos, por más que los textos y las reflexiones teóricas así lo manifiesten, porque se materializa así una necesidad, la necesidad de seleccionar, rechazar, asociar, clasificar, analizar y construir.



Imagen 9

Dicho lo expuesto, concluyo que ningún concepto visual tiene preponderancia sobre otro, En otras palabras en el arte contemporáneo todas las estrategias de representación, desde las plenamente ilusorias hasta las proposicionales o analíticas y su propia desmaterialización, están habilitadas para jugar el juego del arte. La pintura ha perdido su hegemonía, el artefacto de arte también (me refiero al fetiche para coleccionar) pero lo han perdido en el sentido de un desplazamiento conceptual que no tiene que significar necesariamente su destierro definitivo.

Retomando la idea de Jean Baudrillard, donde el mundo actual está completamente mundializado- informatizado, carente de toda "ilusión", mi planteo, mi posición y forma de producción tratan en alguna medida volver a jugar con lo que Baudrillard llama el poder de la ilusión, inaugurar el poder de la ilusión.

Elijo “pintar pintura”, elijo volver al “hacer” al “hacer primario”. Con éste gesto rescato la idea de producción de una cosa “real” y tangible, también huella.....huella de mí....huella del hacer...huella del ser humano...

Me interesa lo que dejamos atrás, las huellas y los signos de nuestra utilización.

“Lo Sublime” según el concepto original de Longino, que sería recuperado por filósofos y críticos de arte posteriores, lo sublime se caracteriza por una belleza extrema, que produce en el que la percibe una pérdida de la racionalidad, una identificación total con el proceso creativo del artista y un gran placer estético. En ciertos casos, lo sublime puede ser tan puramente bello que produce dolor en vez de placer. Según Longino, hay cinco caminos distintos para alcanzar lo sublime: "grandes pensamientos, emociones fuertes, ciertas figuras de habla y de pensamiento, dicción noble y disposición digna de las palabras".

“Lo bello de la naturaleza se refiere a la forma del objeto, que consiste en su delimitación. Lo sublime, en cambio, puede encontrarse en un objeto sin forma, en cuanto en él, u ocasionada por él, es representada la ausencia de límites.”
Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, 1790

Sobre lo sublime:

- La importancia de la obra de Edmund Burke (Inglaterra) radica en que fue el primer filósofo en argüir que lo sublime y lo bello son categorías que se excluyen mutuamente, del mismo modo en que lo hacen la luz y

la oscuridad. La belleza puede ser acentuada por la luz, pero tanto una luz demasiado intensa como la total ausencia de luz son sublimes, en el sentido de que pueden nublar la visión del objeto. La imaginación se ve así arrastrada a un estado de horror hacia lo "oscuro, incierto y confuso". Este horror, sin embargo, también implica un placer estético, obtenido de la conciencia de que esa percepción es una ficción.

- Kant investiga el concepto de lo sublime, que define como "lo que es absolutamente grande", que sobrepasa al espectador causándole una sensación de displacer, y puede darse únicamente en la naturaleza, ante la contemplación acongojante de algo cuya medida sobrepasa nuestras capacidades. "El sentimiento de lo sublime es, pues, un sentimiento de displacer debido a la inadecuación de la imaginación en la estimación estética de magnitudes respecto a la estimación por la razón, y a la vez un placer despertado con tal ocasión precisamente por la concordancia de este juicio sobre la inadecuación de la más grande potencia sensible con ideas de la razón, en la medida en que el esfuerzo dirigido hacia éstas es, empero, ley para nosotros." Así, lo bello es una tranquila contemplación, un acto reposado, mientras que la experiencia de lo sublime agita y mueve el espíritu, causa temor, pues sus experiencias nacen de aquello que es temible, y se convierte en sublime a partir de la inadecuación de nuestras ideas con nuestra experiencia. De tal manera, para sentir lo sublime, a diferencia de para sentir lo bello, es menester la existencia de una cierta cultura: el hombre rudo, dice Kant, ve atemorizante lo que para el culto es sublime. El poderío de esta experiencia estética invoca nuestra fuerza, y la naturaleza es sublime porque eleva la imaginación a la presentación de los casos en que el ánimo puede hacer para sí mismo sensible la propia sublimidad de su destinación, aún por sobre la naturaleza. De tal modo, Kant interpreta la

naturaleza como fuerza, y en ella está lo sublime: "rocas audazmente colgadas y, por decirlo así, amenazadoras, nubes de tormenta que se amontonan en el cielo y se adelantan con rayos y con truenos, volcanes en todo su poder devastador, huracanes que van dejando tras de sí desolación, el océano sin límites rugiendo de ira, una cascada profunda en un río poderoso, etc, reducen nuestra facultad de resistir a una insignificante pequeñez, comparada con su fuerza. (...) llamamos gustosos sublimes a esos objetos porque elevan las facultades del alma por encima de su término medio ordinario

