

Visiones del alma

De lo sublime y lo “numinoso” en la obra de Mark Rothko

Helena Cañadas Salvador

TESI DOCTORAL UPF - UPN/ ANY 2017

DIRECTORS DE LA TESI

Dr. Amador Vega Esquerra - Universitat Pompeu Fabra

Dra. Baldine Saint Girons - Université Paris Nanterre

DEPARTAMENT D'HUMANITATS



Agradecimientos

Me embarqué en la aventura doctoral hace ya seis años con el anhelo de aprender, de descubrir aún mucho de este fascinante ámbito que llamamos humanidades. Llevada por la fascinación personal por el arte y la filosofía, pues no sabría vivir sin ellos, empezó un trayecto que termina hoy con gran alegría y satisfacción.

Son muchas las personas que a lo largo del camino han tendido su mano haciendo el trayecto más amable. Todas ellas han sido una referencia inspiradora, cada una a su manera, pero todas indispensables. Queden agradecidas todas ellas desde aquí.

Sin duda, no hubiera sido posible llegar hasta aquí sin mis dos directores de tesis. Quisiera dedicarles a ellos una mención especial. Todo empezó con Amador Vega, al que le agradezco enormemente que se aventurara conmigo. También a Baldine Saint Girons, que tan bien me acogió desde un primer momento. A ellos les debo no solo haberme guiado con su sabio consejo y su inestimable respaldo, sino la generosidad de dejarme tomar sus postulados teóricos y permitirme avanzar hacia senderos propios. Ambos son un ejemplo a seguir y su amor por la investigación y el saber es inspirador. Gracias por la confianza e implicación.

Quisiera mencionar también a mi familia, mis padres, que siempre han sido un apoyo incondicional. Ellos me han enseñado el valor del esfuerzo y del trabajo riguroso. No podría

estarles más agradecida, a ellos va dedicada esta tesis. Xavi, Imma, abuelos, no podría desear una familia mejor, gracias. Amigos, amigas, gracias por vuestra comprensión ante mis ausencias y pocas disponibilidades. Rosa, Adri, Alba y Marta, aún en la distancia, os he sentido siempre cerca. A Joe, por los momentos de conexión, por su implicación con la humanidad y su poesía. A Sílvia por sus correcciones y por ser siempre ese “espejo en el que reflejarme”. No estaría donde estoy hoy si, hace ya muchos años, no me hubiera ayudado a descubrirme. A Pascal, por sus correcciones, también, pero sobretodo por sus *ateliers*, por esa causa compartida con Bernard. A él, Bernard, le agradezco el apoyo que siempre me ha demostrado. Y a Céline, por ser un modelo y por sus enseñanzas. Quisiera agradecer a todos aquellos que forman parte de mi día a día, siempre habéis tenido palabras de apoyo y me habéis animado a seguir.

Mencionar también a Ashley Clemmer Hoffman de la *Rothko Chapel* por su amabilidad y generosidad el día de mi visita. Así como a Althea Ruoppo, del Museo de Bellas Artes de Houston, y a Trish Waters, de la Phillips Collection de Washington, por su disponibilidad y por dejarme acceder a las partes reservadas y ver obras de Rothko que no están en exposición.

A los miembros del tribunal quisiera igualmente agradecerles la amabilidad por prestarse a leer y conversar acerca de mi trabajo, estoy segura de que sus aportaciones serán de gran ayuda para avanzar y seguir por el trayecto que inicio ahora.

Por último, alguien por quien no solo esta tesis no hubiera sido posible sino tantas otras alegrías. Raul, gracias por no dejarme caer nunca, por estar ahí, siempre; por tu sonrisa y confianza, por hacerme mejor persona y avanzar junto a mi, cogidos de la mano. También a él va dedicada esta tesis.

Helena.

Resumen

Partimos de la presentación de la obra de Mark Rothko y de un análisis que nos descubre los “riesgos de lo sublime” en ella, para tomar después un punto de vista estético. Dirigiendo la atención al necesario acto que el espectador contemporáneo debe realizar para encontrar un sentido en su experiencia con las obras, buscamos forjar nuevas vías de comprensión. La reflexión, entonces, pretende descubrir cómo lo sublime y una mística apofática podrían ayudarnos a entender esa nueva actitud que pide la pintura moderna. Entender que debemos disponernos a la obra, sin buscar un sentido para atribuirle, aceptando una desorientación primera, para llegar a aceptar otras relaciones posibles y ver finalmente con una visión eminentemente espiritual. Así, aprender a vivir la obra de Rothko y de un cierto tipo de arte contemporáneo proponiendo nuevos modos de acceso y constatando una experiencia que puede ser religiosa, aunque secular.

Abstract

Using the presentation of Mark Rothko's work and an analysis unveiling the “risks of the sublime” in it, we advance through an aesthetic approach. Focusing on the necessary act that the contemporaneous viewer must engage in to find a meaning in the experience of the paintings; our aim is to forge new ways of understanding. This consideration reveals how the sublime and an apophatic mystic help us understand a new and needed

appreciation for modern art. By becoming fully open and available to the painting without searching to assign a sense and accepting to be disorientated at first, we arrive at other possible relationships and we can see with an eminently spiritual vision. Thus, we learn to live Rothko's works and too, contemporary painting, suggesting new ways of access and evincing an experience that can be religious, while remaining secular.

Prólogo

El estudio que se presenta aquí surge del más profundo interés por el innegable poder del arte, porque no podemos dejar de preguntarnos qué sería de nosotros si el arte no existiera. Partimos con la voluntad de pensar cuál es la aventura que vivimos ante una pintura, especialmente atraídos por una de sus “fábulas modernas”.¹ Como auguraba Frenhofer en *La obra maestra desconocida*², la Modernidad iba a engendrar un arte con sed de Absoluto, comprometido con la expresión de un mundo interno y en íntima conexión con lo misterioso. El personaje de Balzac anticipaba, asimismo, la evolución del lenguaje artístico que había de llegar casi un siglo después, cuando el dibujo no exista y el artista explore nuevos modos de expresión, libres y abstractos. Cuando la obra de arte se vuelva hacia lo que podríamos pensar sin imagen, pintando lo invisible.

Estas voces de la Modernidad parecen resonar en la pintura de Mark Rothko. Su obra es la que nos ha llevado a la voluntad de explorar por qué el arte tiene la habilidad de emocionarnos y dejar en nosotros esa huella profunda; cómo puede desconcertarnos, a veces, y sin que podamos desentrañar el misterio de lo que nos enfrenta, se descubra un sentido que está en nosotros y que nos es esencial. ¿Puede el arte acercarnos al

¹ Hacemos referencia al título del libro de Dore Ashton, *Una fábula del arte moderno* (Madrid: Fondo de cultura Turner, 2001).

² *La obra maestra desconocida* fue escrita por Honoré de Balzac entre 1830 y 1831, posteriormente revisada y reeditada en 1837. Tal como propone Dore Ashton en *Una fábula del arte moderno*, parece que en esta obra se prefiguraban las grandes líneas que iban a caracterizar el arte moderno. Ver Honoré de Balzac, *Le Chef-d'oeuvre inconnu* (Francia: Gallimard, 2016).

misterio de la existencia? Ciertas obras nos invitan a adentrarnos en un reino de trascendencia, con más preguntas que respuestas, pero en el que por unos instantes dichosos, los velos parecen desvanecerse. Partimos, pues, de la amenaza que imponen ciertas obras, pero también de la certeza de que hay en ellas una verdad contenida que es profunda y esencial. Esto nos hace pensar el arte como un vehículo privilegiado para expresar nuestra “mitad invisible”.³ Si el arte tiene alguna función, no es ésta precisamente la de humanizarnos? Humaniza y nos une, como creemos que la obra de Rothko puede hacer y trataremos de evidenciar, en una subjetividad que es, no obstante, compartida.⁴ Entonces, inevitablemente, ante sus grandes obras abstractas nos preguntamos cómo funciona la visión, cuando lo que la enfrenta no parece sino la nada más simple, para entender ese proceso enigmático por el que el arte nos afecta, de manera distinta a cada uno, pero nos conmueve y transforma; nos fascina y orienta hacia un estado del alma si estamos en la disposición o disponibilidad adecuadas. El objetivo primero de Rothko, y de los expresionistas abstractos, era el de emocionar, el de interpelar al espectador. Sin embargo, su obra, como la de tantos otros artistas del siglo XX, no nos implica ni seduce siempre de una manera inmediata. La obra de arte es a menudo poco evidente, su complejidad emotiva, restando quizás velada a ojos del espectador que desconoce esta “fábula del arte moderno”. La abstracción, pareciendo

³ La mitad invisible - La razón poética de María Zambrano, emitido el 10 marzo 2012. RTVE. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-mitad-invisible/mitad-invisible-20120310-1930-169/1345843/>

⁴ Pensamos en un tipo de universalidad subjetiva gracias a los postulados de Kant.

mucho más inmediata, como si fuera fruto de un impulso poco meditado y de una no menos insustancial prontitud, ha llevado el mérito artístico al descrédito. Un empobrecimiento muy alejado del sentido de un cierto tipo de arte abstracto, como puede ser el de Rothko. El espectador, a pesar de tener que buscar esas respuestas en su interior, no halla en sí el modo por el que vivir la obra. Ante la incompreensión que aún hoy suscitan pinturas como éstas por parte del gran público, entendiendo también que el arte en este momento es heredero de un paradigma nuevo, es indispensable aceptar que se está proponiendo un juego nuevo para el que necesitamos reglas nuevas. Podemos pensar, por esto, que se hace necesario establecer un criterio, que no pretenda anular la subjetividad del arte —pues ese es su gran poder—, pero que oriente al espectador delante de una obra. Un criterio de criterios, quizás, que ayude al espectador a reencontrar en sí mismo esa guía. Si el arte ha sabido ser distinto a cada momento y se ha forjado en necesidades muy diferentes, también nuestra mirada debe acercarse a él con modos que le puedan ser propios y respeten su especificidad. Hay que buscar una óptica apropiada para mirar las obras del artista que desea ser original (en el sentido de origen) y quiere expresar su igualmente renovada existencia en el mundo. Debemos prepararnos, en definitiva, a la convocación singular de cada periodo, de cada obra. De manera que, una de las motivaciones que guían también el estudio que se presenta aquí reflexiona acerca de cómo podríamos ponernos frente a estas obras y encontrar un sentido, a pesar de, y asumiendo, un aturdimiento y una desorientación que les es esencial. Hay que

mirar sus lienzos, sentir su presencia, para encontrar esas nuevas vías que nos permitan acercarnos tanto a las obras de Rothko como a ciertas obras del arte contemporáneo. Nuestra intención, no obstante, no es encontrar respuestas sobre lo que se ha querido representar o expresar, nuestro interés no reside en explicar cuál es el misterio de sus lienzos (qué pintaba Rothko o por qué), aunque podamos partir de una presentación de su obra que no lo ignora. A pesar de las múltiples consideraciones acerca del efecto que la obra de Rothko suscita —que las ha habido y muchas, algunas de ellas muy acertadas bajo nuestro punto de vista— creemos que debemos aún pensar los modos propios del arte para solicitarnos y transformarnos, y esto, sin buscar descifrar cuál es el misterio que revelan las obras, sino cómo podemos vivirlas en su misterio. El arte contemporáneo se ha volcado en crear experiencias con sus obras e invita de algún modo, como buscó Rothko, a acercarse a ellas con la disponibilidad emocional más pura, sin concepciones previas. Así parece reconocerlo el artista que no quiere anticipar respuestas sino dejar que esas miradas que se sitúan frente a su obra se hagan preguntas.⁵ Lo que sus obras nos enseñan es que el arte debe vivirse. Debemos vivir la obra en su misterio, dándonos a ella sin estar predeterminados por lo

⁵ Rothko escribió quizás para hacerse entender y justificar su obra. Probablemente sentía que llegaba a una mejor comprensión de su proceso artístico poniendo por escrito sus ideas, ordenándolas, dándoles forma en palabras, para asumirlas y avanzar con ese otro medio al que le dedicó su vida. De hecho, muchos de esos textos son en ocasiones proféticos pues avanzan la evolución que su pintura seguirá. Algunos de los textos que hoy poseemos no fueron concebidos para su publicación, especialmente los de principios de los años cuarenta recogidos en *The Artist Reality. Philosophies on Art*, y de ello se hace eco Christopher Rothko que mantuvo el manuscrito inédito durante varias décadas sin sacarlo a la luz y finalmente lo editó y publicó en 2004. En este mismo sentido, hacia el final de su vida, Rothko lamentó haber dado explicaciones de su obra.

que de ella sabemos. Hay que asumir, como pensamos que nos enseña Rothko, que el verdadero legado de todo artista es su obra. Lo que Rothko quería o no decir, lo dijo en sus obras; ahí están para ser vividas. Por todo esto, creemos que la obra de Rothko merece y exige una atención estética. Nuestra intención es, pues, la de acercar las obras al espectador indicando vías que cada uno ha de recorrer.⁶

De manera que, por todo esto, el reto que asumimos es el de elaborar una hermenéutica de la experiencia estética, que nos asista en el acto que este nuevo juego de la pintura exige ahora de nosotros. Aceptando el modo propio de sollicitación de las obras de Rothko, entendemos que hay una participación que va más allá de la simple contemplación. Así, queremos evidenciar el rol fundamental del espectador contemporáneo, que debe completar la obra, hacerle cobrar vida en un “matrimonio de ideas”⁷, en una fusión de sentimientos, dejando surgir la presencia. Esto es indispensable para entender una de las tendencias de la Modernidad, así como también es esencial para mirar la obra de Rothko. Y ahí encontramos una de las paradojas del arte: nos confunde y nos atrae en un proceso que de aceptarlo y dejar que se despliegue en sus diferentes tiempos, compensa la frustración inicial. Necesitamos nuevas definiciones, nuevas actitudes, nuevas miradas, en definitiva,

⁶ Intenciones que compartimos con Christopher Rothko en el que es su último libro, publicado en 2016. Ver Christopher Rothko, *Mark Rothko. From the Inside Out* (New Haven/Londres: Yale University Press, 2015).

⁷ Este matrimonio de ideas se refiere a la expresión de Rothko “*marriage of minds*” con la que describía el acto estético, como sabemos gracias a sus escritos. Aparecerá de nuevo a lo largo del estudio.

pues es lo que Rothko parece pedirnos con su obra. Atento desde cierto momento a las condiciones con las que su pintura se presenta y recibe, estaba reformulando nuestra experiencia, enseñándonos modos de acceso hoy del todo necesarios. Nuestra mirada ha de ser otra, por eso, necesitamos crear un nuevo instrumento interpretativo que sepa, en medio del descrédito actual, elaborar una guía para la visión que nos prepare frente a las obras para ver, ver mucho más de lo que creeríamos poder ver si ese ver es “el de adentro”⁸ y, así, fundar nuevas vías de comprensión. A través de las obras de Rothko, desde lo vivido y sentido con ellas, emprendemos, pues, un trayecto que se desvela como una búsqueda de significado interior.

Partimos, pues, del deseo de explorar este encuentro entre obra y espectador, conscientes del reto que supone elaborar un análisis que se funda en la emoción estética. Como decíamos, la obra de Mark Rothko es la que nos guiará en la reflexión, ejemplificando este momento crucial en la historia del arte cuando un nuevo paradigma se instaura ya por completo. De hecho, su obra se insiere totalmente en la tradición del arte moderno, mostrándose ligada a esas dos grandes inquietudes que se prefiguran ya con Frenhofer; en la unión inevitable entre forma y contenido que es, en realidad, la de todo arte. También él se entregará a una búsqueda incesante para encontrar los medios plásticos que puedan expresar un contenido intangible.

⁸ Expresión que tomamos del prólogo a la segunda edición de 1973 de *El hombre y lo divino*, de María Zambrano. María Zambrano, *El hombre y lo divino* (Madrid: Fondo de cultura económica, 2007), 27.

Si bien las evidentes transformaciones formales que se suceden a lo largo de su obra sugieren una experimentación estilística, el interés de ésta no responde sino al de encontrar un lenguaje propio y apropiado. Apropiado para la expresión de un *subject matter*⁹, el verdadero fundamento del arte para Rothko y lo que ha de caracterizar su voluntad artística. La evolución que avanza hacia la abstracción contrasta con una continuidad de contenido que abraza su obra desde las primeras creaciones y que puede definirse vagamente todavía como un contenido esencialmente humano, un “*human drama*” como le gustaba decir a él. Nos ceñiremos especialmente a esta perspectiva que tomamos como propia, delimitando el alcance interpretativo de la obra de Rothko. De esta manera, no solo podremos dirigir toda la atención hacia aquello que nos es favorable para configurar una continuidad coherente con los capítulos que siguen, sino que esto nos permitirá igualmente presentar la obra de Rothko respetando aquello que creemos que le es propio.

Así pues, el primer capítulo nos lleva “del abismo a la abstracción”, por la presentación de su obra, siendo como es nuestro objeto de estudio principal. Tomando las pinturas como punto de apoyo, deberemos conjugar en el discurso múltiples niveles de información, ya sea consideraciones relativas tanto al contexto histórico y artístico, como a su propia trayectoria individual y personal. Esto no se debe simplemente a una presentación del artista, que podría encontrar, no obstante, una

⁹ Tal como Rothko lo describe en sus escritos de los años 40 publicados y editados por Christopher Rothko bajo el título *the Artist Reality. Philosophies on Art*, el “*subject matter*” se podría entender como el tema o contenido de la obra.

justificada presencia en la tesis, sino que se hace necesario estando la creación artística de Rothko inseparablemente unida a su existencia. Dejando que las obras guíen el análisis desde un punto de vista cronológico, se hace oportuno distinguir y caracterizar ya brevemente las diversas etapas creativas por las que su obra evoluciona. En los primeros años, de 1924 a 1939 aproximadamente, su pintura está todavía ligada a un cierto tipo de figuración. A partir de 1940, pasará por una fase surrealista marcada por la presencia del mito y luego por el empleo del automatismo. Después de sus años de formación, un Rothko maduro empieza a desplegar, en un segundo gran momento de su obra, su pintura más particular: los *Multiforms* (1946-1949) marcan la transición a su etapa clásica puramente abstracta y colorista. Es en este periodo que se encuentran los *Sectionals* (1949—1957), los *Seagram murals* (1958—1959), los *Harvard murals* (1962) o la *Rothko Chapel* (1965—1967), por ejemplo, donde el color invade el lienzo a la manera “*color-field*”, hasta su muerte. El artista demostrará batallar incansablemente todavía, jugando con las posibilidades plásticas del medio pictórico. Con una creciente confianza propia y un reconocimiento social e institucional cada vez mayor, empieza el buscado efecto de interacción con el espectador. Este segundo Rothko, el pintor de murales, el de los ciclos de pinturas, buscará crear atmósferas. Podemos decir, pues, que hay un antes y un después a nivel formal que se sitúa alrededor de 1949, de manera que podemos pensar su obra como dos grandes etapas: una primera del despertar artístico en contacto con otros jóvenes artistas, sus primeras obras y la búsqueda de su propio lenguaje en una fase

de transición, y por otro lado, una segunda gran etapa de madurez estilística, ya inserido en el expresionismo abstracto donde, después de tantear diversas formas y lenguajes, encontrará por fin aquella forma satisfactoria que buscaba para expresarse; es el momento de sus obras más clásicas, aquellas por las que se le conoce mayormente.

En el descubrimiento progresivo por el que se ha ido gestando esta investigación, el recorrido que hemos seguido se ha ido fraguando de manera algo distinta a como se pensó en un primer momento. Esta “pintura de lo invisible” esperaba encontrar en los postulados de la fenomenología francesa de siglo XX¹⁰ una misma fascinación por ese proceso enigmático que puede ser el arte en una de sus aventuras modernas. A pesar de ser el método fenomenológico indispensable para partir del objeto artístico, como fenómeno que nos abre al mundo, el análisis se ha ido reformulando supeditado a las necesidades que nos parecía que la obra de Rothko pedía. La presencia de lo sublime en la obra de Rothko, que se ha convertido en una alusión reiterada o un sobreentendido habitual en los análisis de los mayores especialistas de su obra, se reveló ineludible, a nuestro juicio. Robert Rosenblum es el que ha ido más lejos en esto, ciertamente su artículo “*Abstract Sublime*” así como su libro *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*

¹⁰ Pensamos especialmente en el círculo formado por Jean-Luc Marion, Alain Bonfand y Michel Henry.

lo convierten en una referencia obligada.¹¹ Ahondar en una filosofía de lo sublime nos llevó a encontrar un ángulo que creemos que merece ser analizado aún en profundidad. Lo sublime revela unas impresiones y sentimientos cercanos a lo que sucede ante una obra de Rothko. Asimismo, permite situarnos en una perspectiva que no se funda en lo bello, pues no podría ésta dignificar la experiencia que tenemos. La obra de Rothko se impone y nos somete a veces, sin poder evitarlo. Objeto y sujeto se confunden, significante y significado se disuelven difuminando los límites entre exterior e interior, entre trascendencia e inmanencia. Así, nos veremos llevados a analizar cómo lo sublime podría convocarse en los lienzos de Rothko, especialmente en su segunda etapa creativa por la madurez estilística y consagración que representa, para completar el estudio de su obra en este primer capítulo.

En efecto, lo sublime se ha convertido en una de las grandes líneas de análisis con las que aquí miramos la obra de Rothko. En esta perspectiva, los estudios de Baldine Saint Girons¹² nos han guiado hasta descubrir “los riesgos de lo sublime”. La puesta en escena que hace, ya sea de los principales teóricos, ya sea de los temas fundamentales de lo sublime, será esencial. Aunque esto nos llevará a considerar la tradición de lo sublime,

¹¹ John Golding, por su parte, también ha tratado la cuestión en *Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malévitch, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*. (Madrid: Fondo de cultura económica Turner, 2003) y podríamos citar algunos otros como Stephen Polcari, *Abstract Expressionism and the Modern Experience* (Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 1991).

¹² Especialmente *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours* (París: Desjonquères, 2005) y *Fiat lux. Une philosophie du sublime* (París: Quai voltaire, 1993).

nuestro interés no tiene una pretensión exhaustiva desde el punto de vista histórico. Evidentemente la falta de espacio aquí limita la elección. Es en su sentido moderno, con Burke y Kant, que lo sublime se muestra particularmente interesante a nuestro propósito. A pesar de tener en cuenta cómo lo sublime ha sido modulado a lo largo de la tradición, no se trata aquí de saber qué sublime conviene a Rothko sino, al contrario, cuál es la “sublimidad” (según los términos de Pedro Aullón de Haro¹³) que se configura a partir de su obra. Nuestro objetivo será, pues, caracterizar lo sublime, o mejor, la sublimidad, tal como se hace presente en las obras de Rothko. Hará falta encontrar el tratamiento apropiado que defina lo sublime sin delimitarlo en exceso, respetando su propio modo de aparición. Ver si una eventual reapropiación o redefinición de lo sublime es, en definitiva, concebible a partir de la obra de Rothko y por consiguiente, si podemos caracterizar “un sublime” contemporáneo.

Después de este necesario recorrido, en el segundo capítulo tomamos ya un punto de vista eminentemente estético. De la mano de lo sublime, emprendemos un rumbo que lleva la reflexión a reencontrar otros posibles horizontes de significación. Ciertamente, lo sublime hace gala de una ambivalencia, de una riqueza y complejidad, que podría consentir que lo abordemos desde otras esferas del pensamiento. Así, la reflexión que se anticipa a este punto avanza hacia la otra gran perspectiva que nos guía; la religión. Relación que intuimos, en parte, gracias al

¹³ Pedro Aullón de Haro, *La sublimidad y lo sublime* (Madrid: Verbum, 2006).

sentimiento de “lo numinoso” descrito por Rudolf Otto.¹⁴ Nos adentramos, pues, en un análisis que busca poner en conversación la obra de Rothko y el acto estético con la *via mística*. Lo hacemos tomando los estudios de Amador Vega¹⁵ como punto de partida fundamental, pues éstos son centrales para pensar la obra de Rothko desde una estética de la negatividad, fundada en la teología mística apofática. Aquí, el punto de vista de la experiencia estética permite abrirse hacia nuevas vías de comprensión. Así pues, en el estudio propuesto en el segundo capítulo, buscamos esos tiempos que nos guíen ante una obra de arte, entre lo sublime y la mística. *Noche oscura del alma*, de San Juan de la Cruz, evoca las fases místicas. Sirve tan solo para presentar las noches que estructuran nuestro análisis y que hemos llamado “Noche purgativa”, “Noche iluminativa”, “Noche unitiva” retomando esas fases místicas a las que añadimos la “Noche formativa”. Por lo tanto, se hará necesario encontrar una articulación en el discurso que sepa crear esos tiempos compartidos, donde estas dos grandes líneas de interpretación que nos guían puedan coincidir sin negarse, enfatizando sus semejanzas. Aquí podremos empezar a constatar si, como sospechamos, el acto estético de lo sublime que piden las obras de Rothko puede desvelar una experiencia que se refleja en la mística. Preguntarnos de manera más amplia, si, de algún modo,

¹⁴ Lo numinoso es descrito en Rudolf Otto, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios* (Madrid: Alianza, 1980).

¹⁵ Especialmente en *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko. La vía estética de la emoción religiosa* (Madrid: Siruela, 2010) y *Arte y Santidad. Cuatro lecciones de estética apofática* (Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, 2005).

experiencia estética y experiencia religiosa pueden llegar a crear una emoción análoga en el arte del siglo XX.

Si bien el segundo capítulo sienta las bases por las que elaboramos esta hermenéutica para vivir la obra de Rothko, en el tercer y último capítulo recuperamos lo expuesto para ilustrarlo mediante el análisis de la *Rothko Chapel*. El último capítulo de la tesis se plantea, pues, como el estudio en profundidad del último gran proyecto de Rothko, dado que supuso la culminación de sus anhelos en su carrera artística. De manera que, ejemplificando las diferentes “noches” o etapas por las que entendemos que deberíamos pasar para mirar las obras de Rothko, buscamos no sólo demostrar un modo apropiado para confrontar su obra en la *Chapel* que confirme nuestra suposición inicial, sino que creemos que nos será igualmente posible acercarnos a una práctica que nos enseña a respetar el nuevo juego del arte contemporáneo. Cerramos, así, el círculo que empezaba en el primer capítulo de la tesis volviendo a las obras mismas, nuestro objeto de estudio principal y el gran legado de todo artista.

Una de las preguntas que surgen ante una tesis como la que aquí se presenta seguramente sea cómo afrontar una investigación que sepa todavía encontrar espacios donde aportar aún una contribución significativa. La reciente publicación del libro de Christopher Rothko *Mark Rothko. From the Inside Out* (2016) quizás demuestre la vigencia de tal propósito. Ciertamente, de la obra y vida de Mark Rothko mucho

se ha escrito. Objeto de múltiples interpretaciones, su pintura se conoce hoy como uno de los ejemplos más sobresalientes del arte contemporáneo y Rothko se ha consagrado como uno de los pintores más relevantes del siglo XX. Los escritos que dejó el artista, recogidos en *Writings on Art* y en *The Artist Reality, Philosophies on art* son una de las fuentes primarias más interesantes con las que contamos y constituyen, creemos, uno de los corpus teóricos más importantes de mediados de siglo XX. El riesgo de elegir un artista del que tanto se ha dicho podría, ciertamente, hacer pensar que nuestra aportación está, ya antes de surgir, limitada. Obviar el conocimiento que tenemos de su pintura y vocación creativa debe ser asumido hoy como algo imposible y por esto debemos más bien integrarlo para construir vías de interpretación sin aparente contradicción con el artista. Desde la prudencia de una primera investigación doctoral, se ha optado, más que por descubrir horizontes insospechados, por partir de consideraciones ya asumidas y avanzar en la medida de lo posible a partir de ellas. Nos orientamos, pues, hacia esta perspectiva estética esperando encontrar un espacio de reflexión propio y no solo porque nos parezca que únicamente desde este punto de vista podría ser así. Como decíamos, creemos que lo que realmente impera como necesidad en la obra de Rothko es un enfoque que sea capaz de acercarse a la experiencia de nuestro encuentro con sus lienzos. Si bien el punto de vista creativo es siempre interesante y muchas de las interpretaciones que se han hecho pueden, en efecto, contribuir a su comprensión, abogamos aquí por una “apropiación” de las obras en lo que creemos que

merece una atención renovada. Se trata de constatar un tipo de experiencia, lidiando con lo subjetivo, la sensibilidad y la emoción estética. Si bien hasta ahora estos marcos de interpretación han sido tratados y asumidos como favorables en el estudio de su obra, hace falta bajo nuestro punto de vista pensar qué sucede en el momento en el que nos sentimos presos ante una obra y cómo podemos aprender a dejarla surgir, dando un paso hacia adelante en estas consideraciones, explorando estos caminos en profundidad y desde nuevos ángulos, hasta llevarlos al cruce donde se encuentran y relacionan.

Esta tesis, que debe entenderse fundamentalmente como un estudio de la obra de Rothko, se presenta como un itinerario en el que aprender a preparar nuestra alma para acoger lo que se vive en y por nosotros gracias al arte. Esto, creemos, está en cada una de las miradas que miran las pinturas, se debe encontrar en cada uno de nosotros. Quizás así contribuyamos a suprimir ese estigma que se cierne sobre las obras contemporáneas, especialmente abstractas, y podamos repensar el acto estético que, como las obras de Rothko, necesita el siglo XXI. Estas son las *Visiones del alma* que se presentan aquí.

Índice

	Pàg
Resumen	vii
Prólogo	ix
MARK ROTHKO, DEL ABISMO A LA ABSTRACCIÓN	1
I. Presentación de la obra de Mark Rothko	1
1. Marcus Rothkowitz	1
2. Vida en Portland y despertar artístico, 1913-1928	4
3. Hacia las etapas de su obra	12
3.1. Primeras obras, 1924-1939.....	12
3.2. La década decisiva, 1940-1949	25
3.2.1. La realidad del artista	28
3.2.2. Construcción de un mito colectivo, 1940-1943.....	35
3.2.3. Religiosidad primordial	48
3.2.4. Surrealismo automatista, 1943-1946	51
3.2.5. Ritual abstracto	65
3.2.6. Hacia una plasticidad táctil, <i>Multiforms</i> de transición, 1946-1949	70
3.3. La primera etapa creativa de Rothko	91
3.4. Obras clásicas, 1949-1970	97
3.4.1. <i>Sectionals</i> , 1949-1958	97
3.4.2. <i>Seagram Murals</i> , 1958-1959	124

3.5. Años 60, espacios-experiencia	139
3.5.1. Harvard Murals	144
3.5.2. La <i>Rothko Chapel</i>	147
3.5.3. <i>Black on grey</i>	155
4. Últimas reflexiones: Rothko, el hombre y el artista	163
II. Mark Rothko y los riesgos de lo sublime	171
1. Los riesgos de lo sublime	183
1.1. El riesgo de la simplicidad	185
1.1.1. Lo simple y el estilo sublime	188
1.1.2. La simplificación como riesgo, en la pintura	194
1.2. El riesgo de la grandeza	199
1.2.1. La desmesura de lo sublime	202
1.2.2. La grandeza, ¿cuestión de objeto o de sujeto?	209
1.2.3. La desmesura como riesgo	213
1.3. El riesgo de la oscuridad	215
1.3.1. El color de lo sublime	216
1.3.2. El elogio de la oscuridad	218
1.3.3. La ceguera como riesgo	224
1.4. El riesgo de la fealdad	225
1.4.1. Feo, bello, sublime	226
1.4.2. La agresión como riesgo en las obras de Rothko ..	232
1.5. Primeras reflexiones	239

2. La significación sublime	247
2.1. La simplicidad de lo esencial	247
2.2. Grandiosidad metafórica	257
2.3. Oscuridad de lo invisible	267
2.4. La fealdad de lo trágico	273
2.5. Segundas reflexiones	281
2.5.1. Lo sublime como riesgo	284
2.5.2. “Lo sublime es ahora”	296

**LUZ NITAL DEL ALMA,
¿HACIA UNA EXPERIENCIA MÍSTICA?** 307

1. Solicitación de lo sensible	312
2. Los riesgos del acto estético, entre lo sublime y la mística	317
2.1. Noche purgativa	318
2.2. Noche iluminativa	344
2.2.1. Luz-oscuridad	353
2.2.2. Oscuridad y luz divinas	355
2.2.3. Día y noche	363
2.3. Noche unitiva	370
2.4. Noche formativa	392
2.5. Reflexiones conclusivas	412

LA ROTHKO CHAPEL, PRESENCIA ACTIVA DEL VACÍO	417
1. La <i>Rothko Chapel</i> , lugar de experiencia	419
2. La instalación de la <i>Rothko Chapel</i>	423
3. Las “noches” de la <i>Rothko Chapel</i>	445
3.1. Disponibilidad al vacío	445
3.2. Oscuridad resplandeciente	461
3.3. Escuchar el vacío	474
3.4. Vivir la <i>Rothko Chapel</i>	493
4. Reflexiones conclusivas, la experiencia de la <i>Rothko Chapel</i> .	509
4.1. La <i>Rothko Chapel</i> , lugar de esperanza y amor	521
4.2. Necesidad de la <i>Rothko Chapel</i> hoy	524
 Notas conclusivas:	
Poesías calladas, pinturas de lo invisible	527
Anexos	533
Bibliografía	577

MARK ROTHKO, DEL ABISMO A LA ABSTRACCIÓN

I. Presentación de la obra de Mark Rothko

1. Marcus Rothkowitz

Marcus Rothkowitz nace el 25 de setiembre de 1903 en Dvinsk, en aquel momento bajo el Imperio Ruso; actualmente Daugavplis, Letonia. El lugar donde nació y creció hasta los diez años no existe ya. Ha desaparecido por los cambios sobre todo políticos y geográficos, pero también sociales y económicos.¹ Es prácticamente imposible volver hoy, volver a aquello que sus ojos asumieron como su origen, como es imposible volver a la infancia. Marcus partió un día, sin poder jamás volver a lo que había sido. En 1913, viaja hacia los Estados Unidos con su madre Kate y su hermana Sonia, hacia ese otro lado de los dos polos que la Guerra Fría mantendrá mucho después. La distancia que recorre, periplo interminable y agotador —según el propio artista²— cruzando mar y tierra, es una primera pérdida. Es una distancia no solo física, por la que el joven Marcus y su familia lo dejan todo atrás. A eso que podríamos considerar una

¹ Fue en 1920 cuando se integró a la República letona y cambió de nombre. Kate Rothko Prizel recuerda como su padre se sentaba a su lado con un mapa para enseñarle el territorio entre Letonia, Lituania y Polonia. Entonces le decía: “no puedes realmente ver, porque hay nuevas fronteras, mientras que antes había otras fronteras. Sin embargo, es ahí donde nací.” Annie Cohen-Solal, *Mark Rothko* (Arles: Actes Sud, 2013), 9. (A partir de ahora, cualquier fuente consultada en una lengua distinta al español será traducida por el autor, si no se indica lo contrario.)

² Rothko describió ese desplazamiento como “*exhausting, unforgettable journey*”. Marcus viajó con su madre y su hermana y a pesar de ser recordado por el artista como un viaje agotador, viajaron en segunda clase con unas comodidades inusuales entre los inmigrantes. James E. B. Breslin, *Mark Rothko. A Biography* (Chicago: The University of Chicago Press, 1993), 22.

pérdida del origen, se opone una fuerte identidad judía que le ha sido impuesta y que vive con ambivalencia. Quizás porque es lo que ha hecho que la familia Rothkowitz deba partir, escapar, empezar de nuevo, siendo el que es el contexto a principios del siglo XX en Europa. Marcus había sido educado en el seno de una educación talmúdica, educación que su padre, especialmente, intentó impregnar en él de manera mucho más intensa que en sus hermanos. En la zona para judíos de Dvinsk donde viven, zona que el imperio ruso mantenía desde hacía algo más de un siglo, ha podido constatar múltiples casos de violencia antisemita y probablemente eso queda gravado en los ojos de un niño que mira a su alrededor, debe hacer las maletas y huir. La situación en los alrededores de Dvinsk hacia 1905 es desoladora: ha habido más de cincuenta ataques a progromos como el de Kichinev (1903) o el de Bialystok (1906) donde más de doscientas personas murieron y setecientas fueron heridas, a lo que se une la crisis económica y social que atraviesa el Imperio Ruso en guerra con Japón. Es quizás, explica Annie Cohen-Solal, a partir del ataque a Bialystok que el padre de Marcus experimenta un cambio insospechado. La familia que se considera liberal y social-demócrata parece volverse hacia la religión en un vuelco conservador. Yacov, el padre, un farmacéutico que había intentado hacer frente a la represión política en diversas agrupaciones y asociaciones sociales y políticas, decide inscribir al joven Marcus, de tres años, en una escuela talmúdica a diferencia de sus dos hermanos y la

hermana mayores que no han seguido ese tipo de educación.³ En la escuela talmúdica, Marcus sigue una formación muy disciplinada, volcada hacia la espiritualidad y la memorización de los textos sagrados, en la que se le exige una intelectualidad precoz. Con un semblante siempre serio y vestido de negro de pies a cabeza, tiene sobre él el peso de la tradición religiosa, una responsabilidad que recaía normalmente sobre las espaldas del primogénito.

La segunda gran pérdida para Marcus y su familia acontece algunos meses después de su llegada a la tierra de los sueños. Después de un ferry, un tren, un barco, diez días en New Haven en casa de unos familiares y quince más de tren hasta llegar a Portland (Oregón), el niño de siete años que perdió a su padre lo recupera, para perderlo definitivamente siete meses después. Su padre, que había llegado en 1910 a Portland y al que se unieron dos años después sus dos hijos mayores, fallece el 27 de marzo de 1914.⁴ Es en *Ellis Island* donde Rothkowitz pasó a Rothkowitz, una versión polaca mucho más extendida entre los inmigrantes judíos, que ellos sentían como falsa, en un cambio

³ Marcus decidió poner fin a la educación talmúdica que había seguido, quizás porque no aguantó la responsabilidad que suponía, quizás como respuesta al abandono del padre (que en un primer momento podía entender como la partida a Estados Unidos y en un segundo momento como su muerte). No se sabe exactamente cuando dejó de ir al templo pues los recuerdos de Rothko son contradictorios y apuntan tanto a la edad de nueve años todavía en Dvinsk como a 1914, después del fallecimiento de su padre. Rothko percibía a su padre como un hombre severo y autoritario que “le obligó a aferrarse a una religión de la que él mismo se había mostrado antagónico.” Breslin, *Mark Rothko*, 19 y 27.

⁴ *Ibid.*, 24.

forzado que les parecería ofensivo.⁵ Igual que la supresión de Dvinsk en la cartografía, parece que sus orígenes se esfuman también con la muerte del progenitor y un apellido modificado forzosamente. Ya no quedan raíces, en un lugar donde a pesar de ser recibido por familiares y por otros emigrados judíos de Europa del este, no se siente en casa.⁶

2. Vida en Portland y despertar artístico, 1913-1928

En el gueto de *South Portland* (*Little Odessa* o *Little Russia*⁷), escindido ligeramente de *North Portland* (donde viven los judíos de procedencia germánica), la familia Rothkowitz ya sin el padre, formará parte de la comunidad, tomando clases de inglés y de civilización americana. De tendencia más bien moderada y abierta, la comunidad que tan bien los acoge supone para ellos un extremo y un aislamiento de lo que es la vida en Estados Unidos que presumiblemente no les hace sentir del todo cómodos. Aprovecharon el apoyo que suponía la vida en la comunidad, pero no compartían la nostalgia que parecía invadir a sus vecinos hacia la tradición judía. Forzosamente pasaron de ser judíos progresistas a judíos religiosos, de burgueses a artesanos, sintiéndose intelectualmente y por su deseo de

⁵ Cohen-Solal, *Mark Rothko*, 242 (Nota al pie). Esta especificación no aparece en el relato de Breslin. Utilizaremos a partir de ahora la nueva ortografía.

⁶ “*Rothko had never, as he later said, been «able to forgive this transplantation to a land where he never felt entirely at home.»*” Breslin, *Mark Rothko*, 25. Rothko sintió la migración como un exilio, un destino que no había elegido y que le hacía sentir enfadado y triste.

⁷ “*Little Russia*” según James E. B. Breslin; “*Little Odessa*” según Annie Cohen-Solal.

integración más próximos a los que vivían en *North Portland*. Asimismo, podemos suponer que Marcus se siente diferente de su familia por el tipo de educación y religiosidad en él impregnadas, así como tampoco se siente del todo identificado con la comunidad judía de Portland y le costará de la misma manera hacerse aceptar en la comunidad *WASP (White Anglo Saxon Protestant)*. Es decir, ni tan liberal como su familia, ni suficientemente judío entre los judíos, ni suficientemente americano para los americanos.

El periodo que va de 1913 a 1921 será determinante para el joven Marcus que empezará su escolarización en Portland y comprenderá poco a poco cuál es su lugar en el mundo. Son unos años de formación personal en los que acontecerá el despertar de su identidad y de una percepción propia, que asumirá en gran parte por lo que le impone la mirada ajena. Parece, pues, que seguirá sintiendo lo duro que es integrarse y ser aceptado, como aquel niño que llegó vestido como un judío con un cartel colgado al cuello y sin hablar una palabra de inglés, tal como le confiesa a Motherwell mucho tiempo después.⁸ De hecho, la historia de Rothko puede a grandes rasgos resumirse así. Desde edad muy temprana tendrá que enfrentarse al rechazo social por ser como es. Esto despertará en él una angustia vital y una rabia que canalizará en diversos escritos y reivindicaciones en favor de una justicia y una

⁸“*You don't know what it is to be a Jewish kid dressed in a suit that is a Dvinsk not an American suit travelling across America and not able to speak English.*” Breslin, *Mark Rothko*, 22.

igualdad social que se verán truncadas constantemente.⁹ Prueba de su avidez literaria son una novela corta que publica en la revista *The Neighborhood* aunque la había escrito con dieciséis años, “*Doubon’s Bride*”, y más tarde una pieza corta de teatro, “*Duty*”. En sus escritos, fuertemente autobiográficos, las relaciones paterno-filiales son siempre protagonistas. En ellos se refleja el dolor de la pérdida. Paralelamente demuestra un gran liderazgo político: una prueba de ello es el editorial que escribió para la revista *The Neighborhood* en su primer aniversario. Demostraba ya una madurez en su crítica del sistema educativo y una voluntad de reconstituir el mundo a partir del estudio, la creación literaria y el compromiso político que parece ser un reflejo del activismo y la lucha del padre. En los momentos de dificultad, siempre fiel al patrón paterno, no tuvo una actitud de sumisión pasiva, sino que reaccionaba en dos tiempos, primero con un retorno a la tradición, a su identidad (como había hecho su padre con la religión y la decisión de que siguiera una educación talmúdica), y en segundo lugar con acciones socialmente reivindicativas.¹⁰

⁹ Así es, por ejemplo, cuando en el instituto le es vetado el ingreso en unos clubs muy cerrados por su condición religiosa. Después de ser rechazado y de sentirse decepcionado, con dieciocho años, sacará una fuerza movida por una gran rabia y utilizará los medios que tiene al alcance para hacerse oír. Escribe en *The Cardinal*, una pequeña revista de la escuela, intentando relanzar “el club de los contribuidores” que entendía como un forum abierto para la expresión de ideas en pro del desarrollo de una conciencia ciudadana. También bajo el amparo de *The Neighborhood House*, una asociación liderada por una de las mujeres más influyentes de la comunidad de *South Portland*, conseguirá establecer un club de debate. Cohen-Solal, *Mark Rothko*, 42.

¹⁰ *Ibid.*, 62.

Llegaron los primeros trabajos, en un principio como repartidor de diarios (*newsie*), gritando las noticias a sus vecinos. Noticias en 1917 como la Revolución rusa o el desmantelamiento del Imperio ruso tal como él lo conocía, junto con la desaparición de otro imperio, el austro-húngaro, y demás noticias que culminan en el gran desastre que asola a Europa durante la Primera Guerra Mundial. Estados Unidos entra oficialmente en la ofensiva también ese mismo 1917 declarando la guerra a Alemania. Marcus se interesa por la IWW (*International Workers of the World*) y una líder anarquista que tiene cierto eco en la prensa, Emma Goldman. Podemos decir que en su despertar intelectual e ideológico encuentra esas mismas tensiones sociales, políticas y raciales que lo hicieron huir de Dvinsk. Que es un periodo convulso a nadie se le escapa. Estados Unidos prepara su entrada internacional. El que había sido un país abierto a los inmigrantes ve como en el sur del país renace el *Ku Klux Klan* y acabará forjando un fuerte sentimiento nacionalista cerrado y temeroso de la llegada de emigrantes, que cada vez es más numerosa en la década de 1920. Todas esas dificultades que marcan los primeros años de juventud del joven Rothkowitz quedan patentes en los poemas que escribió. En "*Walls of Mind: Out of the Past*" escribía versos como:

El pasado parece
abalanzarse encima
de mí—
El pasado triste de la
raza.
Aquella primitiva
gente bárbara
Vive otra vez en
mi sangre

Y me siento atado
al pasado
por cadenas
invisibles.¹¹

Demostró una capacidad intelectual excepcional. Tras aprender inglés y hablarlo sin acento ruso (Marcus ya hablaba cuatro lenguas vivas), supera los nueve años de escolarización en tan solo ocho. En 1921 es admitido en Yale con una *full scholarship*, aunque, una vez más, sentirá un gran rechazo que resquebrajará la débil integración que había conseguido en Portland. La experiencia en Yale duró dos años, Rothko abandona finalmente con la sensación de ser aceptado pero no integrado. Poco a poco, su interés quedó frustrado por un sistema que no premiaba el mérito sino la condición social. Además de su confesión religiosa, su origen modesto también lo alejaba de la integración. Nunca consiguió entrar en ninguna fraternidad, que eran grupos selectos (aunque judíos adinerados y educados en las escuelas de élite habían llegado a formar parte de ellos). En un sistema que premia tanto el deporte, Rothkowitz tampoco podía salvar el estigma que planeaba sobre él dadas sus pocas habilidades físicas. Era un estudiante de segundas. La experiencia en Yale fue un fracaso que le dejó un gran sabor amargo. Su hastío se hizo patente en la publicación de Yale *Saturday Evening Pest*, así como en sus colaboraciones en *The Cardinal* y en *The Neighborhood*. Los años veinte, cuando él también está en la veintena, son unos años muy

¹¹ “*All the past seems to rush up over me—/ All the sad past of the race. Those primitive barbarous people/ They live again in my blood/ And I feel myself bound to the past/ by invisible chains.*” Breslin, *Mark Rothko*, 44.

inestables que lo marcaron profundamente, como se sigue de la narración de Cohen-Solal y Breslin.

A finales de 1923, al dejar Yale, donde estudiaba literatura inglesa y francesa, historia, historia de la filosofía, algunas materias de psicología, economía, matemáticas y física, se instaló en Harlem, Nueva York. Siempre estiró los hilos de familiares y conocidos, tanto para encontrar alojamiento (que fue cambiante), como para encontrar trabajo (también inestable). Trabajó en un taller de patrones y luego como contable. Resignado y alimentando la rabia hacia la sociedad, se enfrentó a su hermano mayor por razones económicas y pasó cinco años entre en New Haven, Portland y Nueva York. Allí, como por casualidad encontró en el arte su lugar. Un día de 1923 decidió acompañar a un amigo a la *Art Students League*. En una clase de dibujo al natural descubrió su vocación y siguió sus primeros cursos durante dos meses.¹² En abril de 1924, de vuelta en Portland, probó brevemente suerte en el teatro. Empezaron los cursos y el deambular entre instituciones. Regresó a Nueva York en enero de 1925 para estudiar pintura en la *New School of Design* siendo alumno de Arshile Gorky. En octubre del mismo año, volvió a la *Art Students League* donde durante siete meses estuvo asistiendo a las clases de naturaleza muerta de Max Weber. Más tarde seguiría algún curso en la *Educational Alliance Art School* y debutó en la ilustración. Entre los alumnos de su misma generación se hallaban Newman y Gottlieb. Se

¹² “Then one day I happened to wander into an art class, to meet a friend who was taking the course. All the students were sketching this nude model— and right away I decided that was the life for me.” Ibid., 54.

marchó a Portland en 1928 por un periodo de pocos meses y regresó a Nueva York en otoño de ese mismo año para quedarse.

La influencia que en estos primeros momentos ejercieron Max Weber y Milton Avery, que conoció en ese mismo 1928, es algo que Rothko reconoció siempre, tanto a nivel artístico como personal. El primero era un judío ruso que había recorrido Europa siguiendo lecciones de arte moderno. Gracias a él, el joven Rothkowitz conoció la obra de Cézanne y aprendió la pasión por el color a través de Matisse. Weber afirmaba que “el arte iba más allá de la simple representación de lo real y que el artista era un profeta”¹³, algo que sin duda iba a marcar la concepción artística de Rothko. El segundo, americano pero vinculado a la comunidad judía de Brooklyn por su esposa, era uno de los líderes del modernismo en ese momento. Fue el mentor de artistas como Adolph Gottlieb, Barnett Newman, Joseph Solman o Louis Schanker. También él reconocía el talento de Cézanne y de Matisse en la estilización de formas y el uso de colores primarios. Las enseñanzas de ambos lo moldearon determinando su propia trayectoria artística.

Su condición religiosa le llevó a entrar en ciertos círculos donde los judíos iban a tener un ascenso social y económico del que se iba a beneficiar. Sin embargo, aún había de acontecer otro hecho desagradable cuando en 1927 el rabino Lewis Browne lo contrató para ilustrar su proyecto *The Graphic Bible* y no le pagó

¹³ Cohen-Solal, *Mark Rothko*, 72 (Nota al pie).

lo acordado. Rothko entró entonces en un proceso judicial imposible de ganar y se endeudó fatalmente. La traición de uno de los suyos aún le dolió más y sintió un fracaso y un ridículo enormes. Había sido invitado ya por aquel entonces a participar en su primera exposición colectiva en la *Opportunity Gallery*. Empezó también a trabajar como profesor de artes plásticas para niños en el *Brooklyn Jewish Center*, trabajo que mantendría desde 1929 hasta 1952. Esto le dio cierta estabilidad económica y emocional, pues para él, la labor educativa era muy importante, como lo es para el judaísmo en general. Vivió en Nueva York donde poco a poco se hizo un nombre en el mundo del arte, participando siempre en colectivos y asociaciones de artistas que optaron por un cambio respecto a la tradición, como veremos. Solitario y reservado, encontró en otros artistas un círculo de amistades muy importantes para él: Adolph Gottlieb, Barnett Newman, Clyfford Still o Robert Motherwell, entre otros. Los textos que nos han llegado tanto de su propia mano como de especialistas y amigos que compartieron tiempo con él, así como los de su hijo Christopher, nos dibujan un retrato de alguien atormentado y complejo, como su obra.

