

Cuerpos de luz. Mark Rothko

Sean Scully

Sean Scully (Dublín, 1945) se formó en Londres y Newcastle. En 1969 viajó a Marruecos, siguiendo la tradición de tantos pintores (como Delacroix, Matisse o Klee). En 1975 emigró a Estados Unidos y tiene ciudadanía americana. La obra de Scully se encuentra en los museos más importantes del mundo, desde el Metropolitan Museum of Art de Nueva York a la Tate Gallery de Londres, el MOMA de Nueva York o el CARS de Madrid. Actualmente reside entre Londres, Nueva York y Barcelona.

El libro de Robert Rosenblum *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition* presenta en su portada una obra de Caspar David Friedrich, *Monje ante el mar* (1809) y en la contraportada una de Mark Rothko, *Verde y azul* (1956). Este ejemplo dice mucho del lugar destacado de Rothko en el mundo del arte y también de la naturaleza de su arte. El cuadro de Friedrich muestra una solitaria figura religiosa ante la imponente majestuosidad del mar. En este sentido resulta genialmente sencillo y simbólicamente religioso al mismo tiempo. Rothko cierra el libro, pues su



obra se reproduce en la contraportada. De ahí que su posición no pueda ser más clara: prolonga al siglo XX el gran impulso romántico. En el momento de la publicación de este importante libro él tenía la última palabra. Y con la exposición «Mark Rothko», organizada por la National Gallery of Art, de Washington, nos llega una sensacional muestra de un artista relativamente contemporáneo, ya admitido incondicionalmente en el panteón de los grandes pintores.



Sin embargo, la realidad del simbolismo narrativo de Friedrich y el sentido puro de lo sublime de Rothko no podrían ser más diferentes. En Rothko la figura ha desaparecido, aunque todavía subsiste una relación fondo-figura en su pintura.

Esta relación fondo-figura, junto con el dramatismo que crea, se convirtió finalmente en el motor apasionado inspirador de la obra de Rothko e hizo que su mensaje fuera humano y relevante. Aquí la realidad es que la figura y el fondo, el cielo y el mar, y todas las experiencias que el artista ha vivido y todas las historias que le gustaría relatar, están concentradas y destiladas en rectángulos que tienen la solemnidad de las piedras de Stonehenge y el dramatismo ingravido de los paisajes y las marinas de Turner. En relación con la pintura romántica, Rothko, con su exquisita comprensión de estilo e intención, lo tiene todo.

Una fuerza moral o ética puede generar cierta simplicidad de forma y, a veces, un planteamiento pictórico riguroso, como en el caso de Mondrian. Rothko, sin duda, es severo y geométrico. Pero, por otra parte, está poseído por una desesperación sensual. No es una desesperación que le atormente, como en el caso de Van Gogh y sus arremoli-



nados ritmos lineales; sino que le rodea con un melancólico abrazo sexual. En una obra de Rothko nada es duro, ni seguro, ni definido. Trabaja triste y constantemente contra la muerte de su propia luz que no puede apartar ni siquiera con sus radiantes rojos, naranjas, amarillos y azules. Su uso del negro y del gris hacia el final, no lo veo tanto a modo de un sometimiento de su imaginación sensual, como de la aceptación de su propia clausura y conclusión. La vida acompaña al arte y el arte refleja el paso de una vida, tan inseparables como un cuerpo y su sombra. Cuando aceptó la pérdida de la luz en sus cuadros negros y grises, Rothko continuó trabajando y realizando obras maestras. Esta época más oscura duró casi una década, en la que flotó con la inevitabilidad del agua hacia su final.

En esta exposición los cuadros oscuros de su última etapa comienzan de una forma sólida con una obra bella y solemne, titulada *Azul y gris* (1962). Un melancólico rectángulo de trazos regulares, cuyo interior se mueve entre el amarillo crema y el gris, superpuesto a un rectángulo horizontal de un color azul morado oscuro. Ambos rectángulos están sobre un color gris muy oscuro, dando el efecto de una escena nocturna aliviada solo por la luminosidad de la forma superior, que sale del cuadro prestándole dinamismo. Pero el aire melancólico del conjunto no hace sino reforzar la impresión de un ulterior oscurecimiento de la vida y la obra del artista.

