

DC.19-20

AUTOR: ALVARO GUTIÉRREZ GARCIA-PARRA
UNIVERSIDAD: MASTER TEORIA E HISTORIA, UPC
TÍTULO: LOS TEMPLOS DE ROTHKO

PALABRAS CLAVE: ROTHKO, ARQUITECTURA, EXPRESIONISMO ABSTRACTO,
USA, ESPIRITUALIDAD, ABSTRACCIÓN, ESPACIO INTERIOR, MITO, GRECIA,
PAUL KLEE, HIEROFANIA, VISIÓN MÍSTICA
IMÁGENES: © DEL AUTOR DEL TEXTO

NÚMERO DE PÁGINAS: 20
NÚMERO DE CARACTERES CON ESPACIOS: 68.110

SECCIÓN:
02. TALLER LIBRE

ARTÍCULO
02/2



LOS TEMPLOS DE ROTHKO

Álvaro Guitérrez

INTRODUCCIÓN

Hablar de Mark Rothko no es tarea sencilla, mucho se ha escrito ya sobre este célebre artista, uno de los mejores pintores americanos del siglo XX, es por eso que este pequeño ensayo no pretende derrumbar teorías ni desvelar verdades ocultas, sino de una manera muy humilde aspira a construir un discurso lógico a partir de una particularidad, una inquietud personal, apoyado en otros escritos de personajes más ilustrados en el tema, en los escritos del artista y en el estudio mismo de la obra. Es entonces a partir de un alternativo punto de vista como este ensayo pretende aportar un minúsculo grano de arena a la comprensión de la compleja obra de este enigmático personaje.

Se dice que para realmente comprender a un artista se tiene que conocer su contexto, así que siguiendo este valioso consejo se resaltarán a continuación algunos datos biográficos e históricos que se consideran relevantes como información complementaria antes de comenzar el discurso.

Siendo apenas un niño Marcus Rothkowitz emigró de su Rusia natal —hoy Letonia— a los Estados Unidos a la edad de 10 años, curiosamente en ese mismo año, 1913, se producía otro suceso de gran relevancia para la historia del arte americano, la Exposición del *Armory Show*, la primera de arte moderno en territorio estadounidense y probablemente el detonante que abriría paso definitivo a una nueva percepción de la cultura artística en el pueblo americano, ajeno hasta entonces de los movimientos de vanguardia europeos y acostumbrados más bien a un realismo que exaltaba los valores nacionales tradicionales con gran referente en el mundo agrícola. Esta exposición sin duda preparó el terreno y actuó en conjunción con otros factores como crisol de una nueva generación de artistas americanos modernos.

Asimismo en la década de los años 30 se produjeron importantes migraciones intelectuales procedentes de Europa. Salvador Dalí, Marcel Duchamp y Max Ernst por citar algunos ejemplos, llevaron a América el arte de vanguardia siendo muy bien recibido y asimilado por los locales aunque fue visto siempre como un arte de importación. Tuvo que ser hasta los turbulentos años 40, en un ambiente de refundación generalizada después de la Segunda Guerra Mundial, donde comienza una cultura artística de vanguardia realmente autóctona, heredera innegable su predecesora europea pero realizada por jóvenes artistas cuya visión y aspiración eran distintas a la de sus colegas del viejo continente. Nació entonces el denominado Expresionismo Abstracto o la también llamada Escuela de Nueva York.

William Seitz definiría a este heterogéneo —y nunca unificado— grupo como artistas que *valoran más la expresión sobre la perfección, la vitalidad sobre el acabado, la fluctuación sobre el reposo, lo desconocido sobre lo conocido, el velo sobre lo claro, lo individual sobre la sociedad y lo interior sobre lo exterior*. Si bien Rothko nunca se sintió cómodo con la etiqueta de expresionista abstracto y más bien renegó de ella hasta el final, es imposible disociarlo de este grupo tan heterogéneo y disímil en plástica pero homogéneo en actitud, que cambiaría la manera de ver el arte de su tiempo y que aún hoy día retumba su eco.

Mark Rothko tampoco escribió un manifiesto *per se*, pero sí realizó una cantidad considerable de escritos paralelos a su obra pictórica, dentro de su actividad como docente y también de carácter personal. Documentos de gran valor son las cartas entre amigos, apuntes de viaje y alguna que otra entrevista concedida. Todo este legado nos permite entrar, aunque nunca de una manera completamente franca, al universo del artista y al mismo tiempo nos ayuda a construir pieza a pieza, como un interminable puzzle, sus intenciones.

Entre las tantas declaraciones que Rothko hizo sobre su obra hay una en particular que llama la atención por su provocación y su incursión en un tema poco común dentro del ámbito pictórico. En 1958 afirmaba *He creado un lugar. No son pinturas.*

Desde los orígenes de la disciplina los pintores han representado lugares, fieles a la realidad o generados a partir de un imaginario propio, pero es poco probable que Rothko se refiriese a una simple percepción retiniana. Una interpretación más abstracta es necesaria, entendiendo la obra de arte como un escenario de la mente, el mundo propio del artista del cual se nos quiere hacer partícipes. Sin embargo, lo que llama la atención de esta declaración es el segundo enunciado, una invitación insistente para interpretar su arte de una manera distinta a lo convencional, el conjunto sugiere que la intención de Rothko es convencernos realmente de haber creado un lugar, un lugar real y físico además de aquel metafísico implícito en la obra.

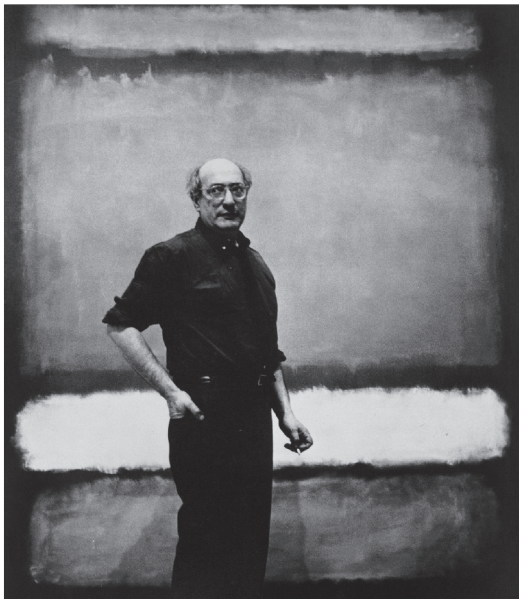
Como arquitecto que soy, el escuchar que un pintor puede crear lugares —oficio que desde tiempos ancestrales hemos monopolizado— realmente llama mi atención. La acepción del término lugar se nos ofrece como *un espacio ocupado o que puede ser ocupado por un cuerpo cualquiera*; pensar que es posible ocupar físicamente el mundo de un artista resulta verdaderamente excitante. En ese sentido pensar que Rothko fue capaz de generar arquitectura sin duda puede sonar atrevido pero merece la pena indagar en ello, subrayando que cuando se habla de esta no se hace desde su significado vulgar que la describe como la disciplina que se encarga de construir edificios sino más bien del arte que se encarga de crear espacios, de fundar lugares. De cuál lugar nos habla Rothko y cómo ha conseguido crearlo es lo que se intentará descifrar en este escrito.

HIEROFANÍA

Durante las primeras décadas del siglo XX la disciplina del psicoanálisis fue cobrando fuerza y despertando un interés generalizado tanto en Europa como en Estados Unidos, pero a diferencia del viejo mundo donde la figura emblemática era Sigmund Freud, en América el referente era Carl Gustav Jung.

Su teoría, explicada de manera basta, se basaba en el concepto del Inconsciente Colectivo, un lenguaje común a los seres humanos constituido por arquetipos ancestrales, innatos e inconscientes presentes en cualquier tiempo y cultura. Un sustrato primitivo que se ubica por debajo del inconsciente personal —como los instintos— y que está más allá de los límites de la razón. Dichas indagaciones sobre la psique humana marcarían profundamente la cultura americana y por consiguiente su arte.

