

A PROPOSITO DE MARK ROTHKO

■ Ciclo de conferencias sobre el pintor

El 3 de enero se clausura en Madrid, en la sede de la Fundación Juan March, la Exposición de 54 obras de Mark Rothko, que a fines de noviembre había sido visitada por un total de 41.221 personas. Organizada con la colaboración de la Tate Gallery, de Londres, la familia Rothko y diversos museos e instituciones norteamericanos y europeos, la muestra, tras ofrecerse en Madrid, se presentará en el Museo Ludwig de Colonia (Alemania).

La Fundación Juan March ha organizado en su sede otros actos relacionados con la Exposición: la proyección de dos videos sobre Rothko y sobre la

Escuela de Nueva York, y un ciclo de «Cuatro lecciones sobre Rothko», que impartieron del 17 al 26 de noviembre Angel González, profesor de Historia del Arte de la Universidad Complutense, y Jack Cowart, conservador y jefe del Departamento de Arte del Siglo XX, de la National Gallery of Art, de Washington.

Ofrecemos seguidamente un amplio extracto de las dos primeras conferencias del ciclo, impartidas por Angel González. En un próximo número de este Boletín Informativo se dará información sobre el resto del ciclo.

Angel González

«HACIA LA CLARIDAD DE LO INVISIBLE»



«¿Es Nueva York la ciudad más hermosa del mundo?», se preguntaba Ezra Pound en *Patria mía*. Rothko llegó a Nueva York a fines de 1923. Hasta entonces había vivido en Portland y Yale. Me pregunto si la vida de Rothko en Nueva York no habrá sido una especie de «saison dans l'enfer». En una *Escena callejera* del pintor, de los años treinta, se ve que, desde luego, no parece que Rothko quedara muy impresionado por aquella poesía grandiosa de la que hablaba Pound. No se trata de la ciudad satánica de los expresionistas y dadaístas ale-

manes; ni siquiera de la ciudad hipostasiada de los metafísicos italianos. Esta es todavía la ciudad de las «pobres gentes» de Picasso, Rouault. Triste, sombría incluso, nunca sórdida. Una ciudad interior, ciudad hecha de «interiores». De un modo más explícito: ciudad subterránea... La *Escena en el metro*, de 1938, no es un cuadro irrelevante. La mayoría de los críticos han destacado su buena construcción: construcción del color, casi al modo de Matisse. Pero hay algo más y algo que no puede explicarse por com-

▷ pleto recordando las convicciones políticas de Rothko o su presumible simpatía por ciertos temas de la vida americana contemporánea. Simpatía, en cualquier caso, hartamente dudosa a juzgar por el texto del catálogo de la exposición de «Los disidentes del Whitney» en la Mercury Gallery (noviembre 1938), texto firmado por Bernard Braddon y Mark Rothko, en el que se arremete contra «el símbolo del siglo».

Sería vano, sin embargo, pretender que *Los Diez* preferían el símbolo del suburbano al símbolo del silo; la vida en las grandes ciudades a la vida rural. Este descenso al metro de Nueva York es, sin embargo, una huida de la ciudad, un «descensus ad infernos»: «un descenso al mito». Pero la renuncia de Rothko a las grandiosas imágenes de la ciudad no conlleva el olvido de la vida de las «pobres gentes» que la habitan. Como Turner en Venecia, Rothko en Nueva York persigue un secreto; y en la persecución de ese secreto, de ese misterio, se apartará con horror del «neoclasicismo» de Sheeler para explorar sus entrañas míticas; y abominará de la «representación de los mitos» para descender todavía más: hasta los fundamentos mismos de la pintura...

Como Turner en Venecia, Rothko querrá ir siempre más allá de lo visible: trascender la apariencia de las cosas. Como Turner, también Rothko se volverá ciego. Pero ¿cuál era el secreto que Rothko perseguía? Tal vez pueda responder con la extraña, asombrosa explicación que da Ruskin de los desvelos del joven Turner: «Sus trabajos, sus aflicciones y su muerte...». Es ciertamente una extraña explicación de la pintura «fantástica» («féérique») de Turner, pero cuadra muy bien con las

intenciones declaradas por Rothko en los últimos y desesperados años de su vida: «Sólo me interesa expresar las emociones humanas elementales». ¿Qué pretendía decir Rothko con eso de *elementales*? Elementales, ¿por comunes o también por *fundamentales*? «Tragedia, éxtasis, destino...», contesta enigmáticamente.