Sin embargo, para ir al principio de la exposición se hace necesario regresar a la obra figurativa pintada por Rothko en los años treinta. La muestra comienza con un autorretrato pintado en 1936, cuando Rothko tenía 23 años. Este cuadro es el retrato vertical de un hombre joven de media figura mirándonos fijamente (que claramente tiene la intención de convertirse en un gran artista) y pintado predominantemente en rojo, rojo oscuro, amarillo quemado transluciente, blanco y negro. En términos de lo que podríamos llamar el retratismo, el cuadro no es realmente excepcional, salvo en un sentido: en su relación con su obra de madurez.

En 1936 no era habitual pintar obras enormes y abstractas que trataran de la tragedia sublime. Se tendía a pintar retratos y paisajes, y esta obra está de acuerdo con esta convención. Sin embargo, si se la compara con el cuadro titulado *Púrpura, blanco y rojo* (1953, Art Institute of Chicago) o con *Nº 2* (1961), resulta evidente que las tres obras fueron pintadas por el mismo autor. La sonoridad de los colores es igual y no cambia el impulso de aplicar capas finas de pintura (oscuras encima de claras, claras encima de oscuras). Es sorprendente que estos cuadros, que abarcan un periodo de casi treinta años, sean iguales en los aspectos estructurales. En el autorretrato, la chaqueta de Rothko se ha pintado como un grupo de bloques verticales en color magenta y negro marrón de bordes borrosos. Podríamos decir lo mismo de muchas otras obras de Rothko, incluyendo los enormes cuadros oscuros donados por el artista a la Tate Gallery. Podemos ver en aquella chaqueta las escalas cromáticas de Londres, con su murmullo difuminado de granate y negro, y la imposibilidad de encontrar espacio como resultado de ese murmullo visual. Lo que comenzó como instintivo en 1936 se convirtió veinte años después en un logro enteramente asumido y aquilatado, lo que hace que ocupe su lugar al lado de los grandes maestros del arte transcendental, tales como Masaccio, Cimabue y Rembrandt. Aquellos artistas de épocas más tempranas representaban, claro está, temas religiosos pues así era el molde político y social de su época; sus temas eran la consecuencia natural de esta circunstancia. En la época de Rothko el mundo había cambiado, y la Iglesia ya no dominaba nuestras vidas. El arte de Rothko es abstracto pero, en términos de sentimientos, parafrasea para su propio tiempo la gran ambición espiritual que inspira e impregna una parte esencial del arte occidental.

Cualquier exposición retrospectiva de la obra de Rothko, como es la de Washington, suele demostrar que Rothko, el artista, entró en este mundo prácticamente en plenas facultades. Por

supuesto no como un gran pintor, sino por su actitud. Una actitud formada gracias a la experiencia de la vida y que no tenía más que manifestar. Sus primeras obras son en su mayor parte interesantes pero no excepcionales, tal como lo confirman las figuras estilizadas tipo muñecas de los años treinta. Puede decirse que todo artista lucha hasta encontrar su voz propia, pero Rothko sería el ejemplo más extremo en este sentido de los que conozco. Sus cuadros debían ser organizados con solidez y estructura, sus bloques colocados unos encima de otros. Una vez que descubrió este simple procedimiento de composición, se convirtió en Mark Rothko, el gran Expresionista Abstracto. La organización compositiva de su obra le dio cierta seguridad y certeza, y fue así capaz de llenar su obra de emoción y profundidad con una intensidad nunca vista hasta aquel momento, al menos en la abstracción.

Podríamos tomar a Mondrian como término de comparación, al ser también éste un pintor con una ambición «espiritual» elevada, que intentaba encontrar el modo de hacer, de alguna manera, «religiosa» la abstracción de una forma nueva, sin trabas. Conviene señalar que Mondrian fue un gran pintor desde el principio. Son innegables la fuerza y la calidad de sus árboles y paisajes, que resistieron a sus posteriores pinturas «clásicas» cuadrículares en blanco y negro. Rothko era diferente. No estuvo nunca interesado en hacer simplemente cuadros. Sólo se sintió motivado para crear obras que fueran devastadoras por su elevado poder espiritual. Naturalmente, esto redujo considerablemente sus opciones formales y sus posibilidades de experimentación. En otras palabras: cualquier experimentación emprendida por Rothko tuvo siempre relación con una sensibilidad y una ambición altamente definidas. Esto marcó profundamente la personalidad de su obra.