Mark Rothko se interesó intensamente por estos conceptos sobre lo arcaico y lo primigenio. Hacia 1934 citaría en su cuaderno de notas un fragmento de *El Psicoanálisis en el Servicio de la Educación* de Pfister:



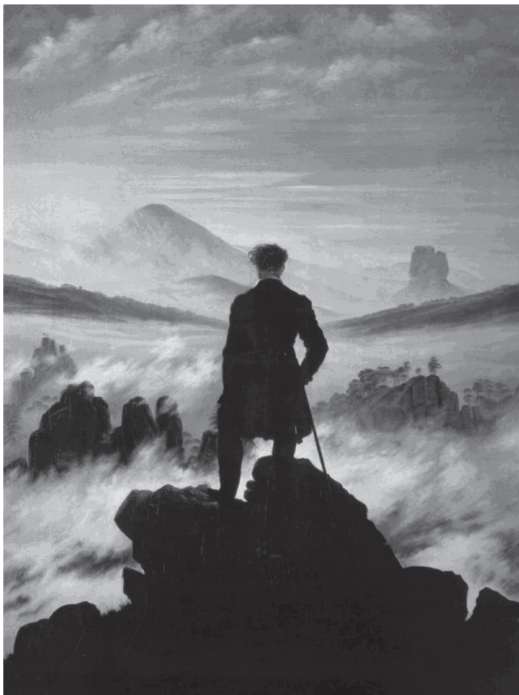
01 MARK ROTHKO EN SU ESTUDIO HACIA 1961.



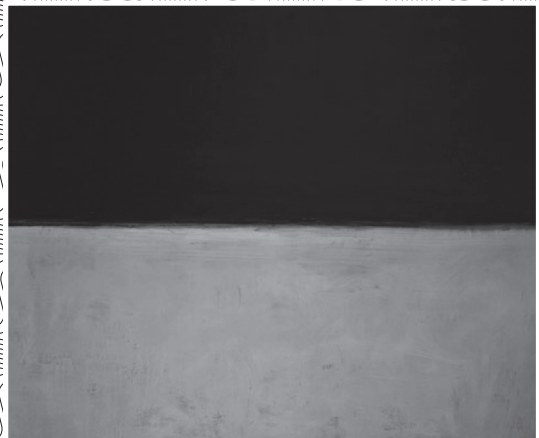
02 MARK ROTHKO. ANTÍGONA, 1939/40.



04 KASPAR FRIEDRICH. MONJE JUNTO AL MAR, 1808/10.



03 KASPAR FRIEDRICH.
CABALLERO FRENTE AL MAR DE NIEBLA, 1818/19.



05 MARK ROTHKO. SIN TÍTULO (NEGRO SOBRE GRIS), 1969.

El regreso al pasado se produce de un modo constante, incluso dentro de la vida consciente. Jesús dijo a los hombres que se convirtieran en niños. El renacimiento regresó a la antigüedad con la intención de ir hacia delante. La reforma, en una época de terrible dolor, intentó recuperar el Cristianismo de los primeros cinco siglos. La palabra reforma porta su significado en su misma superficie. Rousseau predicó el regreso a la naturaleza. Tolstoi, un innovador revolucionario, volvió de hecho a la vida primitiva. Sin dichas regresiones los grandes progresos no hubieran sido posibles, y ninguna creación original, por muy inteligente que ésta sea, tendrá posibilidad alguna de futuro a menos que tome algo del pasado. Esto se encuentra profundamente arraigado en la ley de la vida espiritual.

Este interés en un retorno al pasado, a lo primitivo, buscaba encontrar una esencia común a todo hombre y en todas las culturas, Rothko buscaba un arquetipo como los de Jung y encontró ese modelo original y primario en el mito, la cultura mítica como algo previo a la cultura histórica, válida para cualquier tiempo y espacio. A partir de ese entonces el rico mundo de la mitología alimentaría asiduamente su obra, como muestran de manera evidente sus pinturas más tempranas, y sobre todo los conceptos abstractos y elementales contenidos en ella.

En 1943 Rothko respondería con una carta a una crítica realizada hacia su obra y de la cual se presenta un fragmento:

[...] En ese sentido se puede decir que el arte actual siente afinidad por los aspectos psicológico-formales de los objetos arcaicos. Dar a entender que nuestro arte no pertenece a nuestro tiempo significaría negar que el arte es intemporal, y asumir que el arte que se limita a ilustrar un momento particular pierde importancia en el siguiente por su pertenencia al pasado. Acusar a este arte de ilógico e inconmensurable resulta tan efectivo como criticar el materialismo absoluto de nuestra vida diaria. Mi propio arte no es sino una faceta del mismo mito, y ni soy el primero ni seré el último que se sienta obligado a tratar con estas quimeras que parecen contener el mensaje más profundo de nuestra época.

Todo origen del hombre comienza en un mito, son las justificaciones para explicar lo inexplicable, y por extensión los lugares de los hombres tienen su origen también en él. El relato mítico fundacional de las ciudades es recurrente en todas las civilizaciones así como sus figuras arquetípicas del héroe fundador, figuras divinizadas que simbolizan los miedos y los triunfos del ser humano. Así pues, si Mark Rothko conocía bien dichos mitos primigenios y afirmaba haber creado un lugar, es de suponer que haya actuado de la misma manera que aquellos personajes míticos para concebirlo.

Este mito fundacional parte siempre de que ningún mundo puede nacer en la homogeneidad del caos, en la relatividad del espacio profano, sino por el contrario debe ser en su homólogo sagrado donde encuentre su centro, su *axis mundi*, el origen del cosmos. Este espacio cualitativamente superior al resto y donde un lugar debe fundarse aparece cuando se rompe dicha homogeneidad, cuando el caos desaparece y el hombre puede al fin orientarse, esto sucede única y exclusivamente cuando lo sagrado se manifiesta y se revela como una realidad de un orden distinto al de las realidades naturales, es decir, como algo sobrenatural.

Mircea Eliade, el gran historiador de religiones, propone el término hierofanía para denominar este acto de manifestación de lo sagrado, del griego *hieros*, sagrado y *phainomai*, manifestarse. La historia de las sociedades humanas, su mitología, está constituida por una acumulación de hierofanías, realidades sacras que van desde lo más elemental hasta lo más complejo, pero siempre basadas en el mismo principio de fascinación por un suceso sobrenatural. Así, la gran mayoría de las ciudades de

la antigüedad fueron fundadas en sitios extraordinarios, ahí donde los dioses se manifestaban en altos montes, profundas cuencas, donde se terminaba la tierra o donde había caído un rayo, todos ellos sucesos incomprensibles y lo suficientemente insólitos para otorgarles un valor divino.

Sin duda el concepto de lo sobrenatural evoluciona a la par del nivel de civilización alcanzado por una sociedad, por tanto no hablamos de un fenómeno en concreto ni de una época específica sino de aquel sentimiento que provoca el enfrentarse con lo desconocido.

En una declaración acerca de su obra Rothko expresaba:

Toda expresión primitiva revela la conciencia constante de fuerzas poderosas, la presencia inmediata del terror y del miedo, el reconocimiento y la aceptación de la brutalidad del mundo natural y de la eterna inseguridad de la vida. Es una desgracia que hoy en día mucha gente experimente esos sentimientos en todo el mundo, y por eso nos parece que un arte que encubra o evite estos sentimientos es un arte superficial y sin sentido. Por ello insistimos en la importancia del tema, un tema que englobe estos sentimientos y que permita expresarlos.