- Al comienzo del siglo XX, el filósofo neo-Kantiano alemán Max Dessoir fundó la revista *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, y publicó su *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, en la que distinguía cinco formas estéticas básicas: lo bello, lo sublime, lo trágico, lo feo y lo cómico. La experiencia de lo sublime implica para Dessoir un olvido del propio yo, en el que el miedo es sustituido por una sensación de bienestar y seguridad al enfrentarse a un ser superior. Esta sensación es similar a la experiencia trágica: la "conciencia trágica" es la capacidad de lograr un estado exaltado de la conciencia, logrado a partir de la aceptación del sufrimiento inevitable destinado a todos los seres humanos, y de las oposiciones irresolubles de la vida. Lo sublime, como concepto estético, estaba también en la base del modernismo, que intentaba reemplazar a lo meramente bello, mediante la liberación del observador de las limitaciones de su condición humana. En la obra del teórico Jean-François Lyotard, lo sublime apunta a una aporía de la razón: indica el límite de nuestras capacidades conceptuales y revela la multiplicidad e inestabilidad del mundo posmoderno.

Tengo que mencionar algunos referentes indiscutibles en el proceso de mis trabajos, que conscientes o inconscientemente han influido en mí hacer del pintar.

Seguramente todo, absolutamente todo lo visto tiene influencia sobre la ideación-producción de cada uno, pero como lo expresara Goodman "... El ojo selecciona, rechaza, asocia, clasifica, analiza y construye."

Algunos de ellos son:

- Joseph Mallord William Turner:

Nació en Covent Garden, Londres el 23 de abril de 1775 (dato discutido) y murió el 19 de diciembre de 1851. Es considerado un artista romántico del paisaje inglés, cuyo estilo condujo a la fundación del Impresionismo.

Su peculiar estilo de pintura, el cual se caracterizaba por el uso de técnicas exclusivas de la acuarela en la ejecución de sus obras pictóricas al óleo, generaba luminosidad, fluidez y efectos atmosféricos efímeros.

Las creaciones de Turner son tan arrebatadas, convulsas y dramáticas como los temporales, los golpes de mar, los naufragios, las tormentas de nieve que pinta. Hijo de un barbero, se convirtió en un coloso, un pintor brutal. Pocos artistas como él atraparon en un lienzo tanta poesía visual. Si no es porque sabemos que no creía en Dios, diríamos que sus óleos y acuarelas estaban tocados por la mano divina, como Miguel Ángel. Pero el único dios en el que Turner creía era la Naturaleza, que consideraba sublime, y que él pintó con todos sus disfraces posibles: serena, bella, feroz, desatada... Abrazaba la idea de comprender lo incomprendible.

«La atmósfera es mi estilo», decía Turner. Con los años, la luz se vuelve más evanescente en sus trabajos y entra en discusión con la «Teoría de los colores» de Goethe. Las formas se difuminan en sus cuadros hasta hacerse casi imperceptibles, la luz se torna cada vez más cegadora (semejante velados fotográficos) y cruza de arriba abajo sus lienzos, como si los rajara. Maravillosa, su «Tormenta de nieve», de la Tate, que parece un Rothko en negros, grises y ocre. A Turner la historiografía lo sitúa como precursor del expresionismo abstracto. «Le hubiera horrorizado», apunta Solkin. Pero sus últimas composiciones son pura abstracción. Como el maravilloso «Paz. Sepelio en el mar», conmovedor poema elegíaco pintado por la muerte de David Wilkie.

- Mark Rothko:

Marcus Rothkowitz (25 de septiembre, 1903 – 25 de febrero, 1970) mejor conocido como Mark Rothko, fue un pintor y grabador, nacido en Letonia, y que vivió la mayor parte de su vida en los Estados Unidos. Ha sido clasificado bajo el movimiento pictórico contemporáneo del expresionismo abstracto incluso si él rechazaba esta categoría alienante de *pintor abstracto*. En 1925 inició su carrera como pintor en Nueva York de modo autodidacta. Hacia 1940 realizó una pintura muy similar a la obra de Barnett Newman y Adolph Gottlieb, próxima al surrealismo y plagada de formas biomorfas. A partir de 1947 su estilo cambió y comenzó a pintar grandes cuadros con capas simples y finas de color. Al pasar los años sus composiciones se transformaron a dos rectángulos grandes confrontados, con bordes desdibujados por veladuras.