Robert Stanley, pintor neoyorquino y amigo personal mío, me dijo una vez que creía que Mark Rothko extrajo la idea de pintar los bordes difuminados en colores de la gama marrón, de fijar la vista en la barra de madera de la Cedar Tavern, un local de copas de Manhattan frecuentado por los artistas del expresionismo abstracto en los años cincuenta. Casualmente, yo acostumbraba a ir a tomar unas copas allí en los años ochenta, aunque por entonces era ya un lugar muy distinto y, ciertamente, no tan divertido como imagino que tuvo que ser cuando era posible emborracharse con Willem de Kooning, Jackson Pollock y Joan Mitchell. No dudo que Rothko, envuelto en su triste nube, fijara la mirada en los reflejos de la barra marrón y lustrosa, pero no creo que le diera su idea formal. Sin embargo, sí creo que le confirmaba lo que él ya sabía: que los límites del mundo y todo lo que se encuentra en él son borrosos como consecuencia del misterio y de la tristeza.

Rothko, de nacimiento Marcus Rothkowitz, vino al mundo en 1903 en Dvinsk, Rusia. Hasta los diez años asistió a la escuela hebrea en la sinagoga. Hablaba hebreo y ruso. En 1913 llegó a Estados Unidos junto a sus dos hermanas, Anna y Sonia. Los tres llevaban unos carteles que explicaban que no hablaban inglés. Así es como viajaron en tren a Portland, Oregon, para reunirse con sus padres. Allí Marcus Rothkowitz asistió a la Escuela de Inmigrantes, donde no se enseñaba en inglés. Para sobrevivir a esta niñez dramática, y para protegerse de ello, Marcus Rothkowitz tuvo que llevar consigo todo lo que sabía. Imaginemos un niño sentado en un tren que atravesaba la inmensidad de América, llevándose el viejo mundo del misticismo hebreo y ruso. Sólo esto podía protegerle. Era un romántico de nacimiento que a la edad de diez años se había convertido en un mudo social tras chocar con la inmensidad y crueldad del nuevo mundo. Su personal sentido del espacio propio hecho por él, se

*Rothko en su época de Yale,
1921-23*

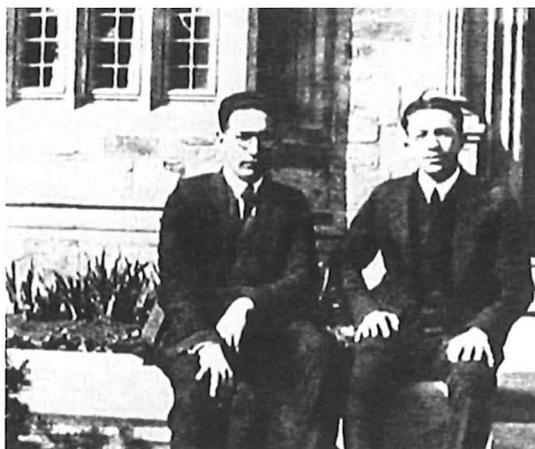


Rothko y Max Naimark,
Yale 1921

convertiría en su obsesión y santuario. Esta obsesión, nutrida con el tiempo, se convirtió en una gran obsesión que llegaría a durar toda su vida. Una vez adulto, y ya en Manhattan, día tras día pasó muchas horas rehaciendo este espacio emocional de forma obsesiva, un espacio finalmente destinado a ser exhibido en público. En la segunda parte de su niñez vivieron entre las húmedas nieblas de Portland, donde a menudo la línea del horizonte se difumina. Cuando entró en Yale en 1921, Rothko, el joven adulto, ya estaba formado: era una fusión perfecta de lo antiguo y de lo nuevo.

Visto desde hoy parece inevitable que cuando se trasladó con esta sensibilidad extrema a la geometría intensa de Manhattan estuviese perfilado su trayecto final de formalismo velado y vulnerable: ya era un artista que buscaba una salida.