Esta sensación de ser partícipe de una hierofanía fue muy bien expresada por el pintor Kaspar Friedrich, en concreto en dos de sus obras más conocidas *Monje junto al mar* y *El caballero frente al mar de niebla*. En ambos cuadros el personaje —único protagonista de la escena— muestra una actitud de sumisión frente a una majestuosa e indomable naturaleza infinita, dicha grandiosidad los asombra y los aterra al mismo tiempo, y desconcertados se vuelcan hacia un ensimismamiento meditativo pues se encuentran frente a una realidad distinta, frente a un suceso extraordinario, se encuentran presenciando un milagro.

Rothko entendía a la perfección el poder de estos *sucesos divinos* y estaba convencido de que la herramienta más importante que poseía el artista era la fe en su propia capacidad para realizar milagros. Insistía que los cuadros deberían de ser milagrosos y que en el momento en que estos se concluyen la intimidad entre la creación y el creador se acaba, en ese momento el cuadro se convierte, tanto para él como para cualquiera que lo experimente después, en una revelación, en *la resolución inesperada y sin precedentes de una necesidad eternamente conocida*. El artista se convierte por tanto un demiurgo, dios creador absoluto.

La obra de Friedrich y la de los románticos de la época era bien conocida por Mark Rothko, sin embargo nunca le satisfizo del todo y hacia 1947 les mencionaría en uno de sus escritos:

Los románticos sintieron el impulso de buscar temas exóticos y viajar a lugares lejanos. No supieron darse cuenta de que, aunque lo trascendente implica necesariamente lo extraño y lo desconocido, no todo lo extraño y lo desconocido resulta trascendente.

El tema utilizado por los románticos fue agotado con facilidad, la contemplación de la naturaleza, aquel misterio que encierra su indomabilidad y al cual querían regresar nostálgicamente, fue perdiendo fuerza a medida que la máquina y los avances de la ciencia se abrían paso y se arraigaban definitivamente en la cultura del hombre moderno. Además de esta diferencia en cuanto al tema tratado, de la cual se hablará más adelante, vale la pena realizar una comparación entre *Monje junto al mar* y *Sin título (Negro sobre gris)* de Rothko, elegida aposta simplemente por sus similitudes cromáticas y

compositivas pero con el afán de estimular la imaginación del lector y suponer que si Rothko hubiera pintado la misma escena que Friedrich lo hubiera hecho de una manera distinta, sin el protagonista. El monje desaparece o mejor dicho el espectador se convierte en el monje y toma el papel protagonista participando de una manera directa y sin intermediarios del milagro, consiguiendo así una mayor comunión entre obra y espectador que el artista anhelaba. El cuadro pasa de representar la manifestación de lo sagrado a ser la manifestación misma. Esta ingenua comparación abre paso para realizar la siguiente afirmación, los cuadros de Rothko son hierofanías.

La manifestación de lo sagrado condensada en un objeto. El *amanecer del Hombre* una de las escenas de la película *2001: Odisea en el espacio* resume a la perfección este concepto, la secuencia muestra a dos grupos de homínidos en constante disputa por una charca de agua –garantía de su supervivencia– que súbitamente descubren un objeto completamente ajeno al contexto de aquel desierto inhóspito, un paralelepípedo negro de geometría perfecta. Un objeto abstracto. Al encontrarse frente a dicha manifestación los seres primitivos se ven absortos en el objeto experimentando una sensación de asombro y terror, olvidándose por completo del mundo que les rodea y sublimándose en una experiencia superior.

De igual manera la intención de Rothko es que al enfrentarse a su obra el espectador experimente como aquellos seres primitivos una sensación similar, que inmerso en la obra se percate de una fuerza ancestral y desconocida, que le produzca al mismo tiempo temor y placer –como el ciclo mismo del drama humano: la sensualidad de la vida versus la consciencia de la muerte– y que sea elevado a un estado de conciencia superior.

Es entonces en el momento que el hombre presencia una hierofanía cuando toma conciencia de su situación y se orienta en el cosmos, por tanto intentará prolongar dicha experiencia creando un lugar que preserve en la memoria de las generaciones sucesoras lo que ha ocurrido ahí. Un lugar sagrado se funda a partir de un suceso sagrado y en el caso de Rothko dicho suceso será la presencia del cuadro mismo.

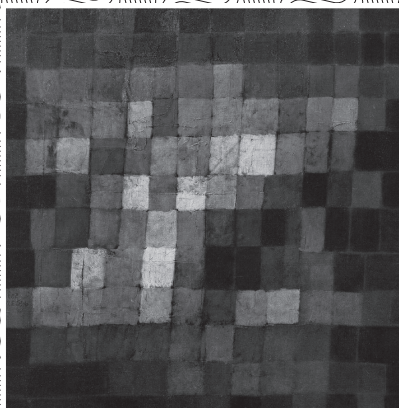
Así pues de la misma manera que un dios dota de vida a un montón de barro, Rothko debía dotar de sacralidad a un cuadro. En sus palabras *el cuadro no es simplemente su color, su forma o su anécdota, sino que es una idea imbuida en una entidad cuyo significado trasciende a cualquiera de sus partes*, por tanto para lograr dicha trascendencia y poder dotar al cuadro de la sacralidad deseada es necesario un tema universal, arcaico y primitivo, expresado a través de un lenguaje pictórico que asegure su intemporalidad. Sólo así la obra se mantendrá vigente a través del tiempo y llegará tan lejos como le sea posible.

ABSTRACCIÓN

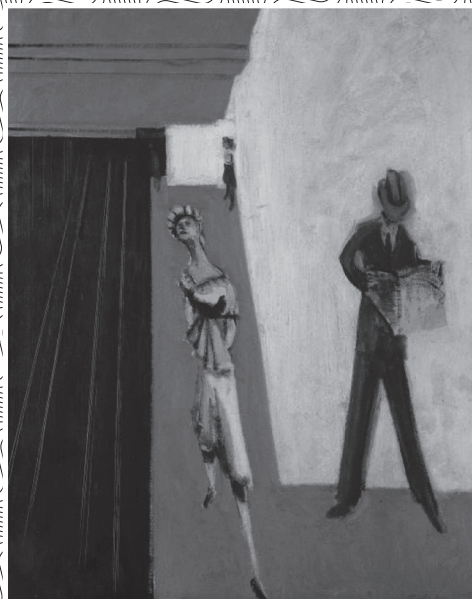
En su texto *Abstracción y Empatía* de 1908, Wilhelm Worringer explicaba que la tendencia hacia la abstracción será propia de los pueblos que viven en una relación de incompreensión y desconfianza con la realidad, es decir aquellas civilizaciones primitivas que en su incapacidad de comprender el mundo que les rodea generan un lenguaje de esquematismos y simbolismos y cuya estética tiende más a lo inorgánico, lo cristalino, a diferencia de las civilizaciones que gozan de una mayor empatía con el mundo, aquellas que comprenden sus misterios y que paralelamente se acercan más a una estética de lo orgánico.



06 STANLEY KUBRICK. 2001: UNA ODISEA DEL ESPACIO, 1968.



08 PAUL KLEE. SONIDO ANTIGUO (ABSTRACTO SOBRE NEGRO), 1925.



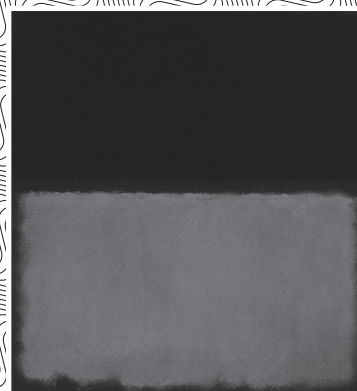
09 MARK ROTHKO, METRO, 1939.



10 MARK ROTHKO, TIRESIAS, 1944.



11 MARK ROTHKO, [COMPOSICIÓN DORADA], 1949.



12 MARK ROTHKO, SIN TÍTULO, 1960.

Este esquema de progreso unilateral, de la abstracción a la empatía, se vería tamizado posteriormente en un ensayo de 1911 donde Worringer subraya la validez actual de un nuevo ojo para el arte primitivo:

Cuán transparentemente claro parece hoy que el carácter estilístico del arte primitivo no está determinado por ninguna ausencia de destreza, sino por una concepción diferente del propósito artístico, un propósito que reposa en una gran, elemental fundación, en una manera que nosotros, con nuestra bien amortiguada aproximación contemporánea a la vida, podemos difícilmente concebir.

