





DAYBOOK

Diario de una artista

CHAI EDITORA

Anne Truitt

DAYBOOK

Diario de una artista

Traducción de VIRGINIA HIGA

Truitt, Anne

Título original: *Daybook*

© Del texto, Anne Truitt, 1982

© De esta edición, Chai Editora, 2024

© De la traducción, Virginia Higa, 2024

Diseño de tapa
Gonzalo Marín

Foto de tapa
Federico Alfonso

Corrección
Juan Nadalini

Diseño de colección, web e identidad
Lamas Burgariotti

Primera edición en Argentina
Octubre 2024

ISBN: 978-631-90050-8-0

Este libro fue publicado bajo el acuerdo de Jean V.
Naggar Literary Agency a través de Internacional
Editors y Yañez Co.

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Austria 1840
Ciudad de Buenos Aires,
Argentina
www.chaieditora.com



Para Alexandra, Mary y Sam

Introducción

Es un privilegio ser invitados al taller de una artista. En *Daybook*, Anne Truitt nos ofrece algo más: su vida cotidiana, sus pensamientos sobre el quehacer artístico, su infancia, sus preocupaciones (financieras, estéticas, maternas), además de su práctica en el taller. Su libro es una ofrenda atípica e intensa, una oportunidad de contemplar los placeres y los sacrificios de la experiencia del artista.

La primera vez que leí *Daybook* era estudiante de arte. Mi ejemplar del libro aún tiene el señalador amarillento de la librería en que lo compré, cerrada hace ya mucho tiempo. Yo era una chica punk de pelo magenta y que siempre llevaba el mismo uniforme: un sobretodo negro y medias de red; esa chica también ha desaparecido, fue reemplazada por una profesora que usa anteojos de lectura. Pero *Daybook* permanece: sus oraciones reflexivas y contundentes no han sufrido ninguna alteración. Mi necesidad y mi visión sobre la experiencia de Anne Truitt, sin embargo, sí ha cambiado.

Como estudiante de arte, yo buscaba artistas mujeres que fueran combativas, determinadas, comprometidas. Quería saber cómo llevaban adelante sus vidas, cómo perseveraban en su arte. El arte parecía ser una vocación difícil: ¿cómo hacían esas mujeres para continuar, año tras año? ¿Cómo se mantenían fieles al arte?

Ahora llego a *Daybook* con preguntas diferentes. ¿Qué es el éxito para una artista? ¿Cómo influye la vida personal de una artista en su arte? ¿Qué se gana y qué se pierde cuando la artista llega a la mediana edad y mira retrospectivamente su obra? ¿Qué ve cuando mira hacia adelante?

Anne Truitt era rigurosa. Juzgaba su vida y su arte sin miramientos. Hizo lo mejor posible por presentar todas sus facetas

—artista, maestra, madre, hija, mujer divorciada, sostén de hogar y eventualmente abuela— integradas o en conflicto, tal como lo demandaba el día a día. Nació en 1921 y se la asoció tanto con el Minimalismo como con el movimiento Color Field, pero fue muy independiente en su desarrollo artístico. En *Daybook* describe su decisión de convertirse en artista y su formación, que fue figurativa, anclada en el mundo natural. Así describe una visita al museo Guggenheim en Nueva York, donde vio por primera vez una pintura de Barnett Newman: “Todo mi ser se elevó hacia ella”. Volvió a casa y empezó a hacer las esculturas que inaugurarían su obra más madura.

Daybook fue escrito después de que Anne Truitt hiciera una exposición retrospectiva en la Galería de Arte Corcoran. Las retrospectivas son una experiencia extraña para cualquier artista. El arte es sopesado, curado, reunido y mostrado de una manera que busca ser definitiva. Pero si el artista está vivo, la definición puede ser incómoda. Así, el diario empieza con una incomodidad y se vuelve un intento de reorganizar, de entender. Escribe: “La parte más demandante de vivir toda una vida como artista es la disciplina estricta de forzarse a una misma a trabajar incondicionalmente siguiendo nuestra más íntima sensibilidad”.

En 2009 tuve la oportunidad de ver la obra de Anne Truitt por primera vez. El Museo Hirshhorn de Washington D.C., su ciudad natal, organizó una exposición póstuma de su obra. Ella había muerto en 2004. Yo estaba con mi editora, Nan Graham, que era amiga y editora de Anne Truitt. Mientras caminaba entre las columnas a escala humana, de sutiles colores, me sentí humilde y despojada. La hacedora de esas esculturas había dado forma a mis ideas sobre la vida: habría querido darle las gracias. Miré a Nan y pensé en las maneras en que todos modificamos a los demás, la inefable transmisión de la experiencia, la sabiduría y el amor que pasan de persona a persona. Anne Truitt hizo arte

y escribió libros. Siguió haciendo arte hasta un mes antes de su muerte. Tenía una familia y registró tanto su vida creativa como su vida cotidiana, no solo en *Daybook* sino en los dos libros siguientes, *Turn* y *Prospect*. Sus pensamientos son relevantes aún hoy, no solo para los artistas sino para la gente creativa de todas las disciplinas. Sus palabras y su arte siguen resonando.