A finales de los años veinte Rothko conoció a Milton Avery, muy influido por Henri Matisse, que pintaba cuadros encantadoramente simples e ingenuos. Fue el cuadro de Matisse *El estudio rojo* (1911) visto por Milton Avery y Rothko cuando llegó a Nueva York en 1949, el que le abrió la enorme puerta a su futuro. *El estudio rojo* era tan radical como *Les demoiselles d'Avignon* (1907) de Picasso, y estaba pintado con un color rojo uniforme que simplificaba y unificaba la superficie entera del cuadro. Esta obra influyó profundamente en Rothko, haciendo posible que en adelante introdujese el color sin la preocupación de adecuarlo a un propósito descriptivo.



Rothko llegó a realizar un cuadro como homenaje a Matisse. Cualquier exposición de Rothko nos enseña que él no tenía la curiosidad intelectual pictórica de Matisse, ni tampoco su gama de posibilidades. Pero la diferencia entre estos dos grandes pintores (uno de la primera parte del siglo XX y el otro de la segunda) ayuda mucho a iluminar a Rothko, a entender la naturaleza de su talento y su importancia. Matisse era esencialmente un caballero *bourgeois* francés que trabajó en un entorno confortable durante toda su vida. Su excepcional obra es una demostración de potencia creadora debida a la curiosidad y a una inventiva sin limitaciones. Cabe sostener que Rothko carecía de la inventiva que tenía Matisse. Sin embargo, Rothko era un americano que antes fue ruso, que siempre fue judío, y que finalmente se fue a vivir al ambiente artístico más desafiante y difícil del mundo. Desde el principio su vida fue como estar en combate. Su obra carece de variedad si la comparamos con la de Matisse, pero tiene una fuerza plástica interior impregnada por un patetismo sensual que es único en la historia del arte. En este sentido, su obra señala el advenimiento de la abstracción como una forma de arte genuinamente expresiva.

Rothko afirmó en 1947: «Considero mis cuadros como dramas; las formas en el cuadro son los actores. Han sido creados por la necesidad de un grupo de actores capaces de moverse dramáticamente sin vergüenza y de poder gesticular sin timidez». De todas sus afirmaciones famosas, es esta la más original y muestra claramente que su trabajo, aunque era abstracto, también era muy humano y figurativo. Si tomamos esta afirmación de forma literal, tal y como yo hago, demuestra definitivamente que los cuadros de Rothko son en esencia tan dramáticamente vibrantes como los de Rembrandt. Barnett Newman, contemporáneo suyo, siempre hablaba de la disolución de sus «cremalleras» (rayas) en un campo; disolución de la relación figura-fondo, logrando así una especie de estado metafísico puro: la totalidad.

Con todo, Rothko no intentaba huir de la relación tradicional figura-fondo; intentaba explorar su potencial dramático. Sus cuadros pueden y deben ser leídos como un plano sobre el cual ha pintado las formas. Su obra no implica, como la de Newman, el final de la relación figura-fondo, sino todo lo contrario; lo cual es un modo nuevo y radical de explotarlo, sin tener que contar historias. Sin esta obligación, uno queda cara a cara con la verdad esencial del drama de Rothko.

El color en la obra de Rothko se «encuentra» en la superficie al trabajarla, por lo que su carácter y luminosidad son inseparables. Esto distingue a Rothko de sus contemporáneos, como por ejemplo Newman, que siempre estaba despotricando contra la «europeidad» de Piet Mondrian, que también incluyó «textura» en su obra. Mientras que Newman aplicaba colores uniformes sobre un formato gigante con divisiones geométricas simples, Rothko trabajaba la superficie casi como lo hubiera hecho El Veronés o Tiziano. Esto confiere una fuerza excepcional al trabajo de Rothko. Otro aspecto importante de su genio es cómo conecta el tiempo a lo largo de los siglos, dibujando formas caracterizadas por la frontalidad y por una simplicidad heroica, cosa que le vincula a las preocupaciones vanguardistas de su época, y simultáneamente, a través de la textura, le retrotrae a siglos anteriores de la historia del arte. Es este gran diálogo con el tiempo, junto a su profunda comprensión de su significado, lo que finalmente hará que él se destaque de entre sus compañeros.