Los años de juventud de Rothko, ya sea por el convulso contexto político y social de su niñez, ya sea por la realidad que debe afrontar desde su llegada a Estados Unidos, plantean importantes interrogantes: ¿cómo integrar el hecho de ser el único en su familia en recibir una educación talmúdica? ¿honor o castigo?, ¿qué ha representado el adiós al origen y al padre a tan temprana edad?, ¿cómo asumir el rechazo constante y los

fracasos que se suceden por la imposibilidad impuesta a ser uno más? Aunque no sea nuestro propósito dar respuesta a todo ello, podemos entender la ruptura capital que eso puede significar para alguien en el momento de la construcción de su propia identidad, cuando está descubriendo quién es y debe encontrar su sitio en el mundo. Hay que preguntarse todo esto dado que, como su mismo hijo Christopher menciona, marcó su personalidad y, por supuesto, su arte. De manera que las consideraciones biográficas aquí aportadas no nos sirven solo para presentar quién era Mark Rothko, sino que en su caso ayudan a perfilar una continuidad vital que marca indeleblemente su concepción y trayectoria artísticas. Si normalmente las obras de un artista deberían valerse por sí mismas y encarnar los significados a ellas atribuidos, en el caso de Rothko el hecho de conocer ciertas vicisitudes histórico-sociales o personales ayudan a entender no solo al hombre, sino también al artista detrás de esas obras. Más aún si consideramos que para él arte y vida eran una y la misma cosa.

3. Hacia las etapas de su obra

3.1. Primeras obras, 1924-1939

Estos años son para Rothko los del inicio de su carrera pictórica. Irá por lo tanto descubriéndose como artista; un artista que lo es no solo por una habilidad que reconoce en él, sino por lo que representa socialmente. De hecho, de las primeras luchas y

movimientos reaccionarios de la comunidad judía había emergido un nuevo prototipo social que sería el orgullo de la cultura yiddish: el trabajador intelectual autodidacta marcado por una infancia en la *Talmud Torah* que ha de luchar por ser quien es.¹⁴ Guardando ciertos paralelismos con lo que la experiencia personal de Rothko y su carrera representan, podía ser este un claro modelo para el joven artista que batallará incansablemente para hacer valer su arte a ojos ajenos, hasta sus últimos días.

Es también en este periodo cuando una generación de jóvenes artistas están iniciando sus carreras. Gracias al intercambio constante de ideas y postulados reaccionarios, tanto contra la sociedad como contra el arte hasta el momento dominante, se empieza a forjar lo que será el primer movimiento de vanguardia de los Estados Unidos. Los años que van desde 1924 hasta 1939 son, pues, unos años embrionarios en los que se prefigura la metamorfosis del artista y la metamorfosis de Nueva York como la gran capital del arte moderno. Dos metamorfosis, como señala Cohen-Solal, precedidas por los turbulentos acontecimientos que desde 1913 golpean al mundo.¹⁵

¹⁴ A pesar de haber seguido cursos de pintura, Rothko se consideraba en gran parte autodidacta.

¹⁵ El contexto americano es el de la gran depresión. A nivel mundial, las calamidades políticas y sociales se han hecho patentes de una manera que no deja indiferente a nadie, menos aún a éstos jóvenes artistas; la Primera Guerra Mundial que lleva a Europa al desastre, la ascensión del nazismo, la guerra civil española y el estallido en 1939 de la Segunda Guerra Mundial van caracterizando un ambiente que marca la idiosincracia americana de estos momentos. Irving Sandler, *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto* (Madrid: Alianza, 1996), 31.

Cuando Rothko inicia su carrera, pinta paisajes, naturalezas muertas, retratos y múltiples escenas del metro neoyorkino entre acuarelas, guaches y pintura al óleo. En sus pinturas aparecen personajes fantasmagóricos, enigmáticos, casi como manchas de colores informes que se difuminan en escenas que aún se dejan reconocer vagamente. Hay algo que dota a esas imágenes de un cierto extrañamiento. Nada parece ocurrir con la placidez de un día feliz, nunca con la intención del artista de retratar simples aspectos de la vida cotidiana. Sus obras piden ser interrogadas más allá de la identificación de una escena, pero se muestran poco “legibles” como apunta Anfam.¹⁶ Esto es, en parte, lo que las aleja de la corriente dominante. El arte americano para entonces se había erigido, siguiendo las ideologías principales del momento, en dos grandes tendencias artísticas: el realismo social y el regionalismo. Eminentemente conservador, el ambiente artístico de los años 30 chocó con el interés creciente por la vanguardia europea. El 17 de Febrero de 1913 había llegado la primera oleada de obras del viejo continente gracias al *Armory Show*, solo seis meses después de la llegada de Rothko a suelo americano. De Europa llegaron muestras, por ejemplo, del arte de Duchamp, Brancusi, Braque, Gauguin, Kandinsky, Seurat, Van Gogh o Roualt.¹⁷ Durante los años 30 se sucedieron las exposiciones que las daban a conocer, en parte gracias a galeristas como Alfred Stieg que estaba exponiendo obras de Rodin, Matisse, Cézanne y

¹⁶ David Anfam, *Mark Rothko: the Works on Canvas. Catalogue Raisonné* (New Haven: Yale University Press; Washington: National Gallery of Art, 1998), 32.

¹⁷ Cohen-Solal, *Mark Rothko*, 68-69.

Picasso, en el momento en que abrieron también algunos de los grandes museos americanos.¹⁸ Dos reacciones surgieron de ello: una positiva bienvenida a la vanguardia, modernidad e innovación, que será la que toman los jóvenes artistas de los años 30, o el cierre de puertas a lo que llega de París en un conservadorismo que consideraba un desastre perder la identidad propia. Jóvenes artistas como Rothko, la mayoría alineados a ideologías de izquierdas, empiezan a querer separarse de las tendencias predominantes y rechazan los estilos realistas en pro de la vanguardia que llega de Europa. Las escenas enigmáticas de Rothko avisan de la nueva deriva que toma el arte moderno americano. Como tantas veces se ha dicho, quizás los artistas van por delante de su tiempo. Algo así pasó en este momento en el que nuevas formas apostaron por un cambio, pero no recibieron el suficiente respaldo ni por parte de las instituciones, ni por parte de los críticos. Los artistas, insatisfechos con las exposiciones que se celebraban (como la del MOMA en 1936) se unieron y decidieron exponer por su cuenta para presentarse de un modo más completo, como explica Sandler. Surgieron entonces varias alianzas. Desde 1935 se venían reuniendo los más de treinta artistas que acabarían formando el grupo *American Abstract Artists* (AAA). En otoño de 1936, Ilya Bolotowsky et Louis Schanker lo fundaron para ampliar la visibilidad del arte abstracto, que

¹⁸ El Museo de Arte Moderno abrió sus puertas en 1929 con Alfred H. Barr, Jr. como director uniendo exhibiciones de arte europeo y americano. También empezaron a exponer en el *Museum of Living Art* (alojado en la biblioteca de la universidad de Nueva York), el *Whitney Museum* que abrió en 1931 con arte americano contemporáneo y el *Museum of Non-Objective Painting* (luego el *The Solomon R. Guggenheim Museum*). Sandler, *El triunfo de la pintura norteamericana*, 42.

entendían como “el más concreto de los estilos” así como para promover l’abstracción como “la expresión mas auténtica y legítima de la cultura contemporánea internacional.”¹⁹ Surgió también un grupo entorno a Hans Hofmann y su escuela, muy influyente para Rothko; un grupo formado por Davis, Gorky, de Kooning, John Graham y David Smith; así como *The Ten*, con Rothko y Gottlieb entre los fundadores. Constituido en 1935 por artistas judíos de Europa del Este (de primera o segunda generación), *The Ten* llevaba la marca de los excluidos. Sus integrantes se sentían huérfanos en la escena artística y comprometidos con la actividad política, pedagógica o editorial y se mantuvieron unidos hasta que en 1940, tras ir sumando críticas, deshicieron la agrupación. Unidos en un principio por diferencias con el marchante que los representaba, rompen con su galería y lo intentan por su cuenta. De la misma manera Rothko, Ben-Zion Weinman, Ilya Bolotowsky, Adolph Gottlieb, Louis Harris, Yankel Kufeld, Louis Schanker, Nahum Tscacbasov y Joseph Solman demostraron cierto gusto por la abstracción aún y mantenerse en la figuración.²⁰ En efecto, entre las diversas agrupaciones existía una afinidad y un intercambio constante de postulados. Lo que les unía, en gran parte, era el rechazo hacia viejas formas ya demasiado utilizadas, demasiado sofocadas y obsoletas. Buscaban nuevas vías, vías que les fueran propias. Recurrieron a “la experiencia sensual directa” que “es más real que vivir en medio de símbolos, consignas,

¹⁹ Ibid.

²⁰ Eran nueve los componentes, seguramente con un décimo que iba rotando. Breslin, *Mark Rothko*, 101.

intrigas trasnochadas y clichés —mucho más real que el arte político-retórico”²¹; búsqueda que se identifica perfectamente con la de Rothko. Reconocían cada vez más que si querían renovar el arte, debían confiar en sus propias experiencias, transmitir las al lienzo de la manera más directa que conocieran. Por ello buscan manifestarlas por medio del empleo de formas contemporáneas, superar el provincianismo y dominar las tradiciones del arte moderno.²² Entre sus intenciones estaba la de convertir el arte en algo más que puro formalismo, dotarlo de un sentido social actualizado que lo salvara del tono propagandista que veían en los muralistas americanos.

De hecho, en sus discusiones está el germen de la vanguardia norteamericana, tanto de lo que será el arte de Rothko como el de los demás futuros expresionistas abstractos: el interés por una abstracción que reflejara lo espiritual en el arte, la pureza del arte explotando sus “valores legítimos” según la expresión de Graham y la esencialidad de sus formas en pro de un contenido, que ha de saber ser universal. La influencia de la tradición europea era indudable e indiscutible: el gusto por el color en Matisse, el gran referente que era Picasso para la mayoría de artistas, el interés por Freud y Jung, la afinidad con Rouault, el Expresionismo alemán y el Dadaísmo, así como con los temas sentimentales del Romanticismo²³ era lo que se respiraba en esos ambientes.

²¹ Sandler, *El triunfo de la pintura norteamericana*, 42. (Cita de Ibram Lassaw, escultor abstracto, en 1938).

²² Ibid.

²³ Ibid., 52. Ver Dore Ashton, *About Rothko* (Cambridge: Da Capo Press, 2003), 39.

Rothko que estaba en el centro de estas discusiones, empezaba a buscar la manera de unir estos postulados con su pintura, encontrar los medios que lo pudieran hacer visible, palpable. Algo que irá logrando progresivamente y que se hace del todo evidente en obras posteriores a las de los años 30. Sin embargo, ya desde estas tempranas pinturas consideradas aún “figurativas” podemos advertir un tratamiento plástico que demuestra que no son, sin embargo, realistas, al menos no en el sentido de interesarse por la representación de una realidad externa. Esas escenas extrañas y enigmáticas han de ser interpretadas como estados emocionales, precisamente por el extrañamiento que les da un trabajo plástico de tendencia abstracta. En obras como *Untitled (musicians)* de 1935²⁴ (fig. 1) los trazos son expresionistas, como descuidados, pues no pretenden dibujar la realidad. La línea sigue presente, pero abraza un volumen de cuerpos en contacto los unos con los otros, que se difuminan y se unen. Tan unidos como en *Untitled (Waiting room)*, (fig. 2) donde los cuerpos se han vuelto unas manchas de color que casi prefiguran esos *multiforms* posteriores como un estado superior (que no distinto): los detalles y la exactitud relegados a la ausencia, ninguna voluntad de precisión con lo objetivo. Hay ya, pues, en estas obras una cierta abstracción que busca surgir con toda su fuerza expresiva y que para ello usa el color. En 1929 Rothko había empezado a dar clases de pintura y modelado a niños en la *Center Academy*

²⁴ La información relativa a las obras está basada en el catálogo de David Anfam, *Mark Rothko: the Works on Canvas*. Ver anexos.

del *Brooklyn Jewish Center*, como hemos mencionado ya. Gracias a la influencia de los postulados educativos de Frank Cizek, Rothko empezó a admirar y a estimular el desarrollo natural de la creatividad, como demuestra en su escrito *Scribble book*²⁵. Estaba convencido de que los medios de expresión no tenían nada que ver con la habilidad artesanal o las técnicas pictóricas, sino que derivaban del sentimiento espontáneo y libre, como el de esos niños.²⁶ Quizás esto también se añadió a su búsqueda formal por encontrar esa forma libre y natural suya. Rothko consideraba que “la pintura es un idioma tan natural como el canto o el habla.”²⁷

Sus escenas son algo más que paisajes o retratos realistas del mundo de principios de siglo. Como venimos apuntando, esto se intuye por el tratamiento plástico que debe de estar motivado por una intención más allá de la del realismo. En efecto, desde esta etapa primera, Rothko demuestra estar interesado en una realidad no visible. La forma busca convocar lo invisible. Mirando el único autorretrato del artista (fig. 3), vemos como Rothko ha dejado dos grandes manchas negras como ojos. Se presenta a sí mismo como ciego a todo lo externo; ¿nos está intentando decir que es una visión interna la que le interesa y no las apariencias de lo sensible? Su autorretrato está así haciendo

²⁵ Ver Mark Rothko, *Writings on art* (New Haven: Yale University Press, 2006).

²⁶ Bonnie Clearwater, “Selected Statements by Mark Rothko”, en *Mark Rothko, 1903-1970*, ed. Alan Bowness (Londres: Tate Gallery publications, 1987), 68.

²⁷ Rothko, *Writings on Art*, “New Training for future artists and art lovers”, 1934, 1. Traducido por Miguel López-Remiro como *Mark Rothko. Escritos sobre arte (1934-1969)* (Barcelona: Paidós, 2007), 28. (A partir de ahora será ésta la traducción que usaremos, apareciendo después de la cita del original como “Trad.”)

algo más explícita su propia voluntad artística. Aquello mismo que intenta decirnos a través de su obra mediante el lenguaje plástico con el que flirtea.²⁸ Por eso, el mundo que todavía puede reconocerse, como por ejemplo en *Subway* de 1935 (fig. 4) ha sufrido un extrañamiento. Hay algo en él que es expresivo más allá de su identificación con el metro de Nueva York: ese lugar subterráneo es más un espacio psicológico.²⁹

En esta obra, como en las que pinta Rothko en esta época, la figura humana protagoniza la imagen. Parece como si ella fuera el medio para entender la obra; es en ella que debemos centrar la atención pero no para reconocer quién es ese hombre o identificar la escena en la que se encuentra, sino para vivir lo que ella vive. Hermanarnos en el sentimiento de esa realidad. Es como si Rothko pensara, de hecho, que no hay realidad sin percepción, sin experiencia, y ese sujeto central es el que nos ayuda a nosotros, espectadores, a sentirlo. Como si fuera nuestros ojos, nuestra carne, ese sujeto central nos ha de hacer sentir el efecto del mundo. Es el mundo como fenómeno que se da a nosotros el que se deja sentir a través de esa figura humana que podríamos ser nosotros mismos. De ahí que no importe entretenerse en su rostro, que no se quiera individualizar ese sujeto, sino al contrario dejar la posibilidad de

²⁸ “*The self-portrait defines early on this preoccupation with vision as divided consciousness, which holds a presentiment of the classic paintings wherein seeing is turned into a subject by all sorts of means. In cancelling his external gaze by the subterfuge of the darkened lens in Self-Portrait, the artist figures himself at once as a see-er of darkness (which is all we can see him seeing) and implicitly as a possessor of in-sight (he sees nothing outside).*” Anfam, *Mark Rothko: the Works on Canvas*, 33.

²⁹ *Ibid.*, 35.

que sea simplemente un cuerpo que cualquiera de nosotros podría habitar. A menudo los personajes de esta etapa, cuando no protagonizan un retrato, están despersonalizados. Sus rasgos aparecen difuminados entre pinceladas toscas, sus ojos no nos confrontan ni son el resultado de un trabajo delicado para definirlos. Son personajes sin rostro. Sus cuerpos son volúmenes que se expanden hasta unirse casi con el entorno a la manera de Munch, como en los dos cuadros llamados *Bathers or Beach scene (Untitled)* de 1933-34 (fig. 5 y 6). Es por esto que lo que se representa, a pesar de encontrar objetos sensibles y formas aún reconocibles, es simbólico y figurado. Ha de ser entendido como un estado mental y/o emocional. No es el mundo tal como puede ser visto, sino tal como es percibido internamente, tal como nos afecta; el mundo tal como lo sentía Rothko. El título del libro recientemente publicado por Christopher Rothko habla por sí solo: *Mark Rothko: from the Inside Out*. Es desde el interior que nace la obra. Como él mismo las llama, las obras de su padre son “psicodramas”.³⁰

Esto se percibe igualmente en el tratamiento del espacio que rodea a la figura humana en estas telas. La rodea e incluso se fusiona con ella, asfixiándola a veces, contagiándose del sentimiento que embarga la percepción. Lo interno fluye hacia lo externo y lo determina. La arquitectura toma un rol principal en algunas obras: es el caso de *Interior*, de 1936 (fig. 7), donde una construcción de estilo clásico encuadra al espectador, o escenas del metro como *Untitled (subway)* (fig. 8) o *Underground Fantasy*

³⁰ C. Rothko, *Mark Rothko. From the Inside Out*, 21.

[*subway (subterranean fantasy)*] (fig. 9) donde los pilares se confunden de una manera clara y buscada con unas figuras humanas alargadas, casi escondidas por las columnas. Rothko dijo que las figuras en estas obras: “tienen una existencia fantasmagórica, lánguida, efímera, cada una de ellas, como las de Giacometti, inmersa en su propio mundo” y añadió que la figura: “revela el color externo de la existencia, con si la solidez y la presión de la atmósfera que rodea a estas figuras las hubiera exprimido hasta el alargamiento.”³¹ Las figuras solitarias tienen la intención de transmitir la “incomunicabilidad humana”.

La soledad de los personajes, incluso cuando no están solos, se hace patente en su relación con el espacio. En las escenas que Rothko pinta en esta época, las figuras parecen desconectadas, aisladas, incomunicadas o incapaces de comunicarse; reflejo crítico de un momento de poca conexión entre individualidades. La exageración y la desproporción de las figuras también existe en el tratamiento del espacio. Esto prefigura, en parte, la posterior eliminación de la figura humana como si el resto de la escena engullera el espacio del cuadro y fuera ese el vacío que deberemos enfrentar en su última etapa. Casi como en las escenas de Edward Hopper, donde el sujeto se encara a espacios desolados y el extrañamiento viene, quizás, bajo la “falsa” apariencia realista de normalidad, en las telas de Rothko el extrañamiento ha llegado a la pincelada, que se mueve como

³¹ “*Figures has a wraithlike, wan, ephemeral existence, each, like those of Giacometti, involved in his own world. Reveal the outer colorlessness of existence, as if they had been squeezed to elongation by the solidity and pressure of the surrounding atmosphere.*” Rothko, *Writings on Art*, “Notes from an interview by Williams Seitz, April 1, 1953”, 86. Trad., 135.

caprichosa dibujando y desdibujando a la vez. La distorsión de tales espacios busca transmitir una incomodidad expresiva. Lo conocido, dice Anfam, se desfamiliariza, el misterio habita en lo ordinario.³² Parece que la influencia de Matisse y un cierto expresionismo se dejan notar. Parece evocar, asimismo, la pintura metafísica de De Chirico, como ya es habitual destacar.³³ Pero sus obras en este periodo, aunque son en parte deudoras de la pintura europea, están luchando para poder liberarse del peso de la tradición, para encontrar esas formas libres y espontáneas que sean expresivas.

Estas obras reproducen la misma lucha que Rothko está atravesando como artista. Como Annie Cohen-Solal apunta, parece que la entrada de Rothko en la escena artística es bastante rápida y regular hacia los años 30. Había tenido ya una exposición individual en el Museo de Bellas Artes de

³² Anfam, *Mark Rothko: the Works on Canvas*, 29-30. "This enigmatic quality stems from ambiguities in the relations among the depicted figures, who often look as if they were in the midst of some tense but inexplicable domestic or social drama. In other instances a sense of anomie or estrangement prevails, either among the figures or between them and the places they inhabit. Throughout, Rothko's technique as a painter of the human figure was suffused with a heightened emotionalism manifest in the deliberate exaggerations of his drawing and, in the case of the gouaches and watercolors, in his ejaculatory brushwork." Anna C. Chave, *Mark Rothko: Subjects in Abstraction* (New Haven/ Londres: Yale University Press, 1989), 46.

³³ Estas obras suscitan múltiples asociaciones con artistas expresionistas como Kirchner, Nolde, y el expresionismo alemán, Soutine, Roualt o Hopper. En este momento Rothko leyó *Expressionism in Art* de Oskar Pfister, una obra influenciada por el psicoanálisis de Freud así como con el mismo título la obra de Sheldon Cheney, algo contraria a esta anterior en su enfoque, pero convergente en la importancia de un arte del interior. Breslin, *Mark Rothko*, 106. "Rothko tried to make activist art by expressing his concerns directly and materially through the emotionalism of his drawing, the exaggerations of his palette, and the urgency of his touch. Expressionism is «a cry of distress, like a stream of lava forcing itself forward prompted by the soul's misery and a ravenous hunger after life», wrote Oskar Pfister, a pioneering amateur scholar of psychoanalysis and art whose writings Rothko read in the late 1930s". *Ibid.*, 49.

Portland en 1933 y en la *Contemporary Arts Gallery* de Nueva York al año siguiente. A pesar de que en el decenio de los años 30 se suceden las exhibiciones públicas de su obra, Rothko está lejos de la consagración que tanto ansía y vive atormentado, además, por un matrimonio insatisfactorio con Edith Sachar, que lo presiona para dejar de pintar. En 1933, Rothko participa en el sindicato *Artists' Union* (anteriormente el *Unemployed Artists' Group*) reivindicando subvenciones para mejorar la situación de los artistas.³⁴ En ese mismo año, sin embargo, pasará a trabajar para la Administración de Roosevelt. Se creó un proyecto estatal que pretendía promover la pintura americana para dotarla de una funcionalidad ejemplar a ojos de la sociedad, reconstituyendo, así, la figura del artista hasta entonces considerado un actor social sin la connotación privilegiada de la que gozaba en Europa. El artista, Rothko lo sabía, parecía en la sociedad americana un escapista, distraído de la realidad y evadido al margen, como un cobarde inútil.³⁵ La *Works Progress Administration* (WPA) contrató a jóvenes como A. Gorky, Pollock, W. de Kooning, Baziotes, Gottlieb, Philip Guston, James Brooks y Rothko que pasaron a ser artistas del estado desde 1936 y hasta 1939.³⁶ Esto fue vital para el desarrollo del arte moderno americano pues significaba para los jóvenes artistas un espacio

³⁴ Sandler, *El triunfo de la pintura norteamericana*, 33.

³⁵ Mark Rothko, *The Artist Reality. Philosophies of Art*, ed. Christopher Rothko (New Haven y Londres: Yale University Press, 2004), 1-5.

³⁶ La WPA dependía del TRAP (*Treasury Relief Art Project*). Su intención era contratar quinientos artistas para decorar edificios públicos. Fue muy selectivo con los artistas contratados y aunque Rothko no acaba de cumplir con varios requisitos (no estaba desempleado, pues daba clases para niños, y no era ciudadano americano), consiguió formar parte. Breslin, *Mark Rothko*, 119-120.

de estabilidad donde podían permitirse experimentar y pintar más tranquilamente, fomentando, así, su creatividad.³⁷

Rothko hará evolucionar su arte en las décadas que siguen. Sin embargo, el incipiente tratamiento abstracto de esta primera fase anticipa ya lo que llegará después. Hay algo que también ya aparece desde esta temprana fase de formación y a lo que se mantendrá fiel: ese interés por estados mentales o emocionales, diríamos incluso existenciales. De manera que empezamos a entender cómo desde sus primeras obras Rothko ya mostraba un interés por aquello que podemos llamar el sentimiento humano. El apego a la visión interior como realidad experiencial y no objetiva aparece ya aquí y seguirá vigente hasta sus últimos lienzos.

3.2. La década decisiva, 1940-1949

La década de los años 40 es para muchos “*la década decisiva*”³⁸ en la carrera de Rothko. La sucesión de fases estéticas por las que pasa demuestra que el artista está en un momento de plena ebullición, entregado a una búsqueda para encontrar un lenguaje propio. A lo largo de esta experimentación formal, de claro acento surrealista —donde el mito será el protagonista hasta 1943 y después el automatismo querrá ser un ejercicio liberador— la pintura de Rothko emprenderá nuevos caminos, por los que ya no va a volver atrás. Los descubrimientos aquí

³⁷ Sandler, *El triunfo de la pintura norteamericana*, 34.

³⁸ Retomamos el título del catálogo de Bradford R. Collins, ed., *Mark Rothko, The Decisive Decade 1940-1950* (Nueva York: Skira Rizzoli, 2012).

inaugurados abren paso, en 1946, a unas obras que tantean la abstracción cada vez con más decisión, hasta que a partir de 1949 sea tratada de una forma pura como hará después en su etapa considerada clásica y hasta sus últimas obras.

Es una década de cambios, empezando por el mismo artista que en 1938 se naturalizará americano y firmará sus obras ya como Mark Rothko. Su primer matrimonio llegará a su fin, pero a los pocos meses se casa con Marie Alice (Mell) Beistle con quien estará hasta casi el final de sus días. Hay, asimismo, una necesidad de nuevos temas y en este momento la generación de jóvenes artistas se acercan de una manera mucho más intensa a los postulados surrealistas; algo que en la década de 1930 no había tenido un eco del todo evidente en sus lienzos. Ahora, el desembarco de algunos de los artistas surrealistas más representativos que escapaban de la realidad europea permitió el contacto directo con esa admirada vanguardia del viejo continente. Los artistas americanos se sienten atraídos por la insistencia en el significado, a la vez “humano e irracional”.³⁹ Podemos considerar que hay un nuevo gusto por ese arte menos connotado, más directo en la expresión de temas y símbolos con contenido trágico e intemporal que sigan teniendo significado en el presente.

³⁹ Sandler, *El triunfo de la pintura norteamericana*, 62.

Rothko, que hacia 1939 ha roto su compromiso con el *American Artists Congress*⁴⁰, se embarca en la *Federation of Modern Painters and Sculptors* y empieza a encontrar allí un espacio propicio para hacer evolucionar su obra. Gracias a oportunidades como la Exposición Universal en Nueva York de ese mismo 1939 en la que participa en el pabellón de *American Art Today*, va ganando cierta visibilidad en el círculo artístico y se puede empezar a augurar el futuro brillante que le espera. A pesar de ser esto motivo de esperanza, Rothko es un hombre en crisis. En los primeros años del decenio, se encuentra en un momento de poca estabilidad emocional debido, en parte, a la mediocridad del medio artístico de Nueva York. Como empezaba a ser costumbre la crítica no acompaña a los artistas y el sentimiento de desesperanza se generaliza entre los que conforman su núcleo. La disgregación progresiva del grupo *The Ten*, el rechazo de la armada y el insatisfactorio matrimonio que acabará en 1943 además de los sucesos políticos en Europa y a escala mundial, son determinantes en el desanimo de Rothko. Quizás por esto este decenio empieza con un impasse que dura aproximadamente un año.⁴¹ Precisamente para salir de esa crisis personal empieza a escribir, dejando a un lado su producción artística. Después de casi veinte años, Rothko había

⁴⁰ Es un momento convulso y de cambios para el artista. Como explica Anna Chave, los soviéticos están fraternizando con los nazis y Rothko parece cortar los hilos que todavía lo unen con Rusia empezando el proceso legal para naturalizarse americano en 1938 y cambiando su nombre por el de Mark Rothko. Asimismo, hacia 1941 Rothko junto otros artistas rompen su alianza con el *American Artist Congress* como protesta por la invasión soviética de Finlandia. Chave, *Subjects in Abstraction*, 58.

⁴¹ "I stopped painting and spent nearly a year developing both in writing and in studies my ideas concerning the Myth and anecdote which are the basis of my present work." Rothko, *Writings on Art*, "Brief autobiography, ca. 1945", 42. Trad., 78.

dejado el pincel y se expresa por otro medio. Su pintura siempre ha tenido que ver con las ideas como dice Christopher Rothko, pero ahora se trata de encontrar un nuevo medio para hacerlas parte del mundo.⁴²

3.2.1. La realidad del artista

Estos escritos datan aproximadamente de entre 1940 y 1941, pero no se publican hasta que en 2004 Christopher Rothko los recoge y edita bajo el título *The Artist Reality, Philosophies on art*. Son unos textos fragmentarios en los que Rothko no se refiere nunca a sí mismo como artista. En ellos, más que intentar justificarse, expone su visión del arte moderno, dejando así entrever cual es para él su verdadero significado. El compromiso filosófico del artista queda igualmente patente a lo largo de las páginas. Si el artista no lo publicó en vida, no debería pensarse que fue por un cambio de opinión respecto a su contenido ya que mantuvo el manuscrito con él hasta sus últimos días. Christopher Rothko apunta hacia la posibilidad de que su padre no quisiera anticipar las respuestas a las preguntas, temiendo que si así lo hacía, la experiencia que sus cuadros habían de hacer posible se disolvería y la gente no intentaría ir mas allá; algo que lamentó años más tarde respecto los comentarios que había hecho públicos.⁴³ Los escritos, además de ser un valioso testimonio directo de Rothko, tienen un gran valor profético

⁴² Cohen-Solal, *Mark Rothko*, 86-87.

⁴³ Rothko, *Writings on Art*, "Letter to Barnett Newman, August 1950", 72-73. Trad., 118-119.

desvelando un sentido de plasticidad que puede atañer a toda su obra, especialmente la posterior. Escritos unos diez años antes de que sus obras clásicas fueran pintadas, parece que es precisamente en ellas donde encontrará los medios para hacer visible lo que de momento solo puede en gran parte percibirse en la teoría. Sus obras míticas y surrealistas no son todavía capaces de traducir todo eso que está pensando y escribiendo. Este hecho, sin embargo, ayuda a entender esa continuidad esencial que caracteriza su obra y que motiva su búsqueda y evolución formal. Simplemente necesitará algo más de tiempo para plasmarlo en su lienzos. Es por eso que ciertas consideraciones acerca de la plasticidad, una de las ideas centrales de los textos, serán tratadas con amplitud a partir de sus obras posteriores, donde pueden apreciarse más claramente. Sin embargo, no cabe duda de que fue un periodo fecundo, que anticipaba la transformación que iba a seguir en su pintura.

La compilación de textos empieza con “El dilema del artista”, donde Rothko retrata al artista contemporáneo como un ciudadano responsable y exigente, que se comporta como un actor social que no acepta el mandato externo⁴⁴ y elige muchas veces pasar hambre antes que ceder a la presión. A pesar de la opinión pésima que se tiene de él que lo asemeja a un “inútil”, para Rothko, el artista ya no es pasivo ni sumiso, sino que aspira a una revolución. La comparación con un pasado glorioso, en la tradición europea, donde el artista gozaba de un

⁴⁴ Cohen-Solal, *Mark Rothko*, 88.

rol social superior, lleva a Rothko a entender que “las personalidades vinculadas al arte (coleccionadores, mecenas, etc) que antaño habían posibilitado el florecimiento de generaciones de artistas en periodos dorados de la historia del arte están ausentes en la sociedad americana donde se precia al hombre de negocios o al innovador, pero no al artista.”⁴⁵ Asimismo, destaca el carácter filisteo de la sociedad actual, algo que le hace sufrir profundamente.⁴⁶ De hecho, los tres son los grandes dramas a los que debe enfrentarse Rothko: el descrédito del artista que ha de estar siempre en lucha, la discriminación racial y/o religiosa y el abandono de instituciones y críticos influyentes.

En el texto se hace patente su interés por la cultura y la tradición europeas, su admiración por épocas pasadas evidencian una gran conexión con el viejo continente que no es tomado sino como la cuna de la civilización. Así, con un concepto de Europa más bien mítico e ideal, Rothko se muestra como un erudito: “es un intelectual y pide ser tomado seriamente.”⁴⁷ Como también aclara su hijo, no es como ruptura e innovación que él se presenta o considera, sino como continuador de la vieja gloria del arte. Ya habíamos mencionado que en la figura del artista es donde Rothko siente que encuentra su lugar, no simplemente por el talento, sino por el compromiso social y político que ha de

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ibid., 89. (Citado de Christopher Rothko).

encarnar el arte. El artista es portador de modernidad y el arte se vuelve por él una forma de acción, de acción social.⁴⁸

Ya en los primeros textos compilados, Rothko caracteriza también el arte como una necesidad biológica de creación, como una forma de “inmortalidad biológica que implica el proceso de procreación, la extensión del ser en el mundo de lo perceptible”⁴⁹, pero también más adelante como satisfacción de un deseo igualmente natural de expresión.⁵⁰ Asumiendo esa función, el arte debe entenderse como un lenguaje que usa sus medios propios, es decir los elementos plásticos, para expresarse. Estos medios propios son lo que Rothko llama plasticidad.

Si tomamos en este punto otro de los conceptos principales que el artista describe, encontramos una relación favorable para destacar el vínculo fundamental entre medios y contenido. Del texto se desprende la importancia del *subject matter*⁵¹, definido como el reconocimiento en el cuadro de los objetos que se representan, de la anécdota o la escena que esos objetos en relación los unos con los otros desvelan, así como otras

⁴⁸ “*Art is not only a form of action, it is a form of social action.*” Rothko, *The Artist Reality*, 10. Traducido por Marisa Abdala como *La realidad del artista: filosofías del arte* (Madrid: Síntesis, 2004.) (A partir de ahora será ésta la traducción que usaremos, apareciendo después de la cita del original como “Trad.”)

⁴⁹ “*This is the notion of biological immortality, which involves the process of procreation, the extension of oneself into the world of perceptible environment.*” Ibid., 8. Trad., 54.

⁵⁰ “*The biological necessity for self-expression.*” Ibid., 14. Trad., 63.

⁵¹ El *subject matter* debe distinguirse del *subject*. El tema de la obra no tiene porqué ser su único contenido.

apreciaciones subjetivas de *mood* (estado de ánimo) e incluso experiencias abstractas más remotamente vinculadas a la obra. El “tema” (*subject*, en inglés) debe ser entendido como contenido (*subject matter*), no como el propósito del artista, aunque evidentemente ambos, sin ser sinónimos, deberían estar relacionados. La relación que se establece entre la plasticidad y aquello que es representado por ella es innegablemente la de una alianza (“*marriage*”, dice Rothko). El *subject matter* necesita de la plasticidad, o mejor, resulta la manifestación de la plasticidad. Algo evidente si pensamos que es por la plasticidad que en la obra lo que expresa se encuentra con lo expresado; todo contenido necesita ser materializado. Si bien Rothko anteriormente había dicho que los elementos plásticos son simplemente un medio para conseguir un fin⁵², ahora nos dice que no deben considerarse solo desde un punto de vista que los tome como técnica, sino en su reconocimiento como intenciones plásticas, en la emoción que producen. De manera que, la plasticidad es fundamental; solo por ella, eso que se quiere expresar se materializa, y aunque el *subject matter* sea indispensable en cualquier cuadro y no pueda existir ninguno sin él, hay que reconocer el papel que las formas tienen, como lenguaje propio del arte, para hacerlo evidente. Así, conviene entender que más que estar supeditadas al contenido, las formas se relacionan con él aportándole toda su fuerza. Forma y contenido no deben ser considerados como independientes el uno del otro, sino en una unidad de sentido en el que los dos se

⁵² “*Plastic elements are simply a means to an end.*” Rothko, *The Artist Reality*, 47. Trad., 77.

necesitan mutuamente, al reencontrarse los medios plásticos con la idea. Por ello, Rothko defiende una existencia simultánea de ambos que también en la recepción de la obra ha de ser percibido como un todo, en su unidad: las “asociaciones con las emociones, el reconocimiento de algo y como ese algo nos hace sentir”, ambos actuando en su interacción.⁵³

La plasticidad, sin embargo, no tiene como única función expresar un contenido; constituye el estilo que no es sino la manera del artista de ver y sentir la realidad. Es su expresión personal y aquello que marca la continuidad plástica de su pintura, representando la realidad percibida por el artista.⁵⁴ Convoca así una experiencia que se relaciona de algún modo con el espectador, dice Rothko:

por lo tanto, podemos plantear la siguiente definición del tema: el tema de una pintura es la pintura misma, una manifestación corpórea, de la noción de realidad del artista que se manifiesta a través de la producción en el lienzo de objetos o de cualidades, o de ambos, reconocibles o creados, que nos remiten a nuestra experiencia, ya sea directamente o a través de la razón.⁵⁵

El artista está, así, posicionándose en contra de un formalismo que tome únicamente los medios pictóricos como fin y afirma lo

⁵³ “When we perceive a painting properly we become aware of the life of the picture as a whole, and that the sum total effect of our recognitions and emotions —that is our associations and what they have made us feel— is the result of the plastic journey we have enjoyed”. Ibid., 77. Trad., 123.

⁵⁴ De ahí el título de la compilación de textos *The Artist Reality*.

⁵⁵ “Therefore, we may posit this definition of subject: the subject of a painting is the painting itself, which is a corporeal manifestation of the artist’s notion of reality, made manifest through the production on the canvas of objects, or qualities, or both, recognizable or created, which are referable to our experience, either directly or through reasoning.” Rothko, *The Artist Reality*, 79. Trad., 126.

que ya sabíamos: en sus obras hay algo que quiere comunicarse al espectador. ¿Cuál es el papel, entonces, de la abstracción en tal voluntad artística?, ¿cómo puede relacionarse la abstracción con el reconocimiento de un *subject matter*? No muy lejos, en el texto Rothko, hace referencia a esto y lo hace para aclarar que es posible atribuirle un *subject matter* a la abstracción. Ya lo habíamos intuido en el proceso que describía la identificación en la representación pictórica de objetos y emociones, cada vez más libres y abstractas. Pero no solo la pintura abstracta puede llevar a un cierto reconocimiento emotivo; parece que Rothko lo entiende como una forma de unidad superior.⁵⁶ Esa unidad entre medios y emoción, encuentra en la abstracción su mayor expresividad y su mayor libertad. Rothko escribía:

puede que el arte abstracto no utilice contenidos tan obvios como la anécdota o los objetos familiares, pero de un modo u otro debe apelar a nuestra experiencia. En lugar de apelar a nuestro sentido de lo familiar, simplemente funciona en otra categoría. Apela a nuestra experiencia abstracta que pertenece a las relaciones que nos son familiares entre el espacio y las formas. Y tiene su propia anécdota, ya que cada relación supone una anécdota, no en el sentido de un cuento, que es simplemente una anécdota de la acción humana, sino en el sentido de la narración

⁵⁶ “*In the same sense, abstract artworks use abstracted notions of shapes and emotions in plastic terms to establish unity in a superior category.*” Ibid., 80. Trad., 127-128.

filosófica, que lleva todos los elementos relacionados hacia un fin unificado.⁵⁷

Por lo que podemos entender que en realidad hay un doble sentido de abstracción, como contenido, siendo una idea lo que se quiere expresar, y como lenguaje, no distrayéndose con el mundo de las apariencias visuales.⁵⁸ Algo que sí queda patente en las obras de la primera mitad de los años 40, como veremos.

3.2.2. Construcción de un mito colectivo, 1940-1943

Cuando Rothko retoma la pintura hacia 1941, el malestar con las instituciones todavía continua, pero su vinculación a la *Federation of Modern Painters* le permite recomenzar con ilusión. En 1942, Peggy Guggenheim abre su galería, *Art of this Century*, que será un centro de reunión para la vanguardia norteamericana. Rothko parece volver a encontrar en la pintura el medio más eficaz para expresarse. Inicia entonces una etapa caracterizada por el protagonismo del mito, con obras de clara referencia a una Europa primordial. Los temas de sus obras vienen especialmente de mitos mediterráneos, tomado éste como la cuna de la civilización Occidental y evidenciando el

⁵⁷ “It may be that abstract art does not employ subject matter that is as obvious as either the anecdote or familiar objects yet it must appeal to our experience in some way. Instead of appealing to our sense of the familiar, it simply functions in another category. It appeals to our abstract experience pertaining to the familiar relationships between space and shapes. And it has its own anecdote for every relationship implies an anecdote, not in the sense of a story, which is simply an anecdote of human action, but in the sense of a philosophical narration of bringing all the related elements together to some unified end.” Ibid. Trad., 127.

⁵⁸ “[...] the subject matter is constituted either of ideological abstraction or appearances abstracted into the world of ideals by being frankly employed as a foil or vehicle for demonstration of these Ideals.” Ibid., 28. Trad., 158.

interés patente en sus escritos anteriores. Así, mitos grecorromanos llenan sus telas como en *Antigone*, *Oedipus*, *Tiresias* o *Tragedia griega*, también egipcios como *Karnak Room*, mesopotámicos o incluso cristianos, por ejemplo *The Syrian Bull*, *Last supper*, *Crucifix*, *Ritual* o *Entombement*. Si bien los títulos de los cuadros habían sido hasta este momento algo vagos y generales, ahora tienen un cometido distinto. Christopher Rothko señala ese entusiasmo ausente en cualquier otra etapa del artista.⁵⁹ Efectivamente, la elección de cada uno de ellos es significativa en su función de guiarnos en la comprensión de la obra.

El interés de artistas como Rothko, Gottlieb, Pollock, Baziotés y Motherwell, por el surrealismo, como hemos apuntado ya, venía de los años 30 aunque no había influido de manera directa en sus obras hasta este momento en el que empiezan a pintar cuadros de inspiración mítica. Había un creciente gusto por lo primitivo, palpable en el ambiente neoyorkino gracias a las exposiciones de museos como el MOMA⁶⁰ y publicaciones como *Cahiers d'Art*. Ese mismo gusto por el primitivismo manifestado por los surrealistas y artistas como Picasso, había sido anticipado por Weber que en 1910 destacaba el poder expresivo del color utilizado por los hopi.⁶¹ Por este entonces, Rothko ha

⁵⁹ C. Rothko, *Mark Rothko. From the inside out*, 163.

⁶⁰ “Sobre arte negro africano” (1935), “Pinturas rupestres prehistóricas en Europa y África” (1937), “Veinte siglos de arte mexicano” (1940), “Arte indio de los Estados Unidos” (1941) y “Orígenes ancestrales de la pintura moderna” (1941). El MOMA fue fundado en 1929 para promover el modernismo europeo. En 1936 hubo la exposición “*Fantastic Art, Dada, Surrealism*”, presentada por Julian Levy.

⁶¹ Ashton, *About Rothko*, 69.

leído *El Nacimiento de la tragedia* de Nietzsche y *La rama dorada* de Sir James George Frazer (uno de los primeros estudios comparativos de las religiones que no establecía ninguna ruptura entre los mitos paganos y los mitos de las nuevas religiones monoteístas.)⁶² Así como parece también conocer la obra de Gilbert Murray *Esquilo: el creador de tragedia* de 1940, donde se trazan paralelismos transhistóricos entre el mito arcaico y el cataclismo moderno.⁶³ Esto marca la presencia del mito en su obra, que tiene que ver con lo humano y lo religioso en un sentido actualizado en el presente.

Es así como especialmente Rothko y Gottlieb, los llamados *myth-makers*, empiezan a explorar las posibilidades que les ofrece el mito a principios de los años 40. El mito es en un primer momento un medio (como lo será luego el automatismo) que les parece conveniente no para trazar una continuidad en la historia, por la belleza de tal vínculo con el pasado, sino por las resonancias que encuentran en su presente. En este momento un fuerte pesimismo invade su sentimiento; los desastres de la guerra son cada vez más sufridos. Las escenas que representan los mitos, a menudo captando la fuerza brutal de los grandes dramas de la humanidad, parecen recobrar un valor actualizado, como Rothko dirá en 1943:

aquellos que piensan que el mundo actual es más amable y sofisticado que las pasiones primitivas y depredadoras de las que emanan estos mitos, o

⁶² Cohen-Solal, *Mark Rothko*, 92. “Frazer tried to show that a universal theme underlies all mythological traditions, despite their apparent disparities.” Chave, *Subjects in Abstraction*, 96.

⁶³ Anfam, *Mark Rothko: the Works on Canvas*, 47.

no son conscientes de la realidad o no la quieren ver en el arte. Los mitos no nos enganchan por su aroma romántico ni por sus reminiscencias de la belleza de una época pasada, ni tampoco por las posibilidades que dan a la fantasía, sino porque nos cuentan algo real y existente dentro de nosotros, lo mismo que les ocurrió a aquellos que se toparon con los símbolos por primera vez y les dieron vida.⁶⁴

De igual modo aparece la voluntad de acercarse a lo que lo primitivo tiene de originario y original que no puede sino atraer a estos jóvenes que quieren situarse en un punto de recomienzo respecto a la historia del arte. De hecho, la predilección por el arte arcaico lleva implícita la desconfianza hacia la tradición europea, incluida la más moderna.⁶⁵ Los futuros expresionistas abstractos viven con recelo la tradición del arte europeo. Aunque reconozcan su deuda con ella, su relación ambivalente se radicalizará progresivamente hasta 1946, cuando parecen encontrar finalmente un lenguaje propio. De su pasado en *The Ten* habían aprendido que el arte ha de hacer ver las cosas como por primera vez. Su pintura naciendo igualmente de ese grado cero ha de liberarse de los hábitos y convenciones que han forjado esa tradición durante más de mil años. Acercarse a un tipo de expresión que revitalizaba el mito permitió, pues, a los

⁶⁴ “Those who think that the world of today is more gentle and graceful than the primeval and predatory passions from which these myths spring, are either not aware of reality or do not wish to see it in art. The Myth holds us, therefore, not thru its romantic flavour, not thru the remembrance of the beauty of some bygone age, not thru the possibilities of fantasy, but because it expresses to us something real and existing in ourselves, as it is as to those who first stumbled upon the symbols to give them life.” Rothko, *Writings on Art*, “«The Portrait and the Modern Artist,» by Rothko and Adolph Gottlieb, October 13, 1943”, 39-40. Trad., 75

⁶⁵ Sandler, *El triunfo de la pintura norteamericana*, 100.

artistas salir de la corriente dominante y encontrar nuevos modos para expresarse.⁶⁶

Si el mito era primeramente un medio, lo era en tanto que expresión de un contenido; ese mismo que Rothko había estado plasmando ya en sus obras. Como Ashton, Chave o E. de Kooning apuntan, Rothko estaba preocupado por problemas espirituales y éticos mediante los cuales alteró de forma sorprendente sus medios. Junto a los demás artistas, buscaba la fuerza moral que faltaba en la pintura moderna.⁶⁷ Pintar, para él, era un acto de responsabilidad que debía alejarse del *art for art sake*⁶⁸, para encarnar un arte con significado, es decir, significativo.

Así Rothko se integra en la tendencia moderna de descubrir los mundos primitivos y reencontrar su fuerza expresiva. Reconoce en ellos el origen de la tragedia que quería representar. Los dramas griegos habían inspirado obras tempranas como *Antigone* (fig. 10) o *Oedipus* (fig. 11). Representaban estos personajes los grandes conflictos del hombre y su destino, la fatalidad, los grandes desastres de la humanidad. Algo que podía ser fácilmente comprensible para el observador familiarizado con los relatos de Sófocles o Esquilo. El mito apela a un conocimiento común, al menos compartido en Occidente.

⁶⁶ Céline Flécheux, “Les Myth-Makers Américains” en *Les mythes des avant-gardes*, ed., Véronique Leonard-Roques y Jean-Christophe Valtat (Clermont-Ferran: Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2003).

⁶⁷ Dore Ashton, *La pintura norteamericana moderna* (Milán: Hermes, 1969), 11-12.

⁶⁸ Chave, *Subjects in Abstraction*, 56-57.

Sin embargo, a Rothko no le interesa la narración, sino lo que se ha llamado el “espíritu del mito”. Así, vuelta hacia esa esencialidad del mito, su obra es capaz de representar dramas simbólicos que recuperan los significados espirituales de las culturas primitivas.⁶⁹ Por lo tanto, Rothko no se entretenía en explicar el mito y quizás no sea ni siquiera imprescindible conocerlo, a pesar de que el título lo evoque. En sus escenas no hay temporalidad en la narración entendida como inicio, nudo y desenlace sino que ante nosotros tenemos fijado un instante que no nos permite representarnos todo el relato.⁷⁰ Dejando la anécdota a un lado, lo que se busca es algo elemental, tan esencial que pueda embargar la emoción y el sentimiento del que mira las obras, conozca o no conozca el relato mítico. Lo desgarrador de esas historias es lo que ha quedado en el lienzo. Formas multicefálicas aparecen en la parte superior de *Antígona*, unidas entre sí como por la nariz. Le siguen en un segundo plano horizontal unos cuerpos fragmentados que no les corresponden a esas cabezas, hasta que en una tercera división, la inferior, unos miembros quedan dibujados sin ninguna conexión aparente con los cuerpos superiores. Tres estratos parecen articular la obra en una marcada horizontalidad entre estructuras arquitectónicas clásicas. Como si de frisos se tratara, el personaje está en espacios que son umbrales entre un lugar y otro. Colores claros y pálidos predominan en general excepto cuando algún tono marrón o algún otro azul hacen

⁶⁹ Ashton, *La pintura norteamericana moderna*, 12.

⁷⁰ David Anfam, “Rothko in the 1940s—of Time and Tide”, en *Mark Rothko, the Decisive Decade*, 78.

resaltar esos miembros de planos distintos. El inferior, por ejemplo, parece estar especialmente separado por una línea horizontal muy marcada, como si estuviera bajo tierra y, de ahí, el tono azul sombrío que envuelve piernas y pies. Podría evocar de esta manera la sepultura, tema central en el relato de Antígona pero práctica común de ritos y religiones.⁷¹

En *Edipo* se ensaya esta misma fusión de distintos planos a través de los miembros del cuerpo; un rostro doble o triple, brazos, piernas y pies que se añaden desordenadamente. La multiplicidad conforma la figura de un Edipo rey, subido en el trono y sin embargo, inestable, turbado irremediablemente en esa fusión de todos nuestros planos, caras e inclinaciones, a veces, contrarias, que nos llevan a ser uno y varios a la vez, que nos dividen y escinden formado parte de una misma entidad. El personaje, a pesar de ir sumando partes, añade a un desequilibrio físico quizás uno emocional. Hay en él una duplicidad explícita entre lo interno y lo externo, pues como si fuera transparente, los órganos están a la vista, el esqueleto ha aflorado a la superficie.

En ambas obras, se ha optado por una apropiación del mito, representado con un lenguaje personal y ambiguo, ante todo simbólico. Esos estados mentales o emocionales, como los que Rothko había representado las figuras humanas en las obras anteriores, ahora están en analogía con el cuerpo. El trágico

⁷¹ Ver Vega, *Sacrificio y creación* para un análisis detallado de la obra en este sentido.

destino de los héroes es metaforizado en el desgarramiento que sufren sus cuerpos.⁷²

En esa multiplicidad de planos, los cuerpos de Antígona y Edipo, como los de tantos otros en los lienzos de este momento, parecen mirar hacia atrás (a la izquierda), recto y hacia delante (a la derecha del espectador).⁷³ Como si estuvieran simultáneamente en el pasado, en el presente y en el futuro. Es interesante pensar el papel que tiene el tiempo en la obra de Rothko. Siguiendo la propuesta de D. Anfam en su artículo "*Rothko in the 1940s—of time and tide*", publicado en el catálogo de *The Decisive Decade 1940-1950*, se podría pensar que los escritos de T. S. Eliot o Joyce habían influenciado esta manera de pensar esas temporalidades inexistentes, unidas en un mismo plano simultáneo.⁷⁴ También recuerda S. Polcari que éste era un tema fundamental en ese momento, evocado no solo por los mencionados Joyce y Eliot, sino también por De Chirico, Picasso, Dalí y Tanguy.⁷⁵ Asimismo, nos dice que el arcaísmo de Rothko implica el presente y el futuro a través de una imaginería del pasado. Su manera de sobreponer formas, fragmentos y figuras de diferentes estratos culturales, geológicos y

⁷² Retomaremos la cuestión más adelante en el capítulo.