En 1950 le escribe a Barnett Newman que está avergonzado de las cosas que ha escrito en el pasado. ¿También se avergüenza de lo que ha pintado? Hace bien Rothko en arrepentirse de sus escritos mitológicos de los años cuarenta. Son pura palabrería junguiana; más aún: un inútil «tour de force» con los surrealistas...

Rothko ha abandonado la «ciudad» para descender al «mito»; es un descenso lleno de peligros, porque los rostros del mito son tan engañosos como los de la ciudad. Los mitos hablan en forma de enigmas, pero esos enigmas no son «lo que los mitos dicen». En 1950 Rothko comienza a desconfiar de las palabras. Mala cosa: lo que en 1943 llamaba «símbolos eternos» ahora lo llama «emociones humanas elementales». «Tragedia, éxtasis, destino...». 'Lo que dice el mito'.

Rothko se ha librado del mito para enredarse en lo 'elemental'. Las palabras salen por las puertas para regresar por las ventanas. Eso es lo que dice el mito. ¡Si en vez de leer a Jung hubiera leído a Freud...! Aunque lo de «expresionismo abstracto» ha caído en desuso y ahora se prefiere hablar púdicamente de «Escuela de Nueva York», no me cabe duda que el primero que calificó de expresionistas abstractos a pintores como Pollock, Gottlieb, Still, Newman o Rothko sabía muy bien lo que se decía. Sabía

incluso que expresionismo no es necesariamente un modo de pintar sucio y airado, sino un modo de concebir el mundo; una firme creencia en lo «elemental», en la existencia de fuerzas poderosísimas que el pintor puede llegar a conocer y hacer visibles.

A mí me parece que los pintores de Nueva York sabían muy bien que para ser *expresionistas* no es necesario desencadenar violentamente esas tremendas fuerzas elementales, originales, radicales...; por eso no se llamaron «Los airados», sino «Los irascibles»; y la verdad es que nos miran como si quisieran decirnos: «Andaos con cuidado...».

Es el año 1950 y la mayoría ha recorrido ya el doloroso camino que lleva del furor del mito al furor de lo elemental; ha recorrido el ciclo completo del expresionismo: de Kirchner a Kandinsky. Cuando este último escribe *De lo espiritual en el arte*, sabe muy bien de lo que habla. El mismo ha pintado durante años cuentos de hadas; los personajes fantásticos de los mitos y las leyendas populares son, a menudo, obstáculos, más que caminos, para descender a las profundidades del «espíritu».

Como los expresionistas de «El Puente», como Kandinsky incluso, Rothko y Gottlieb han creído seriamente en la mediación de «monstruos, híbridos, dioses y semidioses» para «hacer posible la experiencia trascendental» del arte: «Sin dioses ni monstruos —escribió Rothko, cuando ya esos dioses y monstruos habían desaparecido de su pintura—, el arte no puede 'interpretar nuestro drama': los momentos más profundos del arte expresan esa frustración. Cuando se abandonaron como supersticiones insostenibles, 'el arte se hundió en la melanco-

lia'. Se rodeó de oscuridad y envolvió los objetos con las imitaciones nostálgicas de un mundo iluminado a medias».

Dos años más tarde, sin embargo, Rothko se avergüenza de sus escritos de mitología, de esas «narraciones» que exteriorizan la «experiencia trascendental» de su pintura, ese «efecto profundo del color», como dice el avergonzado Kandinsky, y le confiesa orgullosamente a Newman que lo que ahora pinta 'ya no puede ser defendido con palabras'.

¿Quiere decir con eso que ha renunciado a los «símbolos eternos» o simplemente a exteriorizarlos bajo la forma de mitos? Como Kandinsky a partir de 1910, Rothko se desentiende de los «efectos feéricos» del mito y la leyenda para conservar intacto lo que dicen: «tragedia, éxtasis, destino...». *Antígona* se convierte así en una *Visión horizontal*: en una sola mirada inexplicable... La indecibilidad de esa mirada le hará creer a Rothko, durante casi veinte años, que ha alcanzado «el significado espiritual subyacente en todas las obras antiguas»; pero ¿por qué hemos de avergonzarnos nosotros de lo que Rothko había escrito? ¿Por qué su silencio de 1950 habría de ser más elocuente que su locuacidad mitológica de los cuarenta? Y si, en efecto, «el arte se hunde en la 'melancolía' cuando abandona los dioses y los monstruos...»