En 1945 dijo: «Observo la realidad material del mundo y la sustancia de las cosas.» De nuevo esto nos indica lo conectada y poco abstracta que era la pintura de Rothko, al menos en la intención. También nos aporta un rayo de luz sobre la precisión de la ejecución de sus cuadros y la sensualidad del modo de aplicar los colores. Sus obras son verdaderamente universales, si bien jamás son simplemente la enunciación de una idea. La pintura de Rothko sangra de emoción en términos universales, una emoción que proviene directamente de la experiencia de la vida. Ninguna figura de un cuadro de Rothko puede separarse de su pareja o parejas pues cada una ha sido pintada específicamente en su sitio: encarnación de la emoción creada por las capas de material y de tiempo. Sin embargo, su significado para nosotros se encuentra no sólo en su comprensión cultural del tiempo de la historia del arte, sino también en la manera como el tiempo personal se puede engendrar a capas. Ante una obra de Rothko el tiempo se detiene y nosotros estamos libres para poder construir nuestra propia relación poética «abstracta» con ella.

El núcleo de verdad de la afirmación de que la pintura de Rothko aspira, de alguna manera, a la condición emocional de la música puede entreverse en lo que él mismo dijo acerca de su cuadro favorito, *El estudio rojo*. Según Rothko, era como la música, y esto era sin duda el elogio más grande, ya que hablaba de Matisse. Las obras de Rothko, con sus velos de capas de colores dispuestos de forma experimental, también son musicales aunque de un modo distinto. No tanto en el sentido de un ritmo lineal, sino verdaderamente en el sentido de que parecen sostener el sonido e irradiar visualmente acordes profundos, como si pudiera evocar dos o tres armonías y mantenerlas indefinidamente.

Rothko hizo otra afirmación famosa en 1949, cuando dijo que trabajaba hacia la claridad y la eliminación de todo obstáculo que se interpusiese entre el pintor y su idea. De hecho, esta afirmación, que se puede leer en la portada del excelente libro que acompaña a esta exposición —*Mark Rothko*, de Jeffrey Weiss (Yale University Press)— dice mucho sobre la intención consciente del artista. Sin embargo, en el caso de Rothko esto es sólo la mitad de la historia y, en mi opinión, da cuenta de menos de la mitad de su perdurable atracción y relevancia. Su búsqueda consciente y disciplinada de la claridad visual y conceptual es un resultado directo de su rigor intelectual y de su perspectiva moral. Pero su duradera capacidad para evocar el misterio proviene de una emoción más profunda y de una fuente más instintiva. A mi modo de ver, deriva de su propio pasado y de su

identificación, no exenta de tragedia, con la idea que se hacía de un pasado eterno y compartido.

En este punto, la imagen de un niño pequeño en el tren, que no sabe hablar inglés, viajando a través de las grandes extensiones de América, vuelve vívida y dolorosamente a la mente; además de las maletas que llevaba también tuvo que traer al nuevo mundo otro equipaje: la memoria del viejo mundo y de la mística de los estudios hebreos en la sinagoga de la vieja Rusia. Y así, la suma de experiencias superpuestas y el choque de lo viejo con lo nuevo, es siempre la parte central de la complejidad psicológica y cultural de la pintura de Rothko. Y es esta riqueza y los distintos estratos de significado de su obra lo que, a pesar de su austeridad, la mantiene tan vital.

Dijo muchas veces que pintaba cuadros de gran formato para que fueran íntimos. Esto no era una característica única de Rothko en aquel momento ya que Kline, Still y Pollock también pintaban cuadros de gran formato. Era parte del mensaje del expresionismo abstracto: la pintura debía ser abierta, vulnerable y capaz de emocionar al ser contemplada por el público. En relación con Rothko, esta idea plantea un tema muy interesante en cuanto a la orientación de su pintura. Casi todas las obras de su etapa madura son verticales y por ello se las relaciona históricamente con la tradición corriente de los retratos; y por supuesto, están relacionadas con las puertas y los portales. Esto las hace muy diferentes de la obra de sus dos grandes contemporáneos, Pollock y Newman, quienes pintaban la mayor parte de sus cuadros en formato horizontal; Pollock haciendo del baile de su pintura un vínculo directo con el amplio paisaje americano, y Newman (mucho más de ciudad y urbano de espíritu) alargando horizontalmente los lienzos y marcando el camino hacia el minimalismo y arte ligado al entorno que surgió en Nueva York en los años sesenta.