⁷³ Anfam, "Rothko in the 1940s— of Time and Tide", 76-87.

⁷⁴ T. S. Eliot, antes de que Rothko se embarcara en la etapa mítica, había escrito: "*Time present and time past/ Are both perhaps present in time future/ And time future contained in time past./ If all time is eternally present /All time is unredeemable.*" Ibid., 79.

⁷⁵ También en el ámbito religioso existen precedentes de estructuras tripartitas en la iconografía religiosa tradicional anterior al siglo XX. Ver Anfam, "Rothko in the 1940s— of Time and Tide", 78 y Vega, *Sacrificio y creación*.

psicológicos que sugieren diferentes tiempos, espacios y lugares une lo primordial con lo contemporáneo, lo humano con lo orgánico.⁷⁶ De manera que asumimos que los diferentes planos temporales se fusionan para demostrar una continuidad esencial. Esta unión que no deja fisuras entre pasado, presente y futuro diluye el tiempo, atemporal. Solo así se puede erradicar la historia⁷⁷, evocar lo que hay de transhistórico y, puesto que lo que el mito expresa es eterno, pertenecer a cualquier momento. Nos habla del presente e igualmente, mirando hacia adelante, habla de un futuro conectado, como demuestra la profecía. La profecía, tema que aparece constantemente en la obra de este periodo⁷⁸ y que también encarnan Antígona y Edipo, en realidad, puede responder a este mismo futuro contenido ya en el presente. Lo que ha de suceder a estos héroes clásicos se debe a actos aún no acontecidos, pero ya conocidos por el presagio. Vínculo que disuelve la temporalidad y que nos avisa de que presente, pasado y futuro tal vez no existan. Pero Rothko es, en palabras de Seitz, “*presentistic*”, no hay predicción futurista ni nostalgia por el pasado.⁷⁹ El artista usa la profecía para hablarnos del presente, demostrando esa conexión con el contexto contemporáneo en esas “pasiones primitivas y predatorias” que siguen siendo vigentes, como avisaba en el

⁷⁶ Stephen Polcari, *Abstract Expressionism*, 124.

⁷⁷ “*To insist on the possibility of a suspension of time is, for that matter, to attempt to evade or eradicate history.*” Chave, *Subjects in Abstraction*, 15.

⁷⁸ Especialmente relevantes son títulos como *The Omen of the Eagle*, *The Omen of Omens of Gods and Birds*. A menudo se vincula el presagio con formas que recuerdan a aves y que se hacen patentes en los títulos como *Hierarchical birds*.

⁷⁹ William C. Seitz, *Abstract Expressionist Painting in America* (Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1983), 110.

comentario de 1943 anteriormente citado. Con obras como *The Omen of the Eagle* (fig 12), por ejemplo, une la tragedia clásica con los desastres de la guerra actual.⁸⁰ En la obra se evoca un episodio proveniente de la *Orestíada* de Esquilo en el que una profecía anuncia la victoria de Agamenon y Menelao antes de zarpar a Troya y en el que, a tal fin, también se pide al primero que sacrifique a su hija Ifigenia.⁸¹ Aquí, Agamenon y Menelao, representados bajo la forma de águilas podrían simbolizar los dos titanes que combaten a mediados de siglo XX (EEUU y Alemania) que tienen como emblema el mismo animal.⁸² Rothko elige, pues, representar los desastres actuales a través de un tiempo remoto —como el de la guerra de Troya— buscando un medio viable para representar el horror presente. El mito será esencialmente este medio para encontrar nuevas afirmaciones pictóricas que permitan mirar hacia atrás, para ir hacia adelante. En efecto, lo que estos mitos trágicos con sus profecías sin tiempo nos están enseñando es la unión que nos es esencial. El augurio, ya sea de Antígona, de Edipo o del contexto de la guerra, no es sino el del irremediable destino del hombre. Es así

⁸⁰ Ver Breslin, *Mark Rothko*, 166-167.

⁸¹ Este último episodio también mereció algunas escenas de Rothko, como veremos más adelante.

⁸² Bradford R. Collins, “Beyond Pessimism: Rothko’s Nietzschean Quest, 1940-1949” en *Mark Rothko, the Decisive Decade*, 50-51.

como los mitos cumplen con la función principal de “expresar ideas psicológicas básicas.”⁸³

De manera que, la forma del mito le era útil a Rothko puesto que siendo más o menos identificable se hacia comprensible, restando temporalidad a lo que se representa, lo acercaba al presente. Traído desde la Antigüedad, podía actualizar lo intemporal; siendo eterno, hablaba del presente. Los mitos sobrepasan las fronteras del tiempo siendo siempre actualizables e interpretables porque capturan esas verdades, esas esencias, podríamos decir, que constituyen la existencia a un nivel general y no anecdótico. Esas emociones básicas que todos podemos sentir eran las que fundamentaban su pintura, el mismo *subject matter* que plasmó a lo largo de su vida. Su obra adquiriría un valor de universalidad, trágica y atemporal, gracias al espíritu del mito que es lo que reflejaba en sus telas. Lo que se conseguía manifestar era un sentimiento existencial, no como expresión de una subjetividad radical de un sujeto en su mirada individual del mundo sino con una interioridad más profunda. Rothko, pues, se alía con el pasado trágico del arte griego arcaico sustrayendo distancia a la temporalidad. Dejando a un lado el relato mítico para centrarse en su verdadera

⁸³ “*If our titles recall the known myths of antiquity, we have used them again because they are the eternal symbols upon which we must fall back to express basic psychological ideas. They are the symbols of man's primitive fears and motivations, no matter in which land or what time, changing only in detail but never in substance, be they Greek, Aztec, Iceland[ic], or Egyptian. And modern psychology finds them persisting still in our dreams, our vernacular, and our art, for all the changes in the outward conditions of life.*” Rothko, *Writings on Art*, “«The Portrait and the Modern Artist,» by Rothko and Adolph Gottlieb, October 13, 1943”, 39. Trad., 74-75.

esencialidad, ese mito podía ser genérico y compartido, era “el mito de todos los tiempos”.⁸⁴

En 1943 Gottlieb y Rothko publican una carta en *The New York Times* como respuesta a la reseña que había hecho Edward Alden Jewell de *The Syrian Bull* (fig. 13) y *El Rapto de Perséfone*, de Rothko y Gottlieb respectivamente, en la que decía que sus obras no le producían más que perplejidad. La carta fue objeto de hasta seis borradores, fue supervisada por Newman y finalmente publicada el 13 de junio 1943. En ella los *myth-makers* manifestaban: “no existe ningún cuadro de valor que no trate nada. Reafirmamos que el tema resulta crucial y que solo tiene valor aquel tema que sea trágico e intemporal. Por ello profesamos una afinidad espiritual con el arte primitivo y arcaico.”⁸⁵ En efecto, para estos artistas la pintura tiene que hablarnos de algo, por eso se rebelaron contra las corrientes formalistas que parecían olvidar el *subject matter*. Pero, ese *subject matter* ha de ser trágico y atemporal porque, como hemos empezado a ver, solo así podía hablarnos del sentido mismo de la vida y la existencia.⁸⁶ Esa era la verdadera justificación del uso de lo primitivo. Por eso podemos decir que el hombre es el único centro desde el que partir, es el verdadero tema del arte. Como defendía Newman hay que erigir catedrales

⁸⁴ Ibid., “Comments on *The Omen of the Eagle*, 1943”, 41. Trad., 77.

⁸⁵ “*There is no such thing as good painting about nothing. We assert that the subject is crucial and only that subject matter is valid which is tragic and timeless. That is why we profess spiritual kinship with primitive and archaic art.*” Ibid., “Rothko and Gottlieb’s letter to the editor, 1943”, 36. Trad., 70.

⁸⁶ “*The meaning of life was the real subject matter of an artist*”. Ashton, *About Rothko*, 71.

desde el hombre. También Rothko reconocía unos meses después del programa radiofónico de *The Portrait and the Modern Artist* de *The New York Times*, que todas sus obras son retratos porque atañen al hombre de la misma manera, ya sea con la representación de una figura humana o sin ella.⁸⁷

Seguramente, como se ha dicho, el contexto de la Segunda Guerra Mundial motivó un giro introspectivo en estos artistas que buscan dotar al arte de una reflexión acerca de la relación del hombre con el mundo; el “*human drama*” como Rothko lo llamaba.⁸⁸ Por eso lo que quería que persistiera en su obra, gracias a reducir el mito a su espíritu mismo, era una esencialidad no de pensamiento sino de sentimiento. Esto es lo que Ernst Cassirer entiende como el sustrato real del mito, que no es sino la expresión de la emoción.⁸⁹ Enalzando una identidad común y atemporal, se acentuaba la continuidad de sentimiento del sujeto frente a la realidad; el mito podía configurarse como la expresión de ese sentimiento vital de todos. Así es como el arte se hace presente entonces como anécdota del espíritu, como el alma del hombre de todos los tiempos.⁹⁰

⁸⁷ Rothko, *Writings on Art*, “«The Portrait and the Modern Artist» by Rothko and Adolph Gottlieb, October 13, 1943”, 38. Trad., 72-73.

⁸⁸ Chave, *Subjects in Abstraction*, 79.

⁸⁹ *Ibid.*, 92.

⁹⁰ Vega, *Sacrificio y Creación*, 73.

3.2.3. Religiosidad primordial

A través del mito se hace patente una notable presencia de temas religiosos en las obras de Rothko. Un interés que desvela sus obras como dramas eternos que pueden partir de una concepción estético-religiosa. Tal como Dore Ashton apuntaba ya, el mito estaba situado en una dimensión entre lo religioso y lo pagano y confrontaba la naturaleza dominada por el hombre con la expresión libre de su imaginación.⁹¹ El sentido religioso en la obra de Rothko, como estudia Polcari, no aparece, sin embargo, desde un sentimiento que pueda identificarse a un credo personal del artista. De hecho, Rothko, que era judío, incluía en sus temas pasajes cristianos. Parecía, así, tender la mano hacia la religión cristiana destacando comunes anhelos, comunes representaciones; las mismas pasiones quizás para proponer una vía de salvación al desastre que, en su confrontación, ambas religiones estaban causando. El interés de Rothko por la religión es histórico, antropológico, cultural y quizás incluso psicoanalítico gracias a Jung⁹²; un fenómeno de la humanidad, de la consciencia humana. Se sobrepasa el sentido de la religión como dogma para analizar lo religioso como fenómeno popular. En este sentido, el mito se vuelve a menudo hacia la práctica religiosa del ritual, incluyendo así cultos y ritos de tradiciones muy distintas. En los estudios de Campbell, Jung o Frazer, el rito se vinculaba a un plano

⁹¹ “*The myth for Rothko was, and remained, the source of a dramatic confrontation between nature, ruled by law, and the human imagination, free in its expression.*” Ashton, *About Rothko*, 41.

⁹² La relación de Jung con lo religioso tal como se puede entender en Rothko, merecería ser analizada con detalle.

espiritual, especialmente de transformación. Asimismo, el ritual permite a Rothko seguir indagando en los temas que le interesan, a menudo relacionados a la celebración de ciertos momentos de pasaje o transformación, a la muerte y al sacrificio así como a una renovación cíclica o a la promesa de un renacimiento en otra vida. Quizás porqué, como apuntaban Frazer y Campbell, esto era lo que es común a todos los mitos, a todas las religiones, incluso a tradiciones paganas primitivas. Los títulos se suceden, evidenciando un constante interés por la muerte. Entre las obras de este periodo encontramos varias Crucifixiones/*Crucifixions* y Entierros/*Entombments*: obras como *Last Supper, Gethsemane, The Sacrifice of Iphigenia* and *The Horizontal Phantom* o *Room in Karnak*, entre otros. Chave ha estudiado incluso cómo algunas de las obras de Rothko pueden sugerir la representación de la *pietà*, como *Prehistoric Memory*.⁹³ La muerte era uno de sus temas predilectos. Cuando en 1958 dio una conferencia en el *Pratt Institute* desveló los ingredientes que formaban su pintura, la preocupación por la muerte (“intimaciones de mortalidad”), encabezaba la lista.⁹⁴ Sin embargo, por otro lado, son frecuentes también las evocaciones al origen, ya sea a través del nacimiento, del bautizo, de la génesis o de natiuidades. D. Ashton afirmaba que “nadie podía haber sintetizado nacimiento, disolución y muerte tan bien, [...]”

⁹³ Chave, *Subjects in Abstraction*, 149-155.

⁹⁴ Siguió a esto: (2) “*sensuality*”, (3) “*tension*”, (4) “*irony*”, (5) “*wit and play*”, (6) “*the ephemeral and chance for the human element*” y (7) “*hope*”. Rothko, *Writings on Art*, “Address to Pratt Institute, November 1958”, 125-126. “Sensualidad”, “tensión”, “ironía”, “ingenio y juego”, “lo efímero y el azar”, “esperanza”. Trad., 183.

esto fue su tema desde el principio.”⁹⁵ En realidad hay que pensar que la muerte participa también de la génesis; origen y fin como opuestos que se unen en una renovación cíclica como la de la naturaleza. De alguna manera pasado, presente y futuro siguen conectados, “la vida en la muerte y la muerte en la vida”⁹⁶; perpetúa, pues, el mito del eterno retorno, que Nietzsche primero y M. Eliade, después, analizaron. Quizás ese sentido transcendental de la existencia es el único tema posible para Rothko, para el arte, en realidad. Si bien es cierto que de algún modo la expresión de lo trágico, el drama del arte de Rothko, encuentra su paradigma en la muerte (puesto que es el drama que asola al ser humano al saberse finito), también puede considerarse que gracias a una lectura quizás existencialista, la muerte dota de sentido a nuestros días, precisamente porque son de prestado y terminan para todos irremediamente. Ese ciclo que conecta vida y muerte, de alguna manera podría representar la destrucción y la barbarie que acompañan a la humanidad y de las que todavía no nos hemos librado (especialmente en la primera mitad de siglo XX) pero a la vez permite pensarla como una etapa, común y compartida, que lleva a un renacimiento. En este sentido Polcari habla de una posible santificación de la muerte, no solo en las obras de Rothko sino también en las de los artistas americanos cercanos a él, especialmente si la pensamos ligada al contexto histórico. Sería, así, una manera de hacer a la muerte universalmente

⁹⁵ Chave, *Subjects in Abstraction*, 162. (Citado de Dore Ashton, “*The Rothko Chapel*”.)

⁹⁶ *Ibid.*, 149.

significativa, una manera de resistir a la guerra respondiendo a la necesidad de honrar la vida.⁹⁷ Sus obras, bajo el espíritu del mito, parecen la metáfora del espíritu de la vida y la existencia. Así como la profecía, central para el judaísmo, parece ser la única esperanza de redención que nos traerá el mesías que está por llegar, también la obra de Rothko parece ser esa guía a través de los misterios de la vida y la muerte, en la que el sufrimiento que nos es propio puede tener una función redentora.⁹⁸ Es el sentido del arte de Nietzsche, el único consuelo metafísico que a través de lo estético consigue acercarnos a la voluntad shopenhauariana.

3.2.4. Surrealismo automatista, 1943-1946

Así como el mito resulta un primer paso hacia la expresión del *human content*, colectivo y eterno, el automatismo utilizado por primera vez por Masson, parece ser en 1943 una continuación lógica, que no olvida el contenido mítico. Según Sandler, Gorky, Gottlieb, Rothko, Pollock, Motherwell y Baziotis habían empezado a experimentar con el automatismo en torno a 1941 o 1942 en una nueva valoración del surrealismo, a pesar de tener objetivos distintos entre ellos.⁹⁹ El psicoanálisis también llegaba de Europa y el surrealismo ya se había fijado en él.

⁹⁷ Polcari, *Abstract Expressionism*, 134.

⁹⁸ Ver Vega, “Arte trágico y *páthos* religioso” en *Sacrificio y creación*, 39-51.

⁹⁹ Sandler, *El triunfo de la pintura norteamericana*, 93.

Influenciados por la teoría del inconsciente colectivo de Jung¹⁰⁰, los artistas americanos intentan ir más allá, ahora ahondando de una manera más explícita en la oscura región de la mente que nos resulta oculta incluso a nosotros mismos.¹⁰¹ Adentrándose en una abstracción automática y biomórfica, creían poder hacer surgir los símbolos escondidos en el inconsciente, revelándose éste como aquello que nos es aun más propio. Hay en esta etapa una búsqueda de modelos interiores, de arquetipos según Jung. Ya en este momento, Rothko parece haber leído la interpretación de los sueños de Freud a través de la interpretación psicoanalítica de los mitos de J. Campbell. Para Rothko no bastaba con ilustrar sueños, buscaba un significado espiritual que supiera unirse con una inmediatez de imágenes que lo pudiera representar.

Tiresias (fig. 14), de 1944, es una obra en la que se nos advierte de la importancia del *subject matter* como visión interior del artista. La imagen que ofrece Rothko se fija en uno de los elementos del relato mítico, el adivino ciego de Tebas es aquí prácticamente reducido a un solo atributo; un gran ojo que corona una figura vertical que es tan solo dibujada por unas finas líneas que parecen tantear un cierto automatismo. En este

¹⁰⁰“Jung argued that below the personal unconscious lay a region he called the collective unconscious in which dwelled structures, ideas, and imagery common to all humanity from whatever culture or age. For Jung, art drawn from the deepest level of the unconscious could provide an invaluable service to society as a whole.” Todd Herman, “Introduction: Rothko to 1940”, en *Mark Rothko, the Decisive Decade*, 26. Ver Dore Ashton, *The New York School: a Cultural Reckoning*. (Harmondsworth [etc.]: Penguin, 1979).

¹⁰¹ Como explica Dore Ashton, Nietzsche fue acogido entre algunos pintores modernos como Rothko por su interés y exaltación de “*the darker region of emotions hidden away in the psyche*.” Ashton, *About Rothko*, 51.

caso, conocer quién es Tiresias y qué ha representado en la tradición occidental ayuda a entender no solo la obra epónima sino algo que ya empieza a hacerse patente en las creaciones de Rothko: el artista no solo despliega una plasticidad que resulta de sus intenciones artísticas sino que esas mismas voluntades quedan plasmadas en el tema elegido. Como en otras ocasiones, su obra es metareferencial. La figura del invidente, que T. S. Eliott había ya destacado en *The Waste Land* pudiendo influenciar así a Rothko¹⁰², le servía seguramente como metáfora de la visión interior que le interesa a él como artista. Tiempo atrás ya se había presentado a sí mismo con los ojos cegados, ahora la in-videncia se contrapone a la e-videncia y se asocia a un tipo de percepción no fundada en el visible mundo de las apariencias. Tiresias representa la figura de aquél que siendo ciego ve. No ve con los ojos físicos, pero tiene, casi por consiguiente, el don de la adivinación (o videncia). En el mito, la ceguera con la que Hera castiga a Tiresias, es compensada por Zeus con la adivinación y la profecía. Cristaliza, de esta manera en la tradición Occidental, una relación que une la imposibilidad de la visión externa con el aguzamiento de la interna, en una teoría de la compensación.¹⁰³

Esta visión interna, llevada al plano artístico, más que profecía puede representar esas verdades esenciales que se ocultan en nosotros, como las que ensalza el inconsciente psicoanalítico.

¹⁰² (VV. AA.) *Mark Rothko, Works on Paper 1930-1969* (Basel: Galerie Beyeler, co 2005), 7.

¹⁰³ La teoría de la compensación es una idea que aparece en el primer texto de Rothko, *The Artist Reality*, "The Artist's Dilemma", 1-5. Trad., 43-49.

La influencia de Jung podría ser ampliada en un estudio a parte, pero vale la pena resaltar algunos aspectos que ayudan a entender este paso de Rothko hacia el automatismo. El arte para Jung podía ser de dos tipos, psicológico o visionario, casi como esas dos plasticidades con las que Rothko resume las voluntades artísticas, como veremos más adelante.¹⁰⁴ El primero, es referencial y subjetivo, parte de la consciencia, mientras que el segundo es simbólico, parte del inconsciente y tiene que ver con lo desconocido, lo escondido o lo secreto. Es evidente que los artistas americanos se interesaron por este último pudiendo llegar a experiencias primordiales y comunes que fueran compartidas. El artista es por eso considerado como un visionario o un médium que las hace aparecer, del mismo modo que *Tiresias* puede representarlo. En 1940-41, Rothko había descrito el artista contemporáneo casi como un visionario que se aleja del reino racional para encontrar esas verdades. Decía:

pero más importante aún, da testimonio de la prevaleciente creencia en el carácter irracional de la inspiración, ubicando la verdadera clarividencia, vedada a la mayoría de los hombres, en ese espacio entre la inocencia de la niñez y los trastornos de la locura.¹⁰⁵

Rothko está reconociendo esa parte irracional que tiene la inspiración del artista, que se aleja de todo lo visible. Valora de

¹⁰⁴ La plasticidad táctil defendida por Rothko, precisamente no centrándose en lo visual, consigue ser visionaria en un orden distinto al de la visión corriente, como *Tiresias* ejemplifica también.

¹⁰⁵ “*But more importantly it attests to the persistent belief in the irrational quality of inspiration, finding between the innocence of childhood and the derangements of madness that true insight which is not accorded to normal man.*” Rothko, *The Artist Reality*, 1. Trad., 44.

la locura y la infancia esa falta de control racional consciente que él mismo está intentando imitar y parece pedirnos, con su autorretrato y con obras como *Tiresias*, que lo sigamos también nosotros al “mirar” su obra. En realidad, apunta así hacia la función esencial del arte como visión de ideas, pues como había dicho, todo cuadro es un retrato de ideas. Parece estar así explicando el porqué de su obra automatista. Esas verdades interiores y ocultas, como las que representa *Tiresias*, será lo que se siga buscando poco después de escribir la célebre carta del 1943 con el automatismo.

De manera que el automatismo es también un medio para revelar estas esencias colectivas. Es, como decíamos, un paso más que supera la autoreferencialidad individual o personal para ir hacia lo universal. El artista, en palabras de Jung, es un hombre colectivo, que expresa la humanidad entera.¹⁰⁶ El automatismo, ciertamente, es capaz de “diluir cualquier traza de identidad cultural para encontrar el sustrato universal.”¹⁰⁷ Vencer aquello que es puramente subjetivo e individual, en definitiva, para hablar de un fondo común de subjetividad colectiva. El concepto del arte aquí estaba posiblemente influenciado por lo que los filósofos habían empezado a llamar “intersubjetividad”.¹⁰⁸ De hecho, Rothko parece estar lidiando con el reto que Nietzsche ha expuesto en *El Nacimiento de la Tragedia*. Una vez el mito antiguo ha sido disipado por el

¹⁰⁶ Polcari, *Abstract Expressionism*, 44.

¹⁰⁷ Vega, *Sacrificio y creación*, 42.

¹⁰⁸ Ashton, *About Rothko*, 83.

progreso de la ciencia, el artista moderno debe recuperarlo, para recuperar así un arte verdaderamente universal. De hecho, la influencia de Nietzsche resuena de fondo, en parte también por una vinculación con lo dionisiaco. El artista, mudado hacia el lado dionisiaco se convertía en arte; el universo aparecía hablando a través de él.¹⁰⁹ La disposición del filósofo alemán para examinar el reino de lo irracional inspiró a poetas, pintores y compositores desde finales de siglo XIX, repudiando la primacía de lo racional en el arte. Ya el Romanticismo había exaltado la noche y el sueño, cuando es la consciencia la que duerme, para poder hacer surgir lo más profundo de nuestro ser; *los monstruos producidos por el sueño de la razón*. Tiresias había pronunciado que “el sueño, no el pensamiento es conocimiento”; Dore Ashton lo parafrasea adaptándolo al arte contemporáneo diciendo “el sueño no símbolos decibles o imágenes legibles son conocimiento”.¹¹⁰ El interés de los *myth-makers* por Nietzsche podría igualmente hacerse patente por la concepción del arte como drama, afín a la tragedia clásica así como a la influencia de la música como lenguaje de las emociones (hay que recordar el título primero de *El Nacimiento de la Tragedia*.¹¹¹) Sería la música (lo dionisiaco) análoga a la creatividad del niño o de aquél a quien le falta el juicio, la que guía el desarrollo de formas naturales sin mediación consciente;

¹⁰⁹ Ibid., 54.

¹¹⁰ Dore Ashton, “Mark Rothko”, en *Mark Rothko: An Essential Reader*, ed. Alison de Lima Greene (Houston: The Museum of fine Arts, 2015), 66. (Originalmente publicado en *Arts and Architecture* 74. n.8 (Agosto 1957): 8-31.)

¹¹¹ “*El Nacimiento de la Tragedia en el Espíritu de la Música.*”

por lo tanto, poco connotadas.¹¹² El lenguaje se renueva buscando nuevas imágenes, nuevos símbolos. La influencia de Nietzsche es, asimismo, especialmente notoria en el primer punto de la célebre carta de 1943 en la que Rothko y Gottlieb defienden su programa artístico diciendo: “el arte es, para nosotros, una aventura hacia un mundo desconocido, que solo puede ser explorado por aquellos que estén dispuestos a asumir riesgos.”¹¹³ El arte es una aventura hacia el desconocido mundo interior de la imaginación y el subconsciente. Rothko ve en el artista un arqueólogo, un antropólogo, que debe sumergirse en los impulsos elementales, en los “túneles de la memoria” del subconsciente.¹¹⁴ Como Dore Ashton explica, su apropiación del mito derivaba en parte de una necesidad idéntica a la de Eliot o Joyce. Desde los últimos años 30 y hacia 1940, Rothko estaba preocupado por una arqueología personal que pudiera alcanzar la profundidad de lo que Eliott llamaba “el abismo”.¹¹⁵

En sus obras automatistas, Rothko podía dejar que el pincel se moviera con soltura, más espontáneamente, consiguiendo una

¹¹² En un texto que escribió Rothko presumiblemente dedicado a la influencia que *El Nacimiento de la Tragedia* había tenido en él decía: “*I found in this fable the poetic reinforcement for what I inevitably knew was my inevitable course: that the poignancy of art in my life lay in its Dionysian content, and that the nobility, the largeness and exaltation are hollow pillars, not to be trusted, unless they have as their core, unless they are filled to a point of bulging by the wild.*” Breslin, *Mark Rothko*, 357.

¹¹³ “*To us art is an adventure into an unknown world, which can be explored only by those willing to take risks.*” Rothko, *Writings on Art*, “Rothko and Gottlieb’s letter to the editor, 1943”, 36. Trad., 69.

¹¹⁴ Amador Vega, *Passió, meditació i contemplació: sis assaigs sobre el nihilisme religiós*. (Barcelona: Empúries, 1999), 154.

¹¹⁵ Ashton, *About Rothko*, 42.

sensación de mayor libertad. El gesto del artista no se esconde y sin ser brusco nos lleva a la violencia incontrolada del cosmos, tiene la fuerza y energía del mundo primigenio. Diversas figuras caligráficas se dibujan a través de finas líneas manifestando un dinamismo más activo. Hay en el gesto que dibuja los trazos un movimiento que lleva la vista con él. A lo largo del lienzo, se configuran formas vigorosas, escenas de vibrante energía; el dramatismo del origen, donde todo empieza gracias al impulso primordial. Algo así se forma en *Slow Swirl at the Edge of the Sea* de 1944, (fig. 15). Ya el título es evocativo y guía la interpretación. Como un torbellino espontáneo, dos figuras se han alzado en una espiral que simula la danza de la creación del mundo, danzas como la de los chamanes que inducen también a un estado de éxtasis para permitir el acceso al más allá.¹¹⁶ *Slow Swirl at the Edge of the Sea*, una obra de la que se ha dicho que responde a *El Nacimiento de Venus* de Botticelli, en efecto, presenta esa Venus, el amor, (que para Rothko era Mell y a quien va dedicada la obra) como el principio que da nacimiento a la vida. Rothko volvió la personificación de Venus en dos formas abstractas que surgen del mar, una femenina y una masculina, sugiriendo posiblemente el momento de cortejo de la que sería su segunda esposa.¹¹⁷ Los temas predilectos de Rothko, como vemos, siguen centrándose en el ciclo de la vida; el origen, la muerte y el renacimiento. El interés por lo prehumano, usando los términos de Jung, se hace evidente en

¹¹⁶ “To induce a state of ecstasy and to enable man to enter the beyond.” Chave, *Subjects in Abstraction*, 109. (Citado del diccionario de Cirlot.)

¹¹⁷ Collins, “Beyond Pessimism”, 52-53.

obras que buscan el origen del mundo, de la vida, en las sustancias acuosas primordiales. Es como si Rothko hubiera visitado el mito, especialmente griego, y hubiera ido hacia atrás, hasta mitos judeo-cristianos para ir todavía a un tiempo anterior donde todo estaba por formarse.¹¹⁸ En un estadio previo a lo humano, busca ese inconsciente primordial y nos da obras como *Primeval lanscape*, *Birth of cephalopods* o *Geologic memora* donde el agua, el mar, son ahora un nuevo mundo por descubrir.¹¹⁹ El agua representa esas regiones subterráneas de nuestra psique, las profundidades de la memoria en las que nos movemos con algo de dificultad, en un medio que no es el nuestro.¹²⁰ Eliade estudia en *Lo sagrado y lo profano* el simbolismo acuático. El agua precede la Tierra; precede, de hecho, toda forma. Es por eso *fons* y *origo*, la suma universal de las virtualidades, la reserva de toda posible existencia. Así, soportando toda creación, supone principio de vida. Pero, de igual modo, puede ser también la disolución de las formas, por lo que puede significar tanto el principio de vida como la muerte; una regeneración constante.¹²¹ En este mismo sentido, Anfam relaciona las superficies acuosas de Rothko con lo originario y lo trágico. La materia donde todo se formará tiene de momento lo

¹¹⁸ Michael Compton, “Mark Rothko, the Subjects of the Artist” en *Mark Rothko, 1903-1970*, 44.

¹¹⁹ Collins, “Beyond Pessimism”, 52. “Some other of Rothko's pictures from this period were given aquatic settings— *Figure in Archaic Sea*, *Oceanea*, *Sea Animals*, *Sea Birds*, and *Aquatic Drama*, for example. At least two other paintings have titles referring to spiralling movements— *Gyrations on Four Elements* and *Gyrations on Four Planes*”. Chave, *Subjects in Abstraction*, 210 (Nota 12).

¹²⁰ Anfam, “Rothko in the 1940s— of Time and Tide”, 84-85.

¹²¹ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano* (Barcelona: Paidós, 1998), 96-98.

inerte de lo que todavía ha de ser. Chave relaciona esas aguas marinas con la simbología del macrocosmos como universo, así como con la matriz del ser humano o microcosmos; emerger del agua como nacer (como Venus en el cuadro Botticelli) y volver al agua como perecer.¹²² Así se representaría el ciclo de la vida.

El tratamiento plástico evoca el gusto de Rothko por la técnica renacentista de pintores como Tiziano. El color parece rellenar esas formas huidizas con capas delgadas como veladuras, creando sensuales atmósferas de luz. Destaca el uso de colores primarios sobre fondos neutros, beige o grises. La luz invade algunas obras con colores pálidos, en otros casos, se prefieren tonalidades terrosas que puedan sugerir el origen de tales formas como pertenecientes a lo más profundo del cosmos. Incluso en la mayoría de estas obras, hay una luminosidad etérea, suave y delicada. Rothko había ensayado algunas de las obras en papel, usando la acuarela como medio para conseguir de manera más evidente esos efectos de matizadas veladuras. Son atmósferas como de otro universo, como aquellas amebas biomórficas de Yves Tanguy. La influencia surrealista se hace palpable en líneas curvas, en las formas orgánicas de unos híbridos inclasificables entre lo humano, lo animal y lo vegetal. Las líneas misteriosas y elegantes dibujan formas elementales, modelando experiencias distintas, oníricas, ideales, inconscientes, pero no de este mundo. Freud había anticipado esta evolución diciendo: “No podemos hacerle justicia a la particular naturaleza de la psique mediante contornos lineales

¹²² Chave, *Subjects in Abstraction*, 110.

[...] los difusos campos de color de los pintores modernos lo harán mejor.”¹²³ El reflejo de lo exterior, se ha roto definitivamente. En lo visible, hay ahora múltiples niveles de significación. Sus formas, dice Rothko, no tienen asociación directa con ninguna experiencia visible, pero en ellos se reconoce el principio y la pasión de los organismos.¹²⁴ El tratamiento formal se dirige irremediabilmente hacia la abstracción, uniéndose como ya hemos visto que ha de ocurrir con el significado que se quiere expresar. Es un lenguaje plástico igualmente violento y esencial, que nos deja reconocer en múltiples ocasiones la escena solamente por el título explicativo que todavía acompaña a las obras. Así, la plasticidad unida al *subject matter*, es capaz de evocar esa misma violencia primitiva de lo trágico. Las figuras a las que nos tenía acostumbrados Rothko no solo se hacen más abstractas por su tratamiento formal, lo son a un nivel propio en aquello que representan en sí mismas. Y esto, a pesar de que Rothko en una carta al *New York Times*, de 1945, se manifieste explícitamente en contra de la abstracción. Algo paradójico cuanto menos, visto el peso que está cobrando progresivamente la desfiguración en su obra.¹²⁵

El automatismo que practicaba el surrealismo tenía unas intenciones similares, haciendo de lo onírico el origen de

¹²³ Breslin, *Mark Rothko*, 475.

¹²⁴ “*They have no direct association with any particular visible experience, but in them one recognises the principle and passion of organisms.*” Rothko, *Writings on Art*, “«The romantics were prompted», 1947”, 59. Trad., 101.

¹²⁵ Cohen-Solal, *Mark Rothko*, 114.

símbolos universales. Del surrealismo se admiraba la dualidad y unidad de los opuestos, la preferencia por temas como el ciclo de nacimiento, muerte y renovación, el uso simbólico del mar, un especial énfasis en el *subject matter* y una búsqueda transformación social como efecto, así como un lenguaje formal alejado de lo racional.¹²⁶ Su manera de romper con la narratividad convencional era lo que, dice Chave, estos “surrealistas americanos” admiraron, aunque trataran de ir más allá. Sin embargo, el interés de los jóvenes americanos no estaba tanto en el plano psicoanalítico como en el plástico. Su objetivo no era el de representar una experiencia psicológica previamente concluida y esto los diferenciaba de los surrealistas: “el verdadero valor de la imagen artística no depende de su capacidad de *representar*, sino su capacidad de *prefigurar*, esto es, de su capacidad de expresar de un modo potencial un *nuevo orden* de cosas.”¹²⁷ Los artistas neoyorquinos no creyeron que el automatismo fuera autosuficiente era un medio con el que conseguir lo que buscaban y rehusaban sustituir el valor artístico por un interés psiquiátrico. Motherwell, en un artículo de 1944 sustituyó “automatismo psíquico” por “automatismo plástico”¹²⁸ evidenciando, así, que se trataba para ellos de una arma plástica para inventar nuevas formas más que una cuestión del inconsciente simplemente. Para Rothko era bajo este punto de

¹²⁶ Chave, *Subjects in Abstraction*, 27-29.

¹²⁷ “Para distinguir entre pintura reaccionaria y pintura revolucionaria es suficiente distinguir entre lo que denominaré la *imagen representativa* y la *imagen prefigurativa*.” Sandler, *El triunfo de la pintura norteamericana*, 67.

¹²⁸ *Ibid.*, 71.

vista que el automatismo resultaba atractivo, puesto que le era útil para alcanzar formas de manera libre y directa. No obstante, el automatismo que unía abstracción y surrealismo, dejaba poco espacio para la construcción compositiva de la obra y esto hizo que fuera una práctica pronto abandonada. Rothko creía necesario cultivar valores pictóricos más conscientes, como la lógica estructural y una cierta elegancia; un cuadro pintado de manera banal no puede expresar lo maravilloso que quiere expresar su arte.¹²⁹ Igualmente, artistas como Rothko acabaron repudiando la técnica del automatismo surrealista porque producía imágenes demasiado comunes, además de ser demasiado autobiográfico. Abandonaron los símbolos caligráficos por ser, en definitiva, “demasiado finitos para evocar el infinito.”¹³⁰

De manera que, hay que entender el automatismo como un medio que permite partir de una *irracionalidad racional*. Sin ideas preconcebidas, sin saber qué es lo que va a pintar ni cómo, el artista parte de un estado de ánimo, de un sentimiento que corre libre por la tela hasta que en un vago reconocimiento de lo aparecido, se debe controlar conscientemente y convertirlo en una obra de arte. Es este el proceso creativo por el que negando cualquier *a priori*, los artistas no ilustran, no representan; crean, presentan de nuevo. Ese impulso existencial que los lleva a crear no es autoreferencial, no es anecdótico como podría ser lo conscientemente ya concebido, es más

¹²⁹ Ibid., 72.

¹³⁰ Ibid., 178.

profundo. Partiendo de esta interioridad profunda, lo que se plasma es compartido. Diríamos que es subjetivo pero no individual. Y así, lo que parece nacer de lo invisible, ese estado del artista, al hacerse arte se vuelve visible. Lo que parecía inefable es comunicable a través del artista y la obra de arte, que no es un objeto finito sino un médium para trascender hacia un más allá que ella misma posibilita. La obra está acabada cuando, como decía Hofmann: “el sentimiento y la percepción resultan una síntesis espiritual”.¹³¹ Con esta revelación el arte moderno se muestra como una búsqueda de lo Absoluto. En esta etapa, hay una necesidad no solo de nuevos temas, sino de nuevos símbolos, como los que buscará Rothko en su obra, es decir, nuevos lenguajes para expresar la realidad en su totalidad. Nietzsche, Jung o Campbell coincidían en la necesidad de nuevos mitos dado el triunfo del secularismo, el declive de las religiones, el deterioro del orden social y las terribles consecuencias de la guerra. La mitología y el rito debían ofrecer símbolos que hicieran avanzar el espíritu humano.¹³²

Rothko estaba, así, acercándose a los paisajes oníricos que en ese momento se están exponiendo en Nueva York. A pesar de encontrarse ya en 1944 entregado a este nuevo tipo de obra, sigue exponiendo pinturas anteriores en las exposiciones que se suceden alrededor de 1945. Como si no estuviera todavía preparado para mostrarlas, para soltarlas al mundo, como había

¹³¹ Seitz, *Abstract Expressionist Painting in America*, 100.

¹³² Polcari, *Abstract Expressionism*, 48.

dicho que entendía el proceso de hacer pública una obra. A partir de 1945, se están construyendo los nuevos paradigmas futuros. Para 1946 marchantes como Putzel, Kootz o Janis así como críticos como Greenberg y Rosenberg están despertando ya ante la vanguardia americana. Los grandes museos empiezan igualmente a incluir sus obras en exposiciones como la de “*Fourteen Americans*” de 1946 en el Museo de Arte Moderno.

3.2.5. Ritual abstracto

A través de estas primeras etapas de la obra de Rothko hemos podido constatar que las preocupaciones acerca del significado que debía encarnar el arte forzaron una evolución plástica hacia una imagen menos referencial. Ya sea a través de la voluntad de expresar algo más global y común, con el espíritu del mito de todos los tiempos; la de encontrar un estrato aún más profundo como con el automatismo o, incluso, a través de los estados emocionales de las obras de los años 30. Gottlieb lo expresó diciendo:

pronto descubrimos que con un cambio en el *subject matter* nos estábamos adentrando en problemas formales que no habíamos anticipado. Porque obviamente no íbamos a ilustrar esos temas en alguna especie de estilo renacentista... así que rápidamente descubrimos que había problemas formales que nos confrontaban para los que no había precedentes.¹³³

¹³³ “*We very quickly discovered that by a shift in subject matter we were getting into formal problems that we hadn't anticipated. Because obviously we weren't going to try to illustrate these themes in some sort of Renaissance style ... so we suddenly found that there were formal problems that confronted us for which there was no precedent.*” Compton, “Mark Rothko, the Subjects of the Artist”, 45-46.

Si bien Rothko todavía no se ha desligado completamente de la figuración, en los escritos de principio de la década ya defendía formas más libres. Ciertamente, en su obra hay ya un trabajo abstracto que se deja notar a pesar de ser todavía emergente puesto que no está interesado “en cómo las cosas se ven, sino en cómo las cosas se ven para expresar una idea”.¹³⁴ Aunque Rothko siga pintando figuras, su sentido es esencialmente simbólico, esas figuras se han convertido en la idea. Eliane de Kooning afirma que lo que cuenta ahora para estos artistas es la idea y la idea de “solo pintura” ya ha quedado atrás.¹³⁵ Su autorretrato, así como *Tiresias* lo anunciaban; hay que confrontar su pintura desde la percepción pero para ir más allá de las apariencias.

Si hemos considerado hasta aquí el mito y el automatismo como unos medios que servían para la expresión de un contenido humano, trágico y universal, que necesariamente debía encontrarse con la forma abstracta; un nuevo punto de vista ahora refuerza esta concepción. En este proceso hacia la abstracción, la obra de Rothko pasa por un sacrificio de la figura humana que lo asemeja a las prácticas rituales de las religiones místicas. Hemos podido considerar ya la afinidad de su obra con temas religiosos, ahora se trata de entender que no solo

¹³⁴ “... Rothko is not interested in showing how things really look; he is interested in using how things look to express an idea.” C. Rothko, *Mark Rothko. From the Inside Out*, 101.

¹³⁵ “What counts now for the contenders is the idea, and the idea of «just painting» is out.” Elaine de Kooning, “Two Americans in Action: Franz Kline and Mark Rothko”, en *Mark Rothko: An Essential Reader*, 67. [Originalmente publicado en *Art News Annual* (1957-58).]

temáticamente pretendía Rothko despertar la fuerza expresiva de los mundos primitivos, sino que la tensión entre sacrificio y creación que le es propia encuentra su eco en el proceso desfigurativo en su obra. Bajo este propósito, Amador Vega expone como la transformación plástica de Rothko apunta a un paralelismo extraordinario con las distintas fases de la conciencia religiosa, desde las formas más arcaicas (como el sacrificio) a las más elevadas (como la contemplación mística). La obra, ya en estos momentos, lo refleja mediante el paso de la representación figurada a la desfiguración abstracta, en una fragmentación de la figura humana análoga a la fragmentación del cuerpo en los procesos rituales, tal como practicaban las religiones místicas.¹³⁶

En efecto, la desmembración de la figura humana se hace evidente en obras que ya hemos comentado, como *Antígona* y *Edipo*. En una gran parte de las pinturas de ese mismo momento se repetía el mismo esquema: figuras multicéflicas unidas las unas con las otras por las cabezas, torsos fragmentados, miembros separados. La idea de separación está muy presente en sus obras. Ya hemos visto como el espacio en estas obras se divide horizontalmente como remitiéndose a una falta o a una imposibilidad de unidad. Escindido en tres estratos o frisos casi como siguiendo la arquitectura clásica, el cuerpo de esas figuras quebradas y perturbantes es el que ejemplifica esa

¹³⁶ Amador Vega ha estudiado Rothko como un posible ejemplo de arte religioso y místico en la segunda mitad de siglo XX. Más adelante ahondaremos en la cuestión de la abstracción como posible lenguaje de la negatividad en sus resonancias entre la mística y el nihilismo para entender esa hermenéutica de la negatividad que Vega presenta.

unidad irreconciliable. Hay incluso obras donde esta desmembración toma un carácter religioso más explícito. *Last Supper* (fig. 16), *Crucifix* (fig. 17) e *In limbo* (fig. 18) parecen evocar los rituales de fragmentación y desmembramiento del cuerpo durante el sacrificio, que se asocia en los contextos primitivos a los rituales de fertilización y de renovación del mundo que renace después de morir.¹³⁷ Parece que así la tensión entre sacrificio y creación perpetúa el concepto del *deus moritor*, que seguramente Rothko conoce a través de *La rama dorada*. Este Dios sufriente muere continuamente para renacer de la misma manera que los cultos místicos mediterráneos creían en el simbolismo redentor de una necesaria desmembración de los dioses a la que seguía su renacimiento. Dionisio, devorado por los titanes pero devuelto a la vida por Zeus, encarnaría esta misma dinámica. Junto a Adonis, Atis y Osiris precederían, pues, a lo que representa la crucifixión y posterior resurrección en la tradición judeocristiana.¹³⁸ El sacrificio sería ese camino hacia la redención en el esquema escatológico. La influencia de *El Nacimiento de la tragedia* es palpable una vez más. Bajo lo apolíneo y lo dionisiaco, Nietzsche resumía dos instintos vitales, en realidad dos actitudes ante la vida, que incluso resumen las tendencias principales de la historia del arte; del racionalismo o el

¹³⁷ Como ya hemos visto, esto podría encontrar un paralelismo evidente en el esquema cíclico que representa la obra de Rothko en las temáticas que propone. Ver Vega, *Sacrificio y Creación* y Anfam, *Mark Rothko: the Works on Canvas*, 51. Algunas obras de este periodo se titulan *Ritual*, *Rites of Lilith* and *Ceremonial, Sacrificial Moment*.

¹³⁸ Amador Vega detalla la relación de algunas obras de Rothko con los procesos de fragmentación así como de la crucifixión. Ver Amador Vega, *Arte y Santidad y Sacrificio y creación*.

clasicismo, liderados por la lógica, lo claro y evidente de la luz solar del día, al enigma de la noche, misterioso y secreto, capitaneado por irracionales pasiones incontrolables como las del Romanticismo. Los dos dioses griegos de las artes encarnaban esos dos impulsos irreconciliables pero complicados y coexistentes en cada uno de nosotros. Dionisio también en Nietzsche representaba una fuerza que podía salvar a la humanidad, redimiéndola a través del dolor.¹³⁹ A través de la tragedia, y el estado al que nos somete la música, solo un arte dionisiaco puede reconciliarnos en un sentimiento místico de unidad. Es el consuelo metafísico del arte. Para ello, es necesaria la destrucción de lo meramente individual, de la figura del dios como *principium individuationis*, representado bajo lo apolíneo. Esta desfiguración por la que pasa la obra de Rothko en el plano formal con el sacrificio de la figura humana, como apunta Vega, ha de ser entendida a la manera de M. C. Taylor, que la describe como desfiguración.¹⁴⁰ Esta desfiguración puede ser una vía de destrucción necesaria para que una nueva creación pueda acontecer. Rompiendo ese principio de individuación, pues, Rothko puede encontrar el verdadero sentido de lo humano bajo un nuevo mundo de símbolos. Así, el arte de Rothko, surgiendo ahora a través de lo dionisiaco, triunfa con una subjetividad libre y abstracta como esa imagen nueva que buscaba para expresarse. Se trata de entender, como decíamos, que la apropiación que hace Rothko del mito no se

¹³⁹ Polcari, *Abstract Expressionism*, 121.

¹⁴⁰ Ver Mark C. Taylor, *Desfiguring. Art, Architecture, Religion*. (Chicago: The University of Chicago Press, 1992).

limita a la representación de esos mundos primitivos. El proceso creativo por el que pasa su obra, a través del abandono de la figura humana, responde a un mismo proceso ritual de desfiguración que conduce inevitablemente hacia la abstracción. La desfiguración debe ser entendida, pues, como ese necesario momento previo para, recomenzando desde cero, dar con una nueva figura sintética¹⁴¹, fruto de ese lenguaje propio y apropiado para lo humano. En el discurso que en 1958 Rothko pronunció en el *Pratt Institute*, el artista reconoció que no fue sino “con la máxima reticencia que descubrió que la figura no servía para sus propósitos”¹⁴². Esto significaría el origen de la abstracción más radical, aunque en parte también, se debería a la crítica de la representación tradicional. Las formas figurativas han quedado obsoletas para el discurso del hombre a mitad del siglo XX, siendo demasiado sofocadas además de restrictivas. Como veremos a continuación a partir de sus obras, Rothko acaba eliminando las figuras en sus pinturas en pro de una abstracción cada vez más pura.

3.2.6. Hacia una plasticidad táctil, *Multiforms de transición, 1946-1949*

La lucha de Rothko por encontrar un lenguaje propio y apropiado en lo que había sido una experimentación formal durante la primera mitad de los años 40, está llegando hacia

¹⁴¹ Vega, *Sacrificio y creación*, 33

¹⁴² “It was with the most reluctance that I found that it did not meet my needs.” Rothko, *Writings on Art*, “Adress to Pratt Institute, November 1958”, 126. Trad., 184.

1946 a un punto decisivo. Habiendo eliminado progresivamente lo que impedía o dificultaba la expresión del contenido gracias a la experimentación de esas etapas anteriores, está en un punto donde lo que le queda entre las manos es tan solo pintura. Lo más esencial. Color. Después de años de búsqueda incesante, Rothko parece conseguir expresar lo humano a través de áreas de color y luz. La reducción de elementos es evidente. El artista empieza a diluir las formas hasta quedar en la tela solo manchas de color, tanteando una abstracción antes anunciada, ahora mucho más determinada en las obras que se llamarán *Multiforms*¹⁴³ y que seguirán hasta 1949. Aquella necesidad de la forma abstracta es ahora ya evidente para el artista que con los *Multiforms* se desliga completamente de un lenguaje figurativo, que puede entenderse como continuación lógica de sus descubrimientos artísticos. El periodo que va desde 1947 a 1950 son unos años de transición que marcaran el gran punto de inflexión en la obra de Rothko hacia lo que será su etapa clásica que coincide con un momento igualmente clave para la trayectoria de muchos de los artistas que forman parte de su mismo núcleo. Newman está abordando la cuestión de lo sublime¹⁴⁴ y pinta su primer “zip” en *Onement I* en 1948. Pollock también está en 1948 realizando con los *drippings*, sus obras más características. Para ese entonces la pintura moderna se muda definitivamente, deja París como la gran capital mundial

¹⁴³ No es un nombre que se sepa que Rothko dio ni utilizó para estas obras, aunque pudo haberlo aceptado.

¹⁴⁴ Lo retomaremos más adelante.

del arte moderno y se instala en Nueva York.¹⁴⁵ Esta generación de artistas es definida por primera vez en 1946 con el término de “expresionismo abstracto”. Se erige ya como el primer movimiento de vanguardia propiamente americano y a partir de 1948 se puede hablar de su triunfo, cuando instituciones como el MOMA empiezan a respaldarlo.

En la escena artística, las obras procedentes del viejo continente siguen despertando una gran admiración y los intentos de exponer arte americano son a juicio de Rothko pobres y negligentes lo que está pasando realmente. Si bien la relación con la crítica y el público es todavía ambivalente, progresivamente avanzará hacia un respaldo y una confianza mayores que permitirá la consolidación de sus estilos, como quedará patente en las evoluciones de cada uno de ellos en las décadas que están aún por llegar.