Mark Rothko fue sin lugar a dudas un pintor abstracto, sin embargo muchos críticos se quedaron únicamente con la atractiva y colorida gama de formas rectangulares sin ver más allá de la superficie e intentar comprender las verdaderas intenciones del artista. Se puede decir que Rothko tuvo que adoptar este lenguaje no por una preferencia estética sino más bien como un medio para expresar algo superior, en palabras de Carlos Martí a Rothko la abstracción le sobreviene como un destino, como algo ineludible y no buscado, como si se tratase de uno de sus personajes de tragedia griega.

Definir el concepto de arte abstracto resultaría altamente complejo, por tanto nos centraremos mejor en el movimiento pictórico homónimo de principios de siglo para acotar observaciones. Esta generación de pintores comenzó a sentir la necesidad de producir una pintura autónoma de aquellas relaciones estéticas basadas en la representación de la naturaleza, buscando más bien un arte que no representase nada más que a sí mismo.

Cuanto más horrible es el mundo —justo como hoy— tanto más abstracto es el arte, mientras que un mundo feliz produce un arte de este mundo.

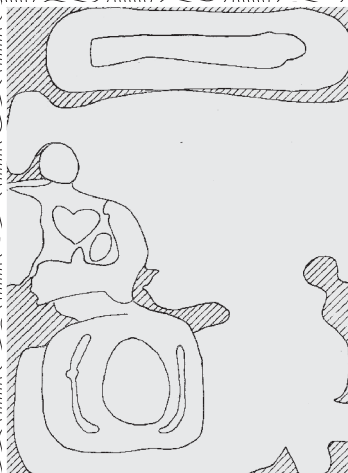
Envuelto en un ambiente de posguerra, en una Europa devastada por la Gran Guerra Paul Klee advertía con esta frase sus intenciones para el nuevo arte, que debía evitar ser figurativo y centrarse en la puesta en libertad de relaciones pictóricamente puras, en el color y la composición. Junto con Klee, otros pioneros de esta nueva manera de hacer arte, Kandinsky, Malevich y Mondrian dotaron al mundo de un nuevo arte abstracto que influenció a una gran cantidad de pintores en toda Europa.

Varias décadas después Rothko coincidiría en realizar un arte que no representara este mundo en que vivimos pero, como ocurriría con otros pintores y movimientos, nunca sintió una empatía total por este arte puro, tachándolo de despersonalizado, árido, estéril y decorativo. Para él el arte debería de evocar emociones, estados de mente y deberían de ser retratos del temperamento, paradójicamente el arte que realiza hasta el final de su vida pertenece innegablemente a un lenguaje abstracto. Este dilema entre subjetividad y objetividad le llevó a escribir en 1945 una declaración personal que se transcribe a continuación:

Lucho contra el arte surrealista y abstracto como se lucha con un padre y una madre, reconociendo la inevitabilidad y el valor de mis raíces, pero insistiendo en mis desacuerdos; soy a la vez ambos, pero también alguien totalmente independiente y distinto. Los surrealistas han descubierto el glosario del mito y han revelado la congruencia entre la fantasmagoría del subconsciente y los objetos cotidianos. Esta congruencia es la base de la intensa experiencia trágica que constituye para mí la única fuente del arte. Pero amo al objeto y al sueño demasiado como para hacer que se disuelvan en la insustancialidad de la memoria y la alucinación. El artista abstracto ha dado existencia material a muchos mundos y tiempos desconocidos. Pero repudio su rechazo de la anécdota del mismo modo que repudio su rechazo de la existencia material de toda la realidad. Para mí el arte es una anécdota del espíritu, y el único modo de dar concreción al sentido de su movimiento y de su calma. Prefiero ser despilfarrador a tacaño, por lo que preferiría dar atributos antropomorfos a una piedra que deshumanizar la más remota posibilidad de la conciencia.



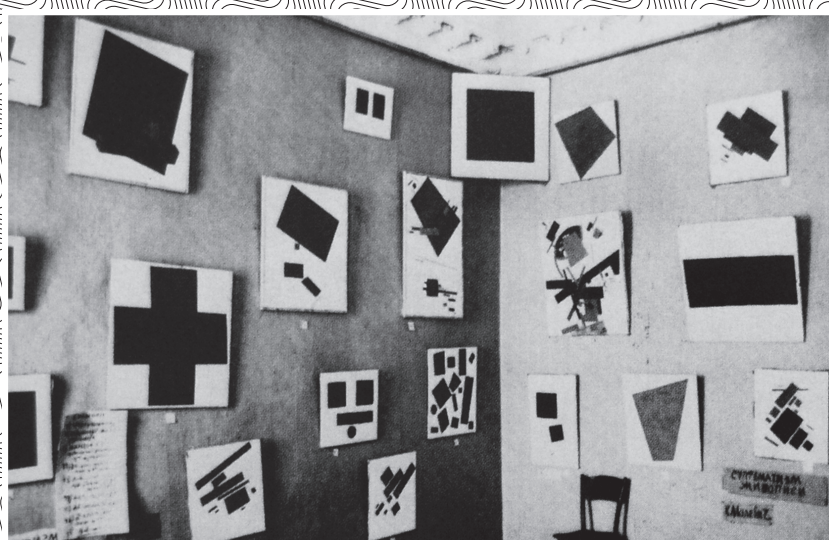
13 GIOVANNI BELLINI
LA VIRGEN Y EL NIÑO, 1455.



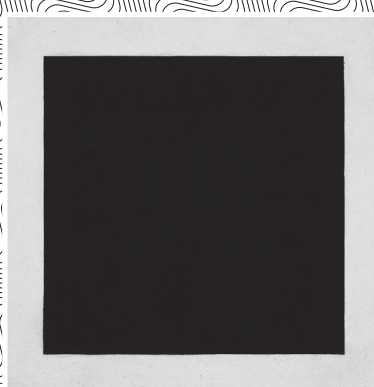
14-15 MARK ROTHKO, 1947.



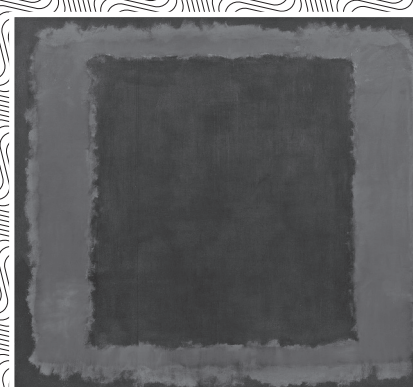
16 ANÓNIMO
ICONO DE SAN NICOLÁS, S.XII/XIV.



17 KAZIMIR MALEVICH. EXPOSICIÓN 0.10, 1915/16.



18 KAZIMIR MALEVICH
CUADRADO NEGRO SOBRE FONDO
BLANCO, 1915.



18 MARK ROTHKO
SIN TÍTULO (MURAL SEAGRAM), 1959.

Otra razón que le llevó a decantarse por el lenguaje abstracto fue la gran desconfianza que sentía por el artificio de la ilusión que utilizaba la pintura clásica en su manera de representar, por consiguiente esto le llevó elegir formas abstractas y planas que *destruyen la ilusión para revelar la verdad*, la verdad ya no como lo perceptible con los ojos sino la verdad como esencia interior del hombre. Pero aun habiendo adoptado este lenguaje, hasta el día de su muerte siempre sostuvo que sus pinturas eran realistas, personajes en una obra trágica que escenificaba el propio drama humano.