Son frecuentes los grandes formatos que envuelven al espectador, con la finalidad de hacerle partícipe de una experiencia mística, ya que Rothko daba un sentido religioso a su pintura.

Con los multiformes, el artista se adentra por vez primera en la pintura de los campos de color, una de las más representativas del expresionismo abstracto norteamericano. Sus lienzos se pueblan de manchas de colores diversos que se extienden yuxtapuestas sin norma alguna por la superficie del cuadro. Este tipo de pintura es la antesala del denominado estilo clásico, que se desarrolla a partir de 1949. Desde entonces, y casi de manera constante, las obras de Rothko se caracterizan por mostrar dos o tres bandas de color, normalmente dispuestas de manera horizontal, que no suelen alcanzar los límites del lienzo y que quedan por lo tanto como flotando en el vacío. Por lo demás, predominan ahora los formatos verticales que en ocasiones alcanzan los tres metros.

Es este el tipo de pintura que caracterizará la obra de Rothko prácticamente hasta su muerte en 1970, si bien es posible encontrar el predominio de

determinados colores en cada una de las fases en las que puede dividirse esta etapa. Así en los primeros años abundan colores vivos y brillantes (rojos, amarillos, verdes...), mientras que con posterioridad la paleta se irá oscureciendo de manera progresiva, en consonancia con los problemas psíquicos que el artista padeció.

En un artículo de la década del '50, llegó a calificar sus propias obras del periodo como de 'expresión dramática'...

- Helen Frankenthaler:

Helen Frankenthaler (nacida en Nueva York, 12 de diciembre de 1928) es una artista de la abstracción postpictórica estadounidense. Recibió la influencia de los cuadros de Jackson Pollock y de Clement Greenberg con quien también se vio involucrada en el Movimiento de Arte Abstracto de 1946-1960. Era la hija menor de un magistrado del tribunal supremo del estado de Nueva York. Estudió en la Escuela Dalton con Rufino Tamayo y también en el Bennington College de Vermont. Más tarde se casó con el también pintor Robert Motherwell.

Su carrera se vio lanzada en 1952 con la exposición de *Mountains and Sea* («Montañas y mar»). Este cuadro es de gran tamaño (7 por 10 pies) y tiene el efecto de una acuarela, aunque está pintada con óleo. En él, introduce la técnica de pintar directamente en un lienzo sin preparar de manera que el material absorbe los colores.

Frankenthaler utilizó pintura muy diluida para empapar o manchar lienzos sin preparar, con la que creaba lagos diáfanos de colores suaves. Esta técnica, conocida como *soak stain* (mancha de empapado) fue adoptada por otros artistas, destacadamente, Morris Louis y Kenneth Noland, y lanzó a la segunda generación de la escuela de pintura de campos de color. Este método dejaba al

lienzo con un efecto de halo alrededor de cada área en la que la pintura se aplicaba. Sus obras contienen manifiestas evocaciones de paisaje.

En la década de 1960 comenzó a dejar grandes zonas del lienzo vacías en muchos de sus cuadros, para permitir (según sus propias palabras) que la obra respirara.

Anexo III
Ficha técnica de las imágenes

- Imagen 1: S/T, técnica mixta sobre tela, 100 X100 cm, 2008.
- Imagen 2: S/T, técnica mixta sobre tela 100 x 100 cm, 2008.
- Imagen 3: S/T, técnica mixta sobre tela, 150 x 150 cm, 2010.
- Imagen 4: S/T, técnica mixta sobre tela, 150 x 150 cm, 2010.
- Imagen 5: S/T, técnica mixta sobre tela, 150 x 150 cm, 2010.
- Imagen 6: S/T, técnica mixta sobre tela, 150 x 150 cm, 2010.
- Imagen 7: S/T, técnica mixta sobre tela, 150 x 150 cm, 2010.
- Imagen 8: S/T, técnica mixta sobre tela, 150 x 150 cm, 2010.
- Imagen 9: S/T, técnica mixta sobre tela, 150 x 150 cm, 2010.

Bibliografía

- Baudrillard Jean, *El complot del arte*, Buenos Aires, Editorial Amorrortu, 2006.
- Berger Jhon, “Algunos pasos hacia una teoría de lo visible”, Madrid, 6º reimpresión 2009, Editorial Ardora.
- Geertz Clifford, *Conocimiento local, Ensayo sobre la interpretación de las culturas*, Editorial Paidós, Barcelona.
- Goodman Nelson, *Languages of art*, editorial Indianapolis, 1976.
- Paz Octavio, *Niños del fango: Poesía moderna desde el romanticismo a la vanguardia*.