En los múltiples *Untitled* que empiezan a despuntar en 1946, unas manchas en constante flotación aparecen en los lienzos como llevadas por un soplo de un lado a otro, a veces, casi, diríamos que las lleva un impulso propio. Como en movimiento constante, dilatándose y contrayéndose, chocándose, uniéndose y separándose, parece que toman contornos nuevos como resultado del contacto recíproco con otras “nubes” de color; a cada nuevo contacto, reconfigurándose. En 1946, Rothko, que ha empezado ya a difuminar sus escenas, se está atreviendo

¹⁴⁵ Ver Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno* (Valencia: Tirant lo Blanch, 2007).

por primera vez a no dar pistas de ninguna narración ni en la representación pictórica, ni en el título.¹⁴⁶ No significa esto que no haya nada por ver, que la obra haya perdido su *subject matter*. Se les puede atribuir un contenido, como hemos ya mencionado respecto al reconocimiento libre de la abstracción.¹⁴⁷ Simplemente la relación con el espectador no está mediada, la interpretación es tan libre como era ya el proceso creativo del artista.¹⁴⁸ De hecho, no se nos deja identificar ningún arriba ni ningún abajo más que con el que se presenta el cuadro. La mayoría de las obras de estos años podrían girarse y no perderían por ello su entidad, el juego seguiría. Ya no hay personajes ni actores en sus dramas más que unas pequeñas manchas que surgen como si las figuras de etapas anteriores se hubieran empezado a diluir. Ya no hay relatos como intermediarios. Lejos de ser esto una ruptura con la obra anterior, representa una nueva solución para encontrar una “definición más clara de lo que él llamaba « sus símbolos.»”¹⁴⁹ En los primeros *Multiforms*, de hecho, podría intuirse todavía una voluntad compositiva que recuerda a las obras anteriores. Entre *No. 14* de 1946 (fig. 19) y *Untitled* del mismo año (fig. 20),

¹⁴⁶ Los *Untitled* habían aparecido antes pero a partir de 1946 serán una constante. Con la llegada de la abstracción plena a partir de 1946, los títulos desaparecen. Sus obras son todas *Untitled*, excepto *Homenaje a Matisse* de 1954. Otros títulos pueden haber sido atribuidos para las exposiciones por marchantes. C. Rothko, *Mark Rothko. From the Inside Out*.

¹⁴⁷ Lo hemos visto anteriormente cuando hacíamos referencia al *subject matter*.

¹⁴⁸ C. Rothko, *Mark Rothko. From the Inside Out*, 158.

¹⁴⁹ Collins, “Beyond Pessimism”, 56. Asimismo, cuando en 1956 Seitz le preguntó porqué había eliminado las figuras caligráficas, Rothko contestó no haberlas eliminado, sino sustituido por las formas que ahora son sus nuevos símbolos; expresaban lo que aquellos habían expresado anteriormente.

solo parece que el color se expanda de una manera menos delicada en la figura que se alza verticalmente en unos lienzos prácticamente idénticos en tamaño y tonalidades. Allí donde no habían ya contornos, ahora parece sobresalir por comparación una contención que no existe después.

La II Guerra Mundial había afianzado la incapacidad de los esquemas artísticos anteriores, motivando, de forma todavía más evidente, la adopción de un punto de vista nuevo, capaz de corresponderse con la realidad del momento. Esta vez, la guerra y sus consecuencias ponen de relieve “el lado oscuro del ser humano como algo inherente a su naturaleza”¹⁵⁰, es decir, agravan trágicamente la consciencia de la condición humana. El optimismo se viene abajo definitivamente y ya no es posible ignorar lo que Henry James llamó: “la imaginación del desastre.”¹⁵¹ Esto que venía siendo ya una constante en el contexto de principios de siglo, sigue imponiéndose como una realidad insufrible que determina los modos de expresión de los artistas. Estos son plenamente conscientes ya de que “un modo particular de decir las cosas se ha agotado y hay que buscar uno nuevo.”¹⁵² Sintieron la “urgente necesidad de significados que expresaran con más fidelidad su experiencia...” y esto dio “nuevos modos de ver” e “innovaciones formales”¹⁵³ como las que habían estado ya tanteando con el mito y el automatismo.

¹⁵⁰ Sandler, *El triunfo de la pintura norteamericana*, 59.

¹⁵¹ *Ibid.*, 60.

¹⁵² *Ibid.*, 28. (Citado de Eugene Ionesco).

¹⁵³ *Ibid.*, 27.

Ante la barbarie, era prácticamente imposible no preguntarse acerca de las posibilidades del arte. Parece que inevitablemente se siguieron respuestas como la de Adorno que no ve otra posibilidad que la de apartarse de la figuración.¹⁵⁴

El expresionismo abstracto, explica Sandler, creyó que se enfrentaba a una crisis temática, aunque puede verse también como la evolución lógica que sigue de las etapas creativas anteriores. Los *Multiforms* son consideradas unas obras de transición que siguen ayudando a constatar un paso más, un estadio superior, del proceso iniciado con las obras de los años 30. Realmente parecen hacer evidente el paso de las figuras biomórficas a los formatos rectangulares de las obras clásicas. Con el color dispuesto en grandes superficies que saturan la vista en un campo unificado, Rothko se alinearía así, cada vez de una forma más clara, en la tendencia del *color-field*, junto a Still y Newman, frente a la otra gran vía del expresionismo abstracto, el *action painting*.¹⁵⁵

El término de expresionismo abstracto fue empleado por Alfred Barr Jr por primera vez en 1929, para las primeras improvisaciones de Kandinsky, pero en 1946 fue recuperado por Robert Coates, crítico del *New Yorker*, para referir diversos artistas americanos. Bajo el nombre de expresionismo abstracto se agrupaban intenciones y lenguajes artísticos demasiado

¹⁵⁴ Sally Bonn, *L'Expérience éclairante. Sur Barnett Newman* (Bruxelles: La lettre volée, 2005), 53.

¹⁵⁵ Término acuñado por Rosenberg. Las dos tendencias estaban ya establecidas hacia 1949. Sandler, *El triunfo de la pintura norteamericana*, 30.

personales y por esto los artistas a los que pretendía unir lo rechazaron. Los artistas compartían, es cierto, el “entusiasmo por las ideas modernas, una actitud romántica ante la vida” y tenían un gran conocimiento mutuo, mutuos intereses, en fin, una cultura común.¹⁵⁶ Seguían reuniéndose frecuentemente y compartían postulados estéticos; el papel de la comunidad artística había sido y era todavía fundamental para resistir a la crítica y a la incompreensión a la que estaban sometidos, así como para mantenerse fieles a sus ideales. No obstante, prácticamente no hubo consenso en lo referente a sus atributos salvo en negativo: ya desde los años 30 solían estar de acuerdo en qué elementos anteriores no eran ya viables, es decir, coincidían en qué no querían pintar.¹⁵⁷ Las tendencias realistas y geométricas existentes como el neoplasticismo o el cubismo les parecían alejadas de sus intenciones, se negaron asimismo a aceptar cualquier fórmula preestablecida: marxista, nacionalista, freudiana u utópica.¹⁵⁸ La respuesta de los expresionistas

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ Ibid. El triunfo del expresionismo abstracto ha sido analizado bajo el punto de vista histórico, social y político por Serge Guilbaut en *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Guilbaut es explícitamente crítico con Sandler y demás estudios que se toman en una perspectiva eminentemente artística por un optimismo exacerbado y fehaciente respecto a la supremacía formal. Su investigación, en cambio, se centra en cómo la resonancia ideológica en el arte de los expresionistas abstractos, en sintonía o reapropiada por la ideología dominante del nuevo liberalismo, hizo posible el auge y asentamiento del movimiento. La libertad de expresión anhelada por los artistas se concreta en una violencia que es también existencial: producto del miedo, de la imposibilidad de representación y la necesidad de evitar la expresión literaria. La aniquilación de la individualidad provocada por los regímenes totalitarios y del régimen capitalista, así como la influencia de Sartre, que para 1945 es muy popular en Europa ensalzando una consciencia intencional subjetiva, junto al fracaso del socialismo, hicieron posible un terreno intermedio para que el artista pueda afirmarse individualmente, independizado de la izquierda y de la derecha. Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*.

abstractos a la vida moderna, cómo Motherwell explica, viene de un “profundo malestar en el universo”¹⁵⁹. Hace falta la experiencia sentida los “hombres buscan con ansiedad lo humano”¹⁶⁰, lo personal, lo subjetivo contra lo hecho a maquina, lo impersonal, contra colores poco psicológicos. Se detestan las formas previsibles y se da la bienvenida a la impremeditación que ha de ser la única guía. Así lo hace Rothko con los *Multiforms*, experimentando con formas inestables, indeterminadas, dinámicas, abiertas, e “inacabadas”.¹⁶¹ Una vez más, se repite ese esquema que no abandonó Rothko en el que el uso de la abstracción no se debe a preocupaciones formales *per se*, sino que responde a la búsqueda de una forma capaz de transmitir ese contenido en sí mismo abstracto. La técnica, se había llevado demasiado lejos bajo su punto de vista. Según Sandler “fueron precisamente las transformaciones surgidas en sus actitudes hacia el contenido las que, en gran medida, determinaron los cambios producidos en sus estilos.”¹⁶²

A pesar de ser repudiado por los mismos artistas, en realidad, el nombre de expresionismo abstracto se revela acertado pues sus términos dejan patente dos grandes líneas que sí caracterizarán de una manera general el arte de estos artistas y el de Rothko especialmente: su vocación expresiva, por un lado, que se resume con la problemática del *subject matter* y que pretende

¹⁵⁹ Sandler, *El triunfo de la pintura norteamericana*, 60.

¹⁶⁰ Ibid.

¹⁶¹ Ibid.

¹⁶² Ibid., 176.

que el arte sea expresión de la experiencia humana y por otro lado, a nivel formal, el uso de la abstracción y concretamente del color. En esa búsqueda de nuevas formas, de nuevos lenguajes, la abstracción les ayudara a cada uno de esos artistas a encontrar su espacio propio y singular de expresión.

Cuando en 1947 le dedican una exposición en San Francisco, Rothko está ya investigando de pleno estas nuevas posibilidades. El artista, que pasó el verano como profesor invitado en la *California School of Fine Arts*, volvió a Nueva York consciente del impacto que su estancia en el oeste había tenido en su obra. Especialmente el contacto con Clifford Still le animó a su vuelta a seguir tomando riesgos y avanzar hacia la desfiguración.¹⁶³ El artista moderno debía encontrar el equivalente moderno al mito clásico, como creía Rothko que Still hacía. Él mismo consideraba que sus obras lo estaban haciendo ya, pues las formas constituían “entidades orgánicas que invitaban a la multiplicidad de asociaciones inherente a todas las cosas vivientes”¹⁶⁴. En este momento en el que Rothko es representado por Betty Parsons y expone en su galería anualmente, las figuras se diluyen dejando solo unas manchas de color que s’entremezclan y se confunden entre ellas. Como si

¹⁶³ Rothko reconoció esta influencia en el texto a la exposición en la *Art of This Century* de 1946 diciendo: “*Still expresses the tragic-religious drama which is generic to all Myths at all times, no matter where they occur.*” Rothko, *Writings on Art*, “Introduction to *First Exhibition Paintings: Clyfford Still, 1946*”, 48. Trad., 88.

¹⁶⁴ Collins, “Beyond Pessimism”, 55.

quisieran recomponerse en un puzzle¹⁶⁵ todavía por ordenar. Rothko se abre de nuevo al tiempo litúrgico, renueva las piezas del sacrificio. Los diferentes miembros se distinguen aún claramente a pesar de querer reencontrarse, reunirse los unos con los otros. Esto es lo que parece que vemos en estas aglomeraciones borrosas de color. Más que una unidad consumada, las obras evocan la voluntad de hacerlo, en lucha y en movimiento para lograrlo. Este periodo de los *Multiforms* será una etapa intermedia entre la fragmentación, la separación o desmembramiento de las partes y su conciliación, su unión y renacimiento, por fin. Como el sacrificio es necesario y previo a la unión, la deformación lo es para la formación.

El agua de los mundos primordiales automatistas se ha vaporizado en una atmósfera que evoca una nueva metamorfosis en forma de nubes. Estas formas podrían estar igualmente retratando un proceso cosmogónico, como si las nubes tomaran toda su simbología y las creyéramos en un posible cielo. Serían algo así como la materia primera y caótica desde la cual se forma el mundo, en ese momento previo a la creación en el que la luz y las tinieblas se separan y con su ordenación, se ordena el cosmos. Éstas disuelven, esconden, borran cualquier parecido y evocan una cosmogonía elemental gracias a como el pigmento adquiere texturas entre la opacidad y la transparencia. También la pintura demuestra ese caos antes de saber reformularse, formar la forma de la representación.

¹⁶⁵ De los *Multiforms*, como recoge Harry Cooper, se ha dicho que son piezas de puzzle a punto de unirse. Harry Cooper, "Rothko's soup" en *Mark Rothko: An Essential Reader*, 32.

Una vez más la obra nos permite entrever un momento de su propio proceso evolutivo. El artista está también en un estado análogo, donde todo parece surgir, su lenguaje propio todavía configurándose. A partir de 1947, Clyford Still, Rothko y Newman habían estado concentrados en las posibilidades expresivas del color, aplicado de un modo más directo. Bajo la influencia de Matisse, por su trato del color en todo su poder afectivo, la de Milton Avery y en menor medida también la de Miró, la escuela de Nueva York estaba planteando un problema formal nuevo en el arte. En efecto, los *Mutlifforms* se sitúan en una etapa intermedia donde la pintura de Rothko refleja el tránsito que ella misma está sufriendo. Desvela su autoreferencialidad en tanto que plasma su propio devenir. Para Harry Cooper¹⁶⁶ no son tanto obras de transición como obras que toman la transición como tema y cita a Anfam quien también había afirmado, a su vez, que estas obras encarnan la transición y la metamorfosis que ellas mismas protagonizan.¹⁶⁷ Los *Multiforms* son, pues, “sopas primordiales”, en palabras de Cooper, que están cocinando (“*brew*”) algo en ellas. Lo que se estaba cocinando era, claro, la abstracción.¹⁶⁸ Por primera vez también Rothko está poniendo en práctica una plasticidad que hasta ahora solo había expresado en sus escritos. Allí explicaba la oposición de dos tipos de plasticidad. Dos tipos que parecen resumir las voluntades artísticas a lo largo de la historia del arte. Por un lado, hay una plasticidad que se centra en la ilusión de las

¹⁶⁶ Ibid., 32-43.

¹⁶⁷ “*Embodied transition and metamorphosis.*” Ibid., 37.

¹⁶⁸ Ibid., 34.

apariencias visuales. Por otro lado, la plasticidad que defiende Rothko no se vincula tanto al sentido de la vista sino al del tacto, el que según el artista nos permite un contacto más fiel con la realidad. Lo ejemplifica con la infancia donde el tacto es imprescindible en nuestro conocimiento del entorno. Así, el arte debería ocuparse de plasmar sensaciones táctiles, como el peso, la densidad o la textura y, no rindiéndose a cómo las cosas son vistas, captar cómo las cosas son. Las apariencias son engañosas, nos lo ha estado diciendo en sus obras anteriores. De esto podemos extraer que su voluntad con los medios plásticos apunta hacia una abstracción alejada de la representación del mundo de las apariencias, que no podría sino ser ilusoria, y asume el tratamiento formal con la atención dirigida a otro tipo de representación que es la única reveladora de verdad. Como si siguiera los postulados nietzscheanos, se aleja de las bellas apariencias apolíneas para rendirse al poder de la música dionisiaca.

A pesar de que hay una multiplicidad de pequeñas manchas que van dibujando diversos núcleos en la tela, la obra adquiere un tono de homogeneidad dentro del caos en el que vive. Como Seitz apunta, “la multiplicidad, aunque es opuesta a la escasez, no es necesariamente diversa.”¹⁶⁹ Los medios plásticos se están reduciendo, son menos los elementos que participan. A simple vista es el color aquello que concentra todo el poder expresivo; el color y evidentemente las áreas que configura al aparecer. La plasticidad táctil fragua la consumación de la relación entre obra

¹⁶⁹ Seitz, *Abstract Expressionist Painting in America*, 61.

y espectador, el inicio de la experiencia que emprendemos con la obra. Sus evocativas superficies estimulan la vista del que las mira. Gracias a las sensaciones táctiles de luz y color hay una sensualidad latente que nos seduce. En la constante referencia al color que encontramos en los textos de 1940-41, Rothko demuestra su pasión por éste, en detrimento de la línea y la perspectiva; intentos ambos de subyugar las tonalidades cromáticas a una falsa apariencia de realidad. Las referencias al color van siempre acompañadas por las posibilidades de movimiento a las que abre un uso no meramente visual, es decir, no ilusorio, como el suyo. El color nos hace avanzar y retroceder en un itinerario plástico, como si de un trayecto se tratara. Ya aquí Rothko demuestra pensar la plasticidad de sus medios pictóricos estrechamente ligada a los efectos que ha de causar en la recepción de la obra. El espectador es invitado a recorrer la tela en un trayecto por el que él mismo es “movido”:

el espectador debe moverse con las formas del artista, hacia dentro y hacia fuera, por debajo y por encima, en diagonal y en horizontal; debe seguir la curva de las esferas, atravesar túneles, deslizarse por pendientes a veces, realizar una proeza aérea volando de punto en punto, atraído por algún imán irresistible a través del espacio, adentrándose en los lugares más recónditos y misteriosos y, si el cuadro es acertado, hacerlo a intervalos variables y relacionados entre sí. Este viaje constituye el esqueleto, el marco de la idea.¹⁷⁰

¹⁷⁰ “The spectator must move with the artist’s shapes in and out, under and above, diagonally and horizontally; he must curve around spheres, pass through tunnels, glide down inclines, at times perform an aerial feat of flying from point to point, attracted by some irresistible magnet across space, entering into mysterious recesses —and, if the painting is felicitous, do so at varying and related intervals. This journey is the skeleton, the framework of the idea.” Rothko, *The Artist Reality*, 47. Trad., 78.

Sin este trayecto metafórico, la experiencia de la obra se pierde. Rothko mismo lo había estado formulando en el plano teórico algo antes cuando dejó escrito que

la plasticidad es la cualidad de presentar una sensación de movimiento en un cuadro. Este movimiento puede ser producido por la inducción de una verdadera sensación física y tangible de retroceso y acercamiento, o por la referencia a nuestros recuerdos del aspecto de las cosas cuando retroceden o avanzan.¹⁷¹

Rothko no está jugando solo con la capacidad simbólica emotiva de las tonalidades, sino que está creando espacio en movimiento. Un movimiento flotante, ni centrífugo ni centrípeto, en una dinámica de expansión y contracción, “un equilibrio de fuerzas: un estado de tensión ordenada”.¹⁷² En la bidimensionalidad que no pretende emular las formas y volúmenes del espacio físico real, el color funciona en sus efectos de densidad, de veladuras que capa tras capa van añadiendo niebla; en la transparencia de alguna de estas finas capas, en su translucidez que van dando textura a la obra¹⁷³, pero siempre manteniendo una cierta llanura. Ha de entenderse que aunque el color sea uno de los elementos principales, es como productor de formas que interesa al artista. Esa “tensión

¹⁷¹ “*Plasticity is the quality of the presentation of a sense of movement in a painting. This movement may be produced either by the inducement of an actual physically tangible sensation of recession and advancement, or by the reference to our memories of how things look when they go back and move forward.*” Ibid., 55. Trad., 89

¹⁷² Seitz, *Abstract Expressionist Painting in America*, 64.

¹⁷³ “[...] para extremar el impacto visual o la inmediatez de los colores había que aplicarlos en grandes superficies que saturaban la vista, había que eliminar la figuración y el simbolismo, había que simplificar el dibujo y el gesto, y había que suprimir el contraste entre valores de luz y sombra que los apagaban, [...] la modulación de los valores de luz y sombra para producir una ilusión de volumen en el espacio.” Sandler, *El triunfo de la pintura norteamericana*, 175.

ordenada” que resulta en el lienzo crea, en realidad, un paralelismo entre forma y contenido, que de hecho está ya basado en el estado mismo del artista al pintarlo. Es una manera de expresar la vida, el *pathos* de la vida pues: “la vida no existe sin movimiento y el movimiento no existe sin la vida.”¹⁷⁴

Las manchas que surgen renuncian a su identificación hasta no ser más que formas borrosas y desenfocadas reunidas sin ningún nombre.¹⁷⁵ Una bruma etérea envuelve y entrelaza cada una de esas formas en su aparición en la superficie de la tela. En su ambigüedad, decía ya Ashton, estas pinturas sugieren “el mundo flotante de lo numinoso.”¹⁷⁶ La ambigüedad, en efecto, es una calidad necesaria en la intuición de ese espacio que es un no lugar en Rothko, para tener acceso a experiencias que no pueden contenerse en la imaginación finita. Así, el movimiento y la tactilidad eran más que nunca necesarias para demostrar esa transición. Estas formas no podían mantenerse en una permanente unidad fija y estática. Cada uno de estos *Multiforms* parece irrepetible, cambiante de un mismo modo, en sintonía unos con otros, pero siempre distintos. Como se ha dicho, lo que mantienen siempre es el cambio.¹⁷⁷ De uno a otro, la gama cromática varía las tonalidades cambiando así el choque de colores que acoge cada tela. Parece que cuando Rothko

¹⁷⁴ “*Life does not exist without movement and movement does not exist without life.*” Seitz, *Abstract Expressionist Painting in America*, 64. (Citado de H. H. *Search for the real*. Andover/Massachusetts: Addison Gallery of American Art, 1948, 46).

¹⁷⁵ Stéphane Lambert, *Rêver de ne pas être* (París: Arléa, 2014), 41.

¹⁷⁶ Ashton, *About Rothko*, 105.

¹⁷⁷ Douglas MacAgy, “Mark Rothko” en *Mark Rothko: An Essential Reader*, 51.

descubre una combinación cromática, le gusta probar y jugar hasta agotar sus posibilidades. En diversas obras, pues, se repiten unas mismas tonalidades, pero son las formas las que determinan el carácter de la obra, es decir, cómo esos colores aparecen en las diferentes formas que le dan visibilidad. Evitando la desintegración formal para componer obras coherentes, el color deja que intuyamos volúmenes amorfos que apenas pueden contenerse en su espacio propio, nada hay que los delimite, que los contenga. Lo que aparece, pues, son obras habitadas por multiformas o poliformas. En realidad, quizás, sería mejor pensarlas en contradicción con sí mismas, como oxímoron, a través de la forma informe, a la que no se ha querido formar.

H. Cooper es quizás quien más ha dignificado estas pinturas en su escrito *Rothko's Soup*.¹⁷⁸ Él mismo nos hace pensar en las consecuencias de tal afirmación, de hecho, está en lo cierto cuando dice que no hay peor destino para una obra de arte que ser considerada pura transición. Como si de fracasos se trataran, estas pinturas no son todavía lo que Rothko quiere que su obra sea. Así se han considerado mayormente y por eso, seguramente, han recibido poca atención por parte de críticos y especialistas. Pero siguiendo con la reflexión de Cooper hay que preguntarse hasta qué punto nuestra percepción está influenciada por el conocimiento que tenemos de la obra posterior. La lógica que toman los *Multiforms* como “casi lo que debería ser y fue después” es posible solo en una consideración

¹⁷⁸ Cooper, “Rothko’s soup”, 32-43.

retrospectiva, cuando uno sabe qué es lo que les sigue. Es cierto, de la misma manera que la lógica evolutiva que atribuimos a Rothko sigue esta misma tendencia, creemos en el progreso coherente de menos a más, en una teleología. Funciona en este caso; el mismo artista entendía así su carrera, pero quizás debiéramos dar un paso atrás y contemplar los *Multiforms* desvinculados de otras etapas.

La obra de Rothko en 1947 se está adentrando hacia nuevos rumbos, lo estamos constatando. Rothko pasaba los veranos en Provincetown, en East Hampton, con Mell. Esto supuso una nueva luz y también un nuevo círculo de amistades con otros artistas que también tenían una residencia allí, como Motherwell (a quien ya había conocido a principios de los 40) o Baziotes.¹⁷⁹ En este periodo Betty Parsons, Samuel Kootz y Charles Egan convirtieron sus galerías en centros de vanguardia, como había sido la *Art of this Century* de Peggy Guggenheim, que cerró en 1947. La galería de Parsons es un lugar de reencuentro para Newman, Rothko, Still y Pollock, que serían llamados “los 4 caballeros del Apocalipsis”. La abstracción está tomando un sentido distinto del que tenía con la *Federation of Modern Painters* y poco a poco los europeos irán volviendo a casa.

Entre estos nuevos círculos de amistades hay una gran participación en proyectos comunes, por ejemplo, en 1948 Rothko junto a Baziotes, David Hare y Motherwell fundan *The*

¹⁷⁹ Ver E. A Carmean Jr., (curator). *Coming to light. Avery, Gottlieb, Rothko. Provincetown Summers 1957-1961*. Catálogo de la exposición en la *Knoedler & Company Gallery*, Nueva York, 2 de mayo - 15 de agosto de 2002.

Subjects of the Artist School, una escuela donde se hacían cursos y conferencias y donde las colaboraciones de otros artistas eran asiduas. Rápidamente célebre, artistas como Gottlieb, de Kooning, Reinhardt, John Cage, Arp, Reinhardt, entre otros, participaron. La escuela, con el nombre indica, está centrada especialmente sobre los temas del artista, evidenciando la preocupación fundamental de todos ellos. No pretendían adoctrinar a futuros artistas para que siguieran con el estilo que ellos habían desarrollado, no se enseñaba técnica, sino que se debatía acerca de los temas de interés del arte moderno para fomentar nuevas transformaciones.¹⁸⁰ En la escuela había un ambiente más bien desestructurado, por su vocación de libertad, que hizo que no funcionara y cerrara en 1949. Aunque los artistas que se habían unido en ella siguieron sus discusiones tiempo después.

Aparecieron en este momento publicaciones como *Possibilities* (que tuvo un solo número), *The Tiger's Eye* y *Modern Artists in America*. Estas publicaciones, especialmente las dos primeras, dice Ashton, expresaban los anhelos de los expresionistas abstractos en su camino hacia la abstracción absoluta. Entre sus páginas, con referencias a Valéry, Kafka, Lorca, Sartre o Stein entre otros, estaban reflejando la metamorfosis del arte y del pensamiento modernos. Rothko encontró allí grandes influencias, como fue *Temor y Temblor* de Kierkegaard, en el que podía encontrar esa angustia existencial que lo

¹⁸⁰ Compton, "Mark Rothko, the Subjects of the Artist", 48. Ya habíamos mencionado lo importante que era para Rothko, y para el judaísmo, la dimensión educativa.

acompañaba. El artista participó en *The Tiger's Eye* mientras duró la publicación, del 1947 al 49, completando su evolución estética y afirmando sus creencias artísticas. Allí escribió acerca de la relación de la obra con el espectador, algo que le preocupaba especialmente, diciendo que “Un cuadro vive en compañía, expandiéndose y avivándose en los ojos de un observador sensible. Muere del mismo modo. Por lo tanto, enviarlo ahí fuera, al mundo, es siempre un acto arriesgado e insensible.”¹⁸¹ En *Possibilities*, cuyos editores eran Motherwell, Rosenberg, Pierre Chareau y John Gage, publicó el también célebre *The romantics were prompted*, relacionando las obras de arte del Romanticismo con el sentido de lo Transcendental. Añadía Rothko que lo Transcendental debe ser extraño y no familiar (aunque no todo lo extraño y “*unfamiliar*” es transcendental). La obra ha de ser un portal hacia una aventura desconocida incluso para el mismo artista, que como dice, no podría anticipar el drama que se configura en la pintura. Es desconocido el trayecto pero la obra puede convertirse en una revelación de una necesidad familiar.¹⁸² La paradoja, una vez más, es que esa necesidad familiar se presenta como lo no familiar, porque la apariencia que permitía identificarlo

¹⁸¹ “*A picture lives by companionship, expanding and quickening in the eyes of the sensitive observer. It dies by the same token. It is therefore a risky and unfeeling act to send it out into the world.*” Rothko, *Writings on Art*, “«The Ides of Art: The Attitudes of Ten Artists on their Art and Contemporaneity», 1947”, 57. [Publicado en *The Tiger's Eye*, n.2 (diciembre de 1947): 44]. Trad., 99.

¹⁸² “*The picture must be for him, as for anyone experiencing it later, a revelation, an unexpected and unprecedented resolution of an eternally familiar need.*” Ibid., “«The romantics were prompted», 1947”, 59. Trad., 101.

inmediatamente ha sido pulverizada.¹⁸³ Lo familiar podía engañar al espectador que podía, creía Rothko, confundir los objetos del cuadro con el contenido, es decir, el *object-matter* con el *subject matter*, como distingue Meyer Schapiro.¹⁸⁴ De manera que se revela algo que, precisamente porque parece extraño, apareciendo bajo una nueva apariencia, puede igualmente aparecer como si fuera nuevo, aunque en ello reconozcamos algo propio que estaba ya en nosotros. El inquietante extrañamiento de lo familiar, presentado bajo la “*infamiliaridad*”, responde a la voluntad de despertar nuevas miradas, ver de nuevo, como por primera vez. Ese extrañamiento se ha hecho notar ya desde los años 30, como si de un misterio por descifrarse tratase. Algo que Freud había expresado con los términos *heimlich/unheimlich*.¹⁸⁵ Anfa relaciona con el psicoanálisis puesto que “descubrir lo desconocido dentro de lo conocido, y viceversa, es, por supuesto, una de las definiciones fundamentales de lo extraordinario en el célebre ensayo publicado por Freud en 1919.¹⁸⁶ Esa destrucción de lo familiar se hace física en la tela, a través de la multiplicidad de técnicas que ahora utiliza Rothko. Rasga la tela con la paleta, deja manchas que no son accidentes, gotas escurriéndose, la brocha restregada más violentamente, punteando, perforando el lienzo. Es la

¹⁸³ “*The familiar identity of things has to be pulverized in order to destroy finite associations*”. Ibid. Trad., 101.

¹⁸⁴ Chave, *Subjects in Abstraction*, 72.

¹⁸⁵ Ver Baldine Saint Girons, *Les marges de la nuit* (París: Les éditions de l’amateur, 2006), 12-13.

¹⁸⁶ David Anfa, “*El arte de Mark Rothko: simplificando el pensamiento complejo*”, Kalías, (València: IVAM, 1998), 122 (Nota al pie).

materialización de la ruptura con lo familiar, con lo conocido, que representa también a su modo la ruptura de la abstracción respecto a la figuración. Hay un claro intento para borrar y eliminar, una purgación que ya ha relevado todo lo que era prescindible y anecdótico. Sus imágenes ya no tienen asociación con experiencias visuales conocidas, como dice el propio Rothko en el mismo escrito.¹⁸⁷

El artista había tenido que hacer frente al fallecimiento de su madre en 1948, cortando un vínculo muy importante para él. Esto lo dejó sufriendo una de sus depresiones más graves, sino la mayor. Gorky también se quita la vida, sumando una nueva pérdida para Rothko. Sin embargo, en esos momentos depresivos Rothko saca fuerzas del dolor, aprende a vivir y a pintar con ello y ya en 1949 dará el paso decisivo con su obra. No es hasta este año, en la que fue la tercera exposición en la galería de Betty Parsons, que Rothko exhibe por primera vez las obras que está pintando. Sus áreas han ido agrandándose y ya van concentrándose o diluyéndose hasta borrar cualquier distinción en unas superficies cada vez más amplias que parecen ir engullendo las pequeñas nubes de color que antes se distinguían tan claramente. Las formas rectangulares van apareciendo, ya en 1948 por ejemplo, en *No. 5/No. 24* (fig. 21) y en *Untitled [Multiform]* (fig. 22) así como *No. 15* (fig. 23) de 1949. Los *Sectionals* están a punto de aparecer.

¹⁸⁷ Ya se ha mencionado su comentario: “*They have no direct association with any particular visible experience, but in them one recognizes the principle and passion of organisms.*” Rothko, *Writings on Art*, “«The romantics were prompted », 1947”, 59. Trad., 101.

3.3. La primera etapa creativa de Rothko

Bajo la influencia del surrealismo, pues, el mito y el automatismo le sirven a Rothko para encontrar una forma de expresión simple a ese pensamiento complejo que funda su arte¹⁸⁸; paradójicamente un contenido complejo aunque esencial de lo humano. En la fase mitológica Rothko busca la unidad en los arquetipos mitológicos de la cultura occidental, en el exterior del ser humano; durante la fase automatista lo buscará en el subconsciente, es decir, en el interior del hombre. Si su obra pasa finalmente por el sacrificio de la figura humana no es sino para encontrar en el poder expresivo del color y la fuerza simbólica de la luz, lo humano en su esencialidad más radical, como demuestra con los *Multiforms*. Se prefiere la simplicidad arcaica y las formas planas¹⁸⁹ puesto que son las que pueden revelar la verdad irrevocable. En esta preferencia por formas abstractas se esconde la desconfianza de las ilusiones, el engaño y el artificio de la pintura figurativa. Ahora, destruidos, la verdad es una verdad igualmente en los medios, en la verdadera superficie plana del lienzo.¹⁹⁰ Así pues, es importante entender el uso de la abstracción como reclamo del contenido que ella misma hace surgir, haciéndose de algún modo análoga a ello.

¹⁸⁸ “*We favor the simple expression of the complex thought.*” Ibid., “Rothko and Gottlieb’s letter to the editor, 1943, 36. Trad., 69.

¹⁸⁹ “*We are for flat forms because they destroy illusion and reveal truth.*” Ibid. Trad., 70 La carta anuncia, en definitiva, la evolución que todavía está por llegar, de una manera más explícita, con la abstracción y los grandes formatos.

¹⁹⁰ Chave, *Subjects in Abstraction*, 28.

En el texto sobre la imagen ideográfica¹⁹¹ (que acompañaba la exposición del mismo nombre) Newman consideraba la abstracción un medio para expresar el temor delante del horror a lo desconocido y consideraba a los artistas de su núcleo, como Rothko, simbolistas abstractos cercanos a un sentido metafísico del arte. Newman utilizó el término “abstracción subjetiva” tomando a Rothko y Gottlieb como sus mayores representantes.¹⁹² Bajo su punto de vista, era, pues, inevitable que la forma fuera abstracta cuando lo que se intentaba expresar lo era igualmente.¹⁹³ Es por eso que la expresión más intensa de la idea ha de ser abstracta, como acabará descubriendo completamente Rothko en los *Multiforms* que siguen al automatismo y de forma más concreta en su obra posterior. Dicho de otra manera, sin los límites privativos de la figuración en su atención por el detalle de lo objetivo, la forma abstracta puede revelar de manera más evidente, quizás, una abstracción de contenido. Esto último es lo que en realidad motiva a los artistas americanos: un tema abstracto, más que el lenguaje abstracto o la abstracción como tal¹⁹⁴ y es ese contenido el que determina la forma. Por lo que podríamos pensar que la abstracción es un medio que se impone como necesario y no un fin en sí mismo. No obstante, hay que pensar esta abstracción como una forma viva y no como la

¹⁹¹ Definición de ideograma consultada en el diccionario por Newman: “carácter, símbolo o figura que sugiere la idea de un objeto sin expresarse su nombre.” Sandler, *El triunfo de la pintura norteamericana*, 176.

¹⁹² Cohen-Solal, *Mark Rothko*, 116.

¹⁹³ Bonn, *L'Expérience éclairante*, 116.

¹⁹⁴ *Ibid.*, 52.

representación abstracta de un hecho, tal como nos invita a hacer Céline Flécheux en *Les Myth-Makers*.¹⁹⁵ No es abstraída de algo de lo que depende, es abstracta y lo es como forma autónoma que nace por sí misma. De esta manera, negando lo matérico frente a la libertad que suponía este nuevo medio, Rothko conseguía acercarse a lo real de un modo más directo. Lo paradójico es que la abstracción pueda ser entonces entendida como más real que la representación figurativa, siendo más humana que la representación de la figura humana y que responda, de esta manera, a un cierto sentido de realismo. Gottlieb reconocía que quizás eso que se llama abstracción no es la abstracción, sino al contrario, el realismo de su época.¹⁹⁶ Algo que el mismo Rothko asumirá afirmando que la distinción entre figuración y abstracción no había existido nunca:

el arte abstracto nunca me interesó; siempre he pintado realísticamente. Mis pinturas actuales son realistas. Cuando pensaba que símbolos eran (los mejores medios para convenir significado) los usé. Cuando sentí que eran las figuras, las usé. No soy un formalista.¹⁹⁷

En la necesaria renovación del lenguaje, la abstracción se descubre entonces como el vehículo que logra la eliminación de todo obstáculo que dificultara la expresión de la experiencia que

¹⁹⁵ Flécheux, “Les Myth-Makers américains”.

¹⁹⁶ Ibid., 134.

¹⁹⁷ “Abstract art never interested me; I always painted realistically. My present paintings are realistic. When I thought symbols were [the best means of conveying meaning] I used them. When I felt figures were, I used them. I am not a formalist.” Rothko, *Writings on Art*, “Notes from an interview by William Seitz, January 22, 1952”, 77. Trad., 123-124. “I do not believe that there was ever a question of being abstract or representational. It is really a matter of ending this silence and solitude, of breaching and stretching one’s arms again.” Ibid., “«The romantics were prompted,» 1947, 59. Trad., 102.

significa ser humano.¹⁹⁸ Esto ha de responder a aquella pregunta inicial introductoria que sospechaba la relación entre la expresión de lo humano y la abstracción. El vínculo para Rothko es ya en este punto evidente, a pesar de que se puede entender aún mejor en su segunda gran etapa creativa. Su capacidad para acoger el misterio de lo sagrado es lo que motiva su uso, pues la abstracción podía aportar una estructura de pensamiento adecuada.¹⁹⁹ La crisis en los modos de percepción que rebela la abstracción hace que el sujeto, también en crisis, se prepare para acceder a otro tipo de realidad más allá de la visibilidad. Abre a otra percepción, hacia el espacio fenomenológico que se encuentra entre el cuadro y el espectador. El arte transforma esa interioridad sin imagen en exterioridad visible. Aquí se encuentra el milagro: volver visible lo invisible y la paradoja de su donación. Esta realidad fenomenológica del arte aumenta la realidad. Rothko parece estar de acuerdo puesto que insiste en que su obra añade sentido a la realidad material del mundo y a la sustancia de las cosas.²⁰⁰ Como el artista de Merleau-Ponty, añade alcance o extensión a la realidad material gracias al advenimiento de una nueva experiencia o fenómeno que, no existiría sin él.

De manera que esto no hace más que reafirmar esa doble vertiente que nos ha ido guiando hasta aquí, de la plasticidad y

¹⁹⁸ “[Rothko] *tried to answer «what is human nature?»*” Polcari, *Abstract Expressionism*, 37. “*Every artist’s problem today is «what will we do with the human?»*” Seitz, *Abstract Expressionist Painting in America*, 58.

¹⁹⁹ Vega, *Sacrificio y creación*, 26-28.

²⁰⁰ Ashton, *About Rothko*, 90.

del *subject matter* como aliados. Haciéndose uno con el contenido que expresa, en su capacidad emotiva, la abstracción es ese lenguaje nuevo que permitirá a los futuros expresionistas abstractos encontrar su propio medio de expresión. Así, la abstracción será el medio expresivo más universal y a la vez el más inmediato a la hora de comunicar esos estados del alma compartidos por todos. Esto les enseñará el camino a varios artistas de su misma generación para desligarse cada vez más de lo figurativo y entregarse al poder de la abstracción lírica, no por un sentido formal o simplemente plástico, sino por lo que es capaz de transmitir, uniéndose al contenido expresado.

La nueva vanguardia era surrealista y abstracta, como lo entendió Sidney Janis. Esto no responde a tendencias necesariamente opuestas, como afirmaba en su libro *Abstract and Surrealist Art in America*, de 1944, sino que como él mismo llegaba a reconocer en ciertos pintores del siglo XX “existe una fusión de elementos procedentes de ambos.”²⁰¹ Rothko había demostrado cuán vinculado se sentía a ambas diciendo que las consideraba como un padre y una madre, de las cuales no podía elegir una por encima de la otra aunque también reconocía que debía emanciparse. El discurso de la vanguardia, analizado por Rosalind Krauss, se mueve por el anhelo de originalidad, espontaneidad y novedad. Esto define también porqué el expresionismo abstracto entrará en ese discurso constituyendo el primer movimiento de vanguardia americano con pleno derecho. Los futuros expresionistas abstractos se habían

²⁰¹ Sandler, *El triunfo de la pintura norteamericana*, 113.

formado en estilos anteriores, como hemos visto, asimilando la tradición del arte moderno. Lo hicieron, sin embargo, de un modo más completo pues lograron evitar la repetición de ideas agotadas visualmente y se aventuraron a emprender nuevos rumbos.²⁰² Debían encontrar lo que buscaban hacía tiempo, esa vía que les permitiera caminar solos, desvinculados del pasado y de la tradición.²⁰³ Lo que estos artistas consiguieron fue realmente encaminarse a un lenguaje original, comunicando el sentido trágico de la existencia, separándose de la tradición y dotando su arte de una mirada renovada. Rothko sacrificó no solo la figura humana sino la tradición del arte moderno, pero lo hizo consiguiendo elevarlo, renovándolo en toda su fuerza emotiva. Se sitúa pues entre la ruptura y la continuidad, entre el legado y la modernidad. No obstante, ese anhelo de novedad no era tampoco un fin en sí mismo, no era suficiente ser nuevo. Los expresionistas abstractos querían alcanzar su propia identidad para ser únicos²⁰⁴, y esto no para ser distintos, sino para encontrar una expresión que les fuera propia y que respondiera a las necesidades de su tiempo. Por eso progresivamente se fueron adentrando en las posibilidades de la abstracción experimentando qué y cómo podía significar.²⁰⁵

Por todo esto podemos decir que esta década es *la* década que permite entender la lucha que está librando Rothko con su arte

²⁰² Ibid., 28.

²⁰³ “*Il leur fallait trouver la voie qui leur permettrait de marcher «tout droit et tout seul», détachés du passé et de la tradition.*” Bonn, *L’Expérience éclairante*, 41.

²⁰⁴ de Kooning, “Two Americans in Action”, 67.

²⁰⁵ Polcari, *Abstract Expressionism*, 137.

hasta llegar a las formas clásicas. Los años 40 manifiestan claramente el anhelo del artista de expresar el alma humana y el proceso por el que Rothko llegó a ser Rothko. Es, también, cuando más comentarios públicos hizo. Es importante saber que los primeros años lo hicieron crecer tremendamente como artista y tienen un efecto fundamental en su obra posterior. Una continuidad que marca su trayectoria, tanteando la abstracción y buscando la forma del drama humano. Fue una etapa de cambios constantes, ya sea nivel artístico, como técnico, filosófico, profesional, personal, actitudinal o aspiracional.²⁰⁶ En ellos se respira el descubrimiento del artista, del que somos testigos. Rothko no buscaba tanto encontrarse, sino encontrar la expresión de eso que somos todos. Entró en esta etapa como un pintor figurativo y se marcha siendo abstracto a pesar de que su anhelo sigue siendo el mismo.²⁰⁷ Es evidente, por otro lado, que la evolución continuará a partir de 1950 y permitirá caminar hacia nuevos horizontes hasta sus últimos días.

3.4. Obras clásicas, 1949-1970

3.4.1. *Sectionals*, 1949-1958

Gracias a las etapas que se suceden en la década de los años 40, Rothko ha descubierto una vía propia de expresión. Este hallazgo marca la transición hacia una nueva madurez en la que

²⁰⁶ C. Rothko, “*The Decade*” en *Mark Rothko, The Decisive Decade*, 36.

²⁰⁷ *Ibid.*

se considera su etapa clásica, totalmente inserida en la tendencia *color-field*. La plasticidad táctil y abstracta que definía a principios de los 40 en sus escritos, ahora se revela ya sin timidez en sus obras. Las manchas difusas de los *Multiforms* empiezan a dilatarse, vencen aquellos contornos que aún las distinguían. El color se fusiona uniendo aquellas múltiples formas en unas áreas cada vez más amplias, algo más definidas. Como si la energía se reagrupara, se fuera concentrando por un impulso mayor, capaz de diluirlas y fundirlas hasta encontrar aquello en lo que se han de convertir; el destino de aquellas formas en movimiento. En esta etapa de madurez que va debutando ya a partir de 1948 y, especialmente en 1949, se puede observar esa progresiva desconfiguración de los *Multiforms* en la reestructuración de nuevos órdenes. Los lienzos irán permitiendo reconocer formas rectangulares, cada vez más evidentes, como en *No. 15* (fig. 23) Irán probando su posición en la tela, como parte de esa evolución que parece resultar de la unión de las manchas anteriores. Poco a poco, las áreas rectangulares van llenando la tela dispuestas horizontalmente. Dibujan, así, varios estratos horizontales. *No. 3/No. 13 (Magenta, black, green on orange)* (fig. 24) es la primera en hacerlo, ya en 1949, anticipando uno de los formatos clásicos que se van a suceder. Los lienzos presentan áreas rectangulares de color, con pinceladas irregulares y nubosas. Esas franjas de color, a veces son múltiples, otras van consolidando un estilo tripartito o doble, cuando aquel rectángulo que ocupaba la franja central acabe minimizándose hasta casi desaparecer y se fusione con el fondo que separa las

dos grandes áreas. El fondo tiene aquí una entidad propia, no es solo el marco que engloba las figuras que aparecen en él, sino que detrás de estas formas hay un espacio con una fuerza y una luz particular. Se constriñe o se amplía según la obra, participando en la emoción que se crea. Rothko variará estos esquemas, jugando en los años 50 con sus posibilidades, reproduciendo sin cesar lo que parece un patrón. Su obra deja ver así ese proceso de reducción, de eliminación de lo superfluo; de lo múltiple a la unidad de lo esencial, en grandes superficies que revelan la complejidad de sentido que sigue queriendo expresar:

cuando, hacia los últimos años de la década de 1940, los símbolos huidizos que habían flotado en forma tan misteriosa en sus pinturas, se disolvieron, para ceder su lugar a un esquema simple de rectángulos, Rothko todavía no abandonó su visión de la pintura como empresa filosófica. Sus colores de resonancia profunda, aplicados en velos tenues que temblaban suavemente en las superficies, parecían poner de manifiesto la situación contemplativa en que se había visto envuelto siempre.²⁰⁸

En este momento y hasta 1956 el artista pinta casi exclusivamente al óleo en unas medidas que empiezan a aumentar pasando los dos metros de alto por algo menos de ancho.²⁰⁹ Rothko sigue participando de los núcleos artísticos de vanguardia. En 1949 se forma *The Club*, una asociación de más de veinte artistas donde los expresionistas abstractos siguen compartiendo —como habían hecho la mayoría de ellos en los años anteriores— ideas e intereses mutuos sin, por

²⁰⁸ Ashton, *La pintura norteamericana moderna*, 12.

²⁰⁹ Breslin, *Mark Rothko*, 333.

consiguiente, tener la sensación de formar un movimiento homogéneo. *The Club* será el centro de actividad principal de los artistas a principios de los años 50, llegando a triplicar el número de miembros rápidamente. Se celebraban veladas de animadas discusiones entre artistas y pensadores en las que Rothko participó esporádicamente. El intercambio artístico era fluido y emulaba en cierta manera esos ambientes de café parisino que habían visto surgir las grandes tendencias de la cultura moderna. Debía ser un grupo abierto, por eso, cuando algunos miembros expusieron sus obras en conjunto surgieron tensiones. Artistas como Rothko o Newman no creían que su objetivo fuera el de presentarse como un nuevo movimiento. Tensiones que hicieron que en 1952 *The Club* se desintegrara definitivamente. No obstante, su unión prueba las inquietudes intelectuales de los artistas americanos que se reúnen para discutir las posibilidades creativas, siempre vinculadas a la expresión de un contenido más que para formular una homogeneidad formal. Sin embargo, críticos como Sam Kootz y Harold Rosenberg ese mismo año organizan una exposición, esperando, precisamente, sugerir cierta unidad y cohesión en el movimiento de los expresionistas abstractos. La exhibición incluía obras de Baziotés, De Kooning, Gorky, Gottlieb, Graves, Hofmann, Motherwell, Pollock, Reinhardt, Rothko, Tobey y Tomlin. A pesar de que los artistas se resistían, esta exposición es interesante por cómo presentaron su obra, probando una mayor comprensión de su contenido. Se llamó "*The intrasubjectives*", un concepto de Ortega y Gasset al que hacía mención en "Sobre el punto de vista en las artes", aparecido en

agosto de 1949. Se reconocía así la afinidad de los postulados de los expresionistas abstractos con conceptos filosóficos: “el artista intrasubjetivo inventa partiendo de la experiencia personal, crea a partir de un mundo interior en vez de hacerlo desde uno exterior” decía Kootz en el catálogo.²¹⁰ En él también se podía leer:

primero se pintan cosas; luego, sensaciones; por último, ideas. Esto quiere decir que la atención del artista ha comenzado fijándose en la realidad externa; luego, en lo subjetivo; por último, en lo intrasubjetivo. Estas tres estaciones son tres puntos que se hallan en una misma línea.²¹¹

De alguna manera esto hacía justicia a la evolución del arte de estos artistas. Precisamente la voluntad de plasmar lo “intrasubjetivo” es lo que Rothko llevaba tiempo haciendo ya; en los *Sectionals* lo seguirá ensayando bajo una nueva unidad. Esta unidad que pretende Rothko que su obra encarne, la plasticidad aliada a un contenido que podría, ciertamente, llamarse “intrasubjetivo”, consigue ser expresado en los *Sectionals* por el tratamiento del espacio. Empezábamos destacando esas áreas rectangulares que aparecen en ellos, haciendo patente que la presencia que se configura en la superficie del lienzo es ahora el mayor compromiso del artista. En efecto, su obra se debe al espacio que hace aparecer, entre brumosas áreas de luz y color, en la dimensión táctil y no visual o ilusoria. La traducción de esa plasticidad táctil al medio visual,

²¹⁰ Sandler, *El triunfo de la pintura norteamericana*, 238.