Esta no ha de tomarse como una simple contradicción sin sentido pues sabemos que Rothko llega a la abstracción tras una compleja aventura y no sin razonamientos. Tu vieron que pasar muchos años para que Rothko pasara de su etapa figurativa de paisajes urbanos y sujetos mitológicos hasta los abstractos *multiforms* llegando finalmente a los campos cromáticos clásicos, pero lo más interesante es la relación que existe entre ellos, más que considerarlos como episodios aislados han de mirarse como una evolución.

Anna Chave en su libro *Mark Rothko: Subjects on abstraction* nos muestra a través de una serie de esquemas simplificados el posible proceso de formación, o mejor dicho de deformación de las figuras iniciales comparando los cuadros de Rothko con pinturas clásicas de natividades —arquetipo de la vida— bien conocidas por él y que posiblemente fuesen los modelos originarios de algunos de sus cuadros, así, en la serie de los *multiforms* a través de estos esquemas analíticos se pueden intuir personajes dentro de una escena. Podríamos entonces afirmar que los campos cromáticos son el resultado final de una simplificación al extremo de las figuras, pero que en su esencia mantiene a los personajes iniciales y por lo tanto lo más importante, el tema y la idea elemental permanecen. Para garantizar esta trascendencia del tema en el tiempo la asociación entre objeto y sujeto debía ser pulverizada inevitablemente.

En 1943 Mark Rothko expresaba en una entrevista radiofónica su pensar sobre lo que debía ser la expresión artística de su época:

Hoy en día, el artista no está ya limitado por la norma de que toda experiencia del hombre haya de expresarse por su apariencia externa. Liberado de la necesidad de describir una persona en concreto, sus posibilidades son ilimitadas. Toda la experiencia humana se convierte en su modelo y, en ese sentido, se puede decir que todo arte es el retrato de una idea.

Asimismo cabe apoyarse de nuevo en la ideología Jungiana, cuando decía que el arquetipo no podía estar relacionado con motivos o imágenes determinados — como comúnmente era malinterpretado — pues en ese caso serían conscientes y generarían una incongruencia negando al mismo tiempo su existencia como *remanentes arcaicos del subconsciente*, o si se prefieren las palabras de Mircea Eliade, *paradigmas esenciales y transhistóricos*. Por tanto el tema del cuadro debía de hablar de los sentimientos esenciales intrínsecos en los mitos más que relatar el mito mismo en sí. El apoyo en los esquemas de Chave, más allá de intentar descifrar la etimología pictórica de cada cuadro, sirve para demostrar que dentro de esta abstracción existe un contenido, lo más importante en el cuadro, un significado.

Con el arte moderno se inició una ruptura entre significante y significado, dando inicio a una autonomía semántica entre lo que es representado y lo que ello significa. Así, liberándose de la obligación descriptiva del arte clásico, el artista moderno comenzó a contar la realidad de una manera distinta o incluso a contar otras realidades, *mundos y tiempos desconocidos*. Esta libertad le supuso a Mark Rothko la posibilidad de hacer visible lo que es invisible, representar las emociones humanas, los arquetipos innatos a través de un lenguaje abstracto donde las figuras han pasado a convertirse en signos.

De entre los tipos de signos el que más ha sido utilizado por el arte religioso es el icono. La misma etimología —del ruso *ikona* y éste del griego bizantino *eikon*— re-

vela su genealogía y remite a los lugares donde dichos signos fueron mayormente utilizados. En Bizancio los iconos eran objetos sagrados utilizados para enfatizar lo espiritual sobre lo material, el punto esencial de contacto entre el humano y la divinidad; una pintura como objeto devocional que funciona como vehículo para el espíritu, exactamente lo mismo que buscaba conseguir Rothko con sus pinturas.

Un pintor que comprendió a la perfección esta tradición fue Kazimir Malevich. En el *suprematismo*, el arte de lo supremo, reinterpretó la iconografía tradicional rusa a través de formas geométricas puras y de una paleta de colores limitada prescindiendo completamente de la apariencia habitual dichas imágenes, aislando un fragmento del contexto para después mostrarlo como un todo —en este sentido, los iconos de Malevich, como en el caso de Rothko, corresponderían más a la figura del símbolo, signo que no lleva implícita una relación de semejanza con el objeto representado sino que es autónomo de esta estructura de de similitud como la figura de una metáfora.

Con *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, o *El icono de mi época* como a él mismo le gustaba llamarlo, Malevich también respeta la tradición de sus predecesores al exhibir el cuadro en el mismo sitio donde le correspondería al icono principal de cualquier casa ortodoxa rusa, en el vértice superior de una esquina de la habitación, otorgando al cuadro la jerarquía máxima sobre los demás expuestos.

Haya sido por el conocimiento de la obra de Malevich, por su educación judeocristiana o por una ascendencia cultural compartida, Rothko era más que consciente del poder de estos iconos y del fuerte impacto que generaban en el espectador. Su obra comparte muchas características con Cuadrado negro sobre fondo blanco y por extensión con la tradición del icono religioso. Así Mark Rothko deja claro que no busca la abstracción como un fin estético, sino como un instrumento para llegar a algo superior, conseguir una trascendencia dotando de sacralidad a objetos como otrora hicieron sus antepasados rusos, y disponiendo de ellos aprovechando el poder y aura que estos eran capaces de generar para introducir al espectador en una experiencia cada vez más intensa.

Otro aspecto que le ayudaría a acentuar el carácter espiritual de sus obras fue la calidad de inacabado de las mismas. La técnica utilizada para pintar, esa *honestidad visceral* que mencionaban algunos, era plasmada en pinceladas exageradas, en límites difusos, consiguiendo que las formas de sus cuadros parecieran no tener fin e incluso amenazaran con expandirse y salir de los límites del cuadro. Estos difuminados borrones ya habían sido experimentados con anterioridad por un artista *sui generis* del siglo XIX, William Turner, ganándose la antipatía de muchos críticos de la época que definían sus pinturas como *cuadros sin terminar* o simplemente *manchas sin sentido*.

Curiosamente Turner hablaba también de otros mundos, en concreto de aquel interior del hombre, el cual sólo podía ser visto pasando por una ceguera previa y una vez habiendo perdido los ojos es cuando se nos revelaría. De esta manera de pensar a la promulgada por los artistas abstractos de principios del siglo XX había sólo un paso.

Desde sus años como profesor de arte, Rothko ya elogiaba aquella actitud de los nuevos pintores que habían *aprendido a diferenciar lo que es la técnica a secas de la técnica que está unida al espíritu, a la expresividad y a la personalidad: a diferenciar entre el pintor que pinta bien y el artista cuyas obras transpiran vida e imaginación y que utiliza los materiales para expresar algo*.

Enigmática y misteriosa, fueron algunos de los tantos calificativos que se daban a la obra de Mark Rothko, mismos que no harían más que acrecentar su carácter espiritual. El tema, el lenguaje y la técnica dotaron a su obra de una reverberación *extralíenxo* sin precedentes en el mundo del arte, y Rothko aprovecharía este fenómeno para dar el siguiente paso y conseguir una experiencia artística completa sólo posible a través de la creación un lugar.

El cuadro fue visto durante mucho tiempo como una ventana hacia la naturaleza, la misma concepción del lienzo delimitado por un marco perimetral ha hecho alusión siempre a un vano por el cual se ha de mirar hacia el otro lado. Incluso el mismo objeto ventana ha sido tema de representación para una gran cantidad de pintores, Henri Matisse y Edward Hopper, por citar un par de ejemplos modernos, en varias de sus obras dotaron a la ventana de un protagonismo cautivante que desembocaba en una especie de tautología conceptual que sería de gran influencia para varias generaciones sucesoras. Por el contrario, el elemento arquitectónico antónimo, el muro, ha sido pocas veces el centro de atención en la pintura, ya sea como protagonista o como medio de expresión.

