



Jackson Pollock. *White Light*, 1954,
óleo, esmalte y aluminio sobre tela,
122.6 x 97.2 cm.

Conversación sobre Jackson Pollock

Brice Marden

Traducción: Elisabeth Jiménez

En torno a Pollock existe una leyenda heroica. Durante su vida ya era considerado un símbolo; o creías en Pollock —quien representaba el nuevo arte, la búsqueda continua de lo moderno— o creías en “lo otro”: la manera antigua y académica de entender el arte. Después de su muerte, la leyenda siguió viva, y era casi imposible interpretar las obras de manera imparcial porque el mito del artista influía en nuestra interpretación de la obra. Las explicaciones del propio Pollock son magníficas, cuidadosas y totalmente esclarecedoras acerca de su arte. Estas manifestaciones pueden considerarse como gran poesía americana y, al mismo tiempo, ofrecen suficiente información sobre su trabajo artístico como para poder entender su obra.

Hay una reticencia muy americana a aceptar la genialidad. Sobre Pollock existe siempre la noción de que estaba haciendo algo “mal”: “utilizaba el ‘dripping’, estaba un poco loco, bebía demasiado, había tenido un accidente de automóvil, etcétera.” Observemos *Blue Poles*, por ejemplo. Se trata de un lienzo *totalmente acabado* al que Pollock no podía haber añadido nada más. Como dijo alguien una vez, sencillamente no hay otro cuadro comparable a *Blue Poles*. Sin embargo, muchas personas creen que Pollock no era capaz de crear este cuadro. Se convirtió en una obra muy problemática. “¿Por qué, de repente, contiene esas cosas un Jackson Pollock?”

Mantener cualquier clase de vida artística (mantenerse vivo en tanto que artista) implica cambiar. Sin embargo, el cambio es lo más difícil de aceptar para el público. Yo creo que la cultura siempre procura reprimir al artista precisamente porque la esencia de la creación artística estriba en mantenerse libre y a la sociedad no le interesa que las personas tengan libertad individual porque eso no refuerza esa misma sociedad. Un artista opta por

ejercer su libertad y como manifestación de esa libertad Jackson Pollock crea *Blue Poles* y dice: "A cambio de mi libertad les doy esto". Pero la sociedad no lo quiere aceptar. Dice: "No, no está bien, las últimas obras sí lo estaban pero ésta no." Un nuevo libro sobre Pollock afirma que estaba dibujando imágenes y que éstas "se caían del lienzo", lo que no es más que otro ejemplo del rechazo que sufre su genio artístico. Es ridículo buscar otras explicaciones al aspecto de estas obras, como si Pollock fuese demasiado estúpido para no saber lo que estaba haciendo y estos cuadros hubiesen llegado por casualidad a ser como son. Tantas excusas... todo menos aceptar el hecho de que Jackson Pollock era un gran pintor cuyo trabajo abarcaba una gran variedad de elementos incluyendo muchos típicamente americanos.

Tengo amigos que insisten en que uno no puede ser un gran pintor americano si no ha atravesado el país en coche, porque de cualquier otra manera uno no tiene ni idea de cómo es este lugar. Pollock lo entendía perfectamente. La idea del movimiento es esencial para su obra; sin embargo, al hablar del movimiento en una obra de Pollock es necesario referirse al inmenso espacio de América. Hay que saber que durante su vida Pollock atravesó el país con frecuencia en coche, en tren y hasta en el techo de los vagones del ferrocarril. También pasó un verano como guarda forestal en un extremo del Gran Cañón. Uno puede imaginarse a este joven extremadamente sensible, inmerso en el paisaje y completamente seducido por la idea de crear arte, y se da cuenta del impacto que este verano tendría en sus cuadros. ¡Ese hombre conocía el espacio de este país! Y toda esta experiencia se introduce en su pintura y determina lo que emana de ella.

Existe una gran confusión en torno a lo que un artista crea en su estudio, como si fuera algo opuesto a lo que crea fuera de su estudio, y sobre cómo le afecta cada uno de estos ambientes y circunstancias. Lo grandioso de Pollock —y esto es algo, acerca del arte, que parece haberse olvidado después de su muerte— era su convicción de que cada trabajo formaba parte de una búsqueda continua. Ser artista no consiste en crear obras independientes. Ser artista consiste en realizar tu obra y que ésta exprese la evolución de una visión. Es un proceso continuo, no tiene jamás una total e incondicional recompensa. No es cuestión de hacer algo y decir "ahí está". Lo que tú haces forma parte de tus

vivencias. No es cuestión de hacer algo y después hacer algo más y después hacer una exposición y luego vender lo que has hecho. Esto es lo que ocurre *fuera* del estudio y para Pollock estos asuntos no entraban nunca en su estudio, que era donde él buscaba su visión.

La visión del artista no es algo que exista, y que tú conozcas. Si sabes lo que has hecho y sigues creando lo que ya sabes, te encuentras en un camino tan conocido que deja de interesarte. Al contrario, con cada paso que das hacia tu visión, surgen problemas que tú tienes que perseguir. Y todo esto mientras sigues pintando en tu estudio.

Las obras de Pollock de los años cincuenta —*One, Autumn Rhythm, Lavender Mist*— poseen naturalidad y lirismo. Cuando uno contempla estos cuadros puede ver a un artista infalible funcionando en un nivel de completa seguridad. Sin embargo, esta seguridad no está presente en sus últimas obras, que transmiten la lucha del artista con su propia visión, intentando ampliarla, volviendo a sus orígenes. Pollock poseía una fuerza productiva que le permitía crear un gran número de obras. Murió cuando sólo tenía 44 años y dejó una obra cuantiosa, volvió a usar antiguos temas y los rehizo completamente. Una de las grandezas de Pollock es que nunca buscaba el camino más fácil; para él no existía la rutina. Para un artista, el hojear todos los libros escritos sobre Pollock y ver todo lo que ha creado... es verdaderamente agotador. Pollock trabajaba intensamente cada cuadro y cada dibujo. Pollock no es un genio casual. Detrás de cada una de sus obras hay una verdadera reflexión.

Cuando contemplo un cuadro como *One*, me parece que está perfectamente dibujado. No se trata tanto de la forma del trazo sino más bien de su energía. La energía está plasmada en el cuadro *One* al igual que en muchas otras de sus obras. Existe la energía física necesaria para ejecutar el trazo y luego se aprecia la intensa energía que emana de ese mismo cuadro. En *One* se puede apreciar como cada capa de pintura se ha aplicado de manera distinta. Comprendes que éstas son decisiones del Pollock dibujante y del Pollock pintor, y el resultado es una obra exquisitamente *dibujada*, y te das cuenta de que Jackson Pollock era un magnífico dibujante. Cuando contemplas un cuadro, tienes que averiguar siempre si el artista dibuja bien y dibujar bien es una

combinación de energía y control. Lo increíble de la exposición sobre Braque y Picasso fue que, desde un principio, *sabes* que Picasso dibuja mucho mejor que Braque. Todo lo que tenías que hacer era contemplar los pequeños grabados de desnudos de Braque y un par de dibujos de Picasso y veías que Picasso conseguía lo que quería con más seguridad que Braque. Y esta seguridad recorre toda su obra. Es la clase de seguridad que percibes en *One*. Pollock hizo grandes avances en su manera de abordar la pintura. Tema, color y forma son todos grandes avances. *Tenía* que ser un gran dibujante aunque no creo que tuviese mucha confianza en su dibujo; creo que trabajaba en ello constantemente. Cuando pienso en las magníficas cosas que hay por el mundo recuerdo un dibujo de Pollock que está en Stuttgart. Se trata de una obra de esmalte negro sobre papel y que contiene sólo tres formas hechas con trazos de energía pura. Es una de las obras más emocionantes de toda la historia del arte. Que Pollock dibujase bien no tiene nada que ver con un tipo de habilidad convencional. Tiene que ver con dibujar con el cuerpo.

Dicen que Pollock no era una persona muy atractiva, pero cuando trabajaba simplemente se transformaba. Podía controlar el sentimiento total de la pintura yendo hasta su estrato básico y sacándolo a la luz. Lo básico es el lienzo y lo que ocurre en el lienzo es un juego dinámico entre lo que se aplica y aquello sobre lo que se aplica. Todo se convierte en dibujo. En otras palabras, en un cuadro en blanco y negro como *Echo*, no está creando solamente dibujos en negro. Lo blanco tiene la misma importancia que el negro. Y en *One* miras los colores y los trazos e intentas dibujarlos de nuevo: miras los trazos negros y sigues su movimiento sobre el lienzo, luego sigues los blancos, luego los marrones... Sin embargo, siempre llegas a un punto en el que pierdes el rastro; su lectura es imposible porque nunca puede leerse como una sucesión de capas. Es agradable pensar que, bueno, debió pintar todo lo negro al mismo tiempo y podemos seguir esos trazos; pero cuando miras el cuadro de verdad te das cuenta que existen lugares donde el negro cubre el blanco, y luego también hay sitios donde el blanco está encima del negro. No sé a ciencia cierta cómo estaba trabajando con estos colores, cómo podía ir y venir entre los colores y las capas. Los colores parecen estar dados en capas sobre el lienzo pero creo que existía un movimiento

más orgánico entre lo que parece que es la capa inferior y lo que parece que es la capa superior. Hay sin duda mucho *más*: Pollock no permite que su pintura se lea como una mera sucesión de capas, todos esos trazos y colores se convierten en el espacio real del cuadro.

Es muy importante el acto físico de mirar un cuadro. Una buena manera de abordar un cuadro es observarlo a una distancia equivalente más o menos a su altura, duplicar después esta distancia y, finalmente, mirarlo en detalle, de cerca, desde donde puedas empezar a responder a las preguntas que te has hecho en cada uno de esos distintos puntos de observación. Si en un museo observas varios cuadros de esta manera, es como un baile; es casi un ritual de participación. Si miras cuidadosamente desde cada una de esas distancias creas un espacio que se deriva de la pintura misma como objeto físico y como campo visual. Cuando lees los diferentes niveles de *White Light*, empiezas por la base del lienzo, después lees el azul, el amarillo, hasta el rojo y luego los blancos y después ves los colores negros atravesando el lienzo, luego los azules, y, de repente, si te involucras, entras en un mundo verdaderamente inexplicable. El mundo del cuadro sólo se puede explicar en el sentido de ser lo que tú estás mirando. Esta experiencia te está ocurriendo a ti mientras contemplas el cuadro. Los pintores pintan cuadros para eso: para que tú entres en su mundo.

Cuando hablo del color blanco grisáceo que penetra *White Light* tengo que expresar lo que significa para mí estar en ese mundo blanco grisáceo. Cuando me dirigía al Museo esta tarde había una luz muy *hermosa*. Nueva York posee una fantástica luz plateada y hoy la ciudad estaba llena de luz. El aire era puro y la atmósfera brillante. Mientras esperaba en la esquina de una calle pensando: "Bueno, voy a dar una charla sobre Jackson Pollock esta tarde", alcé la mirada y vi unas nubes moviéndose en una dirección, y otras, ligeramente adelantadas, desplazándose en dirección contraria. Y miré esas nubes y sentí estos dos amplios movimientos con verdadera empatía. Y eso es justo lo que ocurre en *White Light*. Diversos movimientos funcionan en oposición y colaboración, y ese color blanco grisáceo empieza a moverse atravesando el cuadro en una dirección y el color amarillo empieza a moverse atravesando el cuadro en otra dirección.

Por supuesto existen diferencias en la manera en que te relacionas con cuadros muy grandes y con cuadros más pequeños. Sé que la mayoría de las interpretaciones sugieren que “entras” en el espacio de estos grandes cuadros porque te proporcionan un ambiente a escala humana. Sin embargo, considero que los más pequeños son los que de verdad te atraen hacia su interior. A lo mejor debido al tamaño de los cuadros grandes existe un distanciamiento. No sabemos con seguridad si Pollock pintó con un lienzo preparado con bastidor, así que no sabemos si comenzaba a pintar basándose en una forma rectangular preexistente. Pero, en sus lienzos más pequeños parece que pintaba hasta el borde, produciendo una reverberación más allá de ese borde, lo que no ocurre con los lienzos grandes extendidos sobre el suelo y luego recortados. En algunos de los cuadros negros, Pollock crea esas grandes configuraciones, esas cosas circulares casi como columnas vertebrales, increíblemente inventivas, que se deslizan por los lados, logrando que uno tome conciencia del borde de los lienzos. Es como la diferencia entre que te cuenten un cuento y que tú seas uno de los personajes del cuento. Lo que ocurre en los lienzos pequeños —y la verdad es que incluso *White Light* y *Scent*, aunque pequeños en comparación con *One*, no son en realidad obras pequeñas—, es que te conviertes en un personaje del cuento y, en cambio, en los grandes cuadros eres solamente un testigo.

Pollock nos ha proporcionado imágenes muy potentes y directas. Hace muchos años que no veo *Scent*, y lo que significa para mí como pintura se ha convertido en un motivo constante de reflexión. Recuerdo que al verlo tuve una experiencia que es muy raro tener cuando se miran cuadros. Es como si este cuadro estuviera grabado a fuego en mi mente. Recuerdo imágenes de esta obra; recuerdo que había pájaros, extraños pájaros. Y me encanta mirar el cuadro *Number 7, 1952*, que se encuentra en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, como si no se tratase de una cabeza, sino de un monstruo de extraños orificios masales. Posee ese hermoso color amarillo, como si algo se hubiese derramado sobre el lienzo o se tratase de un error de ejecución en el estudio. Pero allí está. Le proporciona algo increíble a la obra. Y los cuadros en blanco y negro —los veo como retratos de monstruos, cuyas imágenes me asustan. No son formas estereotipadas, y no derivan de ejercicios de Jung. Son imágenes que *salen directamen-*

te de Jackson Pollock. Son cuadros muy fuertes y extraños. Contienen criterios y tendencias que no puedes comprender.

Con frecuencia voy a ver el cuadro *Number 7, 1952* y siempre encuentro algún defecto: ¡Oh!, digo, “la parte inferior es demasiado pesada para mi gusto”, o encuentro cualquier otro reparo. Pero el fin de semana pasado fui a verlo y esta vez cobró vida. Contemplé los tonos negros, luego los marrones y el cuadro empezó a decirme algo, fue un momento muy emocionante para mí. No sólo Jackson Pollock, sino una gran parte de Nueva York volvía a abrirse ante mis ojos. Uno de mis comentarios favoritos, hecho por Maynard Solomon refiriéndose a Beethoven, es que éste dice que lo importante de una obra de arte es que sea una fuente de energía constantemente renovable. Quien contemple un Jackson Pollock podrá sentir la fuerte energía que hay en su interior. Es uno de los grandes valores del arte; siempre se puede volver a él y sentirlo de nuevo. Siempre está vivo; bueno, no *siempre*, porque no está vivo cuando nadie lo percibe y cuando nadie responde a su fuerza.

Fragmentos de una charla sobre Jackson Pollock ofrecida por Brice Marden en el Museo de Arte Moderno de Nueva York el 16 de noviembre de 1989. Han sido tomados de *Brice Marden. Cold Mountain*, by Brenda Richardson, Houston Fine Art Press, 1992. Las ilustraciones han sido tomadas del mismo libro y de *Brice Marden*, New York, Matthew Marks Gallery, 1996.