²¹¹ Ibid.

el medio propio inevitable de la pintura, será lo que dicte la configuración del espacio en la tela.²¹²

Mirando los *Sectionals*, se perciben extensiones de colores en contacto los unos con los otros, cada vez ocupando áreas más delimitadas. En el lienzo, las tonalidades elegidas se asocian con una cierta uniformidad en su intensidad tonal, en su vivacidad o ausencia de la misma. Sin embargo, cromáticamente hay casi siempre un contraste que sorprende por la estridencia de combinaciones forzadas. En efecto, algunos colores parecen difícilmente funcionar juntos, en armonías disonantes, o disonancias armónicas, que se consiguen al unir colores complementarios como en *Untitled (red, dark, green, green)* de 1952 (fig. 25). Rothko juega con esos choques cromáticos, haciendo obras más estridentes o más serenas, algo que consigue con los amarillos y verdes o con los naranjas y rojos o con otro tipo de amarillos y azules más serenos. Esas áreas de color dibujan formas rectangulares sencillas, simétricamente dispuestas sobre un formato normalmente vertical. Una niebla envuelve esos rectángulos, una *in-distinción* que está presente en la obra de Rothko desde hace tiempo, la línea completamente abandonada. La imagen parece, pues, no estar bien enfocada, hay que adaptar nuestra

²¹² “*The fundamental unity of conception lies in the kind of space the artist employs, and the kind of space he uses will determine how color, line, texture, chiaroscuro, and every other item contributes to this movement. For all of these elements intrinsically have the potential to produce that motion. Color advances and recedes. Line give the direction, the attitude, and the tilt of shapes. the functions of each of these elements in the plastic scheme are unique, additive, and essential, but therefore these can be dealt with we must discuss the world of space, for it determines how the others function in the picture.*” Rothko, *The Artist Reality*, 48. Trad., 79.

visión a ella.²¹³ Son mares de colores infinitos. Una vez más, el color aparece con suavidad, como progresivamente, hasta tomar el lienzo y nuestra visión. Los contornos se expanden hasta los límites del lienzo. No hay línea que los delimite ni marco que los encierre en la tela. Los bordes desdibujados con imprecisión permiten la sensación de expansión e infinitud y esto gracias, en parte, a no sugerir el movimiento del gesto del artista que podría ejercer dinámicas de energía muy marcadas. No hay pistas de cómo han llegado a ser, distanciándose de la tendencia del *action painting*. La comparación con una obra de Pollock es evidente. El impulso del gesto que ha dado esos *drippings*, en la fuerza aplicada por el artista, no aparece en la obra de Rothko; no hay movimiento, ni dirección. En efecto, se dibujan formas más estáticas que las manchas de colores de los *Multiforms*, pero eso no implica que no haya algo que nos mueva, que nos emocione o que esas pinturas reposen en una calma absoluta. Hay una solidez relativa de lo que es y aparece en una *indeterminación determinada* que no puede sino prolongarse hacia todos los lados por igual. Con ese cierto grado de niebla, difusos, son, no obstante, capaces de evocar densidad. Son corpóreos pues tienen una masa que es la que les da las múltiples capas traslúcidas de pintura al irse sumando una tras otra. Van configurando, así, un espesor relativo. El color es aplicado en finas capas jugando con efectos de transparencia y opacidad en una pincelada nada azarosa. Rothko había escrito que “la manera táctil de representar la forma vuelve a hacer

²¹³ C. Rothko, *Mark Rothko. From the Inside Out*, 16-17.

referencia directamente a la calidad abstracta de la densidad.”²¹⁴
El aire se ha vuelto denso y corpóreo, también. Ese fondo que late en un segundo plano, detrás de los rectángulos, se vuelve una sustancia tangible con volumen propio:

el espacio táctil, que para simplificar llamaremos aire y está presente entre los objetos y formas en el cuadro aparece pintado de tal manera que da la sensación de un cuerpo sólido. Es decir, el aire en una pintura táctil aparece representado como una sustancia más que como un vacío.²¹⁵

El fondo es ahora un bloque de color más. La plasticidad visual sitúa los objetos en un espacio vacío, la plasticidad de Rothko da materialidad gaseosa a lo que no se ve pero es real. Por eso utiliza efectos que parecen llenarlo de humo y bruma, anulando la apariencia ilusoria del aire, así como prefiere una perspectiva atmosférica. A pesar de tener una cierta gravedad, esas formas flotan. No tanto como los *Multiforms*, es cierto, donde el dinamismo se palpaba por unas energías magnéticas, pero flotan porque los rectángulos no están apilados, encajados en el espacio de la tela, sino que ocupan un lugar que les parece propio sin por ello estar amontonados. Flotan porque el área más extensa aparece a menudo en la parte de arriba mientras que nuestra lógica la haría caer con todo su peso hasta el fondo de la tela. Sin embargo, no están anclados sino liberados del mundo material. El artista les da, así, un poder expresivo mayor, filosófico, emocional, incluso diríamos, espiritual. Esa densidad

²¹⁴ “*The tactile way of representing form, however, again makes reference to the abstract quality of density directly.*” Rothko, *The Artist Reality*, 48. Trad., 86.

²¹⁵ “*Tactile space, or, for the sake of simplicity, let us call it air; which exists between objects or shapes in the picture, is painted so that it gives the sensation of a solid. That is, air in a tactile painting is represented as an actual substance rather than as an emptiness.*” *Ibid.*, 56. Trad., 91.

de las capas de color y luz que van añadiéndose es la de la complejidad emocional humana quizás, que no es unidimensional, sino multifacética, divergente.²¹⁶ Así, se consigue que la tensión entre fuerzas contrarias (el hecho de que los rectángulos floten aun teniendo una densidad propia) quede resuelta en la obra de Rothko. Dice Anfam: “sin embargo, ninguna parte de esa superficie parece haber sido materializada más de un instante, tan volátil es la manera en que Rothko ha dispuesto las delgadas e irregulares capas de pigmento. Aunque a simple vista parece equilibrada, voluptuosa y monolítica”.²¹⁷ Entre corporalidad y voluptuosidad, entre la energía contenida y la tensión de la solidez en su densidad y su apariencia flotante, estas formas equilibradas consiguen la unión de los opuestos. Esto es algo que caracteriza la obra de Rothko. En el mismo texto Anfam lo resume diciendo:

se nos escapará la esencia de Rothko si no lo entendemos como un gran rapsoda de la orilla, del umbral. Un umbral no es más que la frontera entre dos cosas, y los elementos que, para Rothko, constituían cada uno de sus lados podían ser simples: la figura y su entorno, carne y aire, líneas curvas o rectas, presencia contra ausencia, y, finalmente, el espectador y los velos abstractos.²¹⁸

Christopher Rothko también entiende ese carácter paradójico de la obra de su padre, la tensión entre lo presente y lo ausente de unas formas concretas, vueltas ahora etéreas:

sus formas, y básicamente sus cuadros, están aquí y no aquí, objetos reales que eluden sus

²¹⁶ C. Rothko, *Mark Rothko. From the Inside Out*, 34-35.

²¹⁷ Anfam, “El arte de Mark Rothko”, 108.

²¹⁸ *Ibid.*, 111.

propiedades físicas. (Rothko) crea una cosa en y por sí misma, no la representación de otra cosa, y aun así ese objeto concreto se deshace efectivamente en una sugestión de algún otro lugar. Esta invitación a mirar más allá es producto de “flotar”, su movimiento y profundidad implícitos.²¹⁹

El rectángulo, por su parte, parece una figura neutra, no es excitante como lo son otras formas geométricas más complejas. Es una forma que no busca llamar la atención en sí misma, sabe retirarse y ceder el protagonismo al conjunto que ella misma ayuda a crear. Rothko variaba las tonalidades cromáticas sin parar, ensayaba diferentes relaciones cromáticas; las formas rectangulares a veces cuadradas, sin embargo, se mantuvieron constantes, flexibles para los diversos propósitos del artista.²²⁰ Es una forma natural, la de nuestro propio encuadre visual cuando abrimos los ojos y vemos el mundo. Esto no quiere decir que no tenga resonancias propias. Llenando nuestra visión, de la forma más natural posible, quiere identificar nuestra visión con la obra, meternos de lleno en ella. Ya en 1947 Rothko había descrito la necesidad de desfamiliarizar lo familiar, como hemos visto a partir de *The Romantics were Prompted*. Christopher Rothko en su recientemente publicado libro explica que el rol del artista para su padre era el de tomar lo familiar del mundo que nos rodea y transformarlo en algo nuevo, algo insospechado, algo que nos haga mirar otra vez y pensar lo que ya sabíamos. Por eso, se pregunta qué puede haber más banal y ordinario que el rectángulo y aún así ser capaz de trascender todo lo

²¹⁹ C. Rothko, *Mark Rothko. From the Inside Out*, 118.

²²⁰ *Ibid.*, 56.

banal y ordinario que hay en él. Esas formas aspiran a lo infinito, son rectángulos transformados que nos llevan con ellos hacia esa transcendencia, colapsando nuestra visión, como en *No.61 (Rust and blue) [brown, blue, brown on blue]*, (fig. 26). Resultado de una larga evolución, esos rectángulos son campos de color, atmosféricos y resonantes. Su intención es claramente distinta a la de la abstracción geométrica del neoplasticismo. Artistas como Mondrian habían sido admirados, pero su uso de la plasticidad pasó a considerarse demasiado alejada de lo humano, mecánica, fría, impersonal. Esos estilos objetivos entendían el “arte por el arte” y para Rothko se trata del arte por la vida. Las formas de Rothko no tienen contornos claros aunque la forma queda suficientemente dibujada. No son ásperos en sus contornos, no tienen una “fiscalidad” inamovible, al contrario, parecen arbitrarios, azarosos, están como inacabados porque tienen una sensibilidad propia. Esta imperfección formal les da una calidad natural, la de la imperfección humana. Son rectángulos que vibran, respiran. No responden a la producción mecánica sino que entendemos que son producto de la mano humana, a diferencia de los de Newman o Reinhardt que desafían la mortalidad.²²¹ No son, en definitiva, rectángulos producidos en masa, no con la frialdad del neoplásticismo. El trabajo con la brocha y la pintura, que deja ver un goteo explícito en ocasiones, no busca llamar la atención hacia el proceso pictórico, sino humanizar estas formas. Aún así no parecen descuidados, en su indeterminación no hay nada de fortuito. La falta de perfección no debe hacernos pensar en una

²²¹ Ibid., 18.

falta de voluntad artística. Destacaba ya Goldwater en “*Reflections on the Rothko Exhibition*” (1961) que a pesar de no encontrar nada con lo que intuir la voluntad del artista, en la constante frontalidad, simetría y simplicidad de las obras hay la convicción de una voluntad enorme.²²² Hacía alusión, así, a esa sensación que podemos tener ante estas obras; una afirmación decidida en la que intuimos una voluntad pero en la que no se nos guía hacia ninguna voluntad concreta. Los rectángulos indeterminados, como parecen por la neblina que los hace aparecer, dice Christopher Rothko, tienen una fuerza que nos dice claramente que no son solo rectángulos.²²³ No lo son porque como había dicho Rothko: eran “todos mis sentimientos acerca de la vida, acerca de la humanidad.”²²⁴

Por todo esto podemos afirmar que el cambio respecto a los *Multiforms* se debe a la configuración del espacio creado en el lienzo. Es importante destacar una vez más que lo que acaba determinando la obra son esos volúmenes, esas densidades táctiles que se hacen presentes en la calidad matérica del espacio que percibimos. Los elementos plásticos, a pesar de

²²² “Nor is there a hint of how they came to be, nothing that suggests the action of the artist (pace Action Painting), either through gesture or direction or impasto, nothing that defines the imposition of the will, either through an exact edge or a precise measurement. Anti yet in the unrelenting frontality of these pictures, their constant symmetry, and simplicity, there is the immediate conviction of an enormous will.” Robert Goldwater, “Reflections on the Rothko Exhibition”, en *Mark Rothko: An Essential Reader*, 96. Originalmente publicado en *Arts Magazine* 35, no.6 (March 1961): 42-45

²²³ C. Rothko, *Mark Rothko. From the Inside Out*, 18.

²²⁴ “That his squares were not squares, but «all my feelings about life, about humanity».” Chave, *Subjects in Abstraction*, 121. (Citado de Rothko en O’Doherty, B. *American Masters: The Voice and the Myth*, 164).

sus resonancias simbólicas propias, participan en este juego de la plasticidad siguiendo las reglas de la presencia unitaria que cada obra crea. El formato se mantiene regular, las tonalidades cambian a cada obra, en sus disonancias y armonías, pero lo que está ensayando Rothko en los *Sectionals* es cómo esas tonalidades cromáticas actúan apareciendo a través de diferentes volúmenes y densidades. Como si el peso de cada una de ellas es lo que está calibrando, pesando su extensión en la tela para comunicar su mensaje. Con la plasticidad táctil aumentada, las playas coloreadas aparecen como a medio camino, entre lo visible y lo invisible. Esto es uno de los rasgos que permite distinguir las obras de transición de las de la etapa clásica. Es por esto que la ruptura formal que representan los *Sectionals* en 1949 es eminentemente espacial. Es una revolución que sigue en sintonía con la plasticidad táctil que había teorizado a principios de la década, como hemos visto. De manera que la obra nos afecta de distintos modos, a través de varios elementos conjugados en el que es ya el lenguaje plástico de madurez de Rothko.

Para 1949, cuando Rothko está adentrándose en su etapa clásica, el aislamiento de los artistas ya ha terminado prácticamente. Habían de acontecer aún algunos actos de protesta, los artistas siguen luchando para ampliar la comprensión de su obra. Conocidos como “Los Irascibles”, por una de estas acciones reivindicativas (en 1951), reconocen, sin embargo, que hay ciertos críticos que ya los están escuchando. Robert Goldwater se había convertido en editor de *Magazine of*

art y destacaba que los artistas estaban comprometidos con la verdad. Rothko mantuvo con él una relación muy cordial, sabía que entendía más que nadie el sentido de su obra y por eso iba a convertirse en su biógrafo oficial.²²⁵ Clement Greenberg, a pesar de su perspectiva formalista, había de ser el gran portavoz del expresionismo abstracto. También Douglas MacAgy, que tendrá un papel fundamental en el último gran proyecto de Rothko, destacó entre la indiferencia y desconfianza que seguían mostrando otros críticos. Siendo director de *Art News*, escribió “*Abstract painting*” en 1951 donde demostraba un enfoque historicista alabando el arte americano en comparación con las obras de la tradición europea. Rosenberg, que publicó “*The American Action Painters*” a finales de 1952 en *Art News*, donde acuñó el término “*action painting*”, decía que lo que importa es la acción contenida en el acto. También él empezaba a entender que no son cuadros lo que pintan estos artistas, sino acontecimientos. Sin embargo, Rothko despreciaba a Rosenberg, que explicaba en exceso lo que sus obras querían decir. Asimismo, con su artículo parecía dejar de lado la tendencia *color-field* por un ejercicio espontáneo como el del *action-painting*.²²⁶ Elaine de Kooning aprovechó su relación con Rothko para escribir, algo más tarde, un artículo aprobado por el mismo artista, convirtiéndose en una de las voces más cercanas a sus anhelos.²²⁷

²²⁵ Proyecto que quedó truncado con la muerte del artista.

²²⁶ Breslin, *Mark Rothko*, 386.

²²⁷ de Kooning, “Two Americans in Action”, 174-79. Aunque a Rothko le desagradó el título por recuperar los términos de Rosenberg.

Otros críticos y galeristas como Sam Kootz, Sidney Janis, Meyer Sapiro y el coleccionador Leo Castelli, reconocerán también la genialidad del arte americano y se sucederán las iniciativas para darle plena visibilidad. Ellos sí se percataron de la originalidad y la vitalidad del arte moderno americano, de la igualdad o incluso superioridad respecto los artistas franceses contemporáneos. Las comparaciones seguían siendo inevitables. París había sido la capital mundial del arte y se pensaba que recuperaría su hegemonía al final de la guerra. Lo que algunos no intuían todavía era que en Estados Unidos los artistas habían aprovechado las circunstancias para situarse en primera línea y ya miraban a los artistas europeos cara a cara. Estaban convencidos de que sus obras eran afirmaciones más radicales y originales.

1950 es un año feliz para Rothko: ha tenido buena acogida entre la crítica, el nacimiento de su hija Kate llegará en diciembre y para entonces habrá realizado el primero de tres viajes por Europa. Durante cinco meses Rothko y su mujer Mell visitaron Francia, Italia e Inglaterra. Ese retorno a los orígenes, a Europa, aunque no volvió a su lugar natal, es para él un reencuentro con una manera de hacer y de comprender el arte que le parece propia. Su relación con la tradición europea ha sido ambivalente, como hemos visto, pero su voluntad para encontrar una vía propia no le han impedido reconocer un arraigo especial con la cultura y el arte del viejo continente. A pesar de que en una primera visita a París no se sintió del todo cómodo, su estancia en Italia e Inglaterra fue para él como el descubrimiento de unos

orígenes recobrados. En efecto, el viaje resultó un hallazgo de algo externo pero propio y, quizás, lo llevó a identificar un poco más conscientemente su intención artística.

A su vuelta a suelo americano, Rothko, que sigue desarrollando las posibilidades expresivas de la plasticidad táctil en los *Sectionals*, expone con éxito en la galería de Betty Parsons. Sus obras sin tema aparente, obras de nada, como las consideran algunos, siguen despertando controversia. *No. 25. (Red. gray, white on yellow)*, (fig. 27) juega con la transparencia de manera más evidente. En la franja superior es como si una luz se superpusiera y la capa fina de color quedara translúcida, dejando entrever el fondo de detrás. Los efectos de colores claros y oscuros, translucidos y opacos, a veces muy saturados a veces poco, suaves y evidenciando el pincel aparecen con determinación en esta etapa, como la obra nos permite constatar. Otras pinturas, como *Light, earth, blue* (fig. 28) muestran una dualidad esencial. El espacio se divide en dos secciones horizontales; el caos ya más ordenado. Esta división se hace análoga a aquella del sujeto, a la dualidad que rige nuestra existencia, la del Ser: esos dos lados que se perciben como dos realidades. El cielo y la tierra, el mundo aquí abajo y el mundo allí arriba, el yo y el no-yo, la interioridad y la exterioridad. Rothko detestaba la composición entendida a la manera renacentista, que evidentemente ya no es aplicable a sus obras actuales. Tendrá que desarrollar un sentido de la

composición distinto aunque inevitable.²²⁸ El patrón se repite incesantemente en simetrías rítmicas; siempre esas franjas combinándose incansablemente. Los *Sectionals* nos dejan con imágenes de una abstracción *color-field* en toda regla. El color es un vehículo de expresión directo, evocativo, simbólicamente muy poderoso. Es un elemento clave, seguramente el más impactante en un primer momento. Reconocer la tonalidad en un cuadro es algo que hacemos prácticamente de manera innata, es inmediato. Incluso los títulos lo evidencian permitiendo identificar la obra con aquello que tiene de más distintivo o reconocible a primera vista.²²⁹ Ya en los *Sectionals*, como en su obra posterior, el color funciona por sí mismo como elemento expresivo, tiene su propio *logos*. Dispuesto como notas musicales resuena con una tonalidad dramática, una entonación sentimental. Así, consigue producir una comprensión espiritual como si se tratase de un color metafísico. Se trata de tonalidades que a través de su visibilidad nos permiten ver algo más allá de lo visible, nos hacen sentir eso que no pertenece al reino de lo físico. El color es capaz de trascenderse a sí mismo y convertirse en un objeto dinámico y mutable que permite una percepción transcendental de lo sensible. Es percibido fenomenológicamente, es decir, despierta unas tonalidades afectivas propias que no son físicas o materiales sino invisibles. Michel Henry, en su libro dedicado a Kandinsky, dice que

el color no está ligado a una tonalidad en
función de una asociación externa y

²²⁸ Robert Motherwell, *The Collected Writings of Robert Motherwell*, ed. Stephanie Terenzio (Berkeley/California: University of California Press, 1999), 197.

²²⁹ La mayoría de los títulos no son elegidos por el propio Rothko.

contingente, variable según los individuos. Es en sí mismo, en la substancia fenomenológica de su ser y en su carne, como sensación y como subjetividad, esa tonalidad afectiva, esa sonoridad interior.²³⁰

Su substancia existe en tanto que es percibida, en la percepción que hacemos de él.²³¹ Con un color fenomenológico, como también apunta John Gage en su artículo “*Color as a subject*”²³², Rothko busca orientarnos hacia un estado emotivo. Esta “abstracción emocional”²³³ con la que puede ceder protagonismo al color y a su luz, sin ninguna forma preestablecida o reconocible, es la respuesta a su anhelo creativo. Tratando el cuadro siempre como la creación de un espacio autónomo e independiente de la realidad de las apariencias, conseguía Rothko aquella sensualidad de la plasticidad táctil en sus movimientos. El color que tanto admiraba de Giotto es lo que podía producir ese efecto no ilusorio por el que el espectador retrocede o avanza según la tonalidad fría y distante o cálida y cercana. Esas áreas que se disponen en la superficie de la tela son más evocativas y libres que cualquier forma delimitada, sugiriendo también unas asociaciones libres y personales. Hubert Crehan, en el artículo “*Rothko’s Wall of Light: A Show of His New Work at Chicago*” publicado en *Art Digest* en 1954, dice

²³⁰ Michel Henry, *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky* (Madrid: Siruela, 2008), 89.

²³¹ “Pero ese color percibido sobre el objeto o, análogamente, sobre el cuadro –ese color objetivo, «noématico», como dice Husserl– es solamente la proyección en el objeto de una sensación de color que no es más que en tanto es sentida, y que no es sentida más que en tanto ella se siente a sí misma: en lo invisible de su afectividad.” Ibid.

²³² John Gage, “Rothko: Color as a Subject” en *Mark Rothko*, ed. Jeffrey Weiss (New Haven: Yale University Press; Washington: National Gallery of Art. 1998).

²³³ Vega, *Sacrificio y creación*, 101.

que el acto racional de destruir la línea está indudablemente basado en la intuición de Rothko de la unidad esencial de las cosas —un tipo de metáfora visual de la unidad y la integridad de la vida, la consciencia y el universo. Así como las blanquecinas áreas amorfas que rodean las formas y el margen en el que se sustentan son quizás casi-fronteras entre lo consciente y lo inconsciente, lo orgánico y lo inorgánico, la vida y la muerte.²³⁴ Hay un tiempo propio, como un espacio que habita la obra y que es creado, convocado, por ella misma. Una luz interior brilla diciéndonos que hay un contenido más allá, invitándonos hacia esa misma interioridad de lo no visible. Es el pulso de la vida en todas sus variaciones que Rothko plasma. Los efectos de luz, de las tonalidades de color, hacen de los cuadros objetos de experiencia. Dore Ashton en el artículo “*Mark Rothko*”²³⁵ de 1957 trata el color como símbolo universal, un nuevo símbolo que conviene a todo tipo de idioma sin sugerir ninguna palabra, sin signos ni asociación con el pasado y esto es lo que lo hace mucho más eficaz y humano. El color puede ser todavía más directo que el mito o la forma traída del inconsciente, es por eso que estas abstracciones de color pueden ser “implícitamente más humanas”. Alejándose de la representación de una emoción concreta, la experiencia buscada trasciende la ocasión específica.²³⁶

²³⁴ Crehan, “Rothko’s Wall of Light”, en *Mark Rothko: An Essential Reader*, 52.

²³⁵ Ashton, “Mark Rothko”, 66.

²³⁶ *Ibid.*, 65

Ahora bien, reconocer el innegable poder simbólico del color no debería hacernos pensar que en él se encuentra únicamente la clave interpretativa de la obra de Rothko. El observador contemporáneo que conoce algo de la obra de Rothko, lo sabe ya. Críticos como Goldwater, John Gage y especialmente Christopher Rothko nos avisan de tal peligro en sus escritos. Si tomamos a Rothko como un colorista, estamos perdiendo el verdadero sentido de su obra. En 1956, cuando Rothko ya no ofrecía entrevistas y había cesado las explicaciones de su obra²³⁷, mantuvo una conversación con Selden Rodman que se ha vuelto célebre, siendo una de las pocas manifestaciones explícitas del artista acerca de su obra de los años 50. Esas declaraciones van en contra de lo que muchos han querido atribuir a su pintura. Respondiendo a si era un colorista, Rothko afirmó que si así se piensa y mira su obra, nos estamos dejando lo esencial.²³⁸ Rothko no es *solo* un colorista. Ya lo había dicho en la entrevista con William Seitz en 1953: “no estoy interesado en el color, me interesa la imagen que se crea con él.”²³⁹ A pesar

²³⁷ En 1949, explica D. Ashton, Rothko empezó a darse cuenta de que el público admiraba sus obras pero no entendía el sentido real en ellas y ese gusto indiscriminado que sentía Rothko que producía la incompreensión de su obra, es lo que más le entristecía y lo enfurecía. Empezará pues a prodigarse menos en público y sus conversaciones con los demás artistas se realizarán en espacios privados, como su estudio. Ashton, *About Rothko*. Si hasta el momento nos tenía acostumbrados a manifestar su voluntad artística mayoritariamente por escrito, ahora dejó de hacer comentarios públicos de su obra y no concedió más entrevistas. En 1950 confesó a Barnett Newman haberse arrepentido de todo lo que había escrito.

²³⁸ “*You might as well get one thing straight,*” [Rothko] said, relaxing, “*I am not an abstractionist.*” “*You are an abstractionist to me*” [Rodman] said. “*You’re a master of color harmonies and relationships on a monumental scale. So you deny that.*” “*I do. I’m not interested in relationships of color or form or anything else.*” Selden Rodman, *Conversations with artists* (Nueva York: Capricorn books, 1961). Rothko, *Writings on Art*, “Notes from a conversation with Selden Rodman, 1956”, 119. Trad., 176-177.

²³⁹ Ibid.

de ser central en su obra, el disfrute del color en sí mismo, como dice Goldwater “*for its own sake*” (en inglés), no puede convertirse en el único objetivo de sus cuadros. Esto podría llevar a identificar el color con una función hedonista, decorativa y no había nada que irritara más al artista. Matisse le había interesado por las posibilidades del color, pero como recuerda Goldwater, Rothko se había apropiado ese poder simbólico y había encontrado nuevas vías que le eran propias y lo llevaban a otras funciones. No quizás opuestas, como dice Goldwater, pero sí distintas. El color no es usado por hedonismo, no hay un sensualismo que plazca simplemente a la vista; no son cuadros ornamentales ni decorativos. El color despierta el elemento trágico del sacrificio, aquel por el que la obra de Rothko ha pasado. El color es estructural, sugiere una profundidad que oscureciéndose cada vez más, como veremos, será la del drama evocado en sus obras.²⁴⁰ Es lo que Lawrence Alloway había descrito como “la iconografía del color como sensibilidad.”²⁴¹ Max Kozloff, en “*The problem of color-light in Rothko*”, publicado en *Art Forum* en 1965, describía ese color como “*color-light*”. Entre tonalidad y luminosidad, el color era metafórico en tanto que sugería emoción. Las obras eran así auto-luminosas, consiguiendo un brillo que pertenece más bien al lienzo, no a la representación.²⁴² También en la última declaración pública de Rothko acerca de su obra, en la

²⁴⁰ Para un estudio de las influencias que pudieron afectar el modo cómo Rothko usó el color Ver Gage, “Rothko: Color as a Subject”, 247-263.

²⁴¹ Chave, *Subjects in Abstraction*, 120-121. (Citado de Lawrence Alloway, “The spectrum of monochrome”, *Arts*, diciembre de 1970, 32).

²⁴² Jeffrey Weiss, “Rothko’s Unknown space” en *Mark Rothko*, 302-329.

conferencia que da en el *Pratt Institute* en 1958, destacó por última vez, la condición humana que deseaba expresar, aludiendo a la eliminación de la figura humana, como hemos visto. La sustitución de ésta por otros símbolos y figuras había determinado el rechazo de la línea, puesto que le parecía estorbar su propósito expresivo. Como menciona John Gage, al abandonar la línea por el color, bien debía éste ser capaz de acercar su obra a la claridad de expresión que buscaba.²⁴³ El color no puede ser analizado sin los efectos de luz bajo los que aparece. Especialmente recordado es el episodio en Florencia, cuando durante ese primer viaje a Europa, Rothko ve los frescos de Fra Angelico sobre las paredes de las células y del refectorio de San Marco. La simplicidad de la *Anunciación* cubierta de nobleza y fragilidad en una perfecta economía de recursos parece ser el desnudo y la pobreza de expresión a las que aspiraba. El tratamiento de la luz que allí experimentó quedó grabado en él, como demostraría en sus obras posteriores. Ashton destaca que el encuentro con Fra Angelico fue importante porque Rothko entendió el contexto en el que funcionaba ese tipo de arte religioso y le parecía que podría corresponderse a la recepción que buscaba para sus obras. La meditación que presidía el lugar representaba una luz que provenía de una fuente no visible, Dios.²⁴⁴ Todo allí estaba reducido a su más pura esencia. Leonardo fue el primero en descubrir la calidad subjetiva de la luz, según Rothko, que la

²⁴³ “*All there is, but I am not against line. I don't use it because it would have detracted from the clarity of what I had to say.*” Así que el color después de todo debía conllevar cierta claridad. Gage, “Rothko: Color as Subject”, 248.

²⁴⁴ Ashton, *About Rothko*, 148.

creo capaz de expresar lo que él llama “*emotionality*”. Los pintores venecianos y Rembrandt, culminando esta evolución, fueron todos admirados por Rothko por haber descubierto ese poder de la luz para expresar lo humano en un sentido universal.²⁴⁵ Especialmente a partir de los años 50, Rothko también encontrará el modo de que la luz sea un vehículo esencial para dotar a la tela de la vibración de la vida. La luz será uno de los instrumentos principales del artista para crear la unidad que desea en su obra. Es quizás el más inmaterial de los elementos plásticos, apareciendo bajo el claroscuro del color. Probablemente por eso y por la habilidad de llevarnos a un estado de ánimo u otro de la manera más insospechada posible, Rothko ve en la luz el vínculo que nos pueda atañer a todos por igual. Siendo el medio más universal y directo, consigue expresar la esencia de la experiencia humana bajo la emoción más pura. La connotación espiritual de esa *luz de lo humano* fue tratada ya en los años 50 por Hubert Crehan en el artículo ya mencionado y sigue siendo hoy vigente. Crehan ve en la “emocionalidad” de la luz la proeza del artista, que dice, no está en el color ni en la eliminación de florituras artísticas. La belleza de los cuadros de Rothko, dice Crehan, está en su evocación de la idea y del sentimiento de que nos es posible descubrir serenidad en medio de la turbulencia. Con los medios más simples ha convertido su obra en símbolo de la experiencia contemporánea y esto contando con tantas certezas como dudas. Esas emociones tienen que ver con el fenómeno de la

²⁴⁵ C. Rothko, *Mark Rothko. From the Inside Out*, 35.

luz, en su belleza terrible o en tonalidades más suaves.²⁴⁶ Poco después, David Sylvester reconocerá, en este mismo sentido, la reconciliación entre violencia y serenidad que hacen de la obra de Rothko un arte trágico, valorando especialmente la luz propia que tienen sus telas.²⁴⁷

Así pues, podemos asumir que en sus obras, los elementos plásticos se encuentran y relacionan para fundirse unos con otros. Quedan veladas sus sonoridades individuales y aparece una “tonalidad inédita” de resonancias recíprocas, como síntesis de sus efectos particulares. En su unión se ha forjado ese lenguaje plástico característico de Rothko que conseguirá llevarnos de lo representado al sentimiento íntimo. La unidad de los elementos es la unidad que posibilita el espacio del plano original o lienzo, donde la yuxtaposición de formas y colores acaba ofreciendo la armonía de la obra. Tal como sugiere Michel Henry es en la composición de una obra que se crea una única tonalidad inédita, sonando como un solo instrumento, entonces,

²⁴⁶ “*The beauty of Rothko's painting is its evocation of the idea and the feeling that it is still possible for us to discover serenity in the midst of turbulence and that by accepting the contradictions of our transitional times and the complexity of our desires, it is possible to create an abstract form of poise. His achievement is that with the simplest artistic means he has made a symbol of contemporary experience that has the implication of a moment of peace while stating at the same time our worst forebodings. I have said that the paintings contain as well as affirmations the symbols of the gravest doubts. And perhaps here too we can see that those emotions are related to the phenomenon of light. We have in our time become aware of the reports of the great billows of colored light that have ripped asunder the calm skies over the atolls of the calmest ocean. We have heard of the terrible beauty of that light, a light softer, more pacifying than the hues of a rainbow and yet detonated as from some wrathful and diabolical depth.*” Ibid., 53.

²⁴⁷ “*Violence and serenity are reconciled and fused—this is what makes Rothko's a tragic art.*” David Sylvester, “Rothko” en *Mark Rothko: An Essential Reader*, 98. [Originalmente publicado en *New Statesman* 20, no.6, (octubre de 1961), 573-574.]

el *pathos*.²⁴⁸ Ashton valoró una unidad en la que los símbolos individuales adquieren significado, no aislados sino más bien en su ajuste melódico con los otros elementos de la pintura. Un sentimiento de fusión interna que es lo que da a las obras de Rothko su fuerza y su carácter.²⁴⁹ Aquí, color y forma caminan juntos en la expresión de aquel estadio original de la percepción y el sentimiento que aparece al yo como su vida. Solo bajo esta comprensión puede su obra satisfacer su voluntad expresiva.

A pesar de que el artista se encuentra en un momento de aislamiento voluntario, habiendo ya cesado sus comentarios públicos y rechazando exposiciones de su obra, en 1954 aceptó exponer su obra en el *Art Institute* de Chicago, seguramente por el papel que supo jugar la conservadora que se encargaba de la exposición, Katherine Kuh. La exposición de Chicago probó la consagración del artista. Cuando empieza a llegar el reconocimiento por parte del que durante tanto tiempo había sido el enemigo (público y crítica), a Rothko, que tenía ya 58 años, le fue difícil aceptar el éxito y lo vivió con un cierto sentido de culpabilidad y remordimiento.²⁵⁰ Allí presentó obras de los cuatro años anteriores, aquellas mismas que vio Crehan y sobre las que había escrito acerca de la luz. La correspondencia que

²⁴⁸ Ver Henry, *Ver lo invisible*.

²⁴⁹ “...a unity in which the individual symbols acquires its meaning, not in isolation, but rather in its melodic adjustment to the other elements in the picture. It is his feeling of internal fusion, of the historical conscious and subconscious capable of expanding far beyond the limits of the picture space that gives Rothko’s work its force and essential character.” Ashton, *About Rothko*, 89.

²⁵⁰ Sandler, *El triunfo de la pintura norteamericana*, 282. Es como si ser aceptado fuera menos revolucionario y la lucha del artista hubiera quedado en nada, al perder su arte su función principal.

mantuvo con Kuh para la organización de la exposición nos ha dejado comentarios también muy preciados. Por ellos conocemos las indicaciones precisas que Rothko exigía para la exposición de su obra, indicaciones que Kuh siguió al pie de la letra. La influencia de Matisse aquí se puede hacer palpable pues Rothko reconocía que en *Atelier rouge* el color inundaba la vista y uno se volvía saturado de ese mismo color. Con su obra buscaba ese mismo efecto. Debían mirarse tan de cerca como para convertirse en un *total-field*, en el que incluso la visión periférica está sumergida en la obra.²⁵¹ Kuh reconoció esa voluntad y sentía que uno estaba inclinado a penetrar en el interior de las obras. En efecto, era un proceso menos intelectual que emocional.²⁵² Cuando Kuh pidió a Rothko un escrito para el catálogo que pudiera guiar la exposición, el artista acabó descartando anticipar respuestas a las preguntas que su pintura debía despertar e hizo explícita su confianza en el observador sensible. En esta fase de consagración de Rothko, Katherine Kuh y Sidney Janis, que será el representante de Rothko desde mitad de los 50, son especialmente influyentes para el artista. Kuh iba a ser un descubrimiento muy satisfactorio para Rothko y mantendrán su amistad hasta el final de los días del artista, una vez ésta se instale en Nueva York hacia 1959. Ya para 1955 Rothko había roto su acuerdo con Parsons y Janis será su nuevo representante. En la primera exposición que hizo con él, expuso doce obras de gran tamaño. Sus lienzos están

²⁵¹ Ibid., 262. “So that they must be first encountered at close quarters, so that the first experience is to be within the picture. They were also to be hung low, for that is the way they were painted.” Gage, “Rothko: Color as Subject”, 261.

²⁵² Cohen-Solal, *Mark Rothko*, 175.

umentando en talla, correspondiéndose ésta al impacto que intenta generar Rothko con ellas. Era este un elemento más para seguir sugiriendo esa experiencia de vivir la obra en primera persona, ceder ante su poder y meterse de lleno dentro de ella.

Es también en este momento que empiezan las tensiones de Rothko con Still y Newman, de los que se irá separando por motivos desconocidos. Esto sucede mientras el reconocimiento con la obra de Rothko es cada vez más evidente. En la segunda exposición con Janis, en 1958, la crítica ya parece del todo convencida, sus obras son consideradas como “abstracciones transcendentales” o como “visiones nobles” vistas con ojos nuevos, así como se destaca el poder del silencio que transmiten y de esa luz interior.²⁵³ Esto ya estaba más cerca de lo que el mismo Rothko creía hacer con su obra. En aquel encuentro casual con Selden Rodman, había dado más pistas:

Solo me importa la expresión de las emociones humanas fundamentales: la tragedia, el éxtasis, la fatalidad... y el que mucha gente se ponga a llorar ante mis cuadros prueba que soy capaz de *comunicar* tales emociones [...] Los que lloran ante mis cuadros sienten la misma experiencia religiosa que yo sentí cuando los pinté. ¡Si a ti solo te conmueven, tal como dices, sus relaciones cromáticas es que no te das cuenta de nada!²⁵⁴

²⁵³ Ibid.,186.

²⁵⁴ “*I’m interested only in expressing basic human emotions—tragedy, ecstasy, doom, and so on—and the fact that lots of people break down and cry when confronted with my pictures shows that I communicate those basic human emotions. [...] The people who weep before my pictures are having the same religious experience I had when I painted them. And if you, as you say, are moved only by their color relationships, then you miss the point!*” Rothko, *Writings on Art*, “Notes from a conversation with Selden Rodman, 1956”,119-120. Trad., 177.

3.4.2. Seagram Murals, 1958-1959

En un momento de plena prosperidad americana llega el encargo que inaugurará el último segmento de la carrera de Rothko; es la primavera de 1958. Durante la última etapa creativa del artista (que podemos empezar a contar desde casi 1957) se repetirán los encargos de los que serán sus grandes proyectos. Rothko creó varias series de pinturas, cuidadoso como estaba siendo ya con la relación que se establece entre las obras, así como entre las obras y el espectador, gracias a pensar hasta el detalle cómo éstas han de habitar el espacio en que son expuestas y serán vividas; arte y espacio redefiniéndose el uno al otro. En 1959, al recibir a Dore Ashton en su estudio, con las obras cerrando las ventanas sin apenas luz, Rothko afirmó haber creado un lugar.²⁵⁵ En sus obras posteriores, como en los *Harvard Murals*, el artista continúa poniendo en práctica eso que ha descubierto, como si hubiera encontrado por fin la imagen que ha buscado por tanto tiempo.

Un cuadrado rojo se extiende a lo largo y ancho del lienzo también cuadrado, dejando un pequeño margen de marrón oscuro a su alrededor. El rojo queda encuadrado sin nacer exactamente de los extremos del lienzo, como si brotara y se superpusiera a un marrón oscuro que reposa en el fondo. A pesar de que el rojo parece extenderse produciendo un efecto de expansión, la atención se concentra en el centro de la

²⁵⁵ “*I have made a place*”, “*they are no pictures.*” Ashton, *About Rothko*, 155.

escena. Ahí, dos gruesas líneas de ese mismo marrón crecen en vertical, paralelas la una con la otra. Parecen pertenecer a esa capa inferior, vacías de rojo. Es este mismo color quien les da forma sin delimitar su contorno de manera apurada ni precisa. La sensación de esa capa subyacente es reforzada por el hecho de que el rojo no sea opaco, sutiles pinceladas de marrón se mezclan con él haciendo que parezca traslúcido y por lo tanto capaz de dejar ver lo que hay detrás. El rojo se oscurece especialmente hacia la parte superior, entre las dos columnas, hasta parecer casi negro. Destacan, por el contrario, vívidos puntos de luz en la parte central del cuadro, como delimitando las columnas, que hacen brillar ese rojo con gran intensidad. Un rojo vivo. Allí donde brilla más, el color oscuro se deja contaminar de ese brillo, mezclándose y convirtiéndose en un marrón granate. Sin embargo, la tonalidad que resulta en conjunto no deja de ser sombría, oscura. Quizás se pueda pensar en un momento previo, en el que dominaba el negro que todavía aparece en la parte superior de las líneas y que ha sido ahora engullido por el rojo, resultando ese marrón como fruto de la mezcla. Cuanto más se mira el rojo, más rojo parece el marrón. Es como si aquél quedara gravado en la retina y se desplazara con ella por el lienzo. Los dos tonos producen un contraste evidente aunque dentro de su disonancia hay algo de armónico; son aliados para la expresión de algo que en sí es inquietante y turbador.

Untitled (Deep red on maroon) (fig. 29) pertenece a las más de cuarenta obras y bocetos que Rothko realizó entre 1958 y 1959 para el restaurante *Four Seasons* del edificio Seagram de

Nueva York. Philip Johnson y Phyllis Lambert le encargan la decoración de la sala más pequeña del restaurante. Habiendo recibido una sustanciosa cuantía de dinero, cambiará entonces de estudio y se volcará en este nuevo proyecto en otoño de ese mismo 1958. Se encierra durante ocho meses y reconstituye en su estudio los muros enteros del restaurante, vive a la sombra de sus cuadros que obstruyen parcialmente las ventanas. Según Dore Asthon, Rothko realiza una gran cantidad de croquis *à la gouache* (aguada). Juega con el color, con la secuencia de formas; su intención es crear una experiencia total. Durante tres años producirá numerosas obras, en su mayoría horizontales por la necesidad del lugar para donde las concibe. La idea de crear una serie de pinturas para un mismo espacio agradaba especialmente al artista, que pensaba tener frente a sí la oportunidad que tanto había ansiado. Se ha dicho que los *Seagram murals* fueron diseñados en tres series distintas, aunque la división se desconoce en gran parte todavía.²⁵⁶ Habiendo realizado una cantidad importante de las obras, en el verano de 1959, Rothko y su familia se embarcan en el segundo viaje por Europa. Durante el trayecto compartieron parte del recorrido con la familia Fischer. De hecho, el artista compartió algo más que eso con John Fisher, con quien mantuvo animadas conversaciones. Las confidencias que compartió con él fueron publicadas años más tarde, cuando Rothko ya había fallecido, en *Harper's Magazine*. Por ellas sabemos de una

²⁵⁶ Ver Achim Borchardt-Hume, ed., *Rothko. The Late Series* (London: Tate co, 2008). La primera serie resultó insatisfactoria para el artista y se vendió individualmente. En el restaurante siete obras iban a ser dispuestas, pero tampoco se sabe con precisión cuáles eran, ni a qué serie pertenecían. Breslin, *Mark Rothko*, 382.

manera más fehaciente que Rothko se sentía atraído por la consagración que significaba un encargo tan prestigioso como el que tenía entre manos, aún más por la posibilidad que representaba de crear un espacio para y con sus obras; algo que le interesaba y había intentado llevar a cabo en sus exposiciones anteriores. Sin embargo, constató que había aceptado el proyecto con “intenciones maliciosas”²⁵⁷, dudando ya de su idoneidad. El viaje seguramente le ayuda a entender que el *Four Seasons* no es el lugar para su obra. En su segunda estancia en París parece reconciliarse con la ciudad, la manera como vive Europa es ahora distinta. Una de las grandes fascinaciones que encontró fue Inglaterra, donde conoció a Patrick Heron, alguien que ya había estado realizado exposiciones de pintores americanos y que será su contacto en la *Tate Gallery* después. Visitó Cornouailles donde Turner y Whistler habían ido a pintar sus paisajes, se alojó en casas de artistas gracias a la reputación que tenía ya en el viejo continente; ahora sí se reencuentra con su Europa. Fue durante el viaje que abrió los ojos a lo que quizás sabía pero no quería ver, el espacio que él buscaba, el que debía acoger sus obras no era el de un restaurante elitista de hombres de negocios que restarían indiferentes a su obra. Varios episodios pudieron ayudarlo a decidirse, por ejemplo, en Inglaterra descubrió la pequeña Capilla de Lelant, cerca de Saint Ives, y sintió que era precisamente una capilla la que debía albergar su obra. Sintió allí el deseo de comprar esta capilla medieval en ruinas y exponer su obra, convirtiéndola en una especie de museo

²⁵⁷ Ibid., 376.

privado, prefigurando el que será su gran proyecto tiempo después.²⁵⁸ En Italia, visitó la Villa de los Misterios en la antigua ciudad griega de *Paestum* (en el sur de la provincia de Nápoles). Se conoce que cuando vio allí un fresco quedó maravillado sintiendo una afinidad profunda. De hecho, en *Untitled (Deep red on maroon)* podemos encontrar una afinidad explícita, como si el patrón que se repite allí, aquí fuera ampliado, como si el rojo con los pilares de marrón oscuro del cuadro se repitieran en una secuencia en el fondo de ese muro y Rothko hubiera tomado tan solo un pequeño trozo dándole todo el protagonismo. Allí expresó: “la misma sensación, las mismas extensiones de color oscuro.”²⁵⁹ Seguramente, el artista se reconoce en la luz oscura y sombría, en su efecto, su significación y lo que ésta simboliza. La escena representada allí podría interpretarse como la imagen de la iniciación a un culto misterioso dedicado a Dionisio. La relación que se establece entonces es evidente, ya sea por la espiritualidad que se expresa, ya sea por la predilección mostrada hacia Dionisio o el lado dionisiaco como ya hemos expuesto anteriormente. En esa habitación de la Villa de los Misterios se había creado un espacio de recogimiento y de intimidad, un aura sagrada. El mismo sentimiento llega cuando visita los templos griegos cercanos; el artista exclamó haberlos pintado toda su vida sin saberlo.²⁶⁰ Sin duda, se trata de espacios sagrados donde reina

²⁵⁸ Cohen-Solal, *Mark Rothko*, 203.

²⁵⁹ Vega, *Sacrificio y creación*, 10.

²⁶⁰ “...I have been painting Greek temples all my life without knowing it.” Rothko, *Writings on Art*, “John Fisher, «The Easy Chair: Mark Rothko, Portrait of the Artist as an Angry Man,» 1970”, 137. Trad., 197.

lo espiritual y demuestran el afecto del artista para con su arte. Phyllis Lambert reconoció asimismo: “Rothko tenía una especie de deferencia religiosa respecto su trabajo y si había alguna cosa que no quería era que sus frescos tuvieran una simple función decorativa.”²⁶¹ Es ya famosa la cita de lo que Rothko le había expresado a Fischer, evidenciando su malestar con el ambiente elitista del restaurante esperando arruinar el apetito de los hombres de negocios que fueran allí.²⁶² Es así cómo los descubrimientos en Europa lo alejaron definitivamente del encargo del *Four Seasons*. Al volver a Estados Unidos, después de ir a comer al restaurante con Mell, devolvió el dinero que le había sido pagado sin dejar, por ello, de trabajar en los que serán llamados los *Seagram Murals*.

Volviendo a mirar la obra, el protagonismo del rojo y su fuerza expresiva tiñen la obra y su significación. Como color cálido que es el rojo, resulta envolvente; estamos como subyugados y atraídos, el rojo incita al acercamiento. El trazo irregular de la pincelada que rodea las columnas, brillando del rojo más intenso, dibuja lo que podrían parecer llamas de fuego. Especialmente evidente en el contraste con el tono oscuro, donde se deja llegar la brocha con movimientos caprichosos. A su vez, es un rojo tan puro que inevitablemente hace pensar en la sangre, quemando por ese fuego, fluida aunque espesa al mismo tiempo por la densidad con la que aparece. La sangre de

²⁶¹ Cohen-Solal, Mark Rothko, 206.

²⁶² “*I hope to paint something that will ruin the appetite of every son of a bitch who ever eats in that room.*” Achim Borchardt-Hume, “Shadows of light: Mark Rothko’s late series”, en *Rothko. The Late Series*, 16.

los hijos de Saturno, la de la melancolía, pero también principio de vida, bombeada mientras el corazón late. Entonces somos reenviados a un principio esencial, a una metáfora de la vida a nivel biológico. La sangre de la vida primordial, que precede la consciencia, volviéndonos al origen del Ser y del mundo a la vez. No obstante, ese rojo podría ser a la vez la sangre derramada en el ritual de un sacrificio, en la purificación de los rituales antiguos; sacrificio figurado por el que pasa la obra de Rothko. Su propia sangre, en definitiva, que él mismo hace derramar y en la que lo encuentran esa mañana del 25 de febrero de 1970. Elige irse entre un mar de rojo oscuro de grandes dimensiones, última obra culminada de y por el artista. Hace surgir como su último cuadro su propia sangre, dándonos a ver el verdadero rojo que quizás siempre había buscado, haciéndonos entender todo el dolor que hay detrás de su obra. Como si el arte nos hiciera sangrar o debiera hacerlo aunque metafóricamente; ese era el profundo sentido de la obra de arte y de la experiencia estética para él. Era una búsqueda de la verdad absoluta y más íntima como la de los rojos y negros de Pompeya donde sintió conexiones profundas. La función expresiva de la pincelada avivando o apaciguando la superficie le parecía un acercamiento anímico de la respiración humana.²⁶³ La vida, y la muerte, en suma. El origen del hombre, de la humanidad y su destrucción. Hay que entender que el tema de la muerte, que parecía interesar a Rothko más que ningún otro, no es lo opuesto a la vida, si se considera existencialmente, como hacía él. Lo trágico que había estado tiñendo su obra, era

²⁶³ Ashton, *About Rothko*, 154.

la manera más poderosa de evocar, precisamente, la vida. Como expresó en la conferencia en el *Pratt Institute*: “el arte trágico, el arte romántico, se ocupa del conocimiento de la muerte.”²⁶⁴ Esta es la tragedia de la condición humana, aquello que hace que reconozcamos al otro como nosotros mismos. Y esto no solo por el terror que engendra nuestra finitud, sino por la empatía que surge hacía ese enemigo común. Esta es, pues, la expresión esencial de la vida, de lo que es ser humano. Nada más elemental para unirnos en comunión. Los *Seagram Murals* siguen así mostrando la continuidad de la obra de Rothko, pues prueban ese ritual del que procede su pintura y siguen avanzando hacia un recogimiento cada vez más esencial. Hay una clara preferencia para ir hacia lo más profundo de nosotros, eso que nos hace seres vivientes, la sangre, los humores, afecciones y sentimientos. De modo que lo que vemos en la obra, sea lo que sea, permanece en nosotros como la sensación de adentrarnos en las entrañas más profundas del ser, detrás de la carne, hasta el más puro interior físico. ¿Qué puede haber de más anclado en nosotros y de más fuerte como símbolo de nuestra vida y de nuestro sufrimiento, de nuestra frágil existencia que la sangre? Rothko nos lleva así hasta el Ser, donde debemos buscar el sentido profundo de la vida. El arte sigue mostrando la misma destinación hacia la expresión de lo humano, el sentido del vivir y esos misterios que pertenecen a la existencia.

²⁶⁴ “*Tragic art, romantic art, etc., deals with the knowledge of death.*” Rothko, *Writings on Art*, “Adress to Pratt Institute, November 1958”, 125. Trad., 183.

Hacia 1954 Rothko empieza a alejarse notoriamente de la paleta soleada, en 1957 se marca el inicio de lo que él mismo reconoció como “*Dark paintings*” en los años 60, pero es en 1958 con una obra que precede los *Seagram Murals*, cuando el artista empezó a oscurecer su gama cromática de manera más determinada. Rechazando esas interpretaciones coloristas que se centraban en un uso hedonista de las tonalidades y que relegaba sus obras a la función decorativa, ese oscurecimiento es el intento de transmitir coloraciones de lo trágico. En efecto, el color funciona de manera dionisiaca, en una concepción musical que está tan alejada de lo visual e ilusorio como la plasticidad táctil que seguía ensayando Rothko. Ya no es el mito sino el color el que se ha vuelto dionisiaco. Es en unas relaciones musicales, es decir, abstractas y libres, donde el color descubre el poder subjetivo que hay en él. Meyer Shapiro había encontrado correspondencias con F. Léger que había manifestado que el “color tiene una realidad en sí mismo, una vida propia.”²⁶⁵ Conseguía así ser más profundo, más intenso, más expresivo y trágico. Aún así, como escribe Christopher Rothko en su reciente libro, el color de los *Seagram Murals* no nos expulsa, es cálido y nos abraza esperando crear en nosotros una comprensión distinta a la habitual: “esta especie de angustia espacial metafísica estaba implícita en los grandes lienzos que Rothko gustaba llamar « trágicos » y en los que negaba las tradicionales funciones del color.”²⁶⁶

²⁶⁵ Gage, “Rothko: Color as Subject”, 260.

²⁶⁶ Ashton, *About Rothko*, 191.