Un reconocido grupo de artistas modernos que recogieron la tradición clásica del fresco adaptándola a las nuevas ideologías artísticas y experimentando con nuevas técnicas fueron los muralistas mexicanos. Con ellos el paso del lienzo a la pared fue logrado con gran lucidez, plasmando los ideales del México posrevolucionario en una especie de *arte para las masas* necesario en aquella época para cultivar al pueblo, una nueva manera de comunicar la historia y las creencias del país. Dicho movimiento era bien conocido por los artistas de la Escuela de Nueva York e incluso varios de sus integrantes participaron en estrecha colaboración en sus talleres —el caso de Jackson Pollock en el atelier de Siqueiros por poner un ejemplo— además, la requerida presencia de sus obras para espacios públicos en los Estados Unidos les hizo ganar un gran reconocimiento en la escena local. Rothko no era ajeno a este movimiento pero el arte dirigido a las masas no le resultaba interesante, incluso en sus propias palabras, le parecía una blasfemia ver una masa de gente contemplando un cuadro, pues consideraba que la pintura sólo puede comunicar directamente con individuos excepcionales que se encuentren en sintonía con la obra y el artista, sin embargo hay algo que a Rothko le cautivó de este grupo, el uso de la gran escala, ya no para llevar su obra a un gran número de gente sino de manera contraria para lograr intimidad y conseguir envolver al espectador en la obra, adentrarlo en ella profundamente.

En un texto escrito en 1951 titulado *Cómo combinar la arquitectura, la pintura y la escultura* Rothko afirmaba:

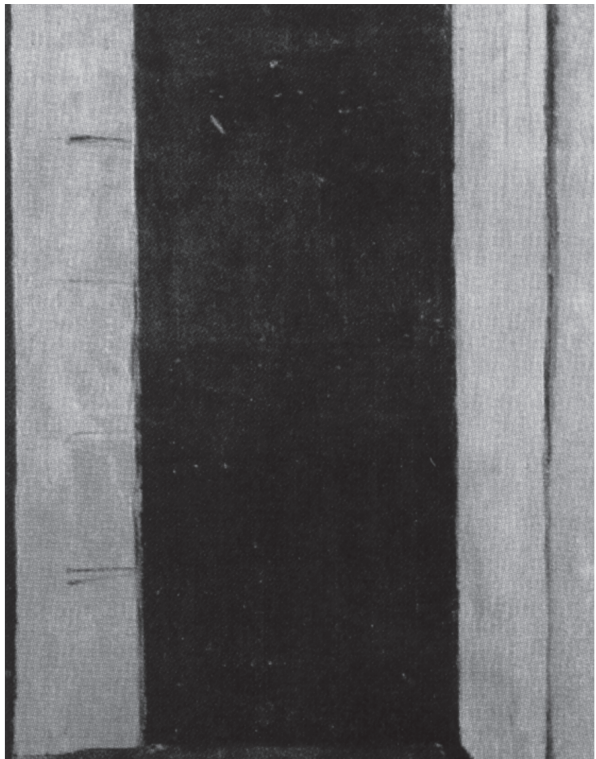
Pinto cuadros muy grandes. Soy consciente de que, históricamente, el pintar cuadros de gran tamaño es grandilocuente y pomposo. A pesar de ello, los pinto —y pienso que este motivo se puede aplicar también a otros pintores que conozco— precisamente porque quiero ser íntimo y humano. Pintar un cuadro pequeño significa situarte fuera de tu propia experiencia, abordar la experiencia como si la vieras a través de un estereóptico o de un microscopio. Sin embargo, si pintas cuadros grandes, tú estás dentro. No es algo que tú impongas.

En más de alguna ocasión los cuadros de Rothko fueron comparados con paredes, en concreto hay una declaración del crítico Emily Genauer que llama la atención, en la cual realiza una crítica a las pinturas de Rothko describiéndolas como *paredes de primera clase para colgar otros cuadros*. A pesar de su tono irónico lo dicho por Genauer contiene lógica desde un punto de vista alternativo. El gran tamaño de los cuadros, la ausencia de marco y firma, y el lenguaje abstracto utilizado efectivamente les asemeja más a un muro que a la percepción clásica del cuadro como ventana, lo que el crítico no intuía es que probablemente esa era la intención del artista.

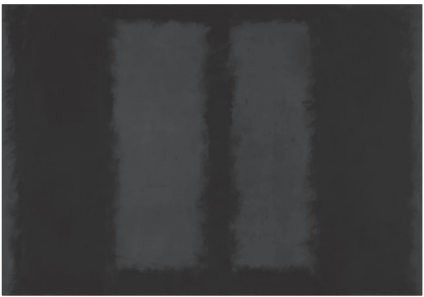
No obstante, a diferencia de los muralistas, las pinturas murales de Rothko no se apegan a la literalidad del término, es decir, no son pinturas realizadas sobre un muro sino en lienzo, sin embargo la insistencia del término mural hecha por el artista no se refiere a la materialidad o manera de ejecución de la obra sino más bien denota que se trata de pinturas nacidas dentro de un marco conceptual espacial



20 WILLIAM TURNER. TEMPESTAD DE NIEVE EN EL MAR, 1842.



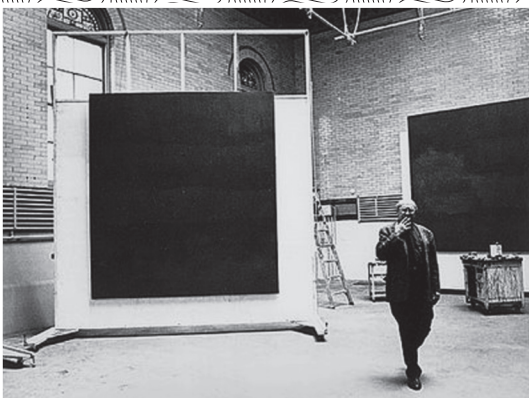
22 HENRI MATISSE. VENTANA EN COLLIOURE, 1914.



21 MARK ROTHKO. NEGRO SOBRE GRANATE, 1958.



23 JORGE GONZÁLEZ CAMARENA. PRESENCIA DE AMÉRICA LATINA, 1964/65.



24 MARK ROTHKO EN SU ESTUDIO HACIA 1964.

pensadas para interactuar en un contexto, idea que queda explícita en el énfasis de colocar al espectador *dentro* de la experiencia de la obra, de circundarle. Pintar directamente sobre las paredes de un edificio obligaría a la obra de arte responder al orden impuesto por la arquitectura cuando más bien su intención es la de generar un nuevo orden, un espacio autónomo y propio, actuando como haría un arquitecto al proyectar un espacio colocando paredes para delimitarlo según convenga, donde además en este caso el nuevo espacio debería cobrar mayor carácter que el recinto anterior.

La relación obra-espacio fue un tema que cobró cada vez mayor fuerza a medida que la obra misma evolucionaba. En 1954, una carta a Katherine Kuh con motivo a la próxima inauguración de su exposición monográfica en Chicago, Rothko deja patente este interés por una meticulosa colocación de la obra en el recinto expositivo:

Puesto que mis cuadros son grandes, de gran colorido y desprovistos de marco, y dado que las paredes del museo son normalmente inmensas e impresionantes, existe el peligro de que los cuadros se relacionen entre sí como si fueran meras secciones decorativas de la pared. Ello supondría una importante distorsión de su significado, ya que los cuadros son íntimos e intensos, lo contrario de lo decorativo, y los he estado pintando para una escala de estancia normal más que a escala institucional. En más de una ocasión he logrado con éxito resolver este problema agrupando la exposición en vez de hacer que esté muy dispersa. Al saturar el espacio de cada una se hace mucho más visible.