Rothko aprecia y utiliza la relación con la historia de la pintura con un efecto potente. Con un Rothko de su gran periodo, cuando los colores todavía brillaban hasta quemar (del año 49 al 62), nos encontramos con una «puerta» enorme y con series de figuras apiladas en ella. La pintura es grande, pero no tan grande como para sentirnos obligados a entrar física y mentalmente dentro de ella. Los cuadros son enormes, eso queda claro, aunque no son tan espectaculares como por ejemplo las gigantescas obras de Zurbarán pintadas en España en el siglo XVII basadas en temas del cielo y la tierra.

Los cuadros de Rothko desarrollan una nueva escala en relación con la pintura vertical que se estaba realizando en el arte occidental en el siglo XX. Son siempre un poco más altos que anchos, ofrecen una generosa zona para que el público «intervenga» y al mismo tiempo para que los colores respiren y las eternas «líneas de horizonte» que separan los bloques flotantes den una sensación de grandeza.

Sin embargo, en esta exposición hay un lienzo vertical inclinado que es un 20 por ciento más grande que la mayoría de las obras de la sala central, el *Nº 14* (1960, 114 x 105 pulgadas), que intenta representar las implicaciones de lo masivo y de lo heroico. A mí me parece que se ajusta a la idea de Rothko de que los cuadros grandes no son intimidatorios, sino más bien intimistas y accesibles. La obra consiste en un rectángulo casi cuadrado pintado en rojo a capas desiguales muy matizadas, dispuesto sobre un gran rectángulo azul. Ambas figuras interpretan su drama de apareamiento y separación sobre un campo rojo marrón muy oscuro. En esta exposición el cuadro está colgado en una pared perpendicular a la larga pared donde las otras obras de ese periodo han sido colgadas. La instalación nos obliga por sí misma a separarlo, y es este impacto desde un extremo de la gran sala al otro lo que es perturbador y radiantemente bello.

Su presencia en la exposición muestra muy bien que los pequeños cambios de escala de Rothko funcionan perfectamente de un cuadro a otro y sirven de eco a la variedad de cambios de proporciones de sus rectángulos que viven su drama difuminado en el interior de los bordes bien

definidos de los lienzos. Estas constantes alteraciones, tan sutiles, de las proporciones y posiciones son fundamentales y hacen que la pintura de Rothko no deje de ser experimental. Son imposibles de codificar y nunca se ajustan a una mera idea o programa: porque en ningún caso responden a la pereza mental o emocional o a una fórmula prefijada. Los ritmos que estos cambios intuitivos establecen son hipnóticos, misteriosos y están libres de cualquier intención didáctica. Aquí no hay soluciones fáciles, sólo verdades profundas que pueden ser halladas y asumidas por cada persona que observa el cuadro.

Decía Rothko que las superficies de sus cuadros se expandían o contraían y que entre estos dos polos nosotros podíamos encontrar todo lo que él quería decir. A mi parecer, esto implica que Rothko asociaba descripción a mera ilustración y, en consecuencia, no era eso lo que le interesaba. Su idea no era describir, sino establecer un escenario dramático que fuese emocionalmente tan auténtico y conceptualmente tan claro que, milagrosamente, enunciase la verdad humana esencial. La elevada ambición artística que le distinguía era tan intensa que se veía obligado a difuminar los bordes, a simplificar las líneas de sus formas y a complicar los colores, de suerte que sus cuadros tuviesen suficiente misterio como para colgar desnudos en público.

El expresionismo abstracto fue un movimiento artístico profundamente americano y también el período verdaderamente triunfal del arte americano. No hay duda, por otra parte, de que tiene sus raíces en las luminosas pinturas del vasto paisaje americano que se hicieron en el siglo XIX. Pero es un movimiento americano construido sobre la memoria europea. Cuando Europa se autodestruía en la Segunda Guerra Mundial, prácticamente todas las oportunidades artísticas se transfirieron a América. Y fue así como todos esos inmigrantes europeos se enfrentaron a la majestuosidad del paisaje americano, y a la libertad inherente a sus costumbres y cultura.

Manhattan no es actualmente el centro de arte que llegó a ser en aquel momento, pero cuando pintaban allí Rothko, De Kooning y Pollock tampoco era el epicentro en que se convirtió durante los años sesenta, en el momento de apogeo del *pop art*. Sin embargo, ellos hicieron de Manhattan lo que llegaría a ser y el *pop art* se aprovechó de eso. Después del *pop*, después de aquel crescendo de imágenes rápidas y banalidad, Nueva York, paso a paso, empezó a ver cuestionada su posición como centro inasequible del arte mundial.

