

# Black or White

Robert Motherwell

Traducción del francés: Hugo Gola

Hay tanto que mirar en una obra de arte, tanto que decir si se quiere ser objetivo y preciso, que es un alivio poder formular, de vez en cuando, una ecuación simple.

Pero aun esta ecuación, como en cualquier obra de arte, no podría ser *tan* simple.

La composición química de los pigmentos es interesante: el negro marfil, así como el negro animal, está hecho de osamentas y cuernos calcinados, el negro carbón resulta de la condensación del gas quemado, y en cuanto a la gama más banal de los blancos (dejando de lado el óxido de cinc, tan viscoso y frío, y esa invención reciente, el dióxido de titanio, tan vivo) se extrae del plomo, así pues el menor contacto con la piel puede ser extremadamente peligroso.

El negro, puesto que está compuesto de ollín, es ligero y vellosos y no pesa más que la duodécima parte de un pigmento medio. Hay que prepararlo con mucho aceite para que logre la consistencia digna de un pintor, pero luego seca muy lentamente. A veces me pregunto, cuando pinto una larga raya negra sobre una tela si no será el animal quien está trabajando, trazando surcos sobre mi cuadro, con sus huesos y sus cuernos...

El negro no refleja la luz sino que la absorbe en razón de su naturaleza esencial. Del mismo modo que el blanco refleja toda la luz. Los diccionarios intentan describir el blanco diciendo que es el color de la nieve y uno piensa en los anteojos negros con ranuras que se usan para practicar ski. Por lo demás hay un capítulo en *Moby Dick* que evoca las cualidades inherentes al blanco como ningún pintor podría hacerlo, salvo, claro está, con el medio de expresión que le es propio.

A decir verdad sólo nuestro medio de expresión puede salvarnos a nosotros los pintores. Ese negro está en un proceso de profundización e inevitablemente se ensombrece. Me

amenaza como una gaviota negra. Esto se vuelve insoportable. Es monstruoso. No se ve el fin.

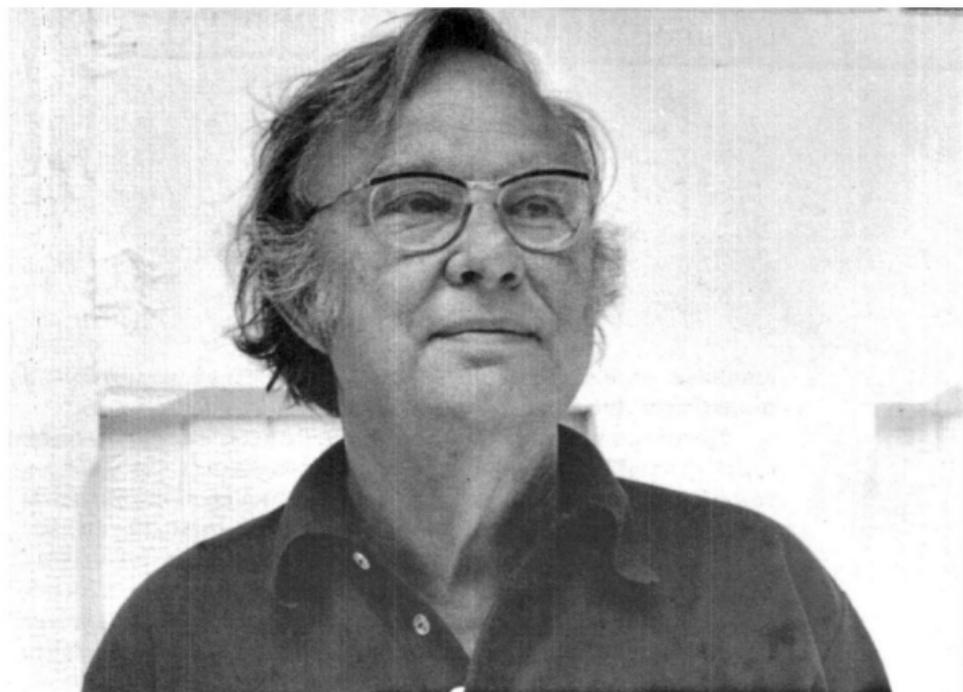
“Mientras me llega el pensamiento de exorcisar y transformar ese negro por el rodeo de un dibujo blanco, todo se modifica en la superficie. Entonces pierdo el miedo y comienzo a dibujar sobre la superficie negra” (Arp). Sólo el amor –el amor al arte, en ese caso preciso– podría llenar ese vacío tenebroso. Una nueva tela blanca es un vacío similar a la hoja en blanco del poeta. Uno no tiene más que indagar en sí mismo. Tengo ganas ahora de ir a mi taller blanqueado a la cal. Si las *cantidades* de blanco o de negro son las adecuadas se condensarán, hasta convertirse en esencia, en emoción.