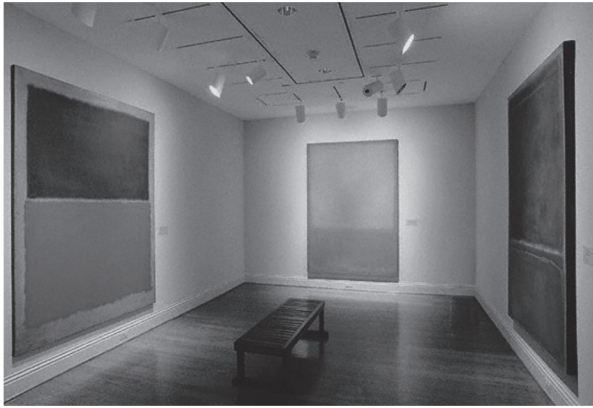
También cuelgo los cuadros más grandes de tal modo que el público se tope con ellos al principio y a muy corta distancia provocando así que la primera experiencia sea la de estar dentro del cuadro. Esto puede dar la clave al observador de la relación ideal entre él mismo y el resto de los cuadros. También cuelgo los cuadros bastante bajos y, en el caso de los más grandes en concreto, tan cerca del suelo como sea posible, ya que así es como los pinto.

El objetivo principal de esta escrupulosa operación era conseguir que el sentimiento de la obra emanase de ella y saturara el espacio, en otras palabras, utilizar el gran carácter espiritual de su pintura y su reverberación para conformar un espacio nuevo, un recinto cualitativamente superior.

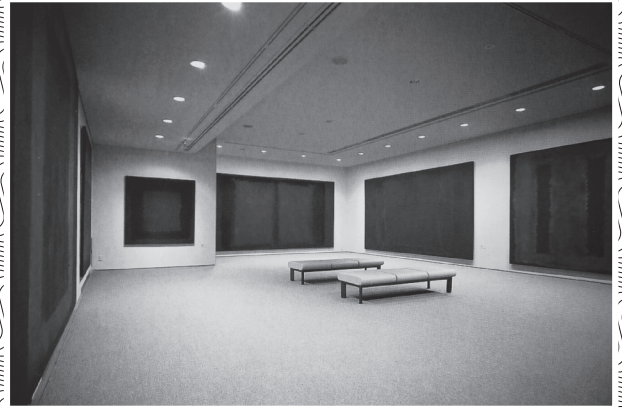
A cierta altura había un friso de imágenes brillantemente oscuro que envolvía todo el espacio (...) Enseguida estuvimos completamente rodeados por aquellas oscurecidas paredes de luz. Era una luminosidad muy espiritual la que emanaba de aquellos fondos... De hecho, no se trataba de "cuadros murales" —de cuadros en una pared—, porque la "pared" ya no se percibía, había desaparecido en aquella especie de luz neumática.

Estas *oscurecidas paredes de luz* como las llamó Werner Haftmann en su visita al estudio del artista en 1959, fueron perdiendo luminosidad conforme ganaban misticismo y a la vez cambiarían de formato adquiriendo una proporción más horizontal que abarcaba mayor espacio, pensadas en conjunto y que en algunos casos terminarían por adoptar tipologías clásicas vinculadas históricamente a temas religiosos como el tríptico, señales inequívocas que refuerzan la cruzada de Rothko para lograr espacios de carácter sacro, de gran potencia espiritual.

Esta operación de utilizar objetos sagrados dispuestos en un sitio específico para implantar su jerarquía sobre otro, remiten inmediatamente al arquetipo más primigenio que se conoce de un recinto sagrado, el crómlech, aquel monumento megalítico formado por menhires clavados en el suelo que adoptan una forma circular o elíptica delimitando así un nuevo lugar superior, un lugar divino.



25 ROTHKO ROOM DE LA PHILLIPS COLECCION.



26 ROTHKO ROOM DEL MUSEO MEMORIAL KAWAMURA.



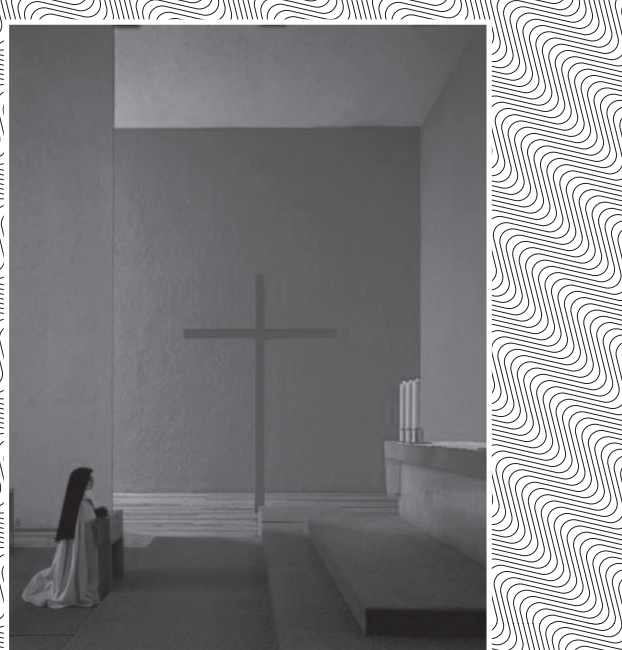
27 MONUMENTO MEGALÍTICO DE STONEHENGE.



28 TEMPLO DE HERA, PAESTUM.



29 CAPILLA ROTHKO EN HOUSTON.



30 LUÍS BARRAGÁN MORFÍN
CAPILLA DEL CONVENTO DE LAS CAPUCHINAS, 1955.

En sintonía con esta idea me gustaría transcribir a continuación una anécdota que recoge John Fisher en su diario cuando coincidió como compañero de viaje de Rothko en año 1959, justo después de haber rechazado definitivamente la propuesta para realizar los murales del lujoso restaurante del edificio Seagram en Nueva York:

Sólo una vez le oí insinuar que su obra expresaba un impulso religioso, profundamente escondido.

Al final de aquel viaje de 1959, nos quedamos con nuestras dos familias visitando Nápoles y sus alrededores como cualquier turista, unas veces por nuestra cuenta y otras en grupo. Tras visitar Pompeya me dijo haber sentido una "profunda afinidad" entre su obra y los murales de la Casa de los Misterios, "las mismas sensaciones, las mismas amplias extensiones de color sombrío".

Con nuestras dos familias nos fuimos a pasar el día a Paestum, solar de una antigua colonia griega en que se conservan las ruinas de tres de los templos más interesantes que quedan de Atenas para acá. (Durante la segunda guerra Mundial, Paestum fue tomada por las tropas americanas como cabeza de playa de Salerno, convirtiéndose el templo de Neptuno en cuartel general y centro de comunicaciones. Sólo por milagro no fue destruido por la artillería alemana situada en las colinas que rodeaban el campo de batalla).

En el tren rumbo al sur de Nápoles, dos chicos italianos de vacaciones se hicieron amigos de mis hijas y decidieron unirse a la troupe. Dijeron que les encantaría hacernos de guías, aunque no tenía mucho sentido ya que no hablaban inglés y ninguno de nosotros hablaba italiano. La conversación, si la podemos denominar así, se mantuvo en francés, que ellos chapurreaban con dificultad y que mi hija mayor, Nic, hablaba algo mejor.

Las ruinas resultaron ser aún más espléndidas de lo que las guías de viaje hacían esperar. Vagamos por ellas durante toda la mañana; Rothko examinaba todos y cada uno de los detalles de la arquitectura totalmente absorto, sin casi pronunciar palabra. A mediodía compré pan, queso y una botella de vino en una tienda cercana y nos sentamos en una sombra bajo la bóveda del templo de Hera a almorzar. Nic apenas probó bocado, ocupada como estaba en interpretar las preguntas de los chicos.

¿Quiénes éramos? ¿Qué hacíamos allí?

Volviéndose hacia Rothko, le dijo: "Les he dicho que eres artista y me han preguntado si has venido a pintar los templos". "Diles —respondió— que llevo pintando templos griegos toda mi vida sin siquiera saberlo".