Pollock, el otro gran expresionista abstracto, pintaba elementalmente, era el puro héroe americano que incluso traía a la memoria, de forma moderna, el poder místico de los pintores sobre arena nativos americanos. Pero fue Rothko quien nos ofreció el presente más complejo. Bien puede ser que no creamos de la misma manera, o al mismo nivel, en lo trascendental o lo sublime como aquellos artistas y escritores que trabajaban en Nueva York en los cincuenta. El mundo, se dice, ha cambiado, se ha hecho más cínico. Pero sospecho que esto es algo que se ha dicho siempre.

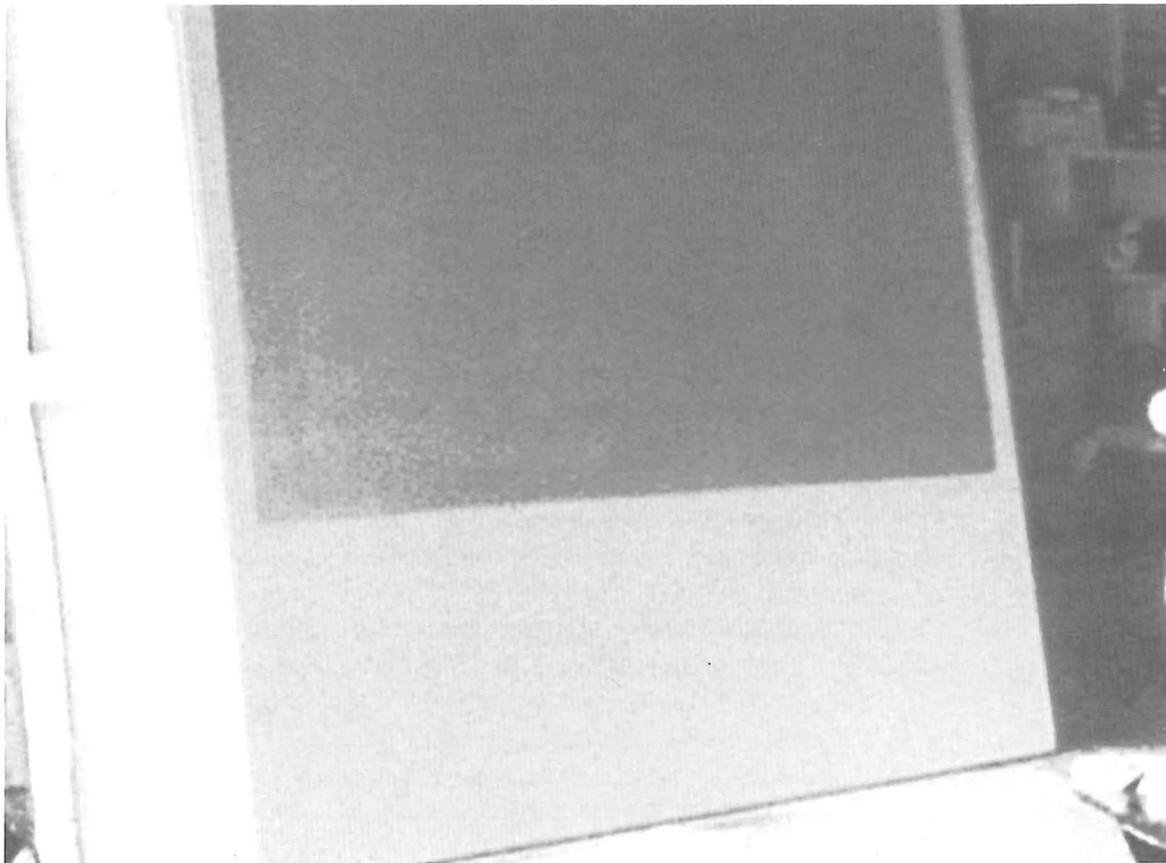
Lo que ha cambiado, a favor de Rothko, es sin embargo la posición relativa de Estados Unidos y Europa en términos de poder cultural a finales del siglo XX. La fusión de la luminosidad y apertura de América y de la densidad moral europea –que se da en Rothko– encuentra su equivalente contextual en el mundo occidental actual, y su obra tiene la capacidad, en relación con esta oportunidad, de revelar todavía muchas de sus lecturas.