Creo que fue Jünger el que imaginó este desenlace inesperado y grotesco para la parábola de las vírgenes fatuas y las vírgenes prudentes: pasa la noche y el esposo no llega... ¿Quiénes fueron las prudentes y quiénes las fatuas? Cuando veo a Rothko frente a sus cuadros silenciosos, esperando prudentemente la revelación indecible de «lo más puro, profundo, interior», yo

también me pregunto si su silencio no será el disimulo de su melancolía: la engréida ocultación de una pérdida irreparable... O dicho de un modo más benévolo y con las palabras que Ruskin le dedicó a Turner: la dolorosa demostración de la «falsedad de la esperanza».

El descrédito de lo visible

El 27 de diciembre de 1942 Oskar Schlemmer anotó en su Diario: «En ciernes de la primera guerra mundial estaba el 'expresionismo' (y las demás corrientes) y estuvo activo legalmente hasta 1933; en ciernes de la segunda guerra mundial estaba, ilegalmente, el 'surrealismo'. ¿Seguirá teniendo sus 'efectos'?» (Cito por la pedestre traducción de Paidós). El hecho de que Schlemmer se refiera expresamente a la situación en Alemania (persecución del Expresionismo, clandestinidad del Surrealismo) no resta pertinencia, una sorprendente pertinencia sin duda, a la pregunta de quien tuvo muy poco de expresionista y casi nada de surrealista.

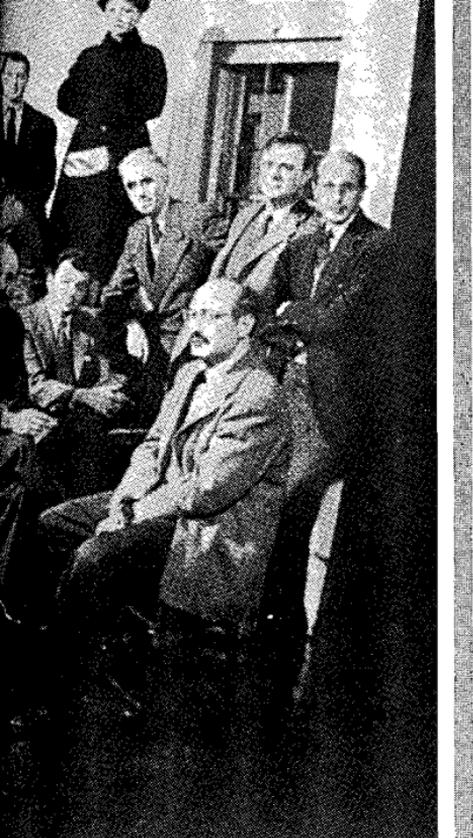
De hecho, el surrealismo no sobrevivió como tal, si exceptuamos a sus antiguos partidarios y a un número incalculable y, a menudo, intrascendente, de imitadores más jóvenes, pero sus «efectos» han sido grandes, mucho mayores de lo que pueda parecer a primera vista. Mucho mayores, por ejemplo, de lo que pueda hacernos creer la simpatía de Pollock, Motherwell, Gottlieb o Rothko por los maestros surrealistas exiliados en Nueva York, o la polémica entre Motherwell y Greenberg a propósito de las «innovaciones formales» de esos mismos maestros, cuando el propio Motherwell se lamentaba de la «tiranía del inconsciente».



Los Irascibles,
1950,
fotografiados
por Nina Leen,
acompañando
un artículo en
Life, 15-1-1951.
©Time Inc.

Yo no quisiera, sin embargo, hablar de esa influencia manifiesta y fecunda —algo de razón llevaba Motherwell—, sino de un efecto menos notorio: el descrédito de lo 'visible'; el descrédito, en definitiva, de la pintura retiniana; un descrédito paradójico en el caso de la pintura americana de los años cincuenta, dividida entre su deseo de explorar lo desconocido, aquel universo en sombras descubierto por los surrealistas, y su resistencia al «nihilismo anti-estético, anti-formal y anti-institucional» del que, según decía Greenberg en 1944, habían alardeado los surrealistas. «Peleo con el arte surrealista y abstracto —escribió Rothko en 1945— como se pelea uno con su padre o su madre».

«Para nosotros —había escrito antes con Gottlieb—, el arte es una aventura en un mundo desconocido que pueden soportar solamente quienes estén dispuestos a correr riesgos». O



si hay otros mundos, han de estar en éste. Rothko, por el contrario, ha llegado mucho más lejos: si hay una pintura de lo invisible, debo encontrarla en la pintura de lo visible; más aún: en esa pintura que dice serlo sólo de lo visible. Así entiendo yo el 'homenaje' de Rothko a Matisse de 1954: como un 'descenso a la pintura'. El, que abandonó la *ciudad* visible para descender a la 'oscuridad del mito', desciende todavía más: hasta la clara visibilidad de la pintura. ¿Es que ya no le interesan las tinieblas donde se presume que habita lo invisible? ¿No será, pues, que lo invisible está hecho de claridad?

Hay más: la cuarta de las «creencias estéticas» manifestadas por Gottlieb y Rothko en 1943 («New York Times», 19 de junio) constituye un buen resumen de algunas de las opiniones de Matisse, que aparecen en sus *Notas de un pintor*: «Estamos a favor de la 'simple expresión de pensamientos complejos'. A favor de las grandes formas, porque tienen el impacto de lo inequívoco. Queremos 'reafirmar la pintura plana'. Estamos a favor de las formas planas porque 'destruyen ilusiones y revelan la verdad'». Indudablemente, no se trata aquí de la verdad que Matisse perseguía y de las ilusiones que combatía. La verdad de Matisse es la de «lo visible» y las ilusiones, las de la perspectiva «ilusionística» tradicional. En el caso de Rothko, sin embargo, las ilusiones que se combaten son las que se manifiestan en «la decoración de interiores, las pinturas para el hogar, para encima de la chimenea; pinturas de escenas americanas, pinturas sociales, etc.»; y la verdad que se persigue es la del *mito*. Pero ¿por qué habría de revelar la pintura plana la verdad del mito? ¿Es

dicho de otro modo: la exploración de lo desconocido es un asunto demasiado grave como para dejarla en manos de los surrealistas. Pero volvamos por un momento a su «efecto» principal: el 'descrédito de lo visible'.

En la mayoría de los grandes pintores abstractos americanos de la generación de Rothko, y en éste tal vez sobre todo, «lo visible» no constituye un fin sino un medio: aquello que envuelve y esconde «lo invisible»; de ahí que Rothko llamara 'fachadas' a sus cuadros. «No basta con ilustrar los sueños», le dice Gottlieb a Rothko en 1943. En efecto: una cosa es ilustrarlos y otra muy distinta soñarlos. ¿Está la pintura hecha de la misma materia de la que están hechos los sueños? ¿Será visible lo invisible? Los surrealistas eran demasiado perezosos como para intentar adivinarlo y, de hecho, sus pinturas no parecen haber tomado en cuenta o en serio la convicción de que,

que el mito se manifiesta en la superficie? Algo así podría haber dicho Nietzsche, y ya sabemos que Rothko había leído a Nietzsche. Sea como sea, la pretensión de que la verdad del mito sólo llega a revelarse en la superficie del cuadro sugiere una cierta contrariedad entre mito y pintura; es como si la revelación del mito la pusiera en peligro o propiamente la convirtiera en superficie de inscripción de su verdad; papel mojado por las lágrimas de la tragedia, el éxtasis y el destino.

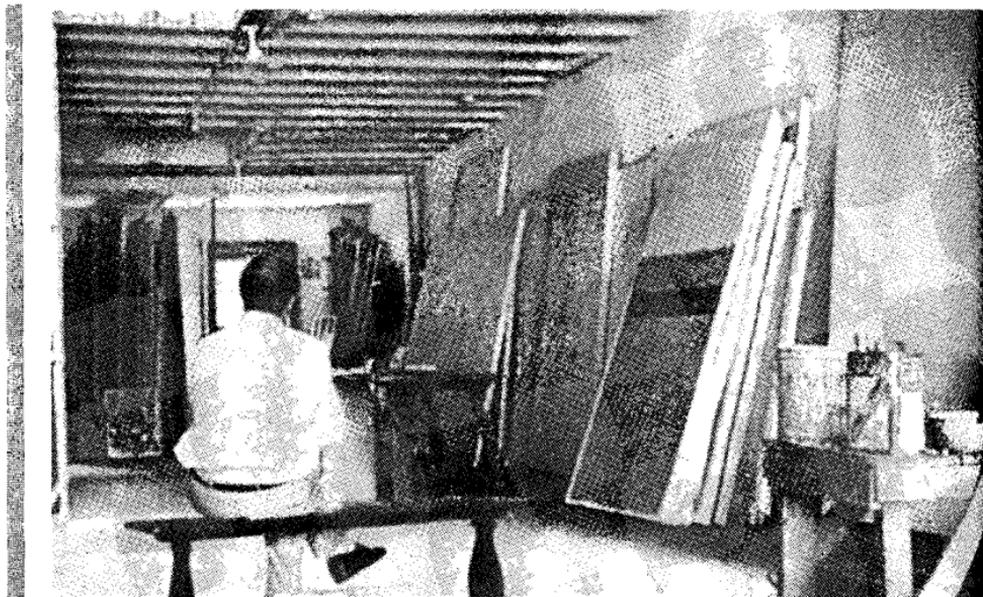
A partir de 1950, cuando «las figuras no servían ya a sus propósitos» (a Dave Ashton en 1958), Rothko ha vivido obsesionado por la habitabilidad de sus cuadros: por la posibilidad de penetrar en ellos; de 'estar dentro' (1951). Por eso pinta cuadros grandes. Siete años más tarde, en 1958, vuelve sobre ese mismo asunto, pero Rothko no habla ya de 'penetración', sino de 'absorción'. Uno está, pues, dentro del cuadro, porque es absorbido por él.

Durante veinte años Rothko se ha debatido dolorosamente entre una pintura que no fuera

sino la superficie de inscripción de lo que primero llamó mito y luego «experiencia religiosa» —o visión, o revelación incluso— y una pintura envolvente, habitable; escenario de una verdadera transformación interior, más que de un trance o arrebato momentáneos. Sus proyectos para el restaurante «Cuatro Estaciones», del Seagram; sus murales de la Universidad de Harvard, la instalación de la Tate Gallery o la Capilla de Houston demuestran que el conflicto entre 'secciones murales' —que es como llamó a los estudios para la decoración del «Four Seasons»— y un espacio envolvente entre pintura y habitación fue desgarrador. En cualquier caso, la habitación se convirtió en una perífrasis, cuando no en una flagrante suplantación de la habitabilidad de los cuadros que la decoraban.

Dos fotografías de 1949, que nos muestran a Rothko en Betty Parsons, vienen a ilustrar ese conflicto de que les hablo; nos dicen cuáles son las dos únicas 'posiciones' posibles y contrarias que Rothko había imaginado para el observador: a) en

Mark Rothko, a principios de 1950.



medio de la habitación, rodeado de pintura, en un espacio real y, sin embargo, fingido; y b) junto al cuadro y contra la pared.

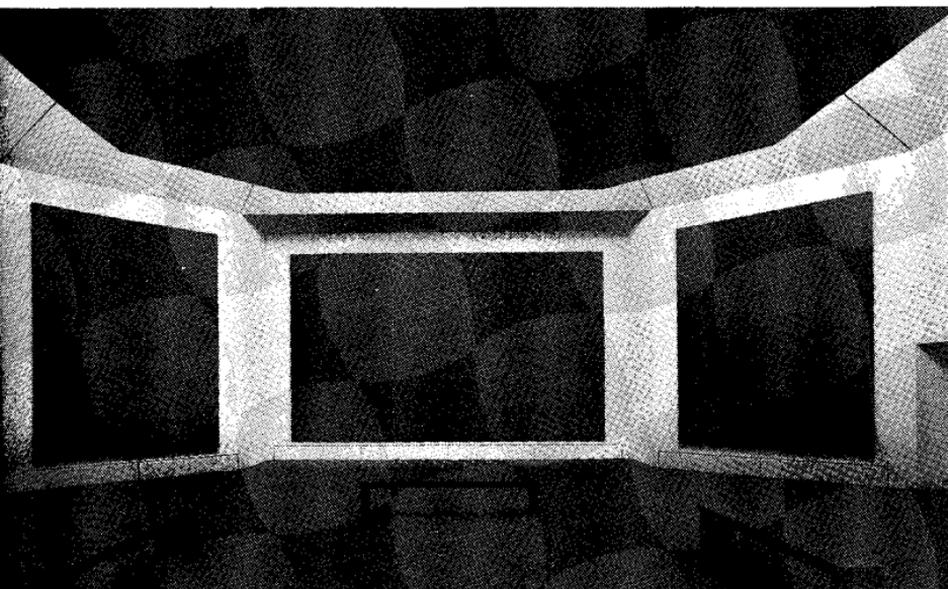
Rothko fue uno de esos artistas que confían en que algún día les será revelada sin mediaciones la Obra única, completa y definitiva que perseguían en cada una de sus obras; que creen incluso no haber hecho otra cosa que versiones defectuosas de esa «Obra» gloriosa, término y justificación de todos sus trabajos y todos sus desvelos... Figura inconfundible de la melancolía moderna, círculo vicioso alrededor del orden ausente de la representación... Tal vez precisamente por haberse convertido en melancólico testimonio de esa ausencia, el sueño de una obra única, completa y definitiva no resulte ya tan desastroso. Rothko no ha sido el único artista de este siglo en soñarla, aunque a diferencia de Malevitch, por ejemplo, su melancolía aparece doblada de nostalgia. Un cuadro de Malevitch no representa más que la ausencia de aquel orden de representación; pero es una ausencia

corpórea, como una huella en el barro. Los cuadros de Rothko son sólo sombras proyectadas por una poderosa y secreta fuente de luz. «Tienen —decía— su propia luz interior, oculta, al otro lado de su sombra visible»...

Los que sueñan con la 'luz' se conforman con el 'color'. Algo así le ocurrió a Turner, aunque Ruskin no quisiera reconocerlo. En cuanto a Rothko, ese culpable conformarse con el color, ese devanar el color mientras se espera el milagro improbable de la luz, le trajo una merecida y nunca deseada fama de pintor decorador.

La reducción decorativa de la pintura de Rothko no es cosa que a mí me preocupe. El se quejaría de ello con frecuencia y por ello tal vez decidió matarse. «No existe la buena pintura de nada», había escrito en 1943; y 'nada' es, en efecto, lo que hay más allá de las apariencias de las cosas: más allá de lo visible; nada, al menos, que pueda pintarse... Rothko debiera haberse ocupado más de pintura y menos de los 'trabajos, aflicciones y muerte' de los hombres. ■

Pinturas de la Capilla Rothko, 1965-66, en Houston.



«ROTHKO Y LA ESCUELA DE NUEVA YORK»

■ Jack Cowart cerró el ciclo de conferencias

«Las pinturas de Mark Rothko inspiran un devoto recogimiento en quien las contempla. Provocan el silencio y una gran humildad. Son música, suave música de cámara, que queremos 'escuchar', poemas que queremos 'leer', dejándonos penetrar por sus matices visuales». Son palabras de **Jack Cowart**, conservador y director de Arte del Siglo XX de la National Gallery of Art, de Washington, en las conferencias que pronunció en la Fundación Juan March los días 24 y 26 de noviembre pasado, dentro del ciclo «Cuatro lecciones sobre Mark Rothko» organizado por esta institución con motivo de la exposición de 54 obras del pintor.

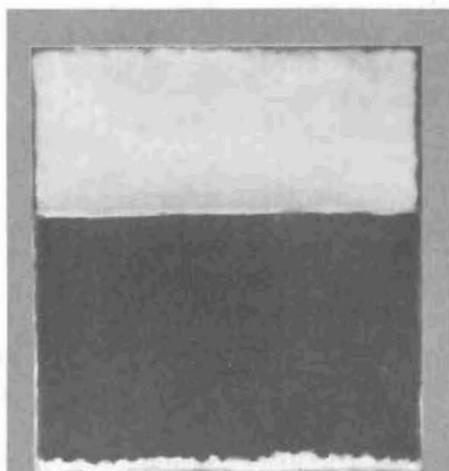
La muestra, que se clausuró el pasado 3 de enero, fue visitada por 51.258 personas y había sido organizada con la colaboración de la Tate Gallery, de Londres, la familia Rothko y diversos museos e instituciones norteamericanos y europeos, entre ellos, la National Gallery of Art, de Washington, que prestó diversas obras para la muestra. Las dos primeras conferencias del ciclo corrieron a cargo de Angel González, profesor de la Universidad Complutense. De ellas se dio información en el número anterior de este *Boletín Informativo*.

Cowart se refirió a la obra de esa «comunidad» de artistas que trabajaron en Nor-

teamérica en los años cincuenta y sesenta, fundamentalmente en el seno de la denominada Escuela de Nueva York, en la búsqueda de nuevas vías artísticas. «Rothko Adolph Gottlieb, Clyfford Still, Barnett Newman, Arshile Gorky, Willem de Kooning, Jackson Pollock, William Baziotés, Franz Kline, Reinhardt y otros trabajaron activamente en aquel período, intercambiaron ideas, al tiempo que mantenían su independencia de estilo. Sin embargo, todos ellos lucharon por una causa común: ofrecer una nueva síntesis del bagaje histórico artístico, literario y teórico europeo y americano, en la que quedase clara la independencia del objeto de la pintura. Cada obra se convertía en un «campo» de experiencia y de búsqueda intelectual. Algunos de estos artistas fueron llamados expresionistas abstractos, bien fueran pintores *de acción* o pintores *de campo* (como Rothko, Still y Newman). El resultado de su trabajo fue que crearon la primera generación de artistas de Nueva York después de la Segunda Guerra Mundial, que se

constituyó en un foco de arte nuevo en nuestro siglo».

«En los años 40 llegan a Estados Unidos muchos pintores europeos. Ernst influirá en las configuraciones totémicas de Rothko y reforzará en éste la creencia en el



MARK ROTHKO

poder del mito. Ya en los años cuarenta Rothko concibe la pintura como un conflicto filosófico y busca un nuevo vocabulario artístico, dentro de un término medio entre el surrealismo y la abstracción. En sus obras de esa década se percibe la influencia de Kandinsky, Klee, Dalí, Tanguy, Miró, Giacometti... El, así como otros de sus compañeros como Newman, Pollock, empiezan a cambiar la naturaleza de su arte y la forma de aplicar la pintura sobre el lienzo. A fines de la década Rothko aumenta el resplandor de sus obras, creando una especie de aureola a base de empañar el lienzo con color. Hay una gran simplicidad en sus pinturas de este momento y en 1949 empieza a trabajar con capas, en estructuras verticales u horizontales, al tiempo que emplea múltiples colores, de una forma libre».

«Sigue Rothko buscando un arte *poético* que combine lo intelectual y lo sensual, lo apolíneo y lo dionisiaco, con una gran dosis de enigma. Rothko ha leído *De lo espiritual en el arte*, de Kandinsky, y a Nietzsche y a Kierkegaard; y conoce bien la música de Mozart, de Schubert y de Beethoven, sus compositores preferidos. De hecho quiere que sus obras tengan una referencia, un contenido, pero algo fuera de la obra misma, un contenido preconsciente que la obra evoca por asociación, como la música. Rothko y todos los artistas de la Escuela de Nueva York quieren redefinir el objeto de la obra de arte: romper con el pasado pero manteniendo una tradición.»

«En 1953 Rothko consigue su dimensión 'clásica'. La luz tenue que él desea para sus obras ayuda a que el color envuelva al espectador; a que los diversos campos de color puedan desarro-



Jack Cowart.

llar su profundidad y así influir en nuestra visión periférica.»

«Rothko viene a ser un resumen de la primera generación de expresionistas abstractos que tanto influiría en las generaciones posteriores e

incluso en los jóvenes artistas de los 80. Por su inteligencia, independencia y dedicación artística, Rothko ha servido de modelo y punto crucial de referencia cuando se habla de pintores como Robert Motherwell, Morris Louis, Sam Francis, Jasper Johns, Ken Noland, Robert Rauschenberg, Frank Stella, Ellsworth Kelly e incluso Roy Lichtenstein.»

«Mark Rothko ha sido el puente que, para las nuevas generaciones, retrotrae a Matisse. A través de Rothko los artistas más jóvenes pudieron percibir la fuerza y el sentido del color y de la composición. Yo añadiría que Rothko influyó también en artistas americanos como Gene Davis, Jules Olitski, el escultor Christopher Wilmarth y hasta Richard Serra, europeos afiliados al 'support-surface'. Y creo que esa influencia sigue dándose hoy y que tiene un potencial de continuidad para el arte del futuro, tanto en Europa como en Norteamérica.»

Nacido en Kansas en 1945, Jack Cowart estudió Historia del Arte en la Universidad John Hopkins de Baltimore. Durante diez años fue conservador y después director del Museo de Saint-Louis. ■