Audrey Niffenegger, 4 de febrero de 2013

Prólogo

En diciembre de 1973 y en abril de 1974 se realizaron exposiciones retrospectivas de mi trabajo en escultura y dibujo: la primera en el Museo Whitney de Arte Estadounidense en Nueva York, la segunda en la Galería de Arte Corcoran en Washington D.C., donde vivo. Walter Hopps fue el curador de ambas exposiciones, es decir que revisó todo mi trabajo hasta el más mínimo detalle, y, con mi cooperación, eligió las obras que se mostrarían y montó la exposición.

La fuerza de esa atención sin precedentes focalizada en mi trabajo y en mí me arrasó como un maremoto. Se expusieron los objetos que había estado creando desde hacía años, y muchos de ellos llegaron a ojos del público por primera vez. Pero no fue ese aspecto de la situación lo que me desconcertó. Las obras se erguían nítidas, cada una en su propio espacio, intactas. Cuanto más tiempo y con más intensidad trabajábamos, era yo la que no encontraba claridad. Me sentía agrietada como se agrieta la porcelana, con fisuras diminutas. De a poco me fui dando cuenta de que cuanto más visible se hacía mi obra, menos visible me volvía yo para mí misma. En una epifanía desconcertante, empecé a ver que había usado el proceso del arte no solo para contener mis intensidades sino también para exorcizar aquellas que estaban más allá de mi capacidad de tolerancia, y debo haberlo hecho con una prisa cercana al pánico, pues fue una especie de pánico lo que sentí cuando me enfrenté una vez más, inexorablemente, a mi propia obra. En realidad me enfrentaba a la reactivación de unos sentimientos que pensaba que me había sacado de encima para siempre, y que ahora aparecían tan despersonalizados que me sentí aturdida por ellos, indefensa, porque había dependido de la despersonalización como modo de defensa. También sentí que mi incapacidad para aceptar esos sentimientos mientras

creaba la obra me había alejado de mí misma en esas profundidades abismales. Era como si la artista que había en mí hubiese vejado todo lo demás y hubiese quedado impune. Tenía la curiosa sensación de estar siendo llevada ante la justicia, pero de un modo oblicuo.

No le encontraba sentido a esos sentimientos hasta que poco a poco, de manera dolorosa, llegué a la convicción de que, aunque había sido escrupulosa al intentar integrar las demás áreas de mi vida, había evitado la confrontación con la artista.

Esa angustia me abrumó hasta que una mañana, temprano y sin demasiada ceremonia, pensé que podía simplemente registrar mi vida durante un año y ver qué ocurría. Así que compré un cuaderno marrón como esos en los que tomaba notas en la universidad, elegí un día especial (el primer día de una visita a una amiga en Arizona), y empecé a escribir sentada en la cama, cada mañana, durante todo el tiempo que me pareciera adecuado. La única limitación que me impuse fue dejar hablar a la artista. Tenía la esperanza de que si lo hacía con honestidad descubriría cómo verme a mí misma desde una perspectiva que me haría completa ante mis propios ojos.

Mientras escribía, mi vida seguía su curso normal. Cuidaba de mis tres hijos, Alexandra, Mary y Sam, que en ese entonces (1974) tenían diecinueve, dieciséis y catorce años. Cocinaba, limpiaba, me ocupaba del jardín y hacía todas las tareas que le tocan a una mujer que vive sola con sus hijos. Trataba de ser paciente con el despliegue rítmico de mi escritura, de no pensarlo demasiado, y a medida que transcurría el año me vi recompensada cuando empezó a emerger una lógica sutil. Comencé a ver cómo se había construido mi vida mientras la vivía, de qué modo natural e inevitable me había convertido en artista. En 1978 nació mi primer nieto y me sentí impulsada nuevamente a escribir, esta vez con la idea de que podría iluminarme en la

dolorosa confusión que sentí durante la transición de mis hijos hacia la edad adulta, alejados de mí.

Es así que este libro ha llegado a existir de una manera natural. Espero que con esa misma naturalidad pueda hacerles compañía a otros mientras viven sus vidas.

Yaddo, septiembre de 1981.

Tucson, Arizona
Junio de 1974

6 de junio

He venido aquí a Arizona a visitar a una amiga y a descansar, porque necesito consuelo después de las tensiones del invierno pasado, que me dejaron enmarañada, con líneas cruzadas de pensamientos y sentimientos. Había pasado varios meses preparando dos exposiciones retrospectivas, una en Nueva York y una en Washington, y el curso de los acontecimientos fue demasiado rápido como para comprenderlo. Yo solo tenía que seguir dándole cuerda, en todo sentido. Una vez, en Kioto, vi a unas mujeres que enjuagaban paños teñidos en el río Kamo. Los indómitos paños de tela ondeaban en largas cintas azules, verdes, amarillas, anaranjadas y rojas. El río se precipitaba sobre los colores, la tela azotada por las olas rápidas, y las mujeres se aferraban a esas serpentinas con todas sus fuerzas. Era un asunto desesperado. Siento la misma desesperación con respecto al desarrollo tan repentino de lo que me pasó.