\*

Casi nunca empiezo con una visión precisa. Comienzo sí, con una idea de pintura, un impulso que deriva en general de mi mundo interior. Es posible que una imagen provenga de un eco lejano de mi inconsciente, como en un sueño. Aun en el cuadro donde la imagen se desarrolla inconscientemente se necesita una cierta experiencia para lograr precisarla. En *Iberia* o en *Spanish Painting*, por ejemplo, es necesario saber que un ruedo español está recubierto de una arena ocre-amarilla y que los toros son pequeños, rápidos y negros como el carbón. En esos cuadros ocre-amarillo y negro hay un toro, pero uno no puede verlo. Intentan ser el equivalente a la ferocidad confrontándose en el ruedo.

\*

Para el espectador ingenuo este cuadro (*The Liric Suite*) no tiene sino el aspecto de un conjunto de manchas informes... La razón



es bien simple; el común de los mortales no quiere comprender cómo se forma una estructura, ni desde el punto de vista abstracto ni desde el punto de vista técnico. Lo que define una estructura es la relación entre los elementos. Así cuando alguien nos dice de modo perentorio: "esto, lo que usted ve ahí, no tiene ninguna estructura" lo que está tratando de decir es: "no encuentro allí el tipo de estructura que estoy acostumbrado a ver". A decir verdad, todo lo que existe sobre la tierra es la consecuencia de una red interna de relaciones que vincula esos elementos entre sí.

Recuerdo que cuando comencé a pintar mi corazón palpitaba tan fuerte que podía sentir, literalmente, temblar mi pecho (en estos últimos años he tenido palpitaciones irregulares de manera crónica que siguieron a los años de excesos anteriores). Dos o tres veces tuve que sentarme precisamente para permitir que mi corazón reposara. Pero una vez concluida la parte izquierda de la tela, que es en sí misma un verdadero cuadro (había comenzado a pintar de izquierda a derecha sin ninguna razón particular), una vez terminada la parte izquierda entonces retomé la confianza... Mi corazón dejó de golpear.

Continué pintando, reposando cuando mi respiración se aceleraba bajo el peso de la emoción o del esfuerzo. El pincel era largo y tan pesado como una escoba mojada. Tenía la impresión de ser un marino que lavaba el puente de un barco bajo el cielo estrellado... Angustiosa calma, soledad ansiosa.

La tela era *grande* bajo mis pies y comenzaba a moverse como una ballena blanca.

\*

Muy probablemente me sienta más feliz cuando, en plena creación, dejo que el trabajo se desplace, por así decirlo, sin la menor intervención crítica y sin ningún intento de corrección. Es lo que hice durante algunas semanas del año 1965 en que trabajé en cientos de pequeñas pinturas a tinta tituladas "The Liric Suite". Catorce años más tarde volví a encontrar esta forma de trabajar, esta vez sobre un formato más ancho y con pintura al óleo mezclada con aguarrás hasta que alcanzara la fluidez de la tinta. Fueron algo más de 100 obras que reagrupé en la serie *Drunk with Turpentine* (Ebrio de trementina) un título por lo menos evocador que hay también que tomar al pie de la letra. Agregaré que deploro el prejuicio occidental relacionado con la pintura sobre papel que, en lo que me concierne, es el más simpático apoyo que se ofrece al artista.

Tomado de: Pleynet, Marcelin; *Robert Motherwell*, Daniel Papierski, París, 1989.