Mejor lugar imposible, que la cuna de la mitología que Rothko tanto admiraba para tener tal revelación. Mark Rothko creó templos.

A manera de paréntesis, se puede observar una correspondencia casi directa entre la planta del templo griego períptero —como los de Paestum— con la composición de algunos cuadros de Rothko, sobre todo con aquellos tripartitos donde sobre un mismo fondo flotan tres rectángulos. Cada elemento correspondería a una parte del templo, el Pronaos, la Naos o Cella y el Opistódomos con los rectángulos y el perímetro formado por la parte visible del fondo asemejaría al pórtico perimetral. Nos encontramos de nuevo ante una seductora tautología, el templo que construye templo.

Pero más allá de esta curiosa observación —pues sabemos que la intención del artista no era pintar edificios— el comentario más que referirse a una simple transcripción literal nos habla del concepto esencial del templo mismo.

El templo griego a diferencia del romano —y por consecuencia el cristiano— no solía servir como lugar de culto pues los ritos de veneración se realizaban siempre en el exterior y por tanto el interior estaba reservado a albergar la reliquia más importante, visible únicamente para algunos iniciados. El templo griego más que un escenario de ceremonias, era un arca divina.

Sin embargo, cabe aclarar que cuando Mark Rothko visitó Paestum aun con el excelente grado de conservación los templos se encontraban en ruinas y ninguno de ellos conservaba la Naos en su totalidad, percibiéndose más como recintos permeables que como arcas herméticas, cobrando las columnas gran protagonismo como los elementos limítrofes entre el espacio profano y el sagrado, como si de guardianes de una época ancestral ya olvidada se trataran.

Así pues podemos asegurar que Rothko más allá de referirse a un templo de un culto en específico, lo hacía desde un punto de vista más general y arquetípico, pensando en el templo como el lugar que salvaguarda lo sagrado, en su caso, la esencia primigenia del hombre. A partir de entonces su interés se dirigió a crear lugares similares, crear templos a través de sus pinturas donde se experimentara la misma sensación que él mismo vivió en aquel templo de la Magna Grecia amalfitana. Sus cuadros contenían lo sagrado, y a través de ellos se construiría un templo que lo resguardaría al mismo tiempo.

Años más tarde Rothko manifestaría su intención de realizar una serie de espacios a lo largo de todo el país dedicados a la meditación y recogimiento espiritual, autónomos de cualquier credo en particular. En 1964 Mark Rothko recibió el encargo. Los magnates y coleccionistas de arte, John y Dominique de Menil, le pidieron realizar una capilla ecuménica sin denominación confesional para la Universidad de St. Tomas en Houston, Texas, que funcionara como un espacio de meditación. Con este encargo Rothko contaba por primera vez con una completa libertad de dar forma y controlar el espacio a través de catorce cuadros realizados expresamente para este cometido. Su alegría por recibir tal encargo, aquello que deseaba desde hacía tiempo, y además en unas condiciones inmejorables no se hizo ocultar y quedó plasmada en una carta dirigida a sus clientes en la que se leía lo siguiente:

La magnitud, en cada nivel de experiencia y el significado de la tarea en la que me han involucrado, supera todas mis ideas preconcebidas, y me está enseñando a extenderme más allá de lo que pensé que me era posible. Por ello les doy las gracias.

Su declaración artística más importante, como la llamaba entre amigos, fue la obra que realizó hasta el final de su vida, y probablemente la más trascendente para él. Mark Rothko influyó en gran medida en la arquitectura de la capilla, el proyecto fue comenzado por el arquitecto Philip Johnson pero posteriormente se vio forzado a dejarlo a petición del artista, ya que según Rothko no llegaban a un acuerdo sobre el diseño del recinto. Dos factores fueron esenciales para el éxito del espacio, ambos propuestos por Rothko, una planta octogonal que recuerda los baptisterios toscanos y una iluminación cenital indirecta cuyo baño sobre los tres trípticos y las 5 pinturas individuales las activa desbordando una especie *oscuridad resplandeciente* que envuelve por completo al espectador en su halo luminoso. Un espacio íntimo, aislado del mundo y donde el tiempo pareciera detenerse. Sin ninguna intención de menospreciar el proyecto arquitectónico, la arquitectura de ladrillo pasa a un segundo plano y resulta irrelevante, pues como ahora sabemos el templo ya había sido creado con anterioridad.

A estas alturas, me siento pues con la libertad de hacer una pequeña modificación a la declaración original. En 1958 Mark Rothko afirmaba: He creado un lugar. Con pinturas.

CONCLUSIÓN

De una manera consciente, y muchas otras no tanto, Mark Rothko fue descubriendo a lo largo de su vida la esencia del ser humano. En la cultura mítica encontró los arquetipos del hombre y sus emociones más profundas, los temores y anhelos presentes en cualquier cultura y tiempo. Una vez habiéndolas entendido se propuso reproducirlas a través de su obra, en sus pinturas y fue en el momento que adquirió un lenguaje abstracto cuando mejor lo consiguió.

A partir de ese momento su ambición artística no hizo más que crecer, no conforme con conmover la conciencia del espectador deseaba involucrarle en una experiencia cada vez más intensa y extraordinaria, para ello debía implicarlo de una manera total, y fue a través de una operación espacial como consiguió aislar al individuo de la neutralidad del mundo y sumergirle en un nuevo estado sublime. Creó un lugar.

Dicho lugar es un templo. Un lugar de comunión con lo sagrado, donde se salvaguarda lo máspreciado, la mismísima esencia del hombre. Pero este templo no es un edificio, es un espacio, y la materia que lo conforma es más bien escasa ya que más allá del lienzo y la delgada capa de pintura con la que están realizados los cuadros que lo conforman, es la resonancia de las ideas imbuidas en ellos y su interacción con los sentimientos del espectador los que dan forma a los límites que lo constituyen, elementos invisibles, pero sensibles.

Así pues el destino de dicho lugar depende de las relaciones establecidas con el espectador que lo experimenta, convirtiéndole en un partícipe de su construcción, *vive por compañerismo y se expande y aviva a los ojos del observador sensible. Muere por la misma razón.* En este lugar la obra y el espectador se funden en un todo, son interdependientes. Dentro de los conceptos espaciales el término atmósfera es probablemente el más adecuado para describir este lugar, *un espacio a que se extienden las influencias de alguien o algo, o ambiente que los rodea.*

Si se tuviera que hacer una correspondencia con algún espacio arquitectónico contemporáneo a la obra de Rothko se podría elegir uno de Luís Barragán pues pocos arquitectos dotaron de tal expresividad a un espacio como lo hizo él a través de la luz y la abstracción. Las sensaciones producidas por estos lugares crean atmósferas propicias para la meditación y el recogimiento espiritual, *lugares para hallarse a sí mismo.* En palabras de Mathias Goeritz *arquitectura cuya principal función era la emoción.*

Curiosamente para Barragán el mito y su *espiritualidad religiosa* también representaba el origen de la creación artística, raíz sin la cual era imposible comprender el arte y la gloria de su historia, esta idea la dejaría patente en el discurso de aceptación del premio Pritzker declarando que *en el arte de todos los tiempos, y de todos los pueblos, impera la lógica irracional del mito sin ella no habría pirámides de Egipto, ni las nuestras mexicanas; no habría templos griegos ni catedrales góticas, ni los asombros maravillosos que nos dejó el Renacimiento y la Edad Barroca.* Templos, como los de Rothko. Lugares de transición entre el mundo profano y el mundo sagrado.

Poco queda por añadir salvo corroborar la veracidad de la cita del artista que dio pie a la escritura de este ensayo. Ya nos gustaría a muchos arquitectos realizar lugares como los que ha creado este pintor.

El arte es, para nosotros, una aventura hacia un mundo desconocido, que sólo puede ser explorado por aquellos que estén dispuestos a asumir riesgos

MARK ROTHKO