Ayer, mientras volaba sobre el desierto, sentí que me elevaba por encima de mis preocupaciones al notar de repente que todo estaba curvado. Vista desde el aire, circunscrita por su horizonte esférico, la tierra se me presentó como un contexto en sí mismo, un eco de ese gran movimiento circular. Tuve la impresión alarmante de que estaba mirando algo inteligente. Cada pulsación sutil de color era recibida, igualada, desafiada, repelida, abrazada por otra, ninguna estaba fuera de proporción, cada una era única y parte propia del todo.

Las líneas rectas con las cuales los seres humanos han marcado la tierra son imposiciones de una inteligencia diferente, abstracta, en el terreno de lo natural. Observando estos hechos, empecé a ver mi vida como algo entre esos dos órdenes de lo natural y lo abstracto, sin pertenecer del todo a ninguno de los dos.

Estoy acostumbrada a sostener esas tensiones en mi trabajo como artista: una posición conocida entre mis sentidos, que son

naturales, y mi intuición de un orden, que ambos enmascaran e iluminan. Cuando dibujo una línea recta o concibo una disposición propia de elementos tangibles, le impongo inevitablemente mi propio orden a la materia. Actualizo ese orden haciéndolo accesible a mis sentidos. No es tan accesible antes de actualizarlo.

Tener ojo para ese orden es crucial para cualquier artista. Noto que mientras vivo de un día al siguiente, observando y sintiendo lo que pasa dentro y fuera de mí, ciertos aspectos de lo que sucede se me adhieren, como si estuviesen magnetizados por un centro de gravedad físico. He aprendido a confiar en ese centro, a confiar en su agudeza y a seguir sus elecciones, aunque el centro mismo me resulta un misterio. A veces siento que reconozco mi propia experiencia. Es un sentimiento afín al de encontrarse de improviso con un amigo en un lugar extraño, sorpresa y alegría a la vez: sorpresa de encontrar fuera de mí lo que parece tener origen en mí, alegría de haberlo encontrado. Es vivificante.

He descubierto que ese proceso de selección, sobre el cual no tengo ningún control, aísla los aspectos de mi experiencia que me resultan más esenciales en mi trabajo porque son un eco de mi propia sintonía con lo que la vida me presenta. Es como si hubiese equivalentes externos a verdades que, de algún modo misterioso, ya conozco. Para poder atrapar esos equivalentes tengo que estar todo el tiempo “encendida”, para que mi receptividad a lo que me rodea esté totalmente abierta. Los preconceptos son fatales para ese proceso. La vulnerabilidad está implícita en ellos; el dolor es inevitable.

7 de junio

Ansío “apagarme”. Me gustaría poder vivir de forma más sencilla en un lugar como el playón de casas rodantes por el que pasé

anoche, bajo el crepúsculo ventoso que olía a desierto. Un asentamiento humano temporario, conectado laxamente por caminos sinuosos e improvisados. Cada tanto se oía un “hola” de un hombre apoyado en su auto, o de otro acompañado por su esposa, que llevaba un plato de galletas. Una mujer que regaba su césped (de medio metro cuadrado) comentó que era un día ventoso. Yo dije que parecía que iba a llover. Ella dijo que esperaba que así fuera. Yo dije: Sí, ha habido sequía. No era mucho, pero a la vez era todo: lo habitual, y por eso mismo tan reconfortante.

8 de junio

Mi mano está inutilizable. La siento como un peso entumecido que cuelga de mi brazo derecho como si ya no tuviera vida. Las marcas en el papel de grano fino no son más que marcas, trazos físicos tan insignificantes como las huellas que dejan los pollos en el polvo. Esto no es nuevo para mí, y supongo que es análogo al bloqueo de los escritores. Cierta conexión vital en mi espíritu se ha vuelto flácida. Con los años he aprendido cómo sobrellevarlo (siempre está esa sombra atemorizante... ¿durará para siempre?). El descanso es un concepto que parece fácil de entender, pero yo no lo encuentro así, pues son esas partes sobrecargadas de mí las que siguen titilando obstinadas.

A pesar de todo el estrés de las retrospectivas, me siento profundamente agradecida de haber podido ver mi obra. Hubo momentos radiantes. Como la noche en la Galería de Arte Corcoran cuando Walter Hopps y yo entramos a la sala en la que estábamos preparando la exposición. Las esculturas estaban dispuestas en largas filas, apenas visibles, iluminadas solo por la luz tenue de una claraboya. No encendimos las luces. Fui y vine por los largos pasillos oscuros entre sus formas gigantes, más altas que yo, y extendí ambas manos para sentir las, sin tocarlas. Se

erguían en su propio espacio, en su propio tiempo, y me alegré de estar en su presencia.

9 de junio

La conciencia me parece algo cada vez más inconcebible. Pienso muy a menudo que no sé nada de su naturaleza, de su rango y su fuerza, salvo cuando la experimento a través de la ranura de este cuerpo físico. La unión con mi cuerpo puede *sentirse* más fuerte de lo que *es*. Al fin y al cabo así parece cuando me acuerdo de que cada tanto me separo de ella. Sin embargo, me resisto. Cuando amamos al prójimo, la verdad más delicada de ese amor está contenida en el espíritu, pero mi cuerpo es el registro de aquellos a quienes he amado. Siento sus huesos como míos, casi de modo literal. Ese registro es autónomo. Persiste tontamente, continúa. Su poder es independiente del tiempo. El amor es fijo, la memoria accede a él al instante, de alguna manera se ha impregnado en mi cuerpo, como el color en la tela.

Todos los cuerpos tienen ese registro. Es lo mágico de dibujarlos. Aquí, donde mi pincel toca el papel, es el lugar donde un cuerpo se mantiene intacto. La línea, con ternura infinita, marca la experiencia de un cuerpo: una experiencia separada, incognoscible dentro de la línea; fuera de ella, el espacio.

Era el registro de esa experiencia lo que yo buscaba a fines de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta, cuando modelaba cuerpos humanos. La belleza clásica no me interesaba. Perseguía las marcas de la experiencia, las líneas y los bultos que habían dejado los eventos físicos y psicológicos, asimilados con tanta dificultad que habían producido cambios plásticos permanentes. *Elvira*, de 1952, hoy destruida, tenía la cabeza en alto sobre el pecho vacío; los ojos protuberantes hacían un esfuerzo torpe por ver lo que le había sucedido. Tenía el

pelo pegado a la cabeza, apelotonado en un nudo severo detrás del cuello estirado. Se salía de sí misma bajo mis manos y entonces se quedaba quieta, golpeada por una inmovilidad que casi no podía mantener, un equilibrio tan precario que había consumido toda su fuerza vital.

Cuando me dijeron, antes de casarme, que era estéril y nunca podría tener hijos, que me fuera privado ese conocimiento físico palpable me perseguía y me torturaba: yo sabía que lo que quería conocer tenía que ser conocido de manera física. No podía y no pude aceptar el destino de quedarme como estaba, una mujer intocada por la experiencia, intacta en mis raíces más profundas. Cuando modelaba todos esos cuerpos femeninos marcados y usados estaba registrando presagios de aquello en lo que me he convertido hoy, a la edad de cincuenta y tres años. Las esculturas eran arte fallido porque en ese momento no sabía, y no podía intuir más que vagamente, cuánta fuerza vital se obtiene al asimilar la experiencia. El significado de la escultura tenía un sesgo de dolor: las proporciones torcidas la llevaban hacia la caricatura. He aprendido que la proporción justa de la forma clásica es fiel a la proporción que experimentamos. Ahora siento mi propio cuerpo usado como algo entero, repleto de líneas y bultos, pero lleno también de una vitalidad que todo eso ayuda a marcar.

13 de junio

Se perdió una mujer en el desierto. Un policía joven vino a pedirnos que la buscáramos. Está senil —“no va a saber dónde está”—, cincuenta kilos, un metro cincuenta y cuatro, con un vestido amarillo sin mangas de flores rojas y verdes. Vive en un hogar de ancianos a poco menos de un kilómetro, al otro lado del desierto. Todos sabemos que no podrá sobrevivir al calor,

de unos treinta y ocho grados. “No va a sentirse bien”, dijo con dulzura el policía. La buscamos, pero no vemos ningún punto amarillo, rojo o verde en el desierto.

14 de junio

Anoche, por primera vez en varias semanas, dormí de verdad. Me desperté en una ocasión para escuchar los ruiditos de la noche del desierto, y más tarde, al amanecer, con frío, para taparme con una manta fina de lana blanca con un monograma azul. Me había olvidado de lo que era el sueño: un reino en sí mismo.

15 de junio

Esta mañana la luz iluminaba el dorso de mi mano con una inclinación que evocaba planicies que se extendían a lo lejos. Un Sahara color arena: los camellos lo habrían cruzado en unos pocos días. Ese breve destello me llevó al jardín Saihōji, en Kioto, Japón. Allí, caminando por los senderos sinuosos entre zonas de musgos variados, mis hijos y yo jugábamos con la escala, paseando entre los múltiples follajes verdes que se adherían a los montículos de tierra como si estuviésemos en una enorme selva primigenia que colgaba y se mecía sobre nuestras cabezas.

Fue en parte ese tipo de juegos de escala lo que me hizo prestar atención a los intervalos entre eventos, a lo que pasa cuando no está pasando “nada”. El significado de dos manos que aplauden está fijo en el intervalo sin sonido entre los aplausos. De la misma manera, el significado de nuestra experiencia está contenido en los intervalos infinitamente cortos entre nuestras percepciones sensoriales.

Eso se puede observar con claridad en los bebés y los niños pequeños. La madre *escucha* a su bebé. Sintoniza sus receptores

neuronales con los del bebé y entonces es psicológicamente capaz de sostener a su hijo, de evitar que su hijo sienta angustia. Ese es el goce de la maternidad, esa capacidad celestial de hacer feliz a otro ser humano. Esa misma sintonía hace que la madre pueda frenar la frustración del bebé antes de que se vuelva demasiado dolorosa para este. El arte de la maternidad es mantener ese ajuste veloz con el curso de la experiencia del niño, captando los intervalos de tal manera que el niño pueda aprender a explorar de forma independiente sin hacerse daño.

No es sorprendente que el hombre sienta enojo cuando nacen sus hijos y se establece esa comunicación inefable con la madre de un modo tan visible. Los hombres deben sentir cada tanto unos celos enloquecedores, sobre todo porque no hay ningún alivio aceptable. Y eso debe exacerbarse por la noción intuitiva de que es precisamente ese tipo de sintonía lo que ocurre cuando se hace el amor. Cuando nacieron mis bebés, no me di cuenta de cuánto pudo haber lastimado a mi esposo su exclusión de ese estado de goce que yo tenía con ellos. Ojalá lo hubiese sabido. El deleite era tan pleno que me parecía que él también estaba bañado por el mismo resplandor, en especial porque venía de un sol encendido por él.

17 de junio

La anciana está muerta. La encontraron en el desierto, no lejos de aquí.

El policía joven dijo: “No va a saber dónde está”, pero yo creo que lo sabía muy bien. Se fue del hogar al anochecer, que en el desierto es la hora de la vuelta a casa, cuando todos los animales se arrebujan. La anciana se acostó con ellos.

Mi mano sigue inutilizable.

19 de junio

Estos últimos meses, preocupada como estuve por actuar de la manera más inteligente posible en una situación compleja, me he vuelto consciente de con cuánta frecuencia la gente tiende a actuar solo en el contexto de sus propias suposiciones. Después, ciertos sucesos parecen ser prueba de esas suposiciones. Una esposa puede dar por sentado, por ejemplo, que su marido la ama. Eso se puede convertir en el fundamento de sus propios actos y de su interpretación de los actos de él. Si él se burla de ella todo el tiempo, es porque le agradan sus excentricidades. Si deja la ropa tirada para que ella la recoja, es porque disfruta de cómo ella lo cuida. Ella olvida que esos actos resultan cariñosos solo en el contexto de sus suposiciones. Hay un solo paso entre esto y la conveniencia de las abstracciones que drenan la verdad de nuestra experiencia y nos elevan peligrosamente sobre las verificaciones y los balances del trajín de la vida.

Me voy mañana de Arizona y tras un breve intervalo para ver cómo va todo en mi casa de Washington, pasaré dos meses en Yaddo, en Saratoga Springs, Nueva York. Allí, en la compañía inusual de otros artistas, me recluiré para trabajar.

**Yaddo, Saratoga Springs, Nueva York
Julio-agosto de 1974**

1 de julio

Esta casa de Yaddo, de la que ahora formo parte, está organizada como la casa de mi infancia bajo las órdenes de mi madre. Siento la rutina prolija desarrollándose a mi alrededor: repetitiva, familiar, restauradora. La cena de anoche fue nostálgica, con el equilibrio perfecto de la comida casera: batatas caramelizadas, un toque de ananá, arvejas, salsa de arándanos, ricota, una ensalada deliciosa, helado y un gran vaso de leche. Brotó en mí el placer simple de la infancia, una alegría provocada por la comida y la bienvenida a un hogar de rutina claras.

Tengo el sentimiento reconfortante de ser un miembro sin importancia de una camada, como un cachorro o un gatito. Tengo un lugar, pero no sobresalgo de ningún modo. Es un sentimiento que siempre he disfrutado enormemente. De cierta manera sutil, me sana.

La casa de mi infancia era demasiado formal como para transmitir el sentimiento de ser parte de una camada. No fue sino hasta 1934, cuando mis hermanas mellizas menores y yo visitamos a la tía Nancy, la hermana de mi madre, en su granja en las afueras de Charlottesville, Virginia, que tuve por primera vez la sensación relajante de ser una entre muchos niños. En ese momento, al igual que ahora, estaba abrumada por demasiadas responsabilidades, demasiada seriedad, demasiada tristeza. Es una alegría estar aquí, liberada, anónima, en un refugio.

2 de julio

Mi taller se va ensanchando apaciblemente. Las persianas verdes están enrolladas, las ventanas abiertas dan a una pradera fragante con casitas de golondrinas púrpura que asoman entre los árboles frutales. Contra las piedras grises de la pared que da

al sur florece una vid —el estudio se llama Stone South— que serpentea con zarcillos sobre mis persianas. Al otro lado de un ligustro, al este, hay un amplio huerto de verduras. Dos claraboyas triangulares dejan entrar la luz del norte y me permiten ver cómo cambian las nubes. Mi mesa de dibujo está separada y sola. En otra área hay lugar para dos caballetes que sostienen una plancha de madera de 2 centímetros de 240 x 120 sobre la que puedo pintar, y otras superficies para extender mis trabajos terminados.

Mi dormitorio es pequeño y blanco y tiene una torrecilla y un baño adyacente angosto con azulejos verdes. No tengo teléfono junto a la cama para emergencias, y cuando duermo puedo dejar los anteojos sobre el escritorio, a muchos metros de distancia.

El viento con aroma a pinos canta suavemente dentro de mi cascarón. Estoy sola, fui admitida en una comunidad silenciosa. Una comunidad que todavía me resulta un misterio. Los huéspedes van y vienen de modo tan soñador como el Conejo Blanco. Sin embargo todos gravitamos hacia los demás con una especie de intimidad tácita por ser artistas, algo con lo que lidiamos de maneras diferentes. Tenemos una curiosidad amable por los demás, como si todos tuviésemos la misma enfermedad y pudiésemos comparar síntomas y tratamientos.

Mi mano volvió en sí. Se aflojó el torniquete que le imponía el estrés de los últimos meses, y su conexión con la parte de mí que sabe aplicarse al arte recobró la vitalidad.

No entiendo por qué soy capaz de hacer lo que la gente llama arte. Durante largos años me esforcé por aprender cómo se hacía, y ni siquiera sé por qué me esforzaba. Entonces, en 1961, a la edad de cuarenta años, me di cuenta de que estaba creando trabajos que yo misma respetaba dentro de mis estándares más estrictos. Es más, vi que esa obra era respetada por aquellos que entendían el arte de una manera que yo valoraba. Mi primera

reacción instintiva a esa nueva situación fue: si soy artista, entonces ser artista no es algo tan sofisticado, pues soy solo yo. Pero ahora, trece años más tarde, parece haber algo más que eso. No soy “solo yo”. Ya no me sirve una actitud simplista hacia el curso de mi vida.

La reacción de “soy solo yo” era, creo, una negación del rol social del artista. Una negación a modo de salvavidas. Rechazaba, y todavía rechazo, la definición inflada de los artistas como gente especial, con privilegios y excusas especiales. Si los artistas abrazan esa imagen de sí mismos, necesariamente deben actuar para su perpetuación. Tienen que encarnarla. Su tiempo y su energía son consumidos por propósitos sociales. Así, los artistas toman decisiones en términos de un rol definido por otros, quedan bajo su poder y ayudan a ilustrar sus teorías. El Renacimiento puso el foco de esa atención social en la individualidad del artista, y el foco persiste hoy en día en una forma curiosa que, por un lado, infla el concepto egoico de los artistas, y por el otro los pone a merced de las fuerzas sociales, de las que se vuelven dependientes. Los artistas pueden sufrir muchísimo en ese dilema. Es agotador pensarlo y luego mantener una visión realista de sí mismos. La presión de ganarse la vida se enfrenta con el gusto caprichoso del público. Los artistas tienen que complacer esos caprichos para poder vivir de su arte. Corren el terrible peligro de mirar ese gusto para definir sus decisiones de trabajo. En algún momento durante su desarrollo, tienen que forjar un carácter lo suficientemente sutil como para nutrir, proteger y cuidar el crecimiento de la parte de sí mismos que hace arte, y al mismo tiempo lo suficientemente práctico como para lidiar con el mundo de manera pragmática. Tienen que mantener una posición intermedia entre cuidar de sí mismos y cuidar de su trabajo en el mundo, de igual modo en que tienen que sostener la delicada tensión entre intuición e información sensorial.

Esto lleva a la incómoda conclusión de que los artistas *son*, en ese sentido, especiales, porque están inmersos de modo intrínseco en un equilibrio difícil, cuya precariedad no es tan evidente en otras profesiones. El abogado y el doctor *ponen en práctica* su vocación. El plomero y el carpintero *saben* lo que se espera de ellos. No tienen que hilar su trabajo sacándolo de adentro, descubrir sus leyes y luego presentarse así, con su interior expuesto, ante la mirada del público.

4 de julio

El esfuerzo de ayer —un largo día de trabajo demandante en el taller— parece haber activado un estado conocido. Me desperté en mitad de la noche acalorada, nerviosa, con náuseas y deshidratada. Usé demasiado pronto mi reserva de energía. Y ahora, como en un juego de mesa, volví al casillero de inicio. Me siento agradecida de estar aquí en Yaddo, donde puedo quedarme en la cama sin molestar a nadie, o sin que nadie lo sepa.

Lo que me preocupa es lo mucho que me esfuerzo para percibir las variaciones en mi nivel de energía, y cómo suelo fallar. Me asusta que la seguridad de mis hijos dependa de mi cuerpo frágil e inestable. Además, las imágenes anticipatorias que se me presentan cuando concibo mi trabajo están en una escala muy fuera de proporción con mi capacidad de hacerlas realidad. Mi mano está firme. Ayer se acomodó mi programa de trabajo. Todos mis proyectos van según lo previsto, con la perspectiva deliciosa de tener tiempo libre al final para pintar sobre lienzo. Pero hoy me frenan las riendas de mi propia debilidad física.

Quizás la lección humana sea siempre la sumisión. Tenemos una elección: rebelarnos o reconocer nuestra impotencia al mismo tiempo que mantenemos la fe. En mi caso, la primera opción me está vedada. Es que no tengo la energía. La rebelión

que me resulta posible emerge como depresión febril. Mis pre-conceptos sobre cómo deberían suceder las cosas me han engañado una vez más: tengo que tratar de abrirme al fluir de la causa y el efecto (de los cuales soy una parte tan pequeña) con simpleza clara y confiada.

Así que voy a tratar de comportarme de manera inteligente. Un día en soledad en la cama con *La copa dorada* seguramente hará que me recupere y vuelva a trabajar. Y espero poder estar aquí lo suficiente como para juntar fuerzas de reserva.

5 de julio

La separación entre mente y cuerpo parece notarse con mucha más nitidez después de una enfermedad. Mi mente, ahora despejada, está de nuevo en el taller, se inclina sobre la mesa de dibujo y da vueltas para considerar el progreso de las esculturas. Si la mente estuviera sola, yo iría hacia allá con toda intención y me concentraría en el trabajo. Mi cuerpo camina hasta el escritorio y vuelve a la cama, contento de estar de nuevo ahí.

6 de julio

El equilibrio entre la intuición y la información sensorial, y entre la sensibilidad hacia uno mismo y el conocimiento pragmático del mundo no es una posición única de los artistas. Lo especial de los artistas es el grado en que esos equilibrios precarios resultan cruciales para su empeño real. Su esfuerzo esencial es catapultarse a sí mismos por entero, sin dejar ni una partecita atrás, hacia un curso de acción sin tener idea de adónde van a terminar. Son como jinetes que galopan en medio de la noche, inclinados sobre sus caballos, mirando a ciegas hacia la lluvia. Y tienen que hacerlo una y otra vez. Cuando se dan cuenta de

que han galopado sin cesar —quizá por años, totalmente inclinados—, en lo que parece ser una dirección equivocada, deben extraer de sí mismos la voluntad para cambiar de rumbo y salir de nuevo al galope. Quizá pasen un tiempo limpiándose el barro, dejando descansar al caballo, dándose un baño caliente, riendo con amigos a la luz de las velas. Pero en el fondo nunca olvidan que deberán lanzarse otra vez a esa carrera oscura y torrencial. Necesitan de un equilibrio para poder sostener los riesgos. Cuanto más desarrollan una comprensión de toda su experiencia —cuanto más dominio tienen de ella—, más cosas se llevan consigo hacia el viento que aúlla.

Parece haber una ley que postula que cuanto más conocimiento consciente desarrollamos, más podemos expandir nuestra conciencia. El artista saca provecho de esa ley. Artistas sabios como Tiziano, Rembrandt y Matisse se volvieron más grandes a medida que envejecían. Piero della Francesca murió ciego después de los noventa años. Pienso a menudo en lo que habrá seguido viendo, su propio espacio y color perfectamente vivos y en equilibrio detrás de los ojos quietos.

8 de julio

El hecho central de la oscura carrera es su intensa emoción, y eso no se puede evitar de ninguna manera cuando se hace una obra de arte, incluso cuando —como me sucedió esta mañana— la *visión* de lo que intentas hacer está muy clara en tu mente. Cierta hilo de pensamiento que me absorbió hace diez años resurgió a eso de las cinco de la mañana bajo la forma de una serie de dibujos y pinturas tan planos en su esencia que me pregunté por qué me habían sido esquivos durante tanto tiempo.

Esa obra, que empezaré hoy, es un verdadero giro de mi propia tierra. El invierno pasado, cuando Walter Hopps y yo

trabajábamos en mi retrospectiva, su insistencia tenaz en que yo recuperara cada una de las obras en las que había posado las manos labró y volvió a labrar una y otra vez ese terreno. El proceso fue increíblemente doloroso, pero tenía que observarlo. ¿Estás segura de que no había unos dibujos de 1958, después del nacimiento de Mary? ¿Qué pasó con la obra de la primavera de 1967 en Tokio? ¿Dónde está? ¿Está en el sótano? ¿Está en esa repisa del sótano? ¿Qué es eso que está ahí arriba, ese paquete? ¿Qué hay en esa caja? ¿Qué hay detrás de esa caja? Incluso me obligó a recordar tres esculturas pequeñas que yo había olvidado por completo, de 1963, porque él *sentía* que yo las había hecho: las había olvidado por razones tan cercanas a mi médula psicológica que tuve que callarme por un momento y recobrar la compostura antes de decir sí, las hice, están aquí y allá, tienen tales dimensiones y colores, etcétera. No tuvo piedad. Nunca, ni por un momento, cedió ante su objetivo de verlo *todo*.

Expuso año tras año de trabajo. Juntos vimos el carácter de mi esfuerzo de un modo tan coherente como los anillos de crecimiento de los árboles. Era como el Sabueso del Cielo del poema de Francis Thompson. Lo sentí así. Me escapé. Él me siguió, me siguió, me siguió. Su salto intuitivo hacia esa certeza de que había un agujero en el desarrollo natural de la obra agujoneaba mi memoria una y otra vez. Hasta que por fin terminamos. “Ahora puedes volver a acopiar” dijo, y se fue de mi estudio, dejándome tan limpia como un caracol marino erosionado por el viento.

El núcleo de mi reticencia era, por supuesto, la cobardía. Yo había registrado para poder olvidar. Había empujado mi dolor, mi desesperación, mi goce, mi confusión hacia el papel, la arcilla, la madera y la piedra, y los había fijado ahí como en un encantamiento mágico. Había planeado retenerlos, sin posibilidad de volver a examinarlos o experimentarlos. Mis sentimientos más secretos emergieron de las tumbas que había

forjado adrede, estaban vivos, sangraban, encandilaban, y me abrumaron una vez más. No podía creer lo que estaba pasando. Y mientras tanto me encontraba en medio de los eventos de la vida: tomar decisiones, cuidar a los niños, preparar comidas, limpiar la casa, albergar amigos.

Paradójicamente, fue esa misma presión lo que me salvó. Mi pasado se mezcló con mi presente. Tenía que ser absorbido, considerado, entretejido. Descubrí, para mi asombro, que la experiencia que había tenido a los veinte, treinta, cuarenta, encontraba un lugar en mis cincuenta años. La urdimbre y la trama de mi ser eran algo más suelto y más fuerte de lo que yo creía. Pensando que no sobreviviría, me di cuenta de que yo misma me enriquecía.

9 de julio

Mi trabajo va progresando a paso firme. Mi ritmo en el taller viene de la práctica. Me muevo de una tarea a la otra con la soltura de Tarzán balanceándose entre las lianas de la selva. Estoy al mismo tiempo en peligro y absolutamente cómoda.

13 de julio

Esta mañana, al filo de despertarme, me percaté con alegría de que mi vida aquí es perfecta. Me gusta la rutina repetitiva. Me van bien los placeres inocentes. Sigo sintiéndome tan segura como una niña en una gran familia.

El modo desapegado en que mi madre lidiaba con las crisis de la infancia fue mi primera lección de vida. Una vez me mordió una víbora negra. Había arbustos de moras cerca de la calle de tierra de Lee Haven, una casa cerca de Easton, Maryland, en la que pasamos un verano cuando yo tenía casi siete años. Iba

caminando sobre pastos silvestres, engañosamente suaves, que me pinchaban las piernas, arrancaba moras y las comía mientras avanzaba y me metía más y más en la espesura, cuando de repente sentí un golpe seco y muscular en la pierna y un dolor agudo, y en ese segundo vi el cuerpo negro de la serpiente, que se perdió de vista de inmediato. Recuerdo un momento de parálisis mientras mi mente de siete años organizaba los hechos. Entonces corrí, llorando y llamando a mi madre, hacia la casa de tablillas negras, atemorizante (bajo la sombra de unos pinos altos, a la que nunca le daba el sol), subí los escalones blancos hasta el porche de madera y entré por la amplia puerta principal hacia el hall central. Mi madre, con su vestido de algodón liviano y sus zapatillas blancas, en ese momento bajaba corriendo las escaleras para encontrarse conmigo.

Sin perder ni un segundo pero sin ninguna prisa, miró la marca, hizo un par de preguntas precisas sobre el cuerpo de la serpiente, me pidió que me acostara de espaldas en el sofá negro de pelo de caballo que había en el comedor, le dijo a la niñera que me pusiera unos paños mojados con soda en la pierna y llamó al doctor. La veo ahora mismo, digna y reservada como siempre, con el tubo del teléfono como un tulipán negro apoyado en la oreja.

Mi padre siempre se preocupaba más por mí que mi madre. Esa tarde volvió a casa y rodeó el comedor trotando rápido, sonrojado de preocupación y amor. Para ese entonces yo ya estaba cómoda y me cambiaba con calma mis propios paños mojados.

No puedo recordar ningún momento en que no supiera que mi padre me amaba más que a nadie en el mundo. Yo residía en ese amor, lo amaba y honraba tanto como él me amaba y me honraba a mí. Pero nunca entendí de verdad ese fogón central de calidez y luz de mi vida hasta mucho después de que muriera mi padre, cuando alcancé la edad que él había tenido cuando yo