En su progreso hacia una mejor expresividad, los *Seagram Murals* resultaron, como decíamos, un gran punto de inflexión en su trayectoria. Esto es así, además, porque fue la primera vez que concebía explícitamente su obra como serie. En ellos exploró sistemáticamente las posibilidades de un esquema compositivo particular en el que ponía a prueba las estrategias de repetición que marcan toda su obra madura. Es un paso más allá puesto que ahora se buscan las resonancias creadas por las obras en conjunto. Si bien ya había descubierto a nivel individual cómo la obra afecta al espectador, ahora sus efectos son ampliados al unirse unas con otras. En este momento Rothko desdeñaba la idea exponer junto con otros artistas. Su deseo era más que nunca el de crear una atmósfera determinada. Consecuentemente, los *Seagram Murals* deben ser contemplados en conjunto, tal como los había pensado el artista.²⁶⁷ Las unas con las otras: son obras imponentes. Si ya Rothko prefería los grandes formatos por su capacidad de interpelar y dejarnos entrar en la realidad de la obra, en esta ocasión el tamaño habitual creció incluso más. Habían de rodear al espectador, dictando la atmósfera de la sala. Hubo algunos cambios respecto a los habituales formatos verticales del artista, pues recordemos que son obras pensadas en un primer momento para el espacio concreto del restaurante del edificio Seagram. Estos lienzos a veces casi cuadrados, como en el caso que nos ocupa, generalmente rectangulares (ya sea en

²⁶⁷ Actualmente podemos vivir algo parecido a lo que Rothko quería crear con ellos, si visitamos la sala que tienen dedicada en la *Tate Modern* de Londres, la *National Gallery of Art de Washington D.C.* o el *Kawamura Memorial Museum* de Chiba-Ken, Japón.

vertical como en una nueva horizontalidad) son obras prácticamente murales que comparten colores y formas. La gama cromática va de los rojos más intensos a algún toque de naranja candente hasta el negro pasando por granate, marrones y grises. En la mayoría de las obras, una forma geométrica aparece en la parte central, dibujada por un tono diferente al del fondo. Son mayoritariamente cuadrados vacíos del que solo queda el contorno de la figura. Surgiendo del centro, cuadrados vacíos como en *Mural, Section 1 (Seagram Mural)* de 1959 (fig. 30), donde se percibe ligeramente ya que los colores utilizados para dibujarlo y el color del fondo son los dos granates. Hay algo contenido en ese cuadrado, pero dentro de él no vemos más que el fondo un poco más sereno y oscuro. En cambio, la figura en el centro sobresale con algunos trazos de rojo intenso, mezclado con negros, brillante pero desapareciendo bajo el granate subyacente que tiene también sutiles puntos de negro, como si las manchas de color lucharan por emerger. Precisamente esas formas parecen querer representar ventanas, aunque diríamos que se trata de ventanas cerradas. A pesar de que no deberíamos buscar formas de lo sensible para reconocer o identificar lo que representan las imágenes de Rothko, es interesante la analogía que en este caso posibilita. Más que la reproducción sensible de éstas sería la idea que simbolizan. Es cierto también que Rothko había hecho explícita la simbología de sus obras como ventanas o puertas que abría y cerraba a la comprensión según le parecía: "mis cuadros son como fachadas (así se les ha denominado). Unas veces abro una puerta y una ventana, otras dos puertas y dos ventanas, y lo

hago de un modo muy calculado. Tiene más fuerza decir un poco que decirlo todo.”²⁶⁸ Pero se trata de ventanas cerradas, como un linde a sobrepasar, la frontera entre dos realidades. Es precisamente esto lo que adviene aquí: una dificultad a superar, la frontera entre dos realidades se desdibuja y finalmente un espacio que estaba cerrado puede abrirse. En este caso Rothko afirmó que se había inspirado en las ventanas que Miguel Ángel concibió para el muro de la escalera de la Biblioteca Laurentiana de Florencia. Ventanas cegadas, en palabras de Rothko, la mirada del lector, atrapado en el interior de la biblioteca, se da de bruces contra el muro; “nada hay fuera, todo está dentro” indica A. Vega.²⁶⁹ Como él mismo estudia, estas ventanas cerradas sugieren recogimiento. La posibilidad de no poder ir a ese otro lugar donde se abriría el acceso hace que nos quedemos encerrados con nosotros mismos, y al final se abre el camino en esa otra dirección que nos lleva a la introspección. Resultan pues, ventanas hacia la interioridad del ser, como hemos apuntado ya a partir de ese rojo como símbolo de la sangre. En *Untitled/deep red on maroon*, que veíamos al principio, en lugar del cuadrado dibujado, se aprecian dos gruesas líneas imponentes o dos columnas verticales en paralelo. Aparecen con la firmeza de las formas geométricas, surgiendo como dos bloques centrales de indudable certeza.

²⁶⁸ “My pictures are indeed facades (as they have been called). Sometimes I open one door and one window or two doors and two windows. I do this only through shrewdness. There is more power in telling little than in telling all.” Rothko, *Writings on Art*, “Adress to Pratt Institute, November 1958”, 126. Trad., 183.

²⁶⁹ Vega, *Sacrificio y creación*, 86. Rothko dijo: “He [Michelangelo] achieved just the kind of feeling I’m after— he makes the viewers feel that they are trapped in a room where all the doors and windows are bricked up, so that all they can do is butt their heads forever against the wall.” Breslin, *Mark Rothko*, 400.

Siguiendo el planteamiento de Michel Henry las formas geométricas son idénticas a la vida porque están formadas por las mismas pulsiones: fuerza, movimiento o tensión, por ejemplo. La vida, como fuerza, queda plasmada en la energía que se aplica para producir estas formas. En este caso, no parecen haber sido dibujadas; al contrario es el rojo quien por contraste las dibuja. Como en una repentina venida a las formas, su inmovilidad sugiere solidez. Dos columnas, dos pilares que sostienen todo el peso de la afirmación. Esa solidez, sin embargo, es frágil en su posible evanescencia eminente. Aparece casi augurando su desaparición, estando a medio camino entre lo que es y lo que no es o dejará de ser, sin contornos, sin ataduras en el mundo real. La tensión entre lo que se dice y lo que no es dicho es fundamental en la obra de Rothko, como recuerda Chave. Rothko “creaba suspense por la suspensión, suspendiendo pantallas o velos rectangulares.”²⁷⁰

Si bien antes, en los *Sectionals*, los formatos del lienzo eran verticales y las formas que aparecían tenían una marcada horizontalidad, en los formatos apaisados con los que debe jugar ahora el artista, el equilibrio se busca a veces dibujando formas con una tendencia vertical, como la de las columnas. No siempre es así, también hay formas que repiten la orientación de la tela, para reforzar lo que parecen frisos clásicos. De hecho, Christopher Rothko destaca esas formas que aparecen ahora como formas casi arquitectónicas.²⁷¹ Estarían así evidenciando

²⁷⁰ Chave, *Subjects in Abstraction*, 107.

²⁷¹ C. Rothko, *Mark Rothko. From the Inside Out*, 122.

la función estructural que ejercen en el espacio en el que se encuentran y configuran, como si negaran su estatuto de obra de arte para fundirse con los muros, pidiendo ser consideradas como el elemento básico que crea el espacio allí contenido. De hecho, la comparación de la obra de Rothko con fachadas permite pensar en sus pinturas como la parte aparente de algo que está detrás, no impenetrable, simplemente, escondido, insospechado, en un plano posterior. Acoge la dualidad de las obras de Rothko, en realidad, ocultando y revelando a la vez.²⁷² De manera que estas obras pueden ser vistas como representaciones de limbos, son portales que nos mantienen en el umbral de un momento indefinido, el tiempo y la experiencia unidos a la visión; convierten el acto de ver, más que lo que puede ser visto, en el tema.²⁷³

La combinación repetitiva de los elementos principales entre las diferentes obras hace posible percibir una armonía. En estas obras hay, como acabamos de decir, una combinación rítmica en la que ciertas tipologías se repiten, por ejemplo, la de dejar aparecer dos líneas rectas en el centro de la escena. Es también el caso de *Untitled (Black on maroon) (seagram mural sketch)* (fig. 31) que nos recuerda la primera obra que hemos visto. Podemos encontrar el mismo esquema: dos columnas verticales, paralelas y no demasiado grandes que son rodeadas por una masa de color cuadrada. En los márgenes del lienzo se revela otro color, el color del fondo. Es a través de ese fondo

²⁷² Chave, *Subject in Abstraction*, 107.

²⁷³ Anfam, *Mark Rothko: the Works on Canvas*, 92.

que las columnas nacen revelando ese otro plano inferior escondido por el color predominante. Las pinceladas se muestran, una vez más, irregulares y mal delimitadas. Esta vez la tonalidad de la obra ha cambiado. El marrón es ese fondo más bien neutro que reposa en la capa inferior. El rojo, sin embargo, se ha vuelto negro opaco. La significación de la obra cambia radicalmente. Ya no es un chillido que sale irreprimible, fruto de un sentimiento que no se puede contener. Un aullido como culminación de una pasión que busca envolvernos, tomarnos, interpelarnos. La frialdad del negro nos mantiene fuera, como espectadores del drama representado. Bajo una desconcertante apariencia de simplicidad, todo está ahí, sintetizado por el poder del color. Ese negro que llena prácticamente todo el lienzo, puro, simple, sin matices es directo y franco. Un tono de duelo nos aterroriza. Podemos reconocer el sentimiento más crudo, el más oscuro. No hay ningún resplandor de luz, no hay esperanza. El chillido, entonces, aparece aquí sofocado por el más amargo drama. Reconocemos el sentido de los "*Dark paintings*" del artista.

A veces, en los *Seagram Murals*, esas dos líneas que hemos visto pasan a una sola, normalmente casi en el centro del lienzo. En cuadros como *Untitled (Black on Maroon) (Seagram Mural Sketch)*, de 1959 (fig. 32), reconocemos una de esas columnas del mismo color del fondo. Nuestra atención se concentra en el centro, la columna, puesto que los tres rectángulos cada vez más pequeños parecen encerrarse el uno en el otro. En otras obras, las columnas se expanden, a veces incluso pareciendo

cuadrados, como en *Sketch for "Mural No.4"* de 1958 donde aparecen ganando espacio al color que las delimita. Asimismo, hay otras figuras que son dibujadas por un color diferente al del fondo: rectángulos verticales o cuadrados centrales que siguen la forma del lienzo, en formato horizontal, con dos de esos cuadrados o con tan solo un rectángulo que se alarga tanto como el lienzo, conservando a veces la forma de cuadrado. Los paneles funcionan, pues, como una unidad, interactuando y sosteniéndose los unos con los otros a partir de energías compositivas en una relación simbiótica. Todo está proporcionalmente medido para crear esa atmósfera única, con un efecto mayor en conjunto que el que pueden ejercer como partes individuales.²⁷⁴ De esta manera el artista está proponiendo una nueva conversación y esperando un nuevo compromiso por parte del espectador; los medios son distintos, la interacción con el espectador también.²⁷⁵ Por todo esto podemos afirmar que los *Seagram Murals* resultan metáforas de un ir más allá, accesible a través de la obra de arte.

3.5. Años 60, espacios-experiencia

En los años 60 llegaron los grandes proyectos que han de culminar la misión artística de Rothko. Las obras toman rumbos nuevos y por fin llegará la oportunidad de la creación de espacios-experiencia. Prueba de ello fue la habilitación de una sala para algunas de sus obras cuando un coleccionador

²⁷⁴ C. Rothko, *Mark Rothko. From the Inside Out*, 139.

²⁷⁵ *Ibid.*, 140.

privado, que se interesó por su arte a finales de los años 50, las dispuso obedeciendo a las indicaciones del artista en 1960. Todavía hoy se puede visitar en Washington D.C. la *Phillips Collection*, una mansión recientemente ampliada donde disfrutar de la colección privada de Duncan Phillips. Aquí, en la que se ha llamado la *Rothko Room*, se encuentran de derecha a izquierda desde la puerta: *Orange and Red on Red* de 1957 (fig. 33), *No. 7 (Green and Maroon)* de 1953 (fig. 34), *The Ochre (Ochre, Red on Red)* de 1954 (fig. 35) y *No. 16 (Henna and Green/ Green and Red on Tangerine)* de 1956, (fig. 36). Fue Theodore Stamos (uno de “Los Irascibles”) quien llamó la atención de Phillips hacia la obra de Rothko, destacando el paralelismo que ésta tenía con la obra de Pierre Bonnard, a quien el coleccionador admiraba profundamente. Esto hizo que se interesara por Rothko reconociendo que las superficies de color en sus obras, sin estar delimitadas, estaban organizadas intuitivamente en el interior de un espacio limitado como hacía Bonnard.²⁷⁶

Desde que fue concebida, en 1961, Rothko intervino en decisiones como la modulación de la luz y la disposición de sus obras en las paredes. Ese espacio reservado, dedicado a su obra sin mezclarse con la de otros artistas, respondía a las condiciones idóneas para ver su obra; pequeña, pintada de gris, conservada en la penumbra para respetar las resonancias de colores de los lienzos, dispuestos cada uno de ellos en una pared y con bancos dispuestos para que el espectador pueda

²⁷⁶ Cohen-Solal, *Mark Rothko*, 208-209.

instalarse cómodamente en su contemplación.²⁷⁷ Había sido concebida como “una pausa propicia para la meditación”, hasta un punto tal, que Phillips se refería diciendo que se trataba de “un tipo de capilla”.²⁷⁸ La magia envolvente de sus obras, creía Phillips, con sus rectángulos de contornos redondeados y suavizados se traducían para el observador atento en el sentimiento de encontrarse en medio de la inmensidad del universo. Los colores de Rothko tienen algo de lírico y de trágico que llena nuestra existencia y la impresión que provocan en nosotros se prolonga en el tiempo después de la visita. No solo invaden nuestra consciencia, sino que inspiran momentos de contemplación donde estamos confrontados al reto de lo relativo, confrontación que la obra hace evidente, las dos franjas horizontales actuando la una con la otra. Phillips creía, siguiendo con su reflexión, que no hay ninguna referencia pictórica que nos lleve a una experiencia de nuestra memoria; lo que recordamos una vez separados de esas obras no son recuerdos precisos sino emociones antiguas, reprimidas o no resueltas.²⁷⁹ Con estas palabras, hacía gala de una sensibilidad hacia el arte de Rothko no solo precisa, sino también imprescindible. Esas cuatro paredes que configuran un espacio reducido en el que las obras de Rothko se imponen en una distancia corta, posibilitan que esos cuatro totems verticales caigan encima del observador e inunden su sentimiento. Nada que pueda explicarse, sino sentirse.

²⁷⁷ Como será después en la *Tate Modern* con los *Seagram murals*.

²⁷⁸ Cohen-Solal, *Mark Rothko*, 208.

²⁷⁹ *Ibid.*, 208-209.

Otro gran momento que provocó una gran confianza en el artista fue la retrospectiva que se le dedicó en el MOMA en 1961, gracias a Peter Selz.²⁸⁰ Katharine Kuh destaca este hito como un punto de inflexión en la propia aprensión de Rothko. Él, que se había mostrado escéptico en relación a la recepción de su obra, empezó a creer en sí mismo de una forma mucho más asentada, con una profundidad inédita. La conexión de Selz con Rothko fue evidente, siendo éste también un judío nacido en Europa y emigrado a EEUU. Así pues, del 18 de enero hasta el 12 de marzo de ese año se pudieron ver cincuenta y cuatro obras que iban desde 1945 hasta su obra presente. La retrospectiva celebrada en el MOMA certificó la consagración del artista de manera clara. Incluía incluso once frescos de un rojo sombrío, producidos entre 1958 y 1959 que se mostraban por primera vez y cuatro acuarelas precoces de los años 40. Era la exposición del artista más vasta realizada hasta el momento. Ya aquí el artista pudo dar a sus obras esa disposición que buscaba y que había empezado a practicar en la galería de Sidney Janis. Las grandes obras estaban situadas de manera que fuera inevitable tropezar con ellas y caer en su realidad. Rothko quedó impresionado por el efecto que había conseguido al unir la luz de las pinturas amarillas y naranjas en una secuencia cronológica.²⁸¹ Cohen-Solal dice que los rectángulos abiertos,

²⁸⁰ Fue una exposición de dos meses que viajó después a Londres (Whitechapel), Amsterdam, Basel, Roma y París. Rothko fue el único artista vivo de su generación que tuvo una one-man show. Rothko dijo que no era un show sino un evento, evidenciando sus pretensiones. Breslin, *Mark Rothko*, 4-5 y 7.

²⁸¹ Gage, "Rothko: Color as Subject", 262.

generalmente negros o rojos, mostraban aperturas como de criptas funerarias.²⁸² Son obras que se dirigen directamente a las emociones, a los deseos, a las relaciones humanas. Es un ciclo órfico, por el que el artista desciende hacia el Hades para reencontrar a Eurídice.²⁸³ Cohen-Solal ha visto una invitación a habitar el monte Parnaso, patria simbólica de los artistas, en contraposición a lo que algunos no supieron ver, cuando no entendían por qué Rothko desdeñaba los elementos convencionales de la pintura (línea, color, movimiento y relaciones espaciales) y relegaban su obra a la mera decoración.²⁸⁴ En cambio, Michel Butor, que también comentó la exposición en su artículo *Les mosquées de New York ou l'art de Rothko*, demostró una sensibilidad especial.²⁸⁵

De Inglaterra llegaban proyectos que Rothko iba a aceptar con agrado puesto que parecía que se aceptaban sus exigencias al pie de la letra, como cuando la retrospectiva del MOMA viajó a la Whitechapel Gallery. Bryan Robertson, en contacto con el artista, acogió las exigencias para favorecer tal evento, aunque

²⁸² Rothko recordaba episodios violentos en Dvinsk, en los que evocaba unas formas rectangulares de tumbas y sepulturas como las que haría aparecer después en sus obras. Por muy tentadora que parezca esta posible explicación de la obsesiva repetición de áreas rectangulares en su pintura que encontrarían un origen en la dramática experiencia vital de sus años de juventud, no ha sido explorada con detalle, como dice Breslin, en parte porque esos recuerdos del artista parecen más unas ficciones imaginarias que hechos reales. Aún así, reales o no, podrían haber determinado sus formas como intuye Annie Cohen-Solal. Breslin, *Mark Rothko*, 17-18.

²⁸³ Cohen-Solal, *Mark Rothko*, 210.

²⁸⁴ *Ibid.*, 210-214.

²⁸⁵ Michel Butor, “Les mosquées de New-York ou l’art de Mark Rothko” en *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*. n.173, (octubre de 1961): 843-860 (París: Éditions de Minuit).

como explica Borchardt-Hume, no se cumplieron todas; por ejemplo, los *Seagram Murals* se separaron.²⁸⁶ Las críticas que se hacían en Europa parecían entender la obra de Rothko de la manera que a él le hubiera gustado que se hiciera en su país de acogida. Se habló de la creación de una atmósfera particular, serena, amenazante; incluso se mencionó la simplicidad austera como el origen para suscitar la emoción en el espectador. Sus obras se entendieron como ejemplo último de lenguaje intraducible e incluso se subrayó la calidad trágica que no deja que sus obras caigan en la decoración.²⁸⁷ Bryan Robertson describió el efecto de la luz en una tarde de invierno, cuando la iluminación de la galería se había apagado: “de repente el color de Rothko hizo su propia luz: el efecto, una vez la retina se había ajustado, fue inolvidable, ardiente y abrasador y brillando suavemente desde las paredes.”²⁸⁸ Sus pinturas funcionaban mejor a oscuras, como habían sido creadas en el estudio. Llegó de otro continente, pues, lo que a Rothko le hubiera gustado oír o leer por parte de los críticos americanos.

3.5.1. Harvard Murals

Siguieron los proyectos en Estados Unidos. En 1961 le llegó otra gran oportunidad para crear un ambiente con su obra gracias al

²⁸⁶ Borchardt-Hume, “Shadows of light”, 21.

²⁸⁷ Cohen-Solal, *Mark Rothko*, 219.

²⁸⁸ “Bryan Robertson, described the effect when, late on a winter afternoon, the painter had the gallery lights turned off: «suddenly Rothko's color made its own light: the effect, once the retina had adjusted itself, was unforgettable, smouldering and blazing and glowing softly from the walls.»” Gage, “Rothko: Color as Subject”, 262.

encargo de la Universidad de Harvard. Rothko debía crear unas obras para el comedor del *Holyoke Center* de la Universidad. Para esta ocasión en 1962 Rothko pinta veintidós estudios y seis paneles sobre la pasión y la resurrección de Cristo. La verticalidad domina de nuevo las formas. Las obras repiten esquemas y formas que ya habían aparecido en los *Seagram Murals*, esta vez con unas tonalidades marrones más frías, acompañadas de tonos verdes y azules, como en *Panel two (Harvard mural triptych)* (fig. 37). Era el sufrimiento de Cristo del Viernes Santo el que quería representar a través de esos colores oscuros y fríos, así como la Resurrección en tonos más cálidos.²⁸⁹ Estas combinaciones de colores son ahora más abruptas, los azules o negros se presentan con fondos rojos, como *Sketch for mural (blue on red with two verticals) [Harvard mural sketch]* (fig. 38) donde sigue ensayando con esas dos columnas centrales vacías, pasando a dejar una sola en el centro en ocasiones. Han aparecido ligeras diferencias en cómo estas columnas terminan o en las líneas horizontales del cuadrado dibujado que se ensanchan y amplían formando pequeños cuadrados también. Lo que buscaba era comunicar un mensaje que trascendiera la auto-expresión para abarcar la condición humana, como había dicho ya en 1958 en su conferencia en el *Pratt Institute*.²⁹⁰ La instalación se hizo dos años después, Rothko envió seis obras de unos dos metros, de

²⁸⁹ Ibid., 257.

²⁹⁰ “The whole problem in art is how to establish human values in this specific civilization”. Rothko, *Writings on Art*, “Address to Pratt Institute, November 1958”, 126. Trad., 184 “My current pictures are involved with the scale of human feelings the human drama, as much of it as I can express.” Idem.

las que cinco iban a ser instaladas. Fue el único proyecto serial instalado en vida del artista, aunque finalmente la comunidad académica decidió retirar las obras por problemas de conservación en 1979. Una vez más, un comedor no parece ser el lugar adecuado para su obra y el proyecto no resulta satisfactorio.

Las obras de estos primeros años 60, a partir de 1964, estaban transformando la interacción que producían con el público. Rothko se convirtió en un pintor más sutil. Son obras más contenidas, como dice Christopher Rothko en ellas hay algo menos, pero más (*“something less, but more”*).²⁹¹ Ya no nos llevan con ellas, la persuasión es menos insistente; ellas menos inmediatas, quizás, pero más del interior. Piden, es cierto, un tiempo de contemplación mayor, hay más trabajo que hacer, más que aportar. Los colores oscuros parecen tener que dilatarse en nuestra contemplación para darnos respuestas. Rothko estaba explorando las posibilidades de la materia pictórica, en su aplicación y en los pigmentos escogidos. Llevó a cabo una investigación acerca del color y de la materia sirviéndose de alquimias que no serían conocidas hasta después de su muerte. Motherwell explica que Rothko conseguía sus mezclas al incorporar huevo, como se hacía en el Renacimiento para obtener un efecto aterciopelado. Aplicaba trementina en la preparación del lienzo así como a veces usó acrílicos en lugar del óleo para acentuar texturas y brillos distintos en las tonalidades pintadas. La técnica es muy

²⁹¹ C. Rothko, *Mark Rothko. From the Inside Out*, 196.

importante para él puesto que de las diferentes mezclas con pigmentos depende la tonalidad y el brillo del color. Durante el decenio de los sesenta Rothko desarrollaba sus obras con una coherencia y unas exigencias cada vez mayores. Las preocupaciones técnicas, en consecuencia, ocuparon parte de su trabajo y esfuerzo. Puesto que deseaba proponer no un cuadro, sino un ambiente; no una visita, sino una experiencia y no un momento pasajero, sino una verdadera revelación, estaba condenado a innovar.²⁹² Las obras de Rothko conseguían tener un tono meditativo. Algo que pondría en práctica en el más satisfactorio de sus proyectos de esta década y de su carrera. La *Capilla Octogonal* o *Capilla Rothko* iba a ser el único espacio donde realmente las obras del artista iban a fusionarse con el espacio para el que habían sido creadas.

3.5.2. La Rothko Chapel²⁹³

El último gran proyecto y el logro mayor en la carrera de Rothko es, como el mismo artista reconoció, la *Rothko Chapel*. Este proyecto llegó en 1964 bajo la forma de otro encargo privado. Jean y Dominique de Ménéil conocían la obra de Rothko y habían establecido contacto con el artista gracias a Jermaine MacAgy algo antes, pero hasta este momento no se concretará su colaboración conjunta. El 17 de Abril de 1964 Dominique visita a Rothko en su estudio de Nueva York para encargarle las obras

²⁹² La exigencia era la de inducir al espectador a una atención nueva que le permitiera hacerse cuerpo con el cuadro.

²⁹³ Profundizaremos en el análisis de la *Rothko Chapel* en el tercer y último capítulo de la tesis.

de la capilla católica que se había de construir en el campus de la Universidad Saint-Thomas, en Houston. Dominique, que era directora del departamento de Historia del Arte en dicha universidad y había sido comisaria de numerosas exposiciones, sostenía el desarrollo académico y arquitectural junto a su marido. La inspiración para los de Ménil era el padre dominico Marie-Alain Couturier, que quería poner fin al divorcio entre la iglesia y el arte. Anteriormente ya había llevado a cabo el mecenazgo para la *Capilla Matisse* en Vence, y la de Léger en Audincourt.²⁹⁴ La relación con los de Ménil fue muy satisfactoria, una vez más, se trataba de emigrados de Europa que escapaban de Francia por la ocupación nazi, a pesar de ser católicos. Aunque en un primer momento se le sugirió utilizar los *Seagram Murals* —dado que después del rechazo al *Four Seasons* habían quedado sin ser expuestos— Rothko decidió crear una nueva serie en consonancia con el espacio que las iba a albergar. Precisamente esto era uno de los aspectos que hicieron de este proyecto una gran oportunidad para modular la experiencia del espectador a varios niveles, creando una atmósfera en la que tanto las obras pictóricas como el espacio arquitectónico funcionaban orientados hacia un mismo fin. Los paneles que creó Rothko para la *Chapel* fueron, además, un nuevo inicio estético. Practicó una plasticidad que se venía anunciando a principios de los años 60, pero que desarrolló ahora distanciándose de su obra anterior.

²⁹⁴ Ver Sheldon Nodelman, *The Rothko Chapel Paintings. Origins, Structure, Meaning*. (Austin: University of Texas Press, 1997).

La concepción del edificio se había encargado a Philip Johnson que había estado ya implicado en la construcción del *Seagram Building*. El control que Rothko quería ejercer tanto en el interior de la capilla como en su exterior fue tensando la situación. Aspectos como el diseño de la planta, la altura del techo, los materiales usados, la iluminación o el aspecto exterior de la capilla se convirtieron en problemáticos. Asimismo, Rothko rechazó no solamente la representación iconográfica del tema que se le había sugerido, la pasión de Cristo, sino que se opuso también a los símbolos propios de la arquitectura y la liturgia cristiana de una capilla de esta confesión. Como explica S. Nodelman, Dominique se puso del lado del artista, en parte por la importancia que daba a la obra pictórica, en parte porque el segundo Concilio Vaticano apostaba por una voluntad reformadora de austeridad, que fácilmente se alineaba con los anhelos de Rothko. La relación entre Johnson y Rothko acabó con una fuerte incompatibilidad y hacia 1965 Johnson se retiró del proyecto, cediéndolo a *Barnstone and Aubry* y quedando como consultor.²⁹⁵ Hacia 1967 los padres basillos de la universidad se desencantaron con el proyecto, como explica S. Nodelman. Entre sus exigencias propias ahora se reforzaba el carácter católico y se cambió la ubicación de la capilla a un lugar más relegado. En 1968 el acuerdo con los de Ménil se rompía de mutuo acuerdo. Esto hizo que el proyecto variara radicalmente, acercándolo, de hecho, a lo que Rothko prefería. La capilla fue finalmente construida fuera de la universidad en

²⁹⁵ Los dos arquitectos que tomaron el control, Howard Barnstone y Eugene Aubry, eran ayudantes de Philips pero aceptaron respetar las voluntades de Rothko.

unos terrenos adyacentes que pertenecían a la familia de Ménil, como un espacio ecuménico, por tanto, no inscrito a ninguna religión y así libre de simbología religiosa; se convierte en la *Rothko Chapel*.²⁹⁶

El acuerdo con los de Ménil se firmó en 1965 pero desde otoño de 1964, Rothko había empezado a trabajar en estas obras. Como pasó también con los *Seagram Murals*, el periodo de creación de las obras es interrumpido por una pequeña pausa a causa del tercer viaje a Europa de los Rothko, el verano del 66. En 1967 había realizado ya múltiples paneles y bocetos de los cuales solo catorce están instalados en la planta octogonal que había propuesto Rothko.²⁹⁷ Más que imponer esta idea, intentó que surgiera poco a poco como la única opción posible, buscando justificaciones en los primeros años del cristianismo, en el tipo de planta usada en época bizantina o incluso en autoridades intelectuales como su amigo Meyer Shapiro. Su idea era como recoge Dore Ashton “unir a Este y Oeste en una capilla octogonal.”²⁹⁸ Como apunta Ashton, seguramente su principal criterio eran sus obras, pensando cómo una planta así podía servir a sus pinturas. La *Chapel*, finalmente, respetando el octágono, permitía a Rothko crear un espacio que favorecía la

²⁹⁶ Pasó entonces a tener un nuevo sponsor: el *Institute for Religion and Human Development* en el *Texas Medical Center*, una organización ecuménica a la que pertenecía John de Ménil.

²⁹⁷ A pesar de que la capilla se convertirá en un centro ecuménico, si tenemos en cuenta las fechas de creación, Rothko realiza las obras pensando todavía que la capilla será católica.

²⁹⁸ “*Make East and West merge in an octagonal chapel.*” Ashton, *About Rothko*, 169. Dvinsk estaba también situado entre Este y Oeste: “*In this city East and West face each other most closely*”. Breslin, *Mark Rothko*, 11.

posición frontal y la simetría, aspectos ambos buscados por el artista desde hacía tiempo. Para ese mismo fin, dispuso sus grandes pinturas en cada una de las ocho paredes, prácticamente llenándolas.²⁹⁹ Las obras de la *Chapel* tienen unas dimensiones exageradas, son las más grandes que pintó Rothko. Su gran tamaño y su distribución podría hacer que las pensáramos casi como obras murales, a pesar de que el pigmento no se haya dispuesto directamente sobre los muros. Sin embargo, aunque invaden cada pared respetando la forma octogonal, no se confunden con ellas, no se funden en ellas. Tienen una presencia propia, aunque sutil, buscada por el artista que hace que sean más imponentes gracias a ensanchar los bastidores de los lienzos. Esto les da un volumen sutilmente mayor y propicia efectos de sombras que las materializa y les da una existencia propia. Rothko practicó, además, formatos que suponen una reconceptualización, una reformulación o radicalización de algunas características ya presentes en su obra anterior. Había ensayado ya con unos formatos rectangulares más delimitados, marcando nuevos rumbos en su pintura a principios de los años 60, aunque con estas obras estaba llegando a niveles antes insospechados, sin precedentes o incluso a planteamientos opuestos a su obra anterior. Dos son los tipos de obras en las que, según su composición interna, se pueden dividir los paneles de la *Chapel*: por un lado, encontramos siete monocromos sin ninguna representación en su superficie mate y brumosa, solo variaciones de color y luz en

²⁹⁹ Al menos en siete de las ocho paredes. El panel sur de la entrada no ocupa todo el espacio, evidenciando el lienzo en el que está pintado de una manera más explícita su relación con el espacio.

sus tonalidades violáceas; por otro lado, hay también siete *black-figures*, llamados así porque se distingue en ellos un rectángulo negro perfectamente delimitado en el interior del lienzo. Estos siete paneles, además, se combinan en cada una de las paredes como trípticos o como obras individuales, por lo que el esquema de la instalación se resume con un tríptico monocromático en lo que reconocemos como un ábside en la pared norte (fig. 39), otros dos trípticos pero esta vez con esos rectángulos tan angulosos en los muros este y oeste (fig. 40 y 41) y otro *black-figure* pero individual en la pared sur, la de la entrada (fig. 42). En las paredes de los ángulos (sudeste, sudoeste, noreste y noroeste) cuelgan monocromos individuales ayudando a la transición por el espacio circular (fig. 43, 44, 45, 46). Los monocromos de Rothko, lo son solo aparentemente, aunque sí se han reducido los medios a efectos de luz y color en su materialidad plástica. La paleta cromática presenta pocas variaciones de negro y rojo oscuro. Su unión hace que las obras tomen un color violáceo a veces, otras más azulado, como en los grandes monocromos. Se combina también con tonalidades más cálidas en los trípticos laterales, donde se percibe un fondo color tierra, marrón, o en el panel sur donde el rojo es más evidente y muy oscuro, haciendo de las pinturas de la Capilla, parte de esas *Dark Paintings* que habían debutado en 1957. Ya en 1964 había probado unas formas rectangulares mucho más precisas, se conocen esas obras como *blackforms*.³⁰⁰ Los catorce paneles que creará demuestran un recogimiento sombrío donde el negro es predominante. Son vitrales casi

³⁰⁰ Incluso aparecen en obras anteriores de 1956: *Untitled* (fig. 47) y *Untitled* (fig. 48)

opacos que no pueden ser inundados de luz exterior. Llenan el espacio con su oscuridad brillante, con su luz propia. Nada de exterior debe alterar la atmósfera que parece provenir de la obra, excepto la luz de Houston que entra por un óculo central.³⁰¹

Rothko inicia el tratamiento de los lienzos, sigue todo un proceso en el que prepara unos fondos a partir de la mezcla de pigmentos entre color ciruela y negro, ayudado por sus asistentes. Debía ser aplicado rápidamente sobre la tela y por esto requería ayuda.³⁰² Los efectos de luz estaban muy calculados. A través de esos efectos junto a las proporciones de los lienzos, Rothko esperaba encontrar la combinación matemática perfecta para provocar una experiencia. La medida exacta era muy importante y Rothko reflexionó acerca de esto con mucha precisión. Quería reproducir en la capilla el espacio que había creado en su estudio. Dispuestas circularmente alrededor de la planta octogonal, envolventes como son por su tamaño y posición así como por las tonalidades sombrías, son ellas las que crean el lugar. Podemos decir que finalmente Rothko ha pintado el templo donde el valor del sacrificio tiene su razón de ser, ese lugar sagrado donde el tiempo abandona su continuidad lógica para abrir un tiempo de un no tiempo donde el

³⁰¹ A modo de claraboya o tragaluz, posteriormente reformado para matizar la luz de Houston, en 1974 y en 1976.

³⁰² Como había ocurrido ya durante la creación de los *Seagram Murals*, Rothko recurre a la ayuda de varios asistentes: William Scharf, Roy Edwards, Ray Kelly, Jonathan Ahearn y Oliver Steindecker. Aplicaban el pigmento violáceo y negro de los monocromos por lo que se puede pensar que en realidad las obras monocromas tuvieron poca o ninguna participación de Rothko. Breslin, *Mark Rothko*, 468-469.

instante es eternidad.³⁰³ Este proyecto representa la culminación de sus ideales, la solución formal definitiva puesta en práctica y la verdadera oportunidad de concepción de un lugar propio, hecho a medida, donde sus obras puedan resonar plenamente. Como decíamos, será el ciclo más importante de su carrera. Él se muestra convencido de ello.

El edificio se define por su contenido interior, como hemos dicho, dejando el exterior en una austeridad nada llamativa, respetando la experiencia que ocurre en el interior. La apariencia exterior de la *Chapel* no anuncia grandes pretensiones y eso la singulariza respecto otras capillas o construcciones religiosas; evidente si la comparamos a las construcciones clásicas del Cristianismo o del Islam. No hay escalinata o cúpula, la altura se mantiene a una escala que no busca la elevación vertical, no hay trabajo escultórico. El edificio se mantiene austero, dejando todo el protagonismo a lo que ha de suceder en el interior. Modesto y sin florituras, se distingue de la tradición arquitectónica religiosa envuelto por una aparente sencillez. Siguiendo con la tónica general del edificio, incluso de las obras pictóricas, se apuesta por una austeridad nada recargada ni pretenciosa. Nada sobresale ni distrae en exceso. Tiempo después, el 23 de Febrero de 1970, se ubicó delante de la capilla una escultura de Newman, el *Broken obelisk*. Pensado por los de Mémil como homenaje a Martin Luther King Jr. había de ocupar otro lugar, pero la ciudad de Houston acabó rechazando su implicación por razones políticas y se decidió ubicarlo allí, por lo que

³⁰³ Vega, *Passió, meditació i contemplació*, 160.

representaba también la *Chapel*. La capilla no se inaugura formalmente hasta el 28 de febrero de 1971³⁰⁴, un año después de la muerte de Rothko. La inauguración reunió a representantes de grandes religiones (católicos, judíos, musulmanes, budistas, protestantes y representantes de la iglesia ortodoxa griega, así como de religiones autóctonas de África y América) y fue definido como “un lugar sagrado abierto a todos, todos los días”, como aún hoy se presenta.

3.5.3. *Black on grey*

Los dos últimos años de la vida de Rothko estuvieron marcados por la enfermedad, las restricciones de los médicos que el artista no quería o no sabía acatar y la decisión de alejarse de su familia. Se separó de Mell y se recluyó en su estudio de la calle 157. Allí, entre los medicamentos que le habían sido prescritos para el aneurisma que sufrió en 1968, entre el tabaco y el alcohol que se le habían prohibido pero que no dejó, vivió en un estado austero y casi deplorable.³⁰⁵ Su estudio se convirtió en su cueva, en su refugio, en el único lugar donde podía seguir estando rodeado por sus creaciones, agotando sus últimas fuerzas en ellas. Allí lo visitaron amigos como Dore Ashton o Motherwell, y encontraron a un hombre aislado, consumido por la rabia, colérico, irascible y a un artista entregado a sus últimos proyectos. Proyectos como el que le explicó a Motherwell en una

³⁰⁴ Se hicieron actos de consagración y inauguración desde el 26 de Febrero hasta el 28.

³⁰⁵ Cohen-Solal, *Mark Rothko*, 200.

de sus visitas en 1969, para la sede en París de la Unesco. Allí, en una sala no muy grande —para lo que eran ya los formatos habituales del artista—, su obra iba a encontrarse con la de Giacometti. Rothko parecía entusiasmado por ello, respetaba a Giacometti y en parte se inspiró en sus tonalidades marrones y grisáceas pintando una serie en papel y acrílicos llamada *Brown and grey* y otra en lienzo llamada *Black and grey*. Compartiendo una armonía que no era solamente cromática, para quizás compartir una misma atmósfera juntos. Hablaba de estas pinturas como si fueran de un mundo diferente.

Quizás había vuelto a pintar en papel por las recomendaciones médicas, que le habían incluso restringido el esfuerzo de pintar grandes formatos, aunque un año antes ya estaba ensayando con este nuevo formato.³⁰⁶ Parece que volver al papel le permitía volver a recordar esos periodos en *Provincetown* con los demás artistas, como si quisiera recuperar memorias felices.³⁰⁷ Ahora explorará el medio acrílico en las obras más pequeñas que realizó. La experiencia cambiaba también con el tamaño, ya no son obras que nos quieran invitar a vivir en ellas de manera tan inmediata. El pigmento acrílico, también se mostraba menos sensual, menos seductor que el óleo. Ya no hay aquella profundidad evocada por la materia, estas obras son

³⁰⁶ Ya antes hubo un periodo en que las obras en papel le interesaron especialmente. Ahora parece que después de la *Chapel* es un medio para recomenzar de la única manera que le era posible, pues en el proyecto de la Capilla había puesto todas sus energías y se encontraba, como apunta Breslin, en un *impasse*.

³⁰⁷ (VV AA), *Mark Rothko, Works on paper 1930-1969*, 29.

emocionalmente más distantes.³⁰⁸ Menospreciadas a menudo por eso, se trata de entender que quizás Rothko aprovechaba para poner a prueba nuevas expresiones. Sin embargo, pronto volvió a los grandes formatos desafiando las recomendaciones médicas, tanto en papel (en una escala media), como en lienzo hacia 1969.

Cuando en ese mismo año volvió a pintar sobre lienzo estaba siguiendo esas nuevas vías de expresión; la experimentación siguió hasta sus últimas obras. En ellas hay una evidente negación del hasta ahora variado cromatismo, fácilmente evidente si lo comparamos con algunos de su *Sectionals* más conocidos. En el auge de su pintura más seria, y más lírica también, Rothko decide investigar las posibilidades de tonalidades austeras. El negro parece mantenerse prácticamente igual en cada una de las obras, en cambio, la zona inferior, azulada, toma tonalidades distintas, por ejemplo es evidente comparando dos *Untitled* (fig. 49 y 50) o incluso probando sus resonancias en horizontal (fig. 51). Habiendo oscurecido su estado de ánimo, no parece ser viable otra coloración para su obra. Las secciones horizontales ahora dividen la tela completamente por una línea fina de luz blanquecina. El color más oscuro aparece normalmente arriba. Como un paisaje, como playas infinitas cuando cae el sol y el cielo es el de la noche. Ya no hay necesidad de otra gama cromática. La línea que divide las dos grandes franjas, mucho más delimitada, parece el horizonte que divide cielo y tierra; los

³⁰⁸ Cohen-Solal, *Mark Rothko*, 208.

colores de las secciones inferiores entre grisáceos y marrones son ese barro terrestre del que surge la vida. Grises muy blanquecinos se combinan con tonalidades marrones (fig. 52). Se repite el mismo esquema, solo cambia la pincelada que se deja ver a veces más, a veces menos. La altura en la que esas dos mitades se encuentran también puede variar, encontrándose a veces con una luz brillante o de manera más sosegada. *Untitled (black on Grey)*, (fig. 53) o *Untitled* (fig. 54) lo ilustran. Rothko había oscurecido el color quizás para corregir malentendidos, volviéndose más oscuro era menos decorativo y más trágico; un esquema que, lo hemos visto ya, había puesto en práctica antes. Pero la principal variación con el color no era tanto su tonalidad cromática como los efectos de reflejos que buscaba. Lo había empezado a hacer con las obras de la *Chapel*, ahora también sigue investigando esos reflejos que crea con el negro y con el gris, en unas superficies brillantes que detienen el paso del espectador hacia adelante. Combinándose con áreas mates, ahí estaba el juego que ahora interesaba a Rothko. Apareciendo como dos grandes rectángulos que seccionan la tela en dos, en un choque mucho más claro y delineado, esas grandes superficies no llegan ahora hasta los límites del lienzo sino que son delimitados por un margen blanco. Este era creado al poner una cinta al pintarlos, que deja ver esa capa primera al ser retirada. Ese fino margen blanco rodea y enmarca la obra. Se mantienen, así, más frías y distantes, enmarcadas por una energía que queda contenida en el cuadro. Esas franjas horizontales mucho más determinadas, parecen encontrarse en el que es el horizonte de paisajes

lunares, a pesar de no expandirse sin límites por el margen blanco que las rodea. La manera como Rothko entendía sus obras era en este momento mucho más precisa y estricta. Había reducido su exposición emocional, pidiendo que sea el espectador quien lo busque en lugar de facilitarlo de una manera algo más obvia. Responden a una precisión, que como dice Motherwell, nunca se podría exagerar suficientemente. Por las noches, solo en su estudio, miraba las obras como Hans Namuth había captado en otras épocas. Allí variaba milimétricamente cómo las formas aparecían en las telas. Está llegando a una simplificación irreductible, lo vive obsesivamente para dejar solo una pintura más focalizada, más específica. Es un juego mucho más sutil. No pierde emotividad, simplemente ésta no nos es dada desde un primer momento. Hay un control y una contención en la energía para que estén en su justa medida. Son obras mucho más disciplinadas. Y aun así, no han perdido ese toque humano que las dibuja, que las hace aparecer en la tela. Siguen sin ser mecánicas. Son obras muy grandes, que repiten el mismo formato, y al verlas en conjunto una gran simetría se percibe, la mayor que había creado quizás. Ya no hay fondo, los rectángulos ya no flotan, sino que se encuentran casi abruptamente en el centro. La yuxtaposición es clara y directa. Tal vez se quiera sugerir la dualidad esencial, la unión de los opuestos que se encuentran en un punto común, pero que no dejan de ser dos entidades autónomas que no se funden. Aquellos binomios por los que se resuelve el universo quizás: vida y muerte, masculino y femenino, razón y emoción, reflexión y acción, esperanza y desesperanza, aquellos instintos

nitzscheanos en definitiva.³⁰⁹ Como escribió Ahston: “los últimos cuadros de Rothko, esconden más que nunca una fuente lumínica interna, se revelan lentamente, con ritmos solemnes, y producen una melancolía contemplativa que se encuentra raramente en la pintura moderna.”³¹⁰

Las obras de estas series no reciben mucha atención aunque representan un cambio de rumbo importante en la carrera de Rothko. El proceso que se estaba iniciando quedó truncado por la muerte del artista, no sabemos cómo hubiera evolucionado su obra a partir de este momento. Hay quien ha querido explicar sus obras más oscuras por la depresión que sufrió en este momento. Pero los *Dark Paintings* habían empezado mucho antes, como hemos visto, y depresiones había tenido antes también. Más que ver en este momento un camino sin retorno, en estas obras estaba demostrando una vitalidad artística especial, a pesar de que, como dice Motherwell, Rothko era un colorista cuya vida era gris. Hay algo que se está forjando, algo se mueve y Rothko sigue buscando animado para modular su expresión a través de una plasticidad distinta. Era más que un irremediable final absoluto, el fin de una etapa y el punto de partida hacia otra nueva.

Hacia finales del año 1969, Rothko organizó una gran fiesta en su taller, como un último adiós que se jugaba en el teatro de su vida, donde él parecía ser el rey majestuoso con derecho a

³⁰⁹ C. Rothko, *Mark Rothko. From the Inside Out*, 215.

³¹⁰ Ashton, *La pintura norteamericana moderna*, 12.

invitar o a rechazar a los que allí iban a estar presentes, su corte, como dice Cohen-Solal. Los cuadros de su última serie, *Black on grey* se habían dispuesto como en una especie de círculo, alrededor de él, como su talismán, como los totems que lo guardaban del mal. Motherwell lo describe caracterizando esta fiesta como una ceremonia original, en la que la magia de las pinturas lo protegía de los horrores de la humanidad. Por eso las guardaba el artista bajo tanto secreto, por eso era en sus obras en quien confiaba solamente. En ellas como en *El retrato ovalado* de E. A. Poe estaba la vida que se agotaba en el hombre y si se descubría, como dice Motherwell, él moría. El poder ritual volviendo a aparecer en su relación con la pintura.

Nuevas generaciones de artistas empezaban a despuntar y como acostumbra a pasar, se mostraban contrarios a las tendencias de la generación antecesora. Los *new realists* y el *Pop Art* eran para Rothko un gran motivo de decepción. El arte como él lo concebía y por el que había luchado parecía quedar relevado y anulado. Rothko, seguramente decepcionado con su país de acogida, creyó oportuno legar una parte importante de sus obras a Inglaterra, donde tan buenos momentos había pasado, también quizás lo que creía más alejado del capitalismo americano y de esa nueva manera de hacer arte. En 1968 donó nueve de sus *Seagram murals* (supuestamente del tercer ciclo) a la *Tate Gallery* de Londres. Conocía a Norman Reid, el director entonces, de su estancia en Inglaterra y la disponibilidad que mostró éste para cumplir todos los requisitos de Rothko en la exposición de las obras motivó esa donación. Conseguía, así, el

artista jugar con la reciprocidad de sus telas, tal como las había concebido, por fin en un espacio envolvente que de alguna manera mantiene al espectador dentro. Incluso jugando con las resonancias de las obras de otro artista con el que Rothko descubrió cierta afinidad, William Turner, con las que pidió estar expuesto cerca; él, tan reticente como había sido a juntar sus pinturas con las de otros, por lo que podían suponer de ruptura del ambiente creado por ellas. Las obras llegaron el día que Rothko desaparecía y pueden visitarse todavía en la *Tate Modern*, donde tienen una sala dedicada.³¹¹ El 25 de Febrero de 1970, Rothko puso fin a sus días. Evidenciando que no ha olvidado su pintura anterior, su última obra vuelve al rojo *color-field* (fig. 55), como con el que se despide esa mañana de invierno.

Una vez desaparecido el artista, sus herederos legítimos deberán afrontar un largo proceso judicial contra los que fueron representantes de Rothko en los últimos años. El artista había firmado con Frank Lloyd, director de la *Marlborough Gallery*, fundada en un principio en Londres, después en Roma y aterrizando luego en Nueva York con una nueva sucursal en 1963. Llegaron también la retrospectiva de Venecia, en 1970, casi diez años después de la del MOMA, y el *Doctorado Honoris Causa* de Yale, en un reconocimiento que llegó tarde, pero que seguramente intentaba cerrar heridas.

³¹¹ Actualmente las obras de Turner se encuentran en la *Tate Gallery*. El fondo de la *Tate* se divide, así, entre la *Tate Gallery* y la *Tate Modern*, donde se encuentran las obras de Rothko.

4. Últimas reflexiones, Rothko el hombre y el artista

Llegados a este punto, se hace necesaria una reflexión que permita cerrar aquella pregunta inicial con la que abrimos esta nueva etapa creativa de Rothko. Lo que hemos visto hasta aquí nos ha de hacer pensar que considerar su obra desde un punto de vista formal únicamente convierte la obra de Rothko en aquello que él tanto quiso rehuir. El punto de vista formal, lo hemos ido viendo a lo largo de todo el capítulo, solo le interesa en tanto que expresa un contenido, que es lo que quiere que sea su arte. Aunque el medio pictórico motiva una búsqueda prolongada a lo largo de su carrera debe ser entendido como el vehículo necesario a ese significado encarnado. Por eso, cualquier etiqueta formal que se le quisiera imponer le desagradaba y le hacía pensar que su obra no era del todo comprendida. Por eso mismo es imprescindible entender que la abstracción y el color son medios para un fin y no un fin en sí mismos. Son el lenguaje que permiten al artista expresar las ideas en su pintura; la plasticidad del *subject matter*.³¹² Sería reductor y erróneo, por lo tanto, creer que la búsqueda de Rothko era solo formal y si los medios plásticos no son tratados como fines en sí mismos, debemos entender, por consiguiente, que en realidad son aquello que le permite desplegar una plasticidad que posibilita una experiencia que sí es lo que determina y caracteriza su obra.

³¹² “*Color for Rothko is means to an end, not and end in itself. It is language through which he can express his ideas about the world.*” C. Rothko, *Mark Rothko. From the Inside Out*, 53.

En este sentido, debe considerarse que es gracias al tratamiento abstracto y a la importancia que este cede al color, que los otros elementos plásticos pueden también surgir. Son ellos, cuando crean volúmenes en la tela en una dimensión táctil y no visual, los que son capaces de evocar la complejidad de sentido en la obra de Rothko. La posición de las formas, su composición en relación las unas con las otras así como la pincelada o las texturas en el lienzo tienen también una carga emotiva, simbólica, que determina su efecto en nosotros. Aunque sean ambiguas o indeterminadas, se establecen correspondencias, asociaciones entre esas formas visibles y el sentimiento del que las mira.³¹³ Como hemos visto, su obra se debe al espacio, a la creación de densidades y atmósferas indeterminadas, brumosas, apareciendo como a medio camino hacia la visibilidad, frágiles a veces. En última instancia son estos rasgos plásticos los que posibilitan la expresión del contenido y los que determinan ese contenido como lo humano. La luz, lo hemos visto, tiene un rol especial como el vínculo que une el universo plástico de Rothko gracias a su “emocionalidad”. Aun y así, las obras de Rothko han de ser consideradas *gestalts*³¹⁴, como una suma de elementos que se dirigen hacia un fin común, una unión plástica que corresponde a la unidad de sentido. Son entidades en equilibrio, donde cada elemento participa en su exacta medida. Así nos orienta hacia un estado u otro. Por eso hay que seguir un análisis que, defendiendo sus obras como

³¹³ Ver Chave, “Emotion and Expression: The Inner Self” en *Subjects in Abstraction*, 158-59.

³¹⁴ Idea ya presente en Christopher Rothko, William Seitz y Anna Chave.

gestalts, sepa reflejar esa cohesión de los medios plásticos. Rothko se desprende por completo de cualquier elemento figurativo no para rendirse únicamente al poder emotivo del color. Los elementos que conjuga ahora gracias a la abstracción *color-field* son cromáticos, pero también y especialmente de textura, de brillo o de opacidad, de densidad, en la creación de nuevas áreas y volúmenes. En este sentido su obra se ha descrito acertadamente como “paredes de emoción pura, mediada por las formas más simples y un color de sumersión”.³¹⁵ Como decíamos, sus obras han de ser percibidas como un todo en el que la abstracción y el color participan posibilitando a los demás rasgos aparecer. Tienen, así, un carácter holístico. Las relaciones de los medios plásticos crean un nuevo todo, una nueva unidad. Este es el verdadero tratamiento plástico de Rothko, su lenguaje propio y apropiado, singular y único, lo que nos permite ver su obra e identificarla, lo que nos permite distinguirla de las de otros expresionistas abstractos. Sus *color-fields* responden, por lo tanto, al deseo de ir eliminando los elementos connotados culturalmente para conseguir esa esencia filosófica universal que embarga su obra a través de los elementos plásticos. Su obra se debe al anhelo de comunicar la emoción humana de la manera más directa y sensual que pueda, desde la universalidad más absoluta. La voluntad de crear espacios que a través de ambientes muy particulares puedan sugerir una experiencia, interpelando al espectador sensible venga de donde venga, no es sino una manera más de conseguir la interacción con el espectador, no

³¹⁵ C. Rothko, *Mark Rothko. From the Inside Out*, 30.

solo para expresar algo, sino para comunicar. Se hace evidente que su voluntad con sus últimas obras no es nueva sino que es un estadio más en su evolución, totalmente relacionada con su búsqueda anterior y por eso marca una continuidad esencial en su trayectoria. Sus anhelos creativos habían sido siempre los mismos y se mantuvieron hasta sus últimas creaciones.

En el obituario que escribió Motherwell, explica el énfasis con el que Rothko expresaba que cada artista debía encontrar aquello que pudiera ser soportable como vehículo para la visión. “*Endure*” fue uno de los términos más importantes, más repetidos, dice Motherwell. Se trataba de algo que resistiera el paso del tiempo, revelándose siempre actual. Este era lo único que salvaba el arte de la mentira.³¹⁶ También “*éxtasis*” había sido utilizado por el artista para describir aquello que su pintura producía. Pero sobre todo, el arte debía ser “*poignant*”, conmovedor, emotivo era su efecto más buscado y así lo repetía Rothko a sus allegados. Sin Rothko, el mundo del arte hubiera sufrido una gran pérdida, sin él y su obra se hubieran “perdido ciertas posibilidades de sentimiento”³¹⁷, ciertas coloraciones del alma. Con su muerte, en efecto, una cierta dimensión emocional dejó el arte moderno.

Acabamos, pues, volviendo la mirada hacia el hombre detrás de esas obras que hasta aquí han guiado nuestro análisis.

³¹⁶ Motherwell, *The Collected Writings*, 199-200.

³¹⁷ “*If Rothko had not existed, we would not even know of certain emotional possibilities in modern art. This is an accomplishment of magnitude. But Rothko’s real genius was that out of color he had created a language of feeling.*” *Ibid.*, 198.

Motherwell ofrece un retrato fiel del hombre y del artista — puesto que uno del otro son indisolubles— con el que compartió casi veinte años de amistad tormentosa (como él mismo la califica). En poco tiempo Motherwell tuvo que afrontar la muerte de Arshile Gorky (Julio de 1948), la prematura muerte de Bradley Walker Tomlin (mayo de 1955) y Pollock (agosto de 1956), la de Franz Kline (mayo de 1962), Baziotés (1963), David Smith (1965) y Ad Reinhardt (1967), pronto seguidos por Rothko (febrero 1970) y Barnett Newman (julio 1970). Toda una generación de artistas estaba desapareciendo. Motherwell, algo más joven, quedaba casi como el último superviviente. Presenta a Rothko como alguien que aborrece el optimismo y que parece entender mejor a su interlocutor cuando este sufre; algo que puede ayudarnos a entender ese carácter trágico, existencial en su obra. Simplemente, el sufrimiento le parece más real. Siendo también ese estado mucho más cercano a los sentimientos reales de la vida. Extremadamente sensible y algo egocéntrico, le gusta observar cualquier ritual y es capaz de una brutalidad barbárica, dice Motherwell. Tan auténtico, tan vuelto hacia el sentimiento, sufre de aburrimiento; la cotidianidad y lo banal le producían hastío. Nunca tenía “*small talk*”. Sincero, directo, era un hombre atormentado, que no vivió con facilidad sus años de precariedad, pero tampoco supo digerir el éxito que le sobrevino a partir de los años 50. Siempre dudando del verdadero impacto que su obra tenía en los demás, se sentía solo e incomprendido. Si algo le molestaba era que sus obras no quitaran el apetito, que no fueran sentidas, que se lo considerara a él “un charlatán

del color”³¹⁸ y sus obras pasaran a ser solo decorativas. La indiferencia es seguramente lo que más le molestaba. A pesar de una cierta seguridad de lo que había sido su obra, vivía obsesionado con la recepción que se hiciera de ella. Su angustia y su rabia contra la sociedad se hacían cada vez más patentes.

Una de las preguntas que traviesa su espíritu es de las más elementales, de esas preguntas simples pero con respuestas irresolubles; Rothko se preguntaba y le preguntaba a Motherwell “cómo alguien vive una vida.”³¹⁹ Esta es la gran pregunta, la gran cuestión, ¿qué es vivir?, ¿cómo vivir?; tan fácil, tan complicado. Esto no sirve solo para entender al hombre, sino al artista también, como decíamos al empezar. Sus escritos y afirmaciones públicas demuestran un anclaje filosófico que marca la consistencia de sus creencias artísticas. Demuestra el innegable acento existencialista que impregna su obra, que es pintada no solo por el artista, sino por el hombre que sufre y quiere que ese sufrimiento tinte la tela. Su mayor creencia, sigue Motherwell era “siento, luego soy.”³²⁰ Su mejor elogio a alguien era simplemente ser humano, como su obra en definitiva, alguien que siente y no vive en la indiferencia. Era capaz de integrar su obra de arte, pero tenía una gran inhabilidad para integrar una existencia viable.³²¹ Es como si su única manera de vivir fuera a través del arte y siendo artista. Es la solución que

³¹⁸ Breslin, *Mark Rothko*, 374.

³¹⁹ “*He would ask me how does one live a life.*” Motherwell, *The Collected Writings*, 199.

³²⁰ “*His belief was I feel, therefore I am.*” Ibid.

³²¹ Ibid., 200

encontró para sí. Es donde ocupa el lugar que le pertenece en el mundo, pero aun así, su vida, en parte por las preocupaciones artísticas que son también sociales y existenciales, no puede ser sino un tormento. Motherwell dice, que le gustaba ser tratado como un genio, y como tal también se siente irremediamente incomprendido por su época, inexorablemente destinado a sufrir. A pesar de una clara determinación que muestra en su carrera artística, consciente de la importancia de su acto, las dudas que lo invaden son más fuertes de lo que cualquier artista siente con su obra. Sabe que es entendido por pocos; “su lenguaje llega solo a unos cuantos mientras que su nombre llegó a muchos.”³²² Rechaza cualquier clasificación: ni colorista, ni abstracto, ni formalista, ni místico; no quiere cajas donde se etiquete su obra porque su obra lo es todo, es todo para él.³²³ Todo esto nos confirma lo que sabíamos: el gran compromiso que tenía con su obra, su vida. Rothko era complejo y su suicidio lo fue también. Más que intentar dar explicaciones, que nunca podremos constatar, o pensar que fue como artista que no encontró una salida, quizás hay que pensar como Motherwell apunta, que fue el hombre el que puso fin a sus días, enfermo, aislado, decepcionado sin salvación alguna más que el sacrificio para la redención.

Quizás no es necesario buscar respuestas ni intentar encontrar ese elemento que por encima de los demás encierra el secreto

³²² Ashton, *About Rothko*, 134.

³²³ “*In my work there is no box: I do not work with space. There is a form without the box, and possibly a more convincing kind of form.*” Ashton, *About Rothko*, 135 (Citado de Rothko).

de Rothko. Pero sí es imprescindible tratar sus obras como entidades unitarias, como *gestalts*, entendiendo su evolución formal como algo ineludible para encontrar esa forma que exprese lo humano. Pero más importante aún es, quizás, vivir la obra; no restar indiferentes y darle una oportunidad para dejar resonar en nosotros su efecto. No buscar respuestas, sino quedarnos con las preguntas que plantea, y quizás así encontremos el verdadero sentido, cuando nosotros también nos preguntamos qué es vivir.³²⁴

³²⁴ “« *What is it?* » *It is difficult for him to explain what his art is as to explain what he himself is; but, since he paints with the question and not with the answer, explanation is not an issue.*” de Kooning, “Two Americans in Action”, 68.

II. Mark Rothko y los riesgos de lo sublime

Para concluir el estudio de la obra de Rothko en este primer capítulo, se hace necesario presentar su posible relación con lo sublime. Ya hemos expuesto en la introducción que lo sublime se ha convertido en un supuesto habitual en la interpretación de su obra. Así pues, avanzamos con la voluntad de profundizar en esta relación buscando nuevos puntos de vista.

El análisis que precede a las presentes consideraciones nos ha enseñado dos cosas. La primera es la voluntad expresiva de Rothko, que busca un contenido esencial y eminentemente trágico porque solo así puede comunicar aquellas verdades que nos atañen a todos. La segunda es que la obra de Rothko tiene unos rasgos que permiten describirla a través del gran tamaño y la grandeza que sugieren, la simplicidad de una reducción cada vez más esencial, el giro introspectivo hacia tonalidades oscuras así como la falta de belleza apacible. Estos son atributos —sino *los* atributos— que se evocan cuando se analiza y contempla la obra de Rothko, como hemos visto hasta aquí. Precisamente, ambas consideraciones son indispensables cuando se trata lo sublime de cerca: por un lado, lo sublime se asocia con lo terrible para llegar a ser realmente emotivo, cercano a las pasiones más intensas para dejar en nosotros una marca indeleble a su contacto. Por otro lado, lo sublime es también definido por unas causas y efectos cuando se hace presente en la obra de arte que demuestran una afinidad total y sorprendente con esa plasticidad de Rothko, conllevando riesgos como los de

la grandeza, la simplicidad, la oscuridad y la fealdad. De manera que la relación entre ambos no es solo que se anticipe como posible o favorable; invita a ser analizada en profundidad. Nos parece, por tanto, oportuno dedicarle unas páginas, para constatar, como decíamos al empezar, la pertinencia del análisis de las obras de Rothko bajo esta perspectiva.³²⁵

Ahora bien, para honrar verdaderamente lo sublime hay que ser conscientes del juego al que nos somete. Lo sublime demuestra una resistencia a ser completamente delimitado; podemos acercarnos, pero ninguna definición puede verdaderamente agotar su complejidad y su riqueza. La historia de las ideas nos enseña la multiplicidad de interpretaciones que se han sucedido a lo largo de su existencia. Pero es importante no olvidar que lo sublime no es, sino que acontece en ciertos objetos (naturales o artísticos), bajo ciertos contextos y expresiones. Pertenece a la lógica de lo fugitivo, apareciendo y haciéndose admitir pero desapareciendo en su propia disolución. Lo que queda es la sensación de haber pasado, ninguna certitud detrás de él excepto un sujeto afectado.

Ya en el "*Peri hypsos*", tratado atribuido a Longino (datado generalmente en la primera mitad del siglo I d.C.), el autor nos enseña que no hay que intentar definir lo sublime porque sería

³²⁵ Las consideraciones acerca de lo sublime no se agotarán aquí sino que se construirán a lo largo de la tesis. Nos parece más interesante guardar ciertos aspectos para verlos al lado de otros elementos donde ganan en significación, especialmente en el apartado dedicado al acto estético.

una tarea ridícula y superflua además de imposible.³²⁶ No será nuestra intención primera tampoco, como decíamos. Quizás la mejor manera de acercarse a lo sublime, en un primer momento, es desvelar precisamente esa resistencia que lo caracteriza, la inadecuación de todo concepto a él atribuible. Hacer evidente, en definitiva, lo inabarcable o escurridizo (a falta de mejor traducción para el término francés *insaisissable*) que le es propio. Lo sublime en su manera de ser, demostrando esta resistencia, exige un tratamiento particular. Por eso, deben hacerse ciertas consideraciones a modo de introducción antes de iniciar propiamente el análisis de la obra de Rothko y lo sublime, puesto que nos ayudarán a empezar a caracterizar lo sublime de una manera que creemos que le hace justicia. Esto nos facilitará igualmente justificar nuestro tratamiento de la cuestión. Presentar así el desafío que descubre lo sublime: identificando lo que es a través de lo que no es; ese será el método que seguimos en estos momentos iniciales como punto de partida.

Cuando Longino escribe el “*Peri hypsos*” (este tratado incompleto que nos llega de la Antigüedad, considerado como la primera referencia importante de lo sublime) busca responder si lo sublime puede ser objeto de la *techné*. De manera que ya desde un primer momento la cuestión de lo sublime se ha dirigido a pensar si hay una manera de “producirlo”, es decir si hay una técnica sublime o de lo sublime. En Longino, lo sublime

³²⁶ Además, Longino se excusa por la existencia de un tratado presumiblemente de Cecilio de Calacte que se ocupaba de esto aunque no nos ha llegado.

está particularmente asociado a la retórica y a las figuras del discurso aunque no hay que pensar que lo sublime se reduce exclusivamente al discurso. Longino evoca ejemplos como la escultura, la arquitectura, la pintura, la música y la naturaleza. Sin embargo, la retórica y la poesía constituyen, bajo su punto de vista, los lugares de encarnación privilegiados de lo sublime, siendo la poesía la más privilegiada de las artes en la Antigüedad. Esto nos lleva a pensar más generalmente si la expresión de lo sublime puede ser conscientemente buscada por el artista. Es decir, si en la técnica artística puede haber el gesto voluntario de engendrar lo sublime, ¿hay un contenido sublime que el artista puede poner en movimiento a su voluntad? No obstante, bajo nuestro punto de vista, no es realmente importante pensar si Rothko intentaba imprimir lo sublime en sus obras puesto que podríamos caer en la trampa de pensar que lo sublime es algo estático, fácilmente “fabricable”. Ahora bien, importa pensar qué es lo que convoca a lo sublime en las obras, a pesar de que pueda no haber la voluntad consciente del artista. De hecho, las obras son eso con lo que mantenemos una relación, dándose a nosotros y, en nuestro propósito de analizar los modos de aparición de lo sublime, son las obras las que hablan por sí mismas.

Volvamos, pues, al tratado de Longino para avanzar en el tema. La respuesta de Longino es que lo sublime puede ser objeto de la *techné* y su tratado dedicado al joven Terencio, con un tono didáctico muy recurrente en la época como pretexto para justificar la obra, trata de hacer evidente cómo. Longino

establece cinco fuentes de las que surge lo sublime. Sin embargo, la paradoja es que las dos primeras no están relacionadas con una técnica que pueda ser aprendida de alguna manera, sino a facultades connaturales. La primera fuente es la capacidad de concebir grandes pensamientos o pensamientos elevados. De esta manera Longino caracteriza lo sublime como “eco” o “resonancia de la grandeza del espíritu”, evocando una grandeza de concepción que es más bien una cualidad espiritual. En cuanto a la segunda, se trata de la capacidad para vivir grandes y poderosas emociones, por lo que se refiere el carácter excitante del *pathos*, cuando eso que se quiere expresar ha sido ya sentido. Se trata, en definitiva, de la elevación del espíritu y la profundidad emocional.³²⁷

¿Qué lección extraer, entonces? Lo sublime de Longino parte de una grandeza de espíritu cuando el escritor o el artista quiere dotar a su obra de lo sublime. Éste ha de tener la capacidad de acoger y engendrar grandes sentimientos y pensamientos. De tal manera que, si hay una técnica de lo sublime, no se resuelve solamente en un precepto literario como se ha querido considerar la obra de Longino (normas y consejos

³²⁷ Como Saint Girons estudia, el poder del pensamiento parece en un primer momento el más importante (aunque cada fuente tiene su dignidad), el más nativo (porque es independiente de la técnica) y la más necesaria de las fuentes de lo sublime (puesto es condición *sine qua non* de lo sublime, a diferencia del *pathos*). Baldine Saint Girons, “Le Silence d’Ajax II” en *Silence et sagesse – De la musique à la métaphysique: les anciens Grecs et leur héritage*, dir. Laurence Boulègue, Pierre Caye, Florence Malhomme y Sylvie Perceau (París: Classiques Garnier, 2014), 50. La tercera fuente se refiere a “ciertas especies de figuras de pensamiento y lenguaje”; la cuarta: “la nobleza de dicción, con una adecuada selección de vocabulario, un oportuno manejo de la metáfora y un lenguaje elaborado”; la quinta: “la composición: orden de las palabras, ritmo y eufonía, adecuadamente elevados y dignos.” Longino, *De lo sublime*, trad., Francisco de P. Samaranch. (Buenos Aires: Aguilar, 1972), 19.

eminentemente retóricos para fomentar la expresión de lo sublime), sino que hay una propensión natural que es imprescindible. Entonces, para producir lo sublime, es estrictamente necesario ser capaz de pensar y también de sentir esa grandeza de espíritu. En otras palabras, hace falta una disposición a dejarse llevar por las musas, por una inspiración que va más allá del universo entero como cosa, para que el artista sea capaz de elevarse a sí mismo y elevar la expresión resultante de su experiencia. En última instancia, la expresión de lo sublime pasa por la necesidad de una grandeza de espíritu porque se caracteriza como una elevación; una sublimación de la experiencia en primera persona. La ascensión del alma producida por lo sublime, de hecho, se basa en su etimología.³²⁸ Hay que educar el alma, si es necesario, para poder encontrar esa grandeza y lograr el objetivo de expresarla, pues de hecho, el sublime de Longino se presenta como expresión de lo vehemente, como vehículo de una gran potencia, como lo fue también para Demetrio o Quintiliano. Lo sublime nos sorprende y nos lleva, en un asombro como el del relámpago, en la emoción sobrevenida por la violencia de su presentación. Se presenta y se impone, haciéndose admitir y nosotros somos “los cautivos desarmados”.³²⁹ Lo sublime caracterizado entonces como imprevisible, inesperado e inusual tiene el poder de desestabilizarnos, nos toma en un gran entusiasmo y se revela como algo realmente admirable, en detrimento de los efectos del espectáculo de lo bello, como será para Edmund Burke y para

³²⁸ Lo veremos en el segundo capítulo, *Noche Iluminativa*.

³²⁹ Saint Girons, *Fiat Lux*, 9.

Kant. Ahora bien, si su tratado pretende encontrar la expresión de lo sublime es simplemente para enseñar a Terencio cómo producir tal efecto en el receptor de la obra sublime. Entonces, podemos suponer que ya desde Longino la producción de lo sublime está estrechamente ligada a los efectos por él creados; si busca la técnica es para garantizar su expresión. De manera que la crítica a menudo hecha desde la Modernidad a Longino (a saber, la de no separar suficientemente lo sublime del estilo sublime) debe ser matizada.

Así pues, aunque nuestro deseo es el de partir de la obra de Rothko y realizar un análisis desde la obra de arte, sería insostenible seguir una vía tan restringida que considerara lo sublime solo como causa, tomando un punto de vista únicamente artístico (creativo). Lo sublime, en su forma de ser, muestra una resistencia a esto y exige una atención estética. Tal como aprendemos de Saint Girons, en lo sublime causa y efecto se confunden inevitablemente debido a una “causalidad circular”. Lo hemos visto con Longino, lo propio de lo sublime es engendrar el sentimiento y el pensamiento que lo descubren; vuelve sublime a lo que sea que entre en contacto con él. Le sigue una metamorfosis que no está en la belleza: la contemplación de lo bello no vuelve bello; la contemplación de lo sublime, produce una especie de intercambio de valores entre el sujeto y el objeto. Es la sublimación por la que el sujeto es elevado por un movimiento de ascensión. Por esto lo sublime no puede ser entendido como categoría: es medio y fin, o mejor, constituye el medio de su propio fin. Empleándose a sí mismo,

es concepto operatorio y resultado; lo sublime está en constante formación de sí mismo. Este círculo vicioso se deja ver ya en Burke sin ser, no obstante, teorizado como tal. En su análisis hay dos perspectivas; primeramente, atiende a las propiedades que hacen que un objeto sea bello o sublime, considera lo sublime como causa. Seguidamente, centra la atención en el sujeto, que recibe la impresión y los efectos de lo sublime. Sin embargo, finalmente, no le es posible mantener un esquema que separe causas y efectos. Lo sublime, entonces puede ser tanto lo que causa como lo causado. De esta manera, se percibe su empirismo y la consiguiente vuelta hacia los efectos psicológicos de un sujeto que es afectado por el objeto, que con Kant será llevado aún más lejos caracterizando el sublime moderno. Tal es así que no podemos sino mantenernos en medio de dos extremos, a una distancia equidistante de ambos, o estaríamos olvidando esta compleja causalidad circular: lo sublime no puede intentar ser fijado en algo completamente objetivo, así como igualmente no debería reducirse a la más pura subjetividad.

En efecto, una de las maneras de disolver lo sublime sería darle una consistencia demasiado objetiva. No hay que pensar que lo sublime es el efecto automático de una representación dada, así como sería igualmente mermar su alcance si pensamos que lo sublime es “fabricable” como resultado de una receta demasiado científica, como hemos ya considerado. Darle una consistencia demasiado objetiva conduce a pensarlo como simple superlativo de lo bello y esto sería también erróneo. A lo largo de la

tradición, lo sublime ha luchado para separarse de lo bello, aunque en ciertos contextos y autores no ha sido prioritario. Cuando Boileau traduce el “*Peri hypsos*” de Longino, en el siglo XVIII, lo da a conocer al gran público, aunque ya había habido un acceso limitado durante el Renacimiento. Convertido entonces en “sublime”, se transmite en Francia e Inglaterra donde estará de moda. Pero en ambos contextos toma significados diferentes. En Francia, Boileau señaló la prevalencia de lo sublime en la expresión retórica, de hecho el título de su traducción es *Tratado de lo sublime o de lo maravilloso en el discurso*, en comparación con las traducciones latinas que eligen *Tratado del estilo sublime*. Lo sublime entonces perdió en gran parte su especificidad en relación con lo bello aunque era pensado como la más genial de sus variedades. En cambio, en Inglaterra mantuvo su especificidad. Se reafirmó como “la elevación excepcional de un discurso que se sumerge en el éxtasis y pone en juego las pasiones más fuertes que el alma sea capaz de experimentar.”³³⁰ Siguiendo esta tradición anglófona, Burke, es el primero en oponer sistemáticamente las dos formas de sentirse afectado por lo sensible, es decir, lo bello y lo sublime. En la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*³³¹ distingue lo “sublime” del “estilo sublime” emancipándose completamente de la tradición retórica anterior. En este momento, la estética nace como ciencia de la sensibilidad gracias a Baumgarten y las Bellas Artes empiezan a

³³⁰ Ibid., 23.

³³¹ A partir de ahora mencionado en el texto como “*la Indagación*”.

ser apreciadas como lo son hoy. Lo sublime de Burke alcanza las artes y los espectáculos de la naturaleza por primera vez. Comienza a tomar un acento muy moderno. Poco después, Kant acaba por dotar lo sublime de toda su modernidad con una teoría propia, pero en gran parte heredera de la de Burke. Del mismo modo, no deberá ser reducido a un simple estilo pictórico o retórico y en este sentido, no hay que malinterpretar a Longino, que no está en esta tesitura. De la misma manera, no se debe hacer una interpretación caricatural de Burke identificando lo sublime solo a lo terrible y eliminando la idea de elevación para destacar únicamente el reto al que nos somete.

Si le damos un valor excesivamente subjetivo a lo sublime, reducido a un simple pretexto, disuelto en una esfera abstracta, corremos el riesgo de ignorar aquello que es, teniendo en cuenta que lo sublime no puede ser contenido en ninguna forma de lo sensible. En ese sentido Kant, que dedica a lo sublime las *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* y su tercera crítica, la *Crítica del juicio*, nos lleva a una imposibilidad debida al conflicto entre la razón y la imaginación. Pero acepta, sin embargo, que lo sublime tiene sus modos directos de presentación, aunque negativos. A pesar de que para Kant lo sublime irrumpirá en la percepción del sujeto, el encuentro con el objeto sensible es absolutamente necesario, como lo era ya para Burke. La necesidad de alcanzar lo sublime pasa, para Burke, así como para Kant, por la necesaria contemplación del objeto sublime. Burke reivindica las sensaciones en la base de todo conocimiento, hay un reclamo de la sensibilidad que ignora

la belleza ideal del mundo platónico. Lo sublime no puede alejarse de las imágenes, se presenta a los sentidos y existe en los sonidos y en las imágenes.

Así pues, la experiencia de lo sublime actualiza una reflexividad inherente a lo sensible por la que el sujeto y el objeto intercambian valores o posiciones, como ya habíamos avanzado. Por esto, no es posible separar unas posibles causas, fijadas en el objeto, esperando a ser vistas, y se revela indispensable, por otra parte, el vínculo entre objeto y sujeto. Entonces, ¿cómo hacer una filosofía de lo sublime, dada la dificultad que implica tal causalidad circular? Saint Girons nos anima a reconocer su grandeza perdiendo toda arrogancia propia; reconocer el reto que supone que algo sea no solo imposible de cernir, definir, o abarcar, como anticipábamos al principio, sino que fundamentalmente nos supere. Esto no puede ser ignorado y debe incluso considerarse como aquello que le es propio a lo sublime y, por tanto, lo define. Se revela así la necesidad de construir una filosofía que esté cerca tanto de las causas y del acto artístico como de los efectos y del acto estético. Esto nos muestra, también, la vía para pensarlo a través de su forma de ser, la única capaz de honrar la presencia paradójica que le es propia. Esta vía pasa por la asunción de lo sublime como riesgo, como Saint Girons propone. El riesgo es un peligro que se presenta a nosotros, ya sea de forma clara o oculta. Sea como sea, es la sumisión a una probabilidad que puede sernos desfavorable. Aun así no puede identificarse completamente con el mero peligro. El riesgo ha de ser

voluntariamente aceptado, requiere nuestra inversión, requiere un sujeto comprometido. Seguir su invitación, es en definitiva, aceptar la sumisión a un poder que nos domina y al que estamos expuestos, como era lo sublime para Longino.

Esto es lo que, en nuestra opinión, importa realmente recordar antes de empezar un análisis de lo sublime. Lo sublime deberá ser pensado según las cualidades propias de la realidad que se presenta, desde el punto de vista sensible, fenomenológico o estético para extraer los aspectos específicos de una apariencia sensible singular. Es decir, a partir de la presencia y la experiencia que tenemos de esta presencia, entre lo visible y lo invisible o incluso lo a-visible. Pero también, desde el punto de vista teológico-político o metafísico y moral, como una concepción donde la existencia humana y la finalidad se ponen en juego.

De manera que siguiendo la propuesta de Saint Giron, lo que sigue será el análisis de lo sublime en la obra de Rothko donde deberemos entender que lo sublime se estructura como riesgo. Nuestro análisis de los riesgos, entonces, tomará como punto de partida la obra de Rothko teniendo en cuenta los elementos que presentes en ella convocan lo sublime, pero inevitablemente, como ya hemos explicado, también los efectos que genera en su contacto. Esto nos parece totalmente justificado si tenemos en cuenta que la intención de Rothko era, en un sentido general, expresar un contenido, emocionar al espectador mediante la creación de una experiencia, tal como la primera parte de este

capítulo nos ha permitido constatar. Es importante señalar que para tal propósito hay que considerar especialmente la obra de la segunda etapa del artista, aquella que hemos considerado ya como su etapa de mayor madurez estilística, en gran parte, lo avanzábamos ya, gracias a las posibilidades adquiridas por el uso de la abstracción pura.³³² De este modo, nos será posible caracterizar el sublime de Rothko, así como un sublime contemporáneo, entendido en el contexto del expresionismo abstracto y del siglo XX.

1. Los riesgos de lo sublime

“El arte es, para nosotros, una aventura hacia un mundo desconocido, que solo puede ser explorado por aquellos que estén dispuestos a asumir riesgos.”³³³ Con esta declaración, Rothko y Gottlieb en su célebre carta de 1943 al editor de *The New York Times*, nos preparan para una pintura que es apertura, apertura a otro mundo que nos es todavía desconocido. Hay que aceptar el riesgo de ir a ver, permitirse estar como en peligro por unos instantes para explorarlo. Como lo sublime nos pide, también las obras de Rothko deben ser asumidas como una “aventura” con lo que hay de peligroso en lo

³³² Aunque la abstracción apareció después de los análisis de lo sublime de los autores aquí tratados (Longino, Burke, Kant), el arte contemporáneo parece presentar los rasgos de los riesgos. La crítica que se le hace, en gran parte por la abstracción, se fija en su carácter gigantesco, oscuro y por encima de todo, simple o feo.

³³³ “*To us art is an adventure into an unknown world, which can be explored only by those willing to take the risks.*” Rothko, *Writings on Art*, “Rothko and Gottlieb’s letter to the editor, 1943”, 36. Trad., 69.

desconocido, en el viaje que emprendemos sin saber adónde vamos, dónde vamos a llegar. De hecho, en la pintura de Rothko parece ser posible advertir los “riesgos” de lo sublime de los que nos habla Saint Giron en *Fiat Lux, Une philosophie du sublime*, como analizaremos a continuación.

Esto nos lleva a una consideración que nos hace tomar un nuevo punto de vista en nuestro análisis. Un enfoque que viene a subrayar la dualidad ya marcada en el estudio precedente de la obra de Rothko; es decir, por una parte una reflexión acerca de los elementos plásticos y, por otra, un contenido por ellos expresado. Nos centraremos primero en el lenguaje formal teniendo en cuenta que en el encuentro con la obra de arte es esto lo que toma nuestra visión. En un primer momento, es la obra, con lo que ella tiene de visible, la que nos interroga haciéndonos mirar, sometiéndonos a ella en la configuración que el artista le ha dado. Ese primer momento se deja llevar por las sensaciones sensoriales y afectivas de la plasticidad. Teniendo en cuenta esto, nos centraremos ahora en ese primer momento de los riesgos, considerando el trabajo plástico, como acabamos de hacer, en relación con la obra de Rothko. Llegaremos, después, a un segundo momento donde los riesgos permiten pensar su sentido simbólico.³³⁴

³³⁴ Este esquema no pretende dividir unas causas y unos efectos, como hemos defendido que no se podría hacer. Al contrario, subraya su vínculo innegable. La división no sería aquí tanto entre causas y efectos, entendiendo que ambos comprenden este primer momento, sino más bien sería entre la plasticidad y sus efectos y un contenido expresado por ellas, metafórico.

1.1. El riesgo de la simplicidad

Una apariencia de simplicidad se impone en el encuentro con las grandes obras de la etapa clásica de Rothko. Se hace evidente habiendo eliminado aquellas figuras o aquellas pequeñas manchas de color que antes llenaban sus lienzos. Reduciendo su lenguaje formal que ya no contempla ni la línea, ni las formas que antes aún dibujaba³³⁵, nos deja ahora con grandes áreas de color y luz en el juego de la plasticidad táctil. A simple vista, diríamos que *The ochre (ochre, red on red)* (fig. 35) presenta tan solo un rectángulo amarillo en la parte superior, dejando que diversas tonalidades de naranja lo rodeen. Mirando la obra con más atención, se percibe una sutil variación en el naranja que permite distinguir lo que podría ser un rectángulo inferior del fondo posterior que se expande hasta los límites del lienzo enmarcando las dos figuras geométricas. Ya hemos presentado en el apartado anterior cómo, de la experimentación formal de las primeras etapas, ha seguido una desfiguración que elimina la figura humana y cualquier otra anécdota. Ha habido un proceso progresivo de eliminación, como de simplificación formal. Los elementos plásticos que se conjugan ahora, siendo los únicos que se alían en el lienzo, son llevados a una aparente depuración, como si su poder real estuviera en su presencia misma, sin necesidad de darles un alcance mayor por efectos demasiado obvios, demasiado buscados. *The ochre (ochre, red on red)* no podría tener una mayor apariencia de simplicidad. A

³³⁵ Al menos en el automatismo, si bien nunca Rothko se ha servido de la línea de una manera obvia para representar volúmenes.

pesar de seguir jugando con las variaciones de luz, esta obra se muestra mucho más serena. Los colores son uniformes, la niebla que ha aparecido en tantas obras se ha disipado. Los rectángulos aparecen delimitados a pesar de no usar la línea. Los contornos son regulares y respetan la proporción lateral entre las dos figuras alinéandolas una encima de la otra. Nada recargado, nada de pequeños detalles que concentren nuestra atención a excepción de los efectos propios de la tactilidad brumosa y densa del color. Tan solo sobresale el amarillo, que contrasta captando una luz más vívida del tono del resto de la obra. Los elementos plásticos son como despojados de lo que obstaculiza su estado más natural. La abstracción en la que se presentan parece tan simple que es como más pura, huyendo de todo ornamento excesivo. Rothko, habiendo encontrado una especie de esquematización satisfactoria, define así su lenguaje a partir de cierto momento. El formato, en efecto, se repite incansablemente a partir de los *Sectionals* en toda su obra posterior, como nos muestra la obra que nos ocupa. Ésta respeta tanto una gama cromática de amarillos y naranjas apreciada por el artista como el formato bipartito en que se resume a menudo la composición. A cada ciclo de pinturas, sus ritmos y simetrías; jugando con las distintas posibilidades de una aparente simplicidad, hasta la sobriedad y uniformidad extrema de los *Black on grey*. Es como si el universo pudiera resumirse en una esquematización pitagórica de formas geométricas que, en su simplicidad aparente, esconden todas las formas posibles. Es la geometría de la que se sirve el artista la que hace que la obra parezca sencilla. No obstante, hay una cierta solidez en

como aparecen en el lienzo esas manchas de color. Como si fuera una afirmación directa y esencial, en la unión de todos los elementos plásticos que equilibran la composición.

Ciertamente, cuando se mira una obra de Rothko, esta simplicidad formal sobreviene en seguida, no pasa desapercibida, nos choca y quizás amenaza. Después de Malevich, expresionistas abstractos como Newman, Still y Rothko producen en sus obras una especie de tábula rasa. Negando todo lo que antes parecía serle propio a la pintura, depuran su lenguaje pictórico hasta llegar a la esencia máxima, a su expresión más pura, por la que cada pintor alcanza su propio absoluto.³³⁶ Por lo tanto, encontrar que la simplicidad es uno de los riesgos que el sujeto corre cuando lo sublime lo golpea, como algo que se impone, solo puede ser un feliz descubrimiento para nuestro análisis. Para pensar la relación que la simplicidad de Rothko puede compartir con la de lo sublime, primeramente será necesario analizar cuál es el significado de lo simple y cómo se ha vinculado con lo sublime.

³³⁶ John Golding, *Caminos a lo absoluto* (Madrid: Fondo de cultura económica Turner, 2003), 203. “*An idiom of two-dimensional shape seems so elementary! After centuries of linear and aerial perspective, illusionistic color and light, chiaroscuro, bulk, and all of the other laboriously cultivated devices of representational art, it seems iconoclastic for painters to have limited their modus operandi so drastically. But, as we have seen, new horizons opened up as old means were abandoned.*” Seitz, *Abstract Expressionist Painting in America*, 27.

1.1.1. Lo simple y el estilo sublime

Lo simple, como concepto, muestra una gran riqueza por las diferentes acepciones que le son atribuidas.³³⁷ En un primer sentido, desde el punto de vista del análisis y la teoría del conocimiento, lo simple es, según Saint Giron: “lo no-compuesto, lo no-complejo, lo no complicado”. Así pues, lo simple sería, dicho de otro modo, lo que no consta o se constituye de múltiples elementos o partes (es decir, sencillo) así como lo que no es difícil en su comprensión. Por lo tanto, estaría relacionado con lo unitario y lo fácil. En realidad, no parece muy lejos de los reproches que se le hacen a la obra de Rothko por parte de un cierto público y no solo a las de Rothko sino al arte abstracto contemporáneo en general. Su caracterización como algo que no tiene gran complejidad, siendo demasiado simple, se entiende de alguna manera como algo que no tiene un mérito técnico que le es propio al arte y al papel del artista, quien tampoco se distinguiría del resto de seres humanos. Ahora bien, más que pensarlo como lo *sine plica* (que es sin doblez), debería ser pensado como lo que se dobla una sola vez (*semel plicatus*) y en su pliegue es unitario e indivisible.³³⁸ Hay que partir de un pliegue, pues lo simple es la composición menos compuesta, por así decirlo, es la “*sunthesis* originaria”. El pliegue se refiere a una operación elemental, a un principio de organización originario que oculta su carácter compuesto. Lo

³³⁷ Consideraciones basadas en Baldine Saint Giron, “La révolution longinienne: l’union du sublime et du simple” en *La simplicité*, dir. Sophie Jollin-Bertocchi, Lia Kurts-Wöste, Anne-Marie Paillet y Claire Stolz (Paris: Sorbone, Champion, 2017) y *Fiat Lux. Une philosophie du sublime*.

³³⁸ Saint Giron, “La révolution longinienne”.

simple, sin embargo, tiene un significado diferente desde la perspectiva de la teoría de la cultura. Puede considerarse como lo auténtico y original, porque al no tener artificios, no puede ser sino verídico. Es honesto, natural y sin pretensión. Es más sincero que elemental por lo que tiene de no lujoso u ostentoso. Por lo que puede ser reducido a lo rudimentario y pobre en tanto que modesto y no pretencioso, pero también puede entenderse como lo primitivo por la originalidad (en el sentido de origen) de la que parte. En este mismo sentido, desde el punto de vista moral, lo simple será sin mentira, sin duplicidad, sin artificios, sin opacidad. Por esta razón puede llegar a ser lo verídico, lo inocente, lo natural y lo transparente. A este respecto, desde el punto de vista de la teoría del desarrollo, lo simple se entrelaza con lo no-reflexivo, lo que no tiene intencionalidad. Pero, por ello, puede ser identificado también con lo tonto, ignorante o simplón. Por último, desde el punto de vista de lo estratégico es fácil determinar que lo simple supone una economía de recursos. Lo simple permitirá alcanzar el equilibrio entre el resultado final y la inversión, reducida ésta al máximo. De hecho, lo simple comporta pocos adornos porque no derrocha en medios.

De manera que los diferentes significados de simple se superponen entre ellos, pero el retrato se alinea claramente hacia algo verdadero, presentado sin excesivas complicaciones. Lo simple, en última instancia, cuando no se toma como algo demasiado superfluo o demasiado ingenuo, se convierte en lo

esencial. Aquello que se presenta en la justa medida; en él nada es accesorio pero nada falta, tiene la unicidad de un pliegue.

De la definición de simple surgen ya esas dos vertientes que guían nuestro análisis, de manera que podríamos asumir que la simplicidad es doble, como lo es también en Rothko y veremos más adelante. La primera concierne al modo de presentación puesto en práctica por el artista y en este sentido, lo simple podría alinearse con un estilo que podríamos pensar de simplificación. Una imagen se configura como desnuda, básica, en una economía de recursos evidente. Es en esta simplicidad que nos centraremos en este primer momento del análisis de los riesgos. La segunda, que veremos posteriormente, podría recuperar lo simple, entendido como esencial y original, evocando un contenido igualmente esencial y plegado en su unidad irreducible.

Retomando ese primer sentido formal de la simplicidad, aún debemos explicar cómo lo simple podría aliarse con lo sublime o, dicho de otro modo, en qué sentido lo sublime puede ser considerado un riesgo a partir de lo simple. Para ello, hay que considerar que la simplicidad era pensada en tanto que estilo retórico, así como lo sublime lo fue también en un primer momento. Sin embargo, en las referencias antiguas a los géneros retóricos (los *genera dicendi*) que nos han llegado, ambos eran caracterizados por estilos no solo distintos, sino incluso contrarios.

De los tres géneros que se distinguían ya en tiempos griegos (llamados en latín: *uber*, *gracile* y *mediocre*), lo simple se identificaba generalmente con lo claro y evidente. La referencia latina más antigua, la *Retórica a Herenio* (I a.C.), permite establecer que existían también tres géneros para los latinos: *gravis*, *mediocris*, *extenuatus* o *attenuatus*. El estilo “extenuado” o “atenuado” era a veces traducido como simple y se consideraba como el más correcto. Podía llegar, en su extremo, a la sequedad excesiva y la falta de rigor. Cicerón, que retoma esta tríada de una manera muy similar, define el estilo atenuado no tanto por la corrección, como por la agudeza y la claridad de expresión. Es el estilo asociado a la simplicidad, pero ésta no resulta ni de la ignorancia, ni de una bajeza de concepción. En contraposición, el estilo griego “*uber*” es el que será traducido por Quintiliano como “*sublimis*”, siendo abundante, fecundo, rico. En latín fue el estilo “*gravis*” el que se asoció con lo pesado, lo grave y lo noble así como lo potente, lo imponente, aquello que por su amplificación suscitaba la emoción de la compasión. Cicerón tomaba este estilo también caracterizándolo como “grandilocuente”. Se reconocen de los anteriores la abundancia y la majestuosidad. Pero se agregan tres nuevos criterios: la vehemencia, la variedad y la posibilidad de despertar no solo lástima, como en la *Retórica a Herenio*, sino las pasiones en general. Es el estilo grave, alabado por Cicerón, el que será asociado a lo sublime, no siendo solamente lo vehemente sino también lo impetuoso y ardiente. En él se concentra la fuerza más potente, provoca la admiración de los pueblos y los domina. La teoría ciceroniana se caracteriza por su eclecticismo, ya que

combina en el mismo estilo lo abundante, lo majestuoso y lo emotivo. Si bien los tres estilos eran distintos, debían usarse según la conveniencia, sin llegar a sus extremos. De esta manera, lo sublime, marcado por l'amplificación suscitada en gran parte por lo oscuro y lo confuso, excluye lo simple de su lado. De hecho, vemos que en la caracterización del estilo simple hay valores que retoman la definición que veíamos anteriormente en sus distintas acepciones.

No es hasta Longino, en su desbordamiento de la consideración de lo sublime, que esta oposición será superada. Su revolución será la rehabilitación de la simplicidad por la fuerza que produce en su claridad de expresión. Así, la magnificencia o la grandilocuencia se alía a lo simple y lo simple a lo sublime por esa fuerza que ejerce. De modo que es posible asumir, a través de Longino, que la violencia y la energía que caracterizan lo sublime son causados por la simplicidad. Asimismo, la originalidad de Longino frente a la retórica anterior es también la de no considerar ya la persuasión como el objetivo último del discurso sino caracterizar una fuerza irresistible en él, surgida de una violencia producida por lo sublime. Longino escribió que “lo maravilloso, cuando se acompaña de asombro, es siempre superior a la persuasión y a lo que es solamente agradable.”³³⁹ Lo sublime se impone, no para convencer, sino para vencer restando toda posible resistencia: “o bien la experiencia de lo sublime es de un orden diferente al de la libertad, o bien nos hace descubrir este pequeño margen de libertad que nace de la

³³⁹ Pedro Aullón de Haro, *La sublimidad y lo sublime* (Madrid: Verbum, 2006), 44.

aceptación de una restricción sentida como superior.”³⁴⁰ Lo simple y lo sublime se reencuentran pues y los efectos del estilo grave o grandilocuente pueden coincidir con los del estilo simple. En este sentido, San Agustín avanza hacia esa misma relación entre lo simple y lo sublime. Como también más adelante Chateaubriand nota el efecto de conmoción y emoción, como entre alegría y miedo, que produce la unión de la expresión simple (*sermo humilis*) con grandes pensamientos.³⁴¹

Recuperando una de las primeras cuestiones que hemos presentado en relación a Longino, acerca de si lo sublime es fruto de la *techné*³⁴², hay que considerar que si lo sublime y lo simple pueden pertenecer a un mismo modo de expresión es por los efectos análogos que generan. Ya lo habíamos indicado en la presentación de lo sublime que abría este segundo apartado; Longino considera lo sublime más por cómo interpela a su receptor que no por unas propiedades que nos harían pensar que es objetivamente reproducible. Ni lo simple ni lo sublime sabrían reducirse a un estilo concreto, a pesar de que Longino estigmatice particularmente la pomposidad y prefiera algunas figuras de discurso como la limpidez a la pompa. Es solo bajo esta comprensión que Longino puede ejemplificar lo sublime con el silencio del Ajax:

³⁴⁰ Saint Girons, *Fiat Lux*, 241.

³⁴¹ Ver Aullón de Haro, *Sublime y Sublimidad*, 50. Tanto San Agustín como Chateaubriand encuentran en las Sagradas Escrituras del cristianismo el ejemplo a su argumentación.

³⁴² Aunque no sea importante si Rothko pretendía conscientemente hacer obras sublimes, esto no quiere decir que no pueda haber unos rasgos en las obras que a nivel formal sugieren lo sublime.

así que es preciso saber que Longino no entiende por sublime lo que los oradores llaman estilo sublime, sino ese rasgo extraordinario, maravilloso que sorprende en los discursos y que hace, efectivamente, que una obra nos eleve, nos atrape, nos transporte. El estilo sublime requiere siempre grandes palabras, pero lo sublime puede encontrarse en un solo pensamiento, en una sola figura, en una sola combinación de palabras. Una cosa puede decirse en un estilo sublime sin llegar a ser, sin embargo, sublime, es decir, sin tener nada de extraordinario ni de sorprendente.³⁴³

No es una cuestión de estilo solamente, como no fue nunca la pintura para Rothko. Más bien, quizás debiéramos pensarlo como la superación de cualquier estilo particular. Lo sublime no puede dejar de ser inesperado e impredecible, de lo contrario no es, deja de ser. Así pues, el estilo sublime, en definitiva, es un “no-estilo”.

1.1.2. La simplificación como riesgo en la pintura

Si lo sublime y lo simple pueden, ciertamente, unirse en un mismo modo de expresión —aunque éste no permita identificarse con unas formas determinadas— hay que pensar ahora si la aparente simplicidad en Rothko es resultado de un estilo como el de lo sublime, sobrio y límpido, como lo pensaba Longino. Asimismo, para llevarlo a la obra de Rothko hay que pensar, de una manera más amplia, cómo esta simplicidad puede ser considerada desde el punto de vista del estilo, de la técnica, pasando del estilo retórico al estilo pictórico. ¿Cómo

³⁴³ Saint Girons, “La révolution longinienne”, 69.

podríamos pasar, pues, de este “no-estilo” retórico a un estilo plástico que acerque el silencio a la técnica pictórica?

Rothko había advertido en varias ocasiones, como hemos visto, que la pintura es un lenguaje más, tan natural como cualquier otro, que satisface unas necesidades biológicas de expresión. De manera que, siendo la pintura un lenguaje, el trasvase de un registro al otro solo requiere una adaptación a los medios propios. Hay que pensar en el lenguaje pictórico no tanto (o no solo) como la forma, sino cómo ésta encarna y produce esa violencia irresistible y nos afecta a través de una simplicidad, ahora sí, entendida como sublime. Hay algo en esa obra que ahora miramos que sustrae nuestra contemplación de una experiencia anodina. No nos disgusta, quizás, pero su esquematización geométrica, en su depuración radical, se impone y nos somete a un nuevo orden. Lo simple encontraría, así pues, un lugar también en la pintura cuando el artista elige seguir por un camino alejado de la ornamentación accesorio y, casi como siguiendo las indicaciones de Longino, consigue sorprendernos y desestabilizarnos de una manera mucho más intensa; ¿no es esto lo que hasta aquí había caracterizado la obra de Rothko en su progresiva eliminación? Su desfiguración progresiva no está sino motivada por una “claridad” de expresión que elimine los obstáculos que la puedan impedir.

Es importante mencionar que en gran parte la fuerza irresistible del modo de presentación de lo sublime se encuentra en la ocultación del artificio, característica que, como ya hemos visto,

define lo simple. La simplicidad esconde el artificio del genio para llevarnos con la obra a su terreno, debe eclipsar la trampa en la que vamos a caer. En efecto, las figuras que son efectivas son aquellas que no muestran ni la trampa ni la laboriosa frialdad de haberlas preparado: “la mejor de las figuras, es cuando disimula que es una figura.”³⁴⁴ Esta voluntad de ocultar la *techné* estaba presente ya en Longino como nos hace ver Michel Deguy. En realidad su originalidad no radica en formularlo sino en su insistencia. Velar la *techné* no es olvidarla, sino darle al silencio todo su valor expresivo, mostrando más que expresando. Lo propio de lo sublime, en cuanto a su simplicidad, es pues el uso de la figura negada, la figura de la denegación de figura, y por la acción secreta del artificio de las figuras hacer habitar el *a-logos* en el *logos*.³⁴⁵ La figura debe mantenerse en la sombra, haciéndose menos evidente. Así, ejerce esa violencia que proviene de como lo complejo se ha hecho uno, en un único pliegue, y aparece bajo la apariencia de una unidad irreductible. Solo así nos afecta como lo bobo y fácil no podría hacer. Importa entender cómo lo simple nos afecta con violencia por la supresión de la que parte. No hay nada tampoco en *The ochre (ochre, red on red)* que nos permita adivinar el gesto de la pincelada. Ésta se muestra estática aunque los rectángulos no parezcan estar apilados, como hemos ya caracterizado. No hay ningún indicio de cómo la obra se ha creado, pero atrae a nuestra visión que se entretiene en la

³⁴⁴ Michel Deguy, “Le grand-dire” en *Du sublime*, Jean-François Courtine, et al., (Belin: Barcelona, 2009), 38.

³⁴⁵ “*Le propre serait une figure, la figure déniée, la figure de la dénégation de la figure.*” Ibid., 39.

pureza que se despliega ante nosotros. Hay algo en ella contenido que busca nuestra mirada en su aparente simplicidad. En realidad, se trata de aquel mismo juego de Rothko de abrir o cerrar ventanas y puertas hacia la comprensión, de decir poco para expresar mucho. En efecto, sugerir es mucho más eficaz que decir. Solo se necesita ese toque mínimo que consigue captar la atención para provocar una impresión profunda en el espectador. Así, el espectador, seducido por la gracia de la *légèreté d'outil*³⁴⁶ en un juego sutil y poco evidente como el de la *sprezzatura*³⁴⁷, puede sentir un efecto más intenso, como sabía Rothko. El espectador se deja llevar sin descubrir la artimaña que lo lleva y lo somete. “Estilo sin estilo” o *techné* que oculta la *techné*, sin otras reglas más específicas; así es la aparente sencillez de los elementos formales y su poderoso efecto en nosotros.

Ahora bien, sería un error confundir una aparente simplicidad con una facilidad de esfuerzo, una falta de dificultad o dignidad. Este sería el riesgo de la simplicidad formal, caer en el peligro de pensar que lo simple es lo fácil. De simplificar demasiado, se produce un empobrecimiento que volvería superfluo lo que sucede, siendo el riesgo el de reducir, empobrecer y perder la diversidad, como indica Saint Girons. No obstante, como venimos de caracterizar, algo encuentra su expresión máxima bajo la apariencia de simplicidad. Las obras de Rothko pueden

³⁴⁶ Definida por el conde Caylus en una conferencia pronunciada en la Académie royale de pintura y escultura en 1755. Saint Girons, *Fiat Lux*, 258.

³⁴⁷ Castiglione lo llamaba *sprezzatura*, también para destacar la facilidad, ligereza o gracia frente a la de una obra demasiado obvia. Ibid., 261.

ser simples pero no simplistas, tal como consideraba R. Goldwater.³⁴⁸

Esa fuerza de la simplicidad que nos toma sin poder resistirlo es en Rothko posibilitada por la abstracción, como descubre progresivamente el artista. Finalmente, llegamos a poder reconocer la abstracción como el elemento que en pintura puede identificarse con la simplicidad formal. La abstracción, ciertamente, puede pensarse en Rothko como el resultado de esa eliminación progresiva, en un proceso de simplificación.³⁴⁹ Así, descubrimos que en esa abstracción formal es donde reside el poder del peligro, el desposeimiento y la violencia de lo sublime en la obra de Rothko. En la síntesis y la esquematización de la abstracción, el riesgo es el de no encontrar ningún orden, nada que deba mantenernos en la contemplación prolongadamente. La obra resulta violenta porque parece anular la existencia o la presencia de aquello que buscamos encontrar en una obra de arte. Ningún artificio del artista, ninguna *techné*. La abstracción parece fácil y pobre en sí misma. A su vez, nos desposee de la habilidad natural de entender de manera inmediata qué es lo que se da a nosotros bajo sus formas, ya no referenciales. Sin orientarnos ni darnos pistas, en su desnudez nos ha dejado solos ante algo que podríamos reducir y empobrecer hasta asimilarlo con indiferencia a lo demasiado fácil, lo simple recuperando su

³⁴⁸ Goldwater, "Reflections on the Rothko Exhibition", 32.

³⁴⁹ Ya en Longino la síntesis es una de las causas de lo sublime. La abstracción podría venir a confirmarse como esa posible síntesis, que quiere ser concisa, que une y reúne una complejidad velada.

definición como lo no complejo, lo no intencional o simplón. Incluso, vacío. Y podría llevarnos de la misma manera a menospreciar que haya un contenido allí expresado, como veremos en la segunda consideración de la simplicidad.

De la misma manera que habíamos entendido que los elementos plásticos en las obras de Rothko funcionan en conjunto, unidos para un mismo fin aunque la abstracción colorista era la que permitía que pudieran ejercer su presencia con toda libertad, ahora la simplicidad sigue este mismo proceso. De hecho, si la hemos visto en primer lugar es porque, también como riesgo hace posible los demás, deja a cada uno de ellos surgir, encontrar su lugar y su fuerza. Todos ellos son maximizados en su encuentro con la simplicidad.

1.2. El riesgo de la grandeza³⁵⁰

Longino escribe: “lo sublime, en efecto, no persuade, sino que arrastra inevitablemente, sin que podamos preguntarnos si hemos de ceder a sus encanto o no.”³⁵¹ De las primeras impresiones que nos toman delante de obras como, por ejemplo, los *Seagram Murals*, es la de estar subyugados,

³⁵⁰ En francés Saint Girons utiliza el término “*grandeur*” que es traducido normalmente por “grandeza”. Será este el término que utilizemos puesto que en su definición la RAE lo relaciona explícitamente con el tamaño, la extensión y la magnitud, aunque también se asocie a la majestad y al poder, a la elevación del espíritu y la excelencia moral. Para un uso metafórico de la grandeza, cuando no se vincule a las grandes dimensiones de las pinturas, usaremos preferiblemente grandiosidad, entendiendo ésta como magnificencia o grandeza admirable. Diccionario de la Real Academia Española, s.v. “grandeza” <http://dle.rae.es/?id=JSLVPMZ> y “grandiosidad” <http://dle.rae.es/?id=JSQ0e5A>.

³⁵¹ Francisco de P. Samaranch, introducción a *De lo Sublime*, de Longino, 17.

misteriosamente atraídos a mirarlos por la presencia de magnificencia que tienen. El tamaño de los lienzos ha aumentado hasta tomar una escala humana, o incluso sobrehumana con dimensiones como las de *Red on Maroon* (fig. 56) que superan los dos metros de alto por más de cuatro y medio de ancho. En su grandiosidad, nos “arrastran inevitablemente”, como lo sublime, venciendo toda posible resistencia. Sus medidas imponentes se conjugan además con un estilo simple y vehemente como el que venimos de analizar. La simplicidad amplifica la sensación de magnitud que puede desplegarse hasta que el tamaño es sobrepasado. En los lienzos de Rothko, las áreas de color están como abiertas, apareciendo en formas no delimitadas. Una expansión uniforme se extiende. No hay marco que defina el espacio del cuadro, de manera que el color llena todo el espacio de la pintura y la pintura toma el espacio circundante sumergiéndonos en un espacio fenomenológico que se revela infinito. Ante obras como las de los *Seagram Murals*, una nueva contención parece ensayarse. Sin embargo, en obras como la anteriormente citada, la gran extensión y la uniformidad de las tonalidades hacen que la figura rectangular que aparece en el centro de la obra no constriña el espacio, sino que se expanda más allá de la obra.

Esta grandeza sugerida ya no proviene únicamente del tamaño o de los elementos plásticos elegidos por Rothko; su posición en la pared, cuidadosamente calculada por el artista, y la relación que mantienen situadas las unas al lado de las otras en sus evidentes resonancias, determina aún más la sensación de un

entorno que nos invade. La atmósfera que se crea en esa sala nos aísla en la contemplación. De pie frente a uno de estos grandes murales, como tenemos oportunidad de hacer en la *Tate Modern* de Londres, la visión está acaparada. Si nos situamos cerca de la obra, como Rothko pedía que se hiciera, no hay nada más por ver que la obra. Incluso ésta supera lo que nuestra mirada puede ver, expandiéndose más allá de los límites de nuestra visión. Sin bordes, sin límites, nada puede detenernos. Es posible entrar en este espacio sugerido. Pintar un cuadro pequeño, escribe Rothko en 1951, “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.”³⁵² Es inevitable, como ya dijo Longino, ceder a su poder. De hecho, es inevitable no caer dentro. Como una pantalla, las obras se proyectan ante nosotros y nosotros nos proyectamos a la vez, casi como en las pinturas de Friedrich, donde el monje confronta su pequeñez al infinito del océano o donde el caminante lucha frente a la ferocidad del mar congelado. Ahora, nosotros nos hemos convertido en el pequeño personaje de estas obras, vivimos el cuadro en primera persona, como dice Rosenblum.³⁵³ En efecto, pintar grandes formatos es una manera para el artista de ser “íntimo y humano”. Una manera de ser directo, no tanto para impresionar

³⁵² “*To paint small picture is to place yourself outside your experience, to look upon an experience as a stereopticon view or with a reducing glass. However you paint the larger picture, you are in it. It isn't something you command.*” *Writings on Art*, “«How to combine Architecture, Painting and Sculpture», 1951”, 74. Trad., 120.

³⁵³ Ver Rosenblum, *La Pintura Moderna y La Tradición Del Romanticismo Nórdico: De Friedrich a Rothko* (Madrid: Alianza, 1993).

solamente sino para interpelar en el sobrecogimiento que producen. Una manera, en definitiva, de eliminar las distracciones de alrededor y propiciar el encuentro irremediable entre la obra y el espectador, como hemos visto ya. Su intención, dice Dore Ashton, no es la de monumentalidad sino la de intimidad³⁵⁴, en una experiencia de disolución doble, diríamos, de los cuadros que se extienden más allá de sus límites físicos y nos toman la vista y de nosotros mismos que nos sumergimos dentro sin encontrarnos ni en el espacio ni en el tiempo. Pasamos entonces de la grandeza física y real de las dimensiones de los cuadros a una grandeza sugerida, fenomenológica.

Por su parte, lo sublime tiene con la grandeza una relación especial. Ésta se presenta como uno de los riesgos que, bajo ciertas circunstancias, hace efectiva su amenaza. Podemos empezar a adivinar esos efectos que lo grande puede tener en nosotros, asombrándonos y sobrepasándonos, como en Rothko. Se trata ahora de ver en profundidad cuál es esa relación entre lo grande y lo sublime, por eso comenzaremos, primero, por la definición de grandeza.

1.2.1. La desmesura de lo sublime

Hay que partir del hecho de que en la percepción objetiva de lo que vemos como grande hay, en realidad, dos tipos de grandeza que deben distinguirse. Por un lado, hay una grandeza que se

³⁵⁴ Ashton, *About Rothko*, 32.

ha considerado admirable, justa y ajustada, sería lo “grande”. Por otro lado, hay una grandeza condenada por desproporcionada y excesiva, sería lo “vasto” (*vastitas*) que se aparenta a lo feo y a lo “espantoso”. De hecho, la etimología de *vastus* (que deriva de *vacare*) establece un vínculo con ser vaciado, algo que está vacante, que ha sido evacuado, acercándose a una abolición, a una destrucción.³⁵⁵ Para Saint-Evremond lo vasto significaba una pérdida de la armonía y la regularidad que son propias de la belleza. Así, lo vasto inspira rechazo, repulsión; en definitiva, ninguna delicia. Lo vasto no es solo asignado a la naturaleza sino a la imaginación cuando ella vaga y se pierde. Entonces, lo vasto no es solo pasivo, sino que llega a ser sinónimo de devastador. No es hasta John Baillie y su rehabilitación por Alexander Gerard que esta desmesurada grandeza de lo vasto es vista de manera menos negativa. Será con Burke que esta desmesura cesa de ser únicamente condenada para definir el sentimiento exaltado de lo sublime, como antes lo simple se había mantenido alejado de lo sublime hasta Longino. Si habíamos aprendido con éste la importancia de la vehemencia, con Burke lo sublime se vuelve una fuerza violenta emparentada con el terror. En primer lugar, la vastedad, en su grandeza de extensión o cantidad, produce en nosotros un efecto sorprendente. Burke había observado ya en este punto de la *Indagación* cómo lo sublime se alía a una especie de asombro, nos hace salir de nuestro estado de indiferencia habitual, nos exalta en lo que tiene de extraordinario, de excepcional y de inusual. Por esta razón lo vasto puede

³⁵⁵ Saint Girons, *Fiat Lux*, 66.

relacionarse con lo sublime sustrayéndonos de lo anodino. En segundo lugar, este poder de la inmensidad para exaltarnos es en sí mismo causa de temor porque escapa a la percepción de los sentidos. Lo infinito tiende a llenar la mente con una especie de «horror delicioso» que es el efecto más auténtico y la prueba más verdadera de lo sublime.”³⁵⁶ Nuestros ojos no son capaces de comprender los límites del objeto, la grandeza ayudada por la oscuridad, explica Burke, hace que los objetos no tengan límites. Un abismo se abre debajo de nuestros pies provocando una caída; es por esto que la profundidad se impone a la altura en su capacidad para generar vértigo.

Después de Burke, Kant nos enseña que lo sublime debe pensarse ya en un primer momento desde el punto de vista de la cantidad³⁵⁷ (a diferencia de lo bello), teniendo en cuenta el carácter libre e ilimitado de la forma sublime. Situándolo en el interior de su teoría trascendental, a partir del sublime matemático, presenta una grandeza absoluta como principio de

³⁵⁶ Ibid., 54. Más adelante trataremos como los riesgos se relacionan todos de una manera u otra a lo terrible.

³⁵⁷ Saint Girons nos dice que la noción de grandeza sería preferible a la de cantidad, puesto que tiene más extensión, hace posible “una metaforización en diferentes órdenes” y pone problemas como el del infinito que escapa a la categoría de cantidad. De hecho, el uso del término “grandeza” permite revenir a la consideración kantiana de una grandeza que escapa a toda medida posible y podría tener en cuenta de la definición de infinito como “multitud más grande que todo número” —denunciando una posible asimilación al concepto de máximo. Saint Girons, *Fiat Lux*, 53-54.

“desbordamiento” de nuestra facultad de conocer.³⁵⁸ Distingue también él dos grandezas: *magnitudo* y *quantitas*, como aquello grande y aquello absolutamente grande respectivamente y ya en la definición verbal del §25 presenta lo sublime como *non comparative magnum*, es decir, “grande por encima de toda comparación.”³⁵⁹ De manera que la grandeza que caracteriza lo sublime no tiene comparación, no hay nada en comparación de lo cual podamos evaluarla. Lo es de una manera absoluta, no relativa, pues no es en relación a nada que nos parece grande. Esta grandeza absoluta plantea la relación inadecuada entre razón e imaginación, es decir, entre la capacidad de crear ideas y la capacidad de crear imágenes. Podemos tener una idea de totalidad, pero no hay imagen que represente esta totalidad absoluta. La imaginación se declara incapaz de apreciar la magnitud que se despliega ante el espectáculo de lo sublime. La comprensión alcanza su máximo evidenciando sus límites, mientras que la aprehensión, por su parte, puede aumentar hasta el infinito ya que supone solo la percepción sucesiva de los elementos de una serie ilimitada.³⁶⁰ Lo sublime es el resultado de ese conflicto, revela nuestra imposibilidad para

³⁵⁸ Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique* (París: Éd. Payot & Rivages, 2003), 210. El análisis entonces requiere una división que no necesitaba lo bello: lo que Kant presenta como sublime matemático y sublime dinámico. Lo sublime caracterizado por Kant como un movimiento del espíritu que está ligado a la consideración del objeto, los dos se relacionaran por la imaginación ya sea a la capacidad de conocer, ya sea a la facultad de desear, en lo sublime matemático y el sublime dinámico respectivamente. Sin embargo, esta consideración del objeto será siempre desinteresada, como él nos enseña con la definición del juicio de gusto puro y la única finalidad (la finalidad sin fin) será subjetiva y aún así universal.

³⁵⁹ Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, trad. Manuel García Morente (Madrid: Austral, 2009), 180.

³⁶⁰ *Ibid.*, 184-185.

comprender. Lo vasto, como lo absolutamente grande, podría ser esa misma grandeza que nos amenaza. Nos sorprende dejándonos incapaces de dar con una medida objetiva satisfactoria. Tanto para Burke como para Kant, pues, lo sublime es grande en una desmesura inconmensurable.

Ahora bien, hay otra grandeza que no podría venir de una apreciación objetiva del entendimiento donde lo grande sería una evaluación lógica cuantitativa matemáticamente determinada. Por el contrario, esta segunda grandeza es subjetiva; el objeto es sentido como grande, lo sea o no, en una percepción fenomenológica. En este sentido, Burke no plantea diferencias entre un infinito real y la sensación de infinito. Cuando los objetos nos parecen sin límites, siendo infinitos para nosotros, producen los mismos efectos que si lo fueran realmente. Es por esto que lo vasto, esa grandeza de dimensiones objetiva, no ha de confundirse con la apariencia de lo infinito. A este propósito, en la sección XI de la *Indagación* Burke desarrolla un infinito artificial que no presupone su asociación con un objeto grande. Este infinito es artificial, en tanto que nos lo parece desplegándose en la extensión del espacio y del tiempo. Así, la imaginación no tiene tampoco límites para extenderse libremente. La atención de Burke se centra en la percepción y la reconstrucción imaginaria del objeto, no es tanto por su extensión real y objetiva sino en cómo percibimos ese objeto. La idea de infinito artificial es, pues, subjetiva y sin embargo, se basa en el objeto; es decir, es fenomenológica en todo su sentido.

Esta grandeza subjetiva, no depende de la cantidad. Burke indica cómo la uniformidad y la sucesión de las partes que configuran un todo son decisivas; impresionan a la imaginación con una idea de prolongación más allá de sus límites reales. La uniformidad ayuda a percibir el objeto con una progresión ininterrumpida, ampliando así la sensación de infinito. Burke nos dice en este sentido que si las diferentes partes del objeto cambiasen a cada momento la imaginación encontraría obstáculos y debería reformular la percepción a cada momento, sería interrumpida y siempre cambiante. La uniformidad, en cambio, configura la idea de totalidad pues no hay límites para la imaginación.³⁶¹

Es fácil pensar una vez más en las obras de Rothko. Superada ya la fragmentación, hay una unidad que se presenta bajo una aparente homogeneidad y dota a las obras de una magnificencia superior. La sucesión regular de sus formas planas posibilitan a la vista expandirse sin obstáculos. Por ambas cualidades también podemos aprehender (en el sentido de reconocer) a

³⁶¹ “Las zonas que los artistas *color-field* pintaban eran abiertas y parecían expandirse mas allá de los bordes del cuadro en vez de permanecer confinadas dentro de su marco, como ocurría en las pinturas neoplásticas. Las superficies simples, indefinidas y de apariencia vasta, producen un « efecto de infinitud », que fue mencionado por Burke como uno de los atributos de lo sublime. Y eso era precisamente el efecto que los pintores *color-field* deseaban conseguir. Para acentuar aun más esa impresión de carencia de límites, utilizaron colores de tonalidades cercanas cuyas transiciones de una zona a otra no resultaban bruscas, pintaron sus superficies de un modo más o menos uniforme y evitaron los contornos marcados en el dibujo. Era como si tuvieran en cuenta la advertencia de Burke de que la imaginación no debería « encontrar en cada cambio una barrera ... [que hace] imposible continuar aquella progresión ininterrumpida que por sí sola imprime en los objetos limitados un carácter de infinitud. »” Sandler, *El triunfo de la pintura norteamericana*, 180.

primera vista lo que hay por ver, lo que hay que mirar sin poder evitar percibir las como un continuo infinito a nuestros ojos. Sin duda, la sucesión y la uniformidad son dos elementos muy característicos de sus obras más abstractas y contribuyen a la percepción de grandeza en sus pinturas, como en *Red on Maroon*.

Kant, como también Lord Kames antes de él, piensa estas dos grandezas quizás de manera más explícita, estableciendo un tipo de cantidad física (la evaluación numérica, lógica) y un tipo de cantidad subjetiva (estética). Lo sublime no es únicamente lo absolutamente grande, sino lo que es grande subjetivamente debido a la inadecuación entre la facultad de apreciación del mundo sensible (fracaso de los sentidos) y la pretensión de totalidad de la razón (fracaso de la imaginación).³⁶² En efecto, en lo sublime se trata de una apreciación necesariamente estética para la que no puede haber una medida más que la subjetiva. Ésta resulta del fracaso de la imaginación, como hemos visto, que revela a su vez como por defecto, una facultad suprasensible. Dicho de otro modo, revela hasta qué punto una cosa es grande cuando demuestra no poder dar una medida objetiva; entonces ella misma en jaque es la medida subjetiva, dada de manera negativa, en su imposibilidad. Así, la segunda definición que Kant da a la grandeza de lo sublime: “aquello en comparación con lo cual toda otra cosa es pequeña”³⁶³ no es contradictoria con la inconmensurabilidad que le es propia.

³⁶² Saint Girons, *Fiat Lux*, 81.

³⁶³ Kant, *Crítica del juicio*, 182.

Según Kant una grandeza metafórica suplanta la grandeza real en la que se había formado.³⁶⁴ Su grandeza es estética y está en la base del juicio reflexivo. Llega entonces la tercera definición de lo sublime según la grandeza: “sublime es lo que, solo porque se puede pensar, demuestra una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos.”³⁶⁵

1.2.2. La grandeza, ¿cuestión de objeto o de sujeto?

Una vez se ha entendido esa dualidad que hace de la grandeza de lo sublime una cualidad que supera el objeto y que se hace presente en la experiencia de un sujeto, debemos preguntarnos acerca de otra cuestión que aparece de fondo y que merece ser analizada para no llevarnos a confusión: ¿es la grandeza de lo sublime cuestión de objeto o de sujeto? Hay que avanzar ya que tanto para Burke como para Kant, lo sublime no puede abstraerse de la cosa, debe haber un reencuentro. Sin embargo, lo sublime no sabría reducirse al objeto. Este conflicto está presente en la exposición de Burke que parece querer seguir un análisis de las propiedades del objeto y sin embargo inevitablemente habla de los efectos que produce, constatando así la causalidad circular que ya hemos presentado. En Kant es una cuestión igualmente inevitable. Pero no podemos dejar de preguntarnos cómo el más allá del objeto habitual que supone lo sublime podría seguir siendo un objeto; ¿si el objeto está

³⁶⁴ “*Tout ce qui provoque l’extension de l’imagination sera grand, si bien que la grandeur métaphorique supplantera en quelque sorte la grandeur réelle, à partir de laquelle elle s’était pourtant constituée.*” Saint Girons, *Fiat Lux*, 80.

³⁶⁵ Kant, *Crítica del juicio*, 183.

sobrepasado, su entidad no es de alguna manera agotada, negada?

A lo largo de la historia de las ideas se ha buscado cuál era ese objeto capaz de producir la experiencia de lo sublime. El siglo XVIII, con Burke a la cabeza, rehabilitó un sublime natural. Los espectáculos jupiterinos de la naturaleza son exaltados, especialmente por el Romanticismo, por el “horror delicioso” de la inmensidad de cimas inalcanzables y la fascinación de la terribilidad de fuerzas indomables. Lo sublime como objeto, pues, fue pensado como objeto natural. La naturaleza reflejaba el lugar y el momento de unión entre la enorme magnitud del universo y las consideraciones metafísicas de la eternidad y la inmortalidad del alma. Kant también participa de la aparición de un sublime natural, el océano y el cielo estrellado son emblemas de su sublime. Sin embargo, esto no parece frenar un posible desprecio por el objeto sensible, diciendo que “lo propiamente sublime no puede estar encerrado en forma sensible alguna”³⁶⁶ y que no hay que buscarlo en el objeto natural sino solo “en el espíritu del que juzga”.³⁶⁷ De hecho, la naturaleza no es intencional, solo podría serlo bajo nuestra percepción. Es por eso que aunque para Kant ninguna presentación objetiva de lo sublime sea adecuada, es posible entender que hay ciertos objetos que nos hacen pensar esa inadecuación. Kant reconoció la posibilidad de la presentación de lo sublime de una manera indirecta y negativa: “(lo sublime) se refiere tan solo a las ideas

³⁶⁶ Ibid., 177.

³⁶⁷ Ibid., 190.

de la razón, que, aunque ninguna exposición adecuada de ellas sea posible, son puestas en movimiento y traídas al espíritu justamente por esa inadecuación que se deja exponer sensiblemente.”³⁶⁸ Y sigue diciendo:

pero en lo que tenemos costumbre de llamar sublime no hay nada que conduzca a principios objetivos particulares y a formas de la naturaleza que de éstos dependan, pues ésta despierta la idea de lo sublime, las más de las veces, más bien en su caos o en su más salvaje e irregular desorden y destrucción, con tal de que se vea grandeza y fuerza.³⁶⁹

De manera que lo sublime sí encuentra vehículos privilegiados que lo hacen sentir a partir de lo sensible. El objeto es siempre necesario porque la sensación y la idea nacen de la impresión producida en nosotros por él, pero Kant ha hecho de lo sublime un juicio desinteresado, por el que no tenemos interés en lo que ese objeto es en sí mismo, sino por lo que suscita en su encuentro. Lo sublime no puede identificarse con el objeto, sino con lo que se convoca a partir de él y va más allá de sí mismo. La grandeza de lo sublime en Kant no pertenece al objeto sino a una disposición del sujeto frente a él. Esa misma disposición del alma como en Longino, tal vez. Como ya hemos visto, la grandeza es subjetiva y no objetiva ya que no depende de las dimensiones reales de los objetos. Kant parece acercarse incluso a los supuestos fenomenológicos cuando dice:

lo sublime acaba entonces revelándonos lo que sabíamos y que, sin embargo, no queríamos saber: que toda constante perceptiva es una

³⁶⁸ Ibid., 177.

³⁶⁹ Ibid., 178.

producción de nuestra mente y nada nos prueba que, en realidad, nosotros no percibimos nada, sino que estamos inmersos en un caos sobre el que proyectamos, de acuerdo con nuestra estructura, todo tipo de construcción mental.³⁷⁰

De manera que lo sublime es subjetivo y, por lo tanto, estético en términos kantianos puesto que no radica en el objeto, sino en el sujeto, en su percepción del fenómeno. Es en el sujeto, por la impresión en él que sobrepasa el objeto, que lo sublime se despliega en una especie de percepción fenomenológica. Y sin embargo, por otro lado, no es posible reducir lo sublime a pura subjetividad, puesto que el advenimiento siempre surge de un encuentro con la exterioridad del mundo. Ese reencuentro del sujeto con un objeto, es necesario para que la grandeza sea vivida en la percepción fenomenológica de ese sujeto afectado. Lo sublime exige esa presentación externa al sujeto. Es así como la estética toma todo su sentido como *aisthesis*. Lo sublime no sabría nacer solamente de un estado interior, necesita la oposición con lo externo para surgir en la experiencia que le es propia. Por lo tanto, para concluir estas consideraciones, podríamos decir que lo sublime es la ocasión privilegiada para sentir una grandeza doble entre lo físico y lo ideal, la naturaleza o el arte, y el sujeto. Esto nos ha de llevar a pensar nuestra relación con lo sensible de manera diferente. La experiencia de lo sublime se encuentra en “la unión

³⁷⁰ Saint Girons, *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours* (Paris: Desjonquères, 2005), 105. “Yo no percibo ningún objeto; es mi percepción—explica Gilles Deleuze— lo que presupone la forma del objeto como una de sus condiciones; pero no se trata de una cosa cualquiera, es solo una forma vacía.” Ibid., trad. de Juan Antonio Méndez (Madrid: A. Machado libros, 2008), 173. (A partir de ahora será ésta la traducción que usaremos, apareciendo después de la cita del original como “Trad.”)

contradictoria” o “el conflicto armonioso” de lo sensible y lo suprasensible.³⁷¹

1.2.3. La desmesura como riesgo

Así pues, hemos podido reconocer entre la desmesurada grandeza objetiva y la sensación subjetiva cómo un objeto grande puede suscitar el riesgo de lo sublime. No importa si es real o irreal, la grandeza en lo excepcional de su presentación genera vértigo y amenaza nuestra comprensión formal, como podemos sentir en esa sala de la *Tate Modern* con los *Seagram Murals*. Si la grandeza es un riesgo es porque proviene de la impotencia del espíritu para distinguir los límites de las cosas. De la misma manera, estamos confrontados a nuestra ignorancia y sentimos la debilidad de nuestro entendimiento.³⁷² Es ahí donde nos encontramos con la aparición terrible de lo sublime, cuando algo nos supera, cuando una grandiosidad carece de lo trivial y aparece como excepcional y fuera de lo común. El alma está, entonces, suspendida en la sorpresa. No obstante, lo sublime no parece basarse únicamente en el sentimiento de exaltación sino en una experiencia de exclusión. Este riesgo se desarrolla en el espacio real o imaginario, producido ya sea por las dimensiones reales del objeto frente a nosotros, ya sea por la impresión fuera de los límites de una grandiosidad sugerida hasta el infinito. La idea de totalidad gana el espíritu, de manera que la grandeza se difumina y yo me

³⁷¹ Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, 216.

³⁷² *Ibid.*, 205-206.

perdo. También en Kant se relaciona con la imposibilidad del entendimiento para conocer, en un vértigo no muy alejado del de Burke. Es cuando escapa a nuestra comprensión y se muestra ilimitada e infinita para desestabilizarnos y conmocionarnos, que supone un peligro y puede aliarse al sentimiento de lo sublime. Como ante una pintura de Rothko, nada a lo que podamos sujetarnos. La magnificencia de su presencia actúa en nosotros. También en la experiencia estética estaremos primero perdidos y suspendidos en la imposibilidad de encontrar respuestas para lo que vemos; nosotros mismos superados ante una tal totalidad.³⁷³ La desmesura plástica, en el gusto por lo colosal o la monumentalidad, place por el vértigo que hace sentir. Como considerábamos al empezar, esta grandeza que supera el cuadro y nos sumerge en el vacío de la inmensidad no es causada únicamente por las dimensiones de los lienzos. La escala no es siempre proporcional al tamaño y por muy grandes que sean las obras de Rothko, en ellas hay unos elementos plásticos con la clara intención de aumentar la sensación de magnitud. Su grandiosidad no podría ser únicamente de cantidad. La monumentalidad es relativa, el tamaño de estas obras solo puede aprehenderse por comparación a otro cuerpo que se enfrenta a ellas, nosotros, que nos sentimos sobrepasados y quizás amenazados. Hemos comentado ya lo importante de la medida en la obra de Rothko, la proporción de cada elemento que se configura en ella; Rothko había defendido las medidas en detrimento del color como el elemento fundamental en su pintura. Ya hemos visto como esas manchas

³⁷³ Retomaremos este aspecto en el segundo capítulo de la tesis.

informes y no delimitadas se reparten por el lienzo abriendo un agujero negro que nos absorbe, posibilitando la total inmersión óptica en el campo pictórico. La mirada está suspendida entre lo visible y lo invisible, en un desbordamiento que exige pensar en una grandeza subjetiva, por lo tanto estética, sin común medida e inconmensurable objetivamente. Los términos de Kant vienen a describir esa experiencia ante un cuadro de Rothko. Es esta otra grandeza o grandiosidad sugerida y fenomenológica, la que nos advierte de los peligros de lo informe, lo ilimitado y lo infinito.

1.3. El riesgo de la oscuridad

Las obras de Rothko, venimos de constatarlo, suponen un riesgo en la totalidad inaprensible que proponen gracias a una grandeza no solo física sino también fenomenológica. Ya hemos visto como los elementos plásticos ayudaban a amplificar esa sensación. El color se revela ahora esencial en esto. Dispuestos en grandes áreas y sin nada que los delimite, los “campos de color” inundan nuestra vista, presentando un espacio como infinito, vacío de cualquier objeto reconocible. Como si el objeto fuera en sí mismo el color, llega entonces el aturdimiento:

Still, Rothko y Newman empleaban el color para evocar lo sublime de un modo directo. Por otra parte, lo aplicaban en superficies que inundaban la vista con una inmediatez que aturde al espectador, sumiéndolo en un estado de indiferencia respecto de sus ataduras cotidianas.³⁷⁴

Si nos ocurre que nos sentimos solicitados desde el interior, nuestras ataduras cotidianas anuladas, todo lo que está

³⁷⁴Sandler, *El triunfo de la pintura norteamericana*, 180.

alrededor nuestro desaparece, incluso la pintura. Llegados a este punto, se trata de ver cómo el color puede ser asumido como un riesgo en sí mismo, participando en una nueva amenaza al evocar lo sublime no en las superficies que inundan la vista por su tamaño sino por su tonalidad sombría. Ese viaje de avances y retrocesos que Rothko quería provocar con su plasticidad, como hemos visto, se vuelve real por el color y éste nos lleva con él en su emotividad. Especialmente cuando se oscurece hasta negarnos la visión, como en los *Dark Paintings*.

1.3.1. El color de lo sublime

Si pensamos en la pintura, el color es el elemento más esencial, su medio propio diríamos, aunque quizás no el único. Es el que hace aparecer por contraste en el lienzo blanco todo lo demás, sea cual sea el efecto buscado por la pincelada. Al fin y al cabo, el color pone negro sobre blanco. En ciertos momentos ha sido privilegiado de una manera más explícita en detrimento del dibujo y la línea (también producidos por el color). El expresionismo lo elevaba en todo su poder simbólico, en el extrañamiento de relaciones inauditas con el objeto. En Rothko y en el primer movimiento de vanguardia norteamericano, el color posibilita un despojo austero que nos deja como afectados por una especie de privación. La abstracción colorista lo presenta casi como el único elemento expresivo y muchas veces ese color aparece convertido en un negro que nos deja preguntándonos si hay algo por ver. *No.6 (Black on black)*, de 1964, (fig. 57) nos deja ante una superficie con diferentes

matices de negros en una uniformidad extrema. No podemos sino ver esa gran extensión saturada de negro y, sin embargo, parece que no haya nada en la obra. El negro, en sus variaciones de luz, dibuja muy sutilmente en este *Dark Painting* un rectángulo regular enmarcado por un negro algo más azulado. Reconocemos ese formato clásico de las obras de Rothko, pero su tonalidad sombría parece anular nuestra visión. Ya no vemos nada, y sin embargo ese negro está muy presente.

El color lleva en él unas tonalidades afectivas, un simbolismo que se ha reconocido en múltiples teorías (Newton, Goethe...). Todos nos sentimos afectados de maneras similares ante las mismas tonalidades, reaccionamos de forma semejante ante lo que se se considera, por ejemplo, colores cálidos y colores fríos. El color, en definitiva, tiene su propio logos, subjetivo y universal a la manera de Kant. Cada color es, además, modulado por la intensidad de la luz que, haciéndose más o menos presente, consigue graduar la tonalidad hacia lo más claro o lo más oscuro. Es, así, capaz de codificar una imagen, de llevarnos con ella de un estado a otro. Ese negro denso que nos enfrenta ahora transforma nuestra experiencia, que está como extrañada ante una vacuidad solo aparente, una oscuridad serena pero agresiva. Rothko admiró la pintura de los grandes maestros de la luz. En ellos admiraba la “emocionalidad” contenida en la luz como expresión de lo humano.³⁷⁵ Gracias a ello, en su abstracción colorista, no solo el pigmento, sino también la

³⁷⁵ Gran admirador de Rembrandt, el claroscuro de Leonardo y los pintores venecianos, descubrió afinidades importantes con Turner, como ya se ha comentado.

iluminación que se le concede a este es un importante vehículo para sentir y vivir la obra. Ya habíamos mencionado como el color nos prende, tiñendo nuestra visión. Así, ante una obra, consigue hacernos sentir que solo de la manera cómo está pintado es posible expresar eso que no sabemos ni tan solo decir, como “*el petit pan de mur jaune*” de *La vista de Delft* de Vermeer, cuando lo mira el personaje de Proust en *En busca del tiempo perdido*. Entendida la importancia afectiva del color, podemos plantearnos si existe algo así como un color de lo sublime. Para ello debemos empezar considerando el elogio de la oscuridad de Burke.

1.3.2. El elogio de la oscuridad

Burke es el primero en hacer de la oscuridad una fuente o un “vehículo” privilegiado de lo sublime.³⁷⁶ Como hemos tratado ya, lo sublime alcanza la pintura desprendiéndose de la tradición retórica anterior y la oscuridad se presenta como un vehículo privilegiado para hacerlo presente. Demetrio había comenzado una revolución con la defensa de la oscuridad, tal vez como una teoría de la confusión en la esfera del discurso, asimilándolo con el gran estilo o estilo oracular (que necesariamente no es claro o evidente). El elogio que hace Burke de la oscuridad en la *Indagación* pasa, en primer lugar, por la fascinación de lo oscuro como símbolo de lo desconocido y su omnipotencia. Su originalidad consiste en habilitar una oscuridad propiamente

³⁷⁶ Consideraciones basadas en Saint Girons, “La revanche de l’obscur et la fondation de l’esthétique”, coloquio, Milán, 29-30 Noviembre 2007. Versión francesa confiada por Baldine Saint Girons.

física y pictórica así como en pensar la oscuridad como una impresión a la vez sensorial y suprasensible, producida por la acción de fuerzas misteriosas en el mundo sensible. La luz es indispensable para causar esa fuerte impresión que caracteriza lo sublime.³⁷⁷ Lo sublime tiene como efecto más grande el asombro, llevándose nuestro habitual estado de indiferencia. Lo oscuro, en su ausencia de luz, consigue situarnos frente a lo no conocido, produciendo, así, en nosotros el miedo de no saber lo que afrontamos. De manera que se relaciona con lo terrible, uno de los efectos principales de lo sublime. La oscuridad es terrible por sí sola; anestesia la mirada convirtiéndose en causa de miedo y vértigo. No solo nos niega la visión sino que roba a la mente todo su poder para razonar y actuar. La conciencia tiene dificultad para proyectarse libremente en el mundo ya que “en la oscuridad más profunda, es imposible saber cuál es nuestro nivel de seguridad y cuáles son los objetos que nos rodean”, “podemos en cualquier momento chocar con un obstáculo peligroso y caer al primer paso por un precipicio.”³⁷⁸ Así la privación de claridad hace que la oscuridad nos desposea de nuestras referencias y no podamos distinguir el espacio donde podemos caer. La oscuridad nos produce una angustia fundamental; la caída, la impotencia y el desamparo. De hecho, cuando el mundo se oscurece la mirada se esfuerza por encontrar puntos de referencia. Lo horrible es que el suelo falta. Ya los griegos hablaban de un “vértigo tenebroso” para resaltar los dos aspectos inseparables del vértigo, a saber: la oscuridad

³⁷⁷ Burke, *Indagación filosófica*, 60.

³⁷⁸ *Ibid.*, 185.

donde se sumerge y el revuelo, seguido de una impresión de caída y del peligro real de caer.³⁷⁹ La oscuridad, entonces, se convierte en el escenario que enmarca el miedo. Así, lo sublime se hace poderoso, mucho más que el placer más alto pues lo que es obvio es menos sorprendente, menos doloroso, menos intenso, en definitiva. Una idea clara es necesariamente, dice Burke, una idea pequeña, siendo fácilmente comprensible porque está limitada. Lo sublime, debe ser oscuro y debe descubrirse en toda su complejidad como un arrebató. Así, Burke une la oscuridad y la grandeza e identifica lo claro con lo pequeño por los efectos afines entre ellos.³⁸⁰ A una idea clara, le falta vivacidad y se muestra impropia para tocar la imaginación. Una idea clara, en definitiva, es ineficaz en la comunicación de afectos.³⁸¹

Ya en este sentido podríamos adivinar que por el negro estamos sometidos al riesgo de la oscuridad. El elogio de la oscuridad de Burke se basa, asimismo, en la analogía del negro y el vacío. De manera que, el negro puede pensarse como ausencia, como vacío. Ver negro es caer en la no-visión, la expectativa burlada;

³⁷⁹ Saint Girons, *Fiat Lux*, 164.

³⁸⁰ Ibid., 157. En la misma línea de pensamiento, Diderot cansado de las luces dijo: “la claridad es buena para convencer; no vale nada para emocionar. La claridad, no importa de que manera la entendamos, menoscaba el entusiasmo”. Ibid.

³⁸¹ Sin embargo, esto no impide a Burke fijarse como objetivo la claridad y arrancar la poesía de su secreto se convierte en su ambición. Por esta razón esta claridad que carece de vivacidad debe ser relativizada. En efecto, como señala Saint Girons, en *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* Burke parece elogiar lo sublime poético a expensas de lo sublime pictórico. Su análisis está entre un análisis de los datos sensoriales y de las facultades puestas en juego en la experiencia sensible. La primera concepción está orientada hacia la creación poética, la segunda a la contemplación estética.

yo decepcionado, caigo desde las alturas, recibo un *shock*. En la sección XVII, Burke habla sobre los efectos de la negrura. Cree que es una idea más limitada que la de oscuridad puesto que es oscuridad parcial. Sin embargo, el negro tiene los mismos efectos que esta. Longino había citado el pasaje del *Fiat Lux* del Génesis y lo había convertido en ejemplo *princeps* de lo sublime. Burke, por su parte, no lo cita, pero parece haber heredado la connotación negativa desde los orígenes:

Al principio Dios creó el cielo y la tierra. La tierra era soledad y caos, y las tinieblas cubrían el abismo; y el espíritu de Dios aleteaba sobre las aguas. Dios dijo: «Haya luz», y hubo luz.

Vio Dios que la luz era buena, y la separó de las tinieblas.³⁸²

Efectivamente, el *Fiat Lux* nos enseña que ya en la concepción de la creación del mundo en el Antiguo Testamento, las tinieblas precedieron a la luz, en un tiempo en el que la tierra estaba privada de cualquier ser vivo. La oscuridad asociada con las tinieblas toma un carácter negativo por oposición a la luz, que era buena según Dios. Esto significa, por un lado, que la oscuridad era primordial así como el negro que la representa precede a los otros colores. Por otro lado, sin embargo, se desprende que en la oscura negrura no existe vida posible. Solo en la luz podría la vida aparecer; en los versos bíblicos, la oscuridad era vacía y mortal. Como se explica en *Negro, historia de un color* de Michel Pastoreau, esta connotación negativa del negro y de la oscuridad tenebrosa no ha sido creada solo a partir del Antiguo Testamento, sino que aparece también en

³⁸² Gén.1,1-3.

otras teorías de la creación, menos religiosas como la del *Big Bang*, donde un vacío oscuro e informe es concebido como un estado primero antes de la expansión del universo. Igualmente en la mitología, por ejemplo griega, donde Nyx, la diosa de la noche, es hija de Caos, el vacío primordial, y madre de Urano y Gea: el cielo y la tierra. Así hay un doble simbolismo del negro desde los orígenes, que se desarrollará de diferentes maneras hacia la fertilidad y la tierra en lo que tiene de matricial pero también hacia la desgracia, la muerte, el secreto y los peligros, asumiéndola como el vacío mortífero.³⁸³ Reencontramos aquí, pues, esta misma connotación que el negro tiene para lo sublime después de Burke. De el negro ha habido múltiples interpretaciones a lo largo de la tradición, a veces muy diferente en Occidente y en Oriente. De hecho, no fue considerado un color durante casi tres siglos. Desde finales de la Edad Media en Europa y hasta el siglo XVII había gradualmente perdido su estatuto como color, de una manera similar a lo que pasó con el blanco también. Hasta tal punto de que Leonardo da Vinci no lo creyó nunca un color e incluso a principios del siglo XX hubiera podido sorprender plantear su historia como tal, como Michel Pastoreau reconoce. El nacimiento en 1450 de la imprenta que empleaba la imagen grabada en tinta negra sobre blanco, la reforma protestante *chromofóbica*, así como el progreso científico han ayudado a vivir el negro como un no color, a relegarlo junto con el blanco a un universo propio, separado del de los otros colores. De hecho, el negro, ha sido considerado una falta de luz total debido a la inexistencia de fotorecepción

³⁸³ Ver Michel Pastoreau, *Noir, histoire d'une couleur* (Francia: Seuil, 2008).

que representa. Absorbe el resplandor, pero no lo refleja. Considerado igualmente el resultado de la suma de todos los colores juntos, el negro es un exceso, normalmente, como el blanco es concebido, por el contrario, como ausencia de color. Para Burke es un no-color en tanto que puede ser pensado como ausencia de luz, es por ello que lo asocia con el vacío. Ese negro sería similar al agujero infinito del universo, que todavía no ha sido llenado.³⁸⁴ En su argumentación, Burke favorece los tonos más oscuros como propios a la experiencia de lo sublime. Éste no sabría aparecer en colores vivos o felices. Por esta misma razón Rothko oscureció su paleta en los años 50. Es en la *Chapel*, como hemos visto, que se libra completamente al poder afectivo del negro aunque ya hacia 1964, obras como *No.6 (Black on black)*, lo emplean sin timidez. La oscuridad de la gama cromática a la que fue entregándose se rebelaba como lo menos decorativo, el extrañamiento más activo para despertar en nosotros lo inusual. Ciertamente, los “*Dark Paintings*”, utilizan el negro acercándose a los efectos de lo sublime. Su negrura es todavía más oscura gracias a la abstracción, por la que la atención del espectador es en gran parte atraída por la tonalidad de la obra. La pintura en tiempos de Burke no era aún capaz de separarse de la intención imitativa, respondiendo de algún modo a un tipo de claridad. La pintura abstracta, como la de Rothko, subvierte el valor imitativo y se conjura con lo oscuro de manera determinada. ¿Qué vemos?, ¿qué debemos mirar cuando parece que la visión es

³⁸⁴ Retomaremos la cuestión del negro y su simbología a lo largo de la historia para ver nuevos matices especialmente en el segundo capítulo.

negada? Esto es lo que nos podemos preguntar ante obras como *No.6 (Black on black)*, llegando a suscitar ese estado de asombro de lo sublime por el que quedamos afectados.

1.3.3. La ceguera como riesgo

Podemos decir por todo esto que la oscuridad es un riesgo porque comporta el vértigo, nos asombra y produce una especie de horror. Nos sustrae de lo bello uniéndose entonces al riesgo de la fealdad (que veremos a continuación) a través de la incomodidad, la conmoción, incluso la sensación de agresión. Una oscuridad no solo sensorial, sino suprasensible, que produce en nosotros este grado de estupefacción y horror. Como hemos visto, para Burke lo que impresiona a la mente es la aproximación al infinito y, en esto, el riesgo de la oscuridad se une al de la grandeza al mostrarnos el objeto como ilimitado y productor de vértigo.

Al riesgo de caer indefinidamente en el vacío, hay que añadir el riesgo de deslumbramiento. Debemos considerar que en Burke hay una oscuridad otra que no es por falta de luz sino por exceso: “deslumbrando los órganos de la vista, una luz muy intensa hace desaparecer los objetos y, por lo tanto, tiene un efecto análogo al de la oscuridad.”³⁸⁵ La luz cuando ilumina demasiado se convierte en “cegada”, nos deslumbra sometiendo el ojo a una intensidad hiriente como la luz del sol. Por ambos pierdo mi visión, la vista corriente es aniquilada.

³⁸⁵ Burke, *Indagación filosófica*, 126.

Como en el riesgo de la grandeza, la oscuridad hace desaparecer los bordes del objeto en una totalidad que nos envuelve y ciega, eliminando toda posibilidad de orientación. Entonces, suprimiendo nuestra facultad de visión nos sume en nuevas tinieblas: “lo demasiado visible se une con lo invisible, la evidencia siendo lo que es más difícil de reconocer.”³⁸⁶ Lo sublime no solo nos ciega, sino que lo que pone en evidencia es precisamente esa ceguera resultante.³⁸⁷

1.4. El riesgo de la fealdad

La fealdad se propone como el cuarto y último riesgo, conlleva sus propios peligros y convoca lo sublime en la experiencia que suscita. De hecho, tal asociación no puede sorprender si aceptamos que lo feo es opuesto a lo bello como lo sublime parece serlo también. Habrá que analizar, pues, si como se sospecha del uso corriente del lenguaje, la fealdad es realmente el antónimo de la belleza y si lo sublime se contrapone negándola de la misma manera. Asimismo, deberemos exponer cómo las formas de lo sensible pueden identificarse con lo feo. Pero antes de entrar en toda su complejidad y de pensar si en las obras de Rothko hay una fealdad incómoda que se manifiesta, estableceremos cuál es esa relación que ya intuimos entre la fealdad y lo sublime.

³⁸⁶ Saint Girons, *Fiat Lux*, 155.

³⁸⁷ Éste no es el solo ejemplo de como los extremos opuestos pueden actuar de manera parecida a lo sublime, nos recuerda Burke. Burke, *Indagación filosófica*, 60.

1.4.1. Feo, bello, sublime

Lo feo está relacionado etimológicamente a un disgusto, a un sufrimiento.³⁸⁸ En la tradición germánica se ha entendido más bien como lo desagradable, aquello que dirige a lo detestable, acercándose sobre todo al odio y a la ira. En el rechazo que provoca, establece una condena moral como lo perjudicial, lo ruin y lo falso. La oposición con lo bello se hace evidente, pues lo bello en su presunción de bondad es símbolo del bien moral y se identifica con lo útil, lo bueno y lo verdadero. Poco a poco, la fealdad toma un valor estético vinculándose a lo terrible. En la tradición inglesa, “*ugly*” se entiende como lo que paraliza el sujeto engendrando miedo, terror y temor. Es así que Burke evoca lo feo en la tercera parte de la *Indagación* y disocia “*difformity*” de “*ugliness*”. La primera no excluye la proporción y la conveniencia, mientras que la segunda carece de todo lo que hace lo bello amable. Reconoce que la idea de *ugliness* es bastante compatible con la de lo sublime cuando suscita el terror:

a la inversa de esta bendición que es la belleza, don siempre inmerecido, privilegio y favor, la fealdad, ella, me hiere en profundidad, porque no contenta con no estimular mi sentimiento vital, me despoja de cualquier apetito sensible, y simplemente odiosa, puede convertirse en una fuente de terror actual. Sin duda no es aterradora en sí misma, sino que lo aterrador es lo que la fealdad viene a llevarse.³⁸⁹

De manera que la fealdad está de algún modo vinculada a lo terrible, pero, de hecho, lo terrible es que la fealdad excluye la

³⁸⁸ Consideraciones basadas en Saint Girons, *Fiat Lux*.

³⁸⁹ *Ibid.*, 147.

quietud de lo bello. Así, pues, en primer lugar, hay que tener en cuenta que, de hecho, la fealdad constituye la privación real de la tranquilidad y el bienestar instaurados por la presencia de lo bello. Sin embargo, la fealdad, como aprendemos de Saint Girons, no es mera ausencia de belleza, sino que surge como su inverso contradictorio.

Por esto, la relación que establece la fealdad con lo sensible requiere que la pensemos no como presencia sino como imposibilidad de belleza, de facilidad, comodidad y quietud. Entonces, podemos entender que hay un principio de contradicción en el seno mismo de lo sensible que parece rozar lo injustificable. Si lo feo se entiende como la actualización de un proceso de expulsión y la supresión de aquello que seduce y significa, debemos aceptar que de alguna manera contradice la esencia de lo sensible. Por esta razón no es posible establecer objetivamente las características de la fealdad. Lo feo es lo que uno considera feo, por un juicio que no tiene nada de lógico, al contrario, se siente en la carne. La fealdad es del orden de la creencia, como también el mal, es el principio subjetivo de destrucción de la capacidad de lo sensible para seducir y expresarse. Así, si lo feo es por definición más que una existencia, una contradicción de lo sensible, debemos pensar que es feo aquello que se siente feo más por una exclusión de lo bello que por algo que constituiría unos rasgos objetivamente feos. La fealdad conlleva una retirada de la atención a todo lo que no es y suspende nuestra voluntad. Es esta atención retirada y esta suspensión de la voluntad lo que hacen declarar

al objeto, feo. No sería sino por negación, en tanto que el objeto sensible nos priva de lo bello, de la quietud a él asociada y produce violencia, que da testimonio a los sentidos de su repulsión.

De modo que, si la fealdad debe pensarse como imposibilidad de lo bello y asumimos que no es sino por su negación que se hace sentir, resulta necesario avanzar hacia la consideración de la belleza para seguir entendiendo qué es la fealdad. De hecho, esto nos permitirá establecer el vínculo entre fealdad y sublime, pues también éste último se ha erigido en paralelo a lo bello.

Burke es el primero en distinguir sistemáticamente lo bello y lo sublime en la *Indagación*. Después de él, Kant, siguiendo una misma tendencia, analiza las propiedades generales de ambos en las *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764). Es especialmente en *La crítica del juicio* (1790) que opondrá lo bello y lo sublime como dos tipos de experiencia estética, por las que el sujeto se siente afectado por lo sensible. La analítica de lo sublime comienza después de la necesaria transición que configura la analítica de lo bello.³⁹⁰ La lógica kantiana nos dice que para comprender qué es lo sublime, hay que entender, en primer lugar, lo que no es. El acercamiento negativo es extremadamente eficaz y evita la confusión. La presentación de lo bello es necesaria para llegar a lo sublime,

³⁹⁰ Propiamente en el libro II, §23. Consideraciones basadas en Céline Flécheux, “Estética” (curso de licenciatura en Lettres et Arts, Université Denis Diderot, París, Setiembre-Diciembre 2014).

como si fuese una preparación por oposición, como de algún modo también aquí la fealdad exige presentar lo bello.

La belleza, para Burke, se define como una cualidad social, agradable y simpática, que actúa mecánicamente en la mente humana a través de los sentidos.³⁹¹ Las cualidades de la belleza son sensibles, dice Burