

TERRITORIOS

El proceso creativo

entrevista con **Brice Marden**

O.Z.: A principios de los setenta, usted empezó a dibujar utilizando ramas de un ailanto. ¿Considera esos dibujos gestuales como el inicio de la transformación que se produjo luego en su pintura?

B.M.: Los considero como el inicio. Cuando empecé a hacer esos dibujos me estimularon a empujar la pintura en la misma dirección.

O.Z.: Sin embargo, da la impresión de que después de esos dibujos usted continuaba haciendo una pintura diferente. Usted expuso en París algunos dibujos que no se relacionaban con esos nuevos dibujos gestuales. Los que expuso eran más estructurados, más bien arquitectónicos. ¿Era todavía una situación de avance y retroceso?

B.M.: Un conjunto de dibujos suele anteceder a las pinturas. El dibujo es un medio más directo, de modo que puedes conseguir cosas con mayor rapidez. Eso no es tan fácil de traducir en pintura. Mi pintura seguía cierta dirección y tuve que parar y considerar lo que pasaba en la pintura para forzarla más cerca de los dibujos. Esos dibujos que expuse en París (en la Galería Montenay) eran dibujos más antiguos, pero los aguafuertes que se incluyeron en esa muestra seguían la dirección de los dibujos que realicé con ramas de árboles.

O.Z.: En cualquier caso, su exposición de 1987 en la galería de Mary Boone fue una desviación definitiva de la obra más estructurada y controlada por la que usted ya era reconocido y famoso. ¿Hasta que punto la pintura de esa exposición del 87 era el resultado de lo que se ha calificado como su crisis de madurez?

Octavio Zaya





Brice Marden, *Cold Mountain 1*, 1988-89. Óleo sobre lino, 274,3 x 365,7 cm. Cortesía de Thomas Ammann, Zurich, y Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

B.M.: Esas pinturas se produjeron a partir de ciertas cuestiones que me planteé durante la crisis. Quiero decir: tienes que resolver lo que quieres hacer con tu vida, y yo decidí que en vez de continuar con algo ya establecido era más interesante probar algo nuevo. No es que crea que esta nueva obra o la obra que he realizado desde 1987, sea muy diferente de la obra anterior, porque sólo eres un artista. Los dibujos iban por un camino y yo quería hacer las pinturas como los dibujos y durante uno o dos años traté de resolver lo que quería hacer con las pinturas, y estas pinturas en esa exposición del 87 en la galería de Mary Boone fueron las primeras que solté.

O.Z.: *¿Sus obras siempre están estrechamente relacionadas con momentos o episodios de su vida personal?*

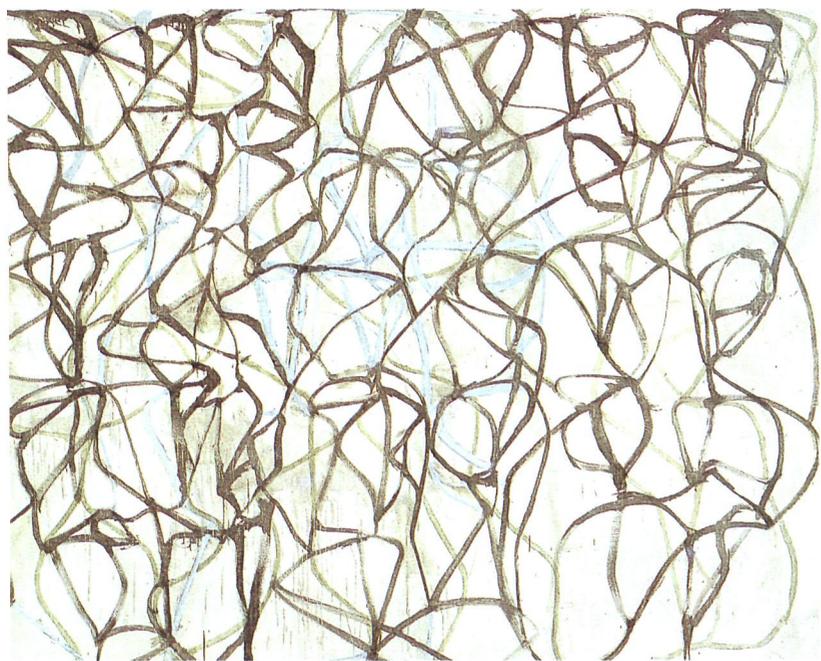
B.M.: Sí, considero que mi obra está estrechamente relacionada con mi vida. No soy un formalista, soy mucho más un impresionista. Cada pintura y cada obra es una reflexión de una parte de mi vida, en cuanto a la expresión. Y la obra es muy espontánea. Es espontánea y sin embargo calculada; porque pienso mucho sobre algo y luego, cuando empiezo a trabajar, es más automático. Decides que vas a hacer algo y cuando empiezas a hacerlo una cosa sigue a otra en una situación más automática.

O.Z.: *Continuando con la influencia de su vida sobre su obra, ¿sería justo*

decir que su esposa Helen ha sido una parte importante de su desarrollo?

B.M.: Ha sido muy importante. Ella es la persona de la que me siento más cerca. Es como si una gran parte de nuestras vidas fuera una experiencia estética común. Y también tiene buen ojo, un ojo muy receptivo. Ella tiene mayor capacidad para una respuesta intuitiva directa. A mí me preocupan las cosas, de modo que cuando veo algo me preocupan todas las implicaciones históricas. Tengo un gran respeto por ella y una gran confianza en su visión y yo diría que es mi mejor soporte. Uno tiene toda clase de ayudas, en cuanto a estímulo, del público o de otra gente, de críticas y cosas por el estilo; pero la de ella es la que más significa para mí. Su crítica es la mejor. Es una gran influencia. Y fue por ella que fuimos a Grecia, que es una gran influencia en mi progresión como artista. Le encanta viajar y a mí no. Me llevó a Asia, a Tailandia. Por supuesto, este viaje tuvo un gran impacto, porque la caligrafía ha sido una parte muy importante en mi obra reciente. Ella es un gran aliento, estímulo y razón.

O.Z.: ¿Hasta qué punto esos dibujos y pintura que expuso en Mary Boone trataban también de la crisis del arte moderno y particularmente de la crisis de la abstracción?



Brice Marden, *Cold Mountain 2*, 1989-91. Óleo sobre lino, 274,3 x 365,7 cm.
Cortesía del artista y Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

B.M.: Yo me considero un individuo. No siento que represente ninguna idea o escuela. Considero que tengo mis propias ideas. Otra gente dice que la abstracción o la pintura está muerta y eso no tiene para mí un efecto perturbador, porque yo no lo creo. Yo sigo haciendo lo que hago indiferente de lo que digan los demás. Esta es la razón por la que soy un artista; porque hago lo que quiero hacer y hago lo que quiero ver. Seguro que existe esa crisis de la abstracción, o se inventa una. Yo sigo haciendo las pinturas que siento que tengo que hacer.

O.Z.: ¿Usted sentía que con estas nuevas pinturas demostraba el error de los que pregonaban la muerte de la pintura?

B.M.: Definitivamente no las hice por esa razón. Soy consciente de lo que esa gente dice y no estoy de acuerdo con ellos. Tal vez exista una crisis. Parece haber una crisis en pintura, pero yo soy muy conservador y tiendo a mirar la pintura como una larga tradición en vez de preocuparme sobre lo que pasó hace diez años. Yo me considero parte de una continua línea de pintores que se remonta a las cuevas. Todos hacemos básicamente lo mismo; se manifiesta de formas diferentes o se relaciona a los tiempos que vivimos. Creo que debe existir una conciencia cuando hablan de si la pintura es necesaria con todos estos nuevos medios. Pero yo creo que la pintura es muy básica y es capaz de comunicar y expresar muchas más cosas humanas. Personalmente no me gusta la idea de que lo que hago pueda filtrarse a través de una máquina y que actúe entre mi expresión y yo. Por eso me siento conservador. Confío más en el ser humano, en los pasos del ser humano y en sus infinitas posibilidades, que en las posibilidades limitadas que tiene la máquina.

O.Z.: ¿Cómo surgieron las pinturas de la serie Cold Mountain?

B.M.: Por distintas razones. A menudo, cuando trabajo llego al punto en el que siento que debo intentar distintas cosas, donde puede experimentar con una idea tal como se da en ese punto. Tiendo a trabajar en muchas cosas separadas, llego a un punto y luego realizo una serie de pinturas, como la serie *Grove*, las pinturas de la *Annunciation* y estas pinturas *Cold Mountain*. Tienes un grupo de piezas del mismo tamaño y empiezas básicamente con la misma idea con la esperanza de que cada

pintura se transforme en algo completamente diferente por sí misma. La idea del grupo es un método de trabajo, porque espero que el grupo se rompa y cada pintura se separe y exista por sí misma.

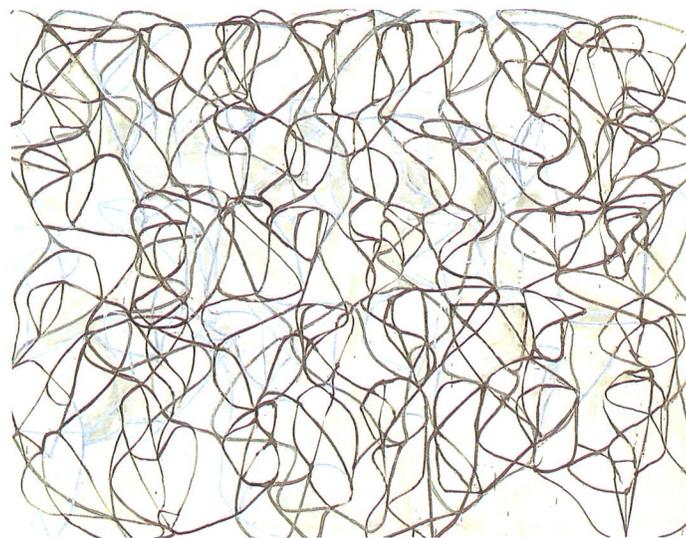
También me ha interesado la poesía china, el Taoísmo y ciertos aspectos de la cultura o el pensamiento asiático. El pasar mucho tiempo involucrado con los poemas del poeta Cold Mountain -que expresan una especie de ideal Tze-Tao-Zen- en cierto modo me ayudó también a realizar las pinturas. Me ayudó como ser humano y como artista. Pero no creo que necesariamente esas ideas estén incorporadas en las pinturas. Usé la estructura física de los poemas, cómo están escritos en chino; cuatro pares. Y la utilicé básicamente como un enrejado, mi pieza básica de dibujo o el plan para las pinturas. Luego, libremente, dejé que progresara sobre ese enrejado básico para ver qué posibilidades se abrían, que me ofrecieran explorar, cómo podía hacer nuevas pinturas que deseara mirar.

O.Z.: *Al hacer estas pinturas, ¿usted procedió, de hecho, de la derecha a la izquierda y de arriba a abajo?*

B.M.: Básicamente empiezan de arriba a abajo y de derecha a izquierda, en la forma en que lo haría la caligrafía china. Pero fue sólo el inicio. Empiezo con formas separadas, uno las formas verticalmente y luego las uno en pares. Finalmente, uno las parejas y todo empieza a quebrarse, de modo que se transforma en un todo.

O.Z.: *¿Usted considera estas pinturas y dibujos como registros de acción? y también, ¿hasta qué punto podrían relacionarse con el Expresionismo Abstracto y particularmente con Pollock?*

B.M.: No creo que la acción y el gesto sean tan espontáneos y parte del tema como lo eran en el Expresionismo Abstracto. A veces me sorprende la espontaneidad de los trazos, pero yo no intento incorporar cada gesto con una energía determinada, como creo que los expresionistas abstractos intentaban. Quiero una energía en mi pintura, pero es más la energía de una clase de movimiento. La comparación con Pollock es difícil para mí, porque en estos momentos Pollock es mi pintor favorito o el pintor que más me inspira. Esto parece muy limitado, pero es el pintor que más me obsesiona. Esto no quiere decir que trate de hacer pin-



Brice Marden, *Cold Mountain 3*, 1989-91. Óleo sobre lino, 274,3 x 365,7 cm.

Colección de Frances y John Bowes. Cortesía Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

turas como él, pero él podía conseguir una energía primaria en sus pinturas que me gustaría conseguir en mi expresión primaria. Me gusta usarlo como guía, aunque no creo que mis pinturas sean espacial o formalmente como las de Pollock. Lo que siento que debe ser más explorado y puede ser incorporado en muchos pintores que trabajan con estas ideas es la especie de instinto humano, primario, que él alcanzó. No obstante, yo soy una persona muy diferente de Pollock y espero absolutamente que mis pinturas resulten como yo, del mismo modo que las suyas eran como él.

Cuando era un estudiante, los pintores a los que mirábamos eran los expresionistas abstractos y De Kooning era como nuestro maestro. Siempre íbamos a las exposiciones de De Kooning, analizábamos su obra y era una gran inspiración. Mientras tanto observábamos a todos esos otros pintores, pero ahora veo lazos definitivos entre Pollock y Cézanne. Creo que yo trabajo en alguna parte de estas áreas, donde existe una gran energía y un gran respeto por la idea de la pintura como un incidente singular que existe visualmente de esta forma en la historia. Es singular y sin embargo infinito en su expansión, en lo que se refiere a los seres humanos.

O.Z.: *Existe una gran diferencia entre lo que usted hace y lo que Pollock hi-*

zo en relación a la acción de la que usted hablaba...

B.M.: Sí, la mía es más calculada. Él llegó a un punto en el que había una especie de movimiento muy instintivo. El mío es muy controlado.

O.Z.: *También toda la red de líneas en cualquiera de sus nuevas pinturas -incluyendo las que tiene ahora en su estudio- pertenecen a la misma pieza, están restringidas y contenidas en el entramado, a diferencia de las de Pollock, que están sobre toda la superficie.*

B.M.: Sí, Pollock pintaba sobre el lienzo, luego lo tensaba y hacía el rectángulo después de acabar la pintura. Otra diferencia es que Pollock pintaba y sus capas se superponían. En mi obra, hago una capa inicial y luego cada cosa adicional va detrás de la línea original; de modo que mis capas van al revés.

O.Z.: *Usted mencionó antes que seguía la misma clase de estructura que la caligrafía china. Esto también haría sus pinturas más controladas que las de Pollock...*

B.M.: Tiendo a trabajar dentro de ciertos confines estructurales. Con frecuencia es una estructura formal definida, pero dentro de esto trabajo con gran espontaneidad. Si tengo 5 caracteres que van de arriba a abajo y 40 caracteres que cruzan de un lado a otro, cada uno de estos gestos es muy espontáneo y está basado en la información adquirida al hacer tantos caracteres en mis dibujos y pinturas.

O.Z.: *Existe todavía otro aspecto que relaciona su nueva obra con el Expresionismo Abstracto y tal vez con el impacto de la nueva generación de la pintura Neo-Expresionista. Me refiero a la escala de las pinturas de la serie Cold Mountain y a las que tiene en su estudio.*

B.M.: Trabajar en esa escala fue otra forma de impulsarme. Era más grande y no estaba relacionada con la medida humana. Pensé que las ideas, la poética con la que estaba trabajando, estaba orientada hacia el paisaje. Mientras trabajaba estas pinturas me involucré más con las pinturas chinas de paisajes que con la caligrafía china. Pensé que las ideas sobre el paisaje funcionaban mejor con esa escala. Yo no diría que son pinturas de paisajes, pero en cierta manera lo son. No las hice para que parecieran paisajes, pero tienen un color muy natural y muchas de ellas se

leen como figuras. Pensé que hacerlas así de grandes cambiaba la escala y ofrecía una distancia diferente entre yo, como el artista, y la pintura.

O.Z.: *¿Usted considera el cuerpo humano en relación a lo que pinta?*

B.M.: No creo que esté tan vinculado como en el Expresionismo Abstracto. Cuando Kline hacía un gesto eras consciente de que su brazo sólo podía llegar hasta cierto punto. Existían limitaciones físicas definitivas. Esta es una de las razones por la que creo que De Kooning trabaja en la escala que lo hace. Nunca sobrepasa la escala humana. Yo uso ramas y brochas largas y subo y bajo una escalera. En mi caso, es la misma clase de relación humana que tienes cuando abrazas a tu hijo. Después te alejas y después te acercas otra vez. Es un calor y una frialdad que van y vienen.

O.Z.: *No obstante, al entrar en su estudio y al mostrarme sus pinturas y dibujos, éstos me sugirieron figuras humanas. Esta experiencia, definitivamente, es la primera de esta clase que he tenido con sus pinturas; una experiencia que no sucedió con la serie Cold Mountain.*

B.M.: Creo que este grupo es mucho más figurativo. En esta pintura, por ejemplo, veo tres figuras y el título provisional es *Las Musas*. De manera que realmente puedes encontrar nueve figuras en ella. Pero no trato de hacerlas como figuras humanas. Son figuras humanas por sus proporciones y porque hacen cosas que harían las figuras humanas, como bailar. Trato de conseguir este movimiento en esta gran pintura y me gusta imaginar musas salvajes bailando en la cima de una montaña. Estas implicaciones figurativas de las que hablamos también sucedían en las pinturas de la serie *Cold Mountain* -la "Number 2" es casi figurativa- y entonces consideré que si ésto sucedía, si la pintura trataba de hacer algo ¿por qué no continuarlo?

O.Z.: *Definitivamente, éstas no son pinturas sobre la pintura. Ya no son simples, sino complejos entramados de expresiones y emociones manifiestas e impredecibles. Parece como si finalmente todo el trabajo y los acci-dentes que estaban cubiertos en su obra más minimalista -que ya aludía al volumen y a la profundidad trasluciente- salieran a la primera línea. ¿Cómo ve usted la relación entre esas pinturas minimalistas y esas nuevas?*

B.M.: Yo no analizo esas cosas. Sospecho que podría existir un punto don-

de estas pinturas funcionen de tal manera que se transformen en las otras pinturas. Para mí son lo mismo. Parecen diferentes, pero -como se ha dicho antes- en cierta forma estas nuevas pinturas son el interior de todas las pinturas antiguas. Y tiene bastante sentido para mí. Pero luego, en otro sentido, estas nuevas pinturas no parecen tan radicales como las otras.

O.Z.: ¿En qué sentido?

B.M.: Las otras pinturas eran algo que no estábamos acostumbrados a ver. Estas nuevas se relacionan más con otras cosas que ves. Las obras anteriores representaban más un sonido, tendrían un sonido, como un acorde, y éstas se convierten en una mezcla compleja de sonidos. Pero creo que estas nuevas pinturas

pueden tener una presencia que es muy similar a la presencia de las otras pinturas. La energía que emanan es muy similar. En estas nuevas pinturas hay ciertas cosas sobre la imagen, mientras que en las pinturas anteriores, antes que la imagen, estaban la forma del lienzo y el color.

O.Z.: La nueva obra parece estar, en cierta forma, relacionada con la performance, en la misma forma que la pintura de Pollock.

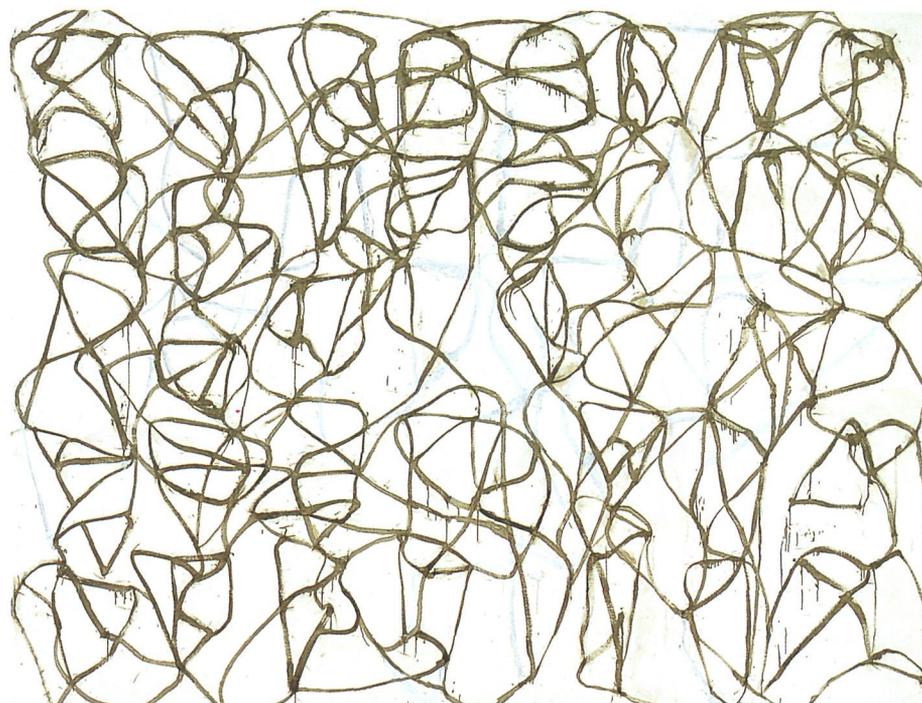
B.M.: Me involucro mucho en la realización de mis pinturas y para mí es muy difícil trabajar una pintura. Para mí no es una actividad improvisada, y no quiero decir que lo sea para ningún artista. Todo lo que hago está pensado, pero no necesariamente en una forma que puedas articular verbalmente. Para mí, las posibilidades de la pintura son todavía inabarcables. Es muy diferente llegar a ella, que suceda. Ese es el traba-

jo constante de realizar una pintura; estás tratando de ponerte en la situación de poder realizar cosas y hacer lo que realmente quieres pintar. Y existe un sentido de performance, pero la performance implica usualmente un espectador. Si se presencia como performance sólo debe presenciarse como tal por las personas que la miran y la experimentan como

performance. No me cansaré de insistir que la experiencia del arte -y específicamente hablamos de pintura- es una experiencia directa, de uno a uno, entre la pintura y el espectador, no importa lo que sea o su carácter colectivo. Puedo hablar durante siglos y no tener ningún efecto que sea más poderoso que el efecto que puedo tener

al pintar la pintura. Y éste es un esfuerzo desalentador porque a veces lo consigues, un día la ves y al siguiente no la puedes ver.

Para mí, la exposición de las pinturas de la serie *Cold Mountain* fue diferente en cada parada. En la Dia Art Foundation todas se colgaron juntas, de modo que rápidamente podías ver más de dos pinturas a la vez, pero tenías una distancia que las hacía diferentes. En la Menil Collection la experiencia era bastante similar a la del Walker Art Center, a excepción de la luz, que era completamente diferente; era una luz más natural. Y en el Reina Sofía, por la forma en que se colgaron, estabas obligado a tratar con cada pintura por sí sola. Mientras la exposición continuó, paulatinamente dejó de ser una obra colectiva, un grupo de obras. Para mí, la obra se transformó en algo más individualista.



Brice Marden, *Cold Mountain 4*, 1989-91. Óleo sobre lino, 274,3 x 365,7 cm. Colección del artista.

Cortesía Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.