Hay una sala al final de la exposición, una sala de magníficos cuadros oscuros de la última época, en los que el resplandor de la luz de Rothko exhala su último suspiro. El *Nº 8* (1964) es un lienzo vertical de tonalidad gris pizarra sobre el que se sostiene una figura vertical solitaria de color gris negro. El efecto es gravemente bello y de una tremenda soledad. Ahora las figuras rectangulares ya no se balancean en compañía, sino que están solas y se proyectan a los bordes del cuadro, y al final del mundo de Rothko.

Los cuadros grandes y luminosos en tonos amarillos, rojos y azules son expansivos no sólo en lo que se refiere a la paleta, sino también en su manera de irradiar hacia el exterior provocando una sensación de abundancia. Como una generosidad bien iluminada y orquestada. Son cuadros que se pueden colgar en salas grandes o en espacios más modestos, consiguiéndose una sensación de dramatismo radiante al observar cómo habitan e iluminan el espacio sin intentar controlarlo. Es sencillamente un acto de entrega.

Esta sensación cambia al entrar en el periodo de obras más oscuras. Los cuadros se vuelven más ordenados y controlados en relación al espacio que ocupan. Y así marcan, de forma crucial, el lugar en el que nosotros, como espectadores, tenemos que colocarnos para poder sentir y experimentar cada obra. Las limitaciones impuestas por estas últimas obras oscuras se convierten en un espejo psicológico del alma de Rothko en esa época, una época en la que tenía problemas y estaba siempre a la defensiva. Así, ante estas severas y sombrías obras tardías, el artista nos controla y nos impone límites. Debemos acercarnos para sentir su calor. Rothko ya no nos deja movernos hacia donde y como nosotros queramos, sumergiéndonos en su espacio iluminado.

Cinco años después, en su último cambio Rothko hizo algo crucial. Ya había reducido sus colores al gris y al negro, pero ahora lo que hizo fue abandonar la franja viva y estrecha que seguía el perímetro de sus cuadros, manteniendo a los actores en su escenario. Esta relación trémula con el borde había mantenido a Rothko en su propio mundo, y dado a sus figuras un espacio en el cual podían respirar e interpretar su drama dentro de aquel escenario. Pero ahora esta tensión misteriosa se había roto, haciéndose la franja más estrecha y de bordes duros. En *Sin título (Negro sobre gris)*, de



1969-70, el equilibrio entre la sensualidad y la austeridad se rompió a favor de la austeridad, y el drama que lleva consigo esperanza, queda reemplazado por la desolación de una única línea horizontal que desaparece de ambos lados del cuadro. Rothko ya no era capaz de mantener y desarrollar el drama entre la tragedia y la esperanza y, en efecto, había caído de su propio escenario artístico.

El gran libro de Friedrich Nietzsche *El origen de la tragedia* tuvo un efecto profundo en Rothko. La idea de Nietzsche de que un artista tiene el poder de transformar la tragedia en belleza se encuentra muy cerca de la verdad central de Rothko, y de lo que constituye la razón esencial de la necesidad de belleza extrema en su propia obra. Porque ¿de qué otra manera se podía poner a prueba y demostrar físicamente la idea de Nietzsche más que si el artista estaba dispuesto a empujar hasta sus límites extremos la tragedia y la belleza?

El regalo de sus obras que Rothko nos hizo finalizó cuando el pintor se suicidó en 1970. Nietzsche abrazó en la calle a un caballo pocos días antes de su desmoronamiento mental, unos doce años antes de su propia muerte, en 1900. Pero en el momento en que uno y otro encontraron su triste final, ya habían hecho su regalo al mundo.

A mi entender, un gran cuadro abstracto ofrece la posibilidad de viajar sin tener que aguantar el tedio del viaje. Mark Rothko realizó un gran número de grandes obras. Podemos preguntarnos si el arte de Rothko ha influido en este mundo en el sentido que él hubiera deseado. O en otras palabras ¿sería peor el mundo sin la obra de Rothko? La respuesta es muy sencilla: sí.

■ Traducción de Barracloug-Donnellan

(Con agradecimiento a Mónica S. Bernad y a Mercedes Pinazo por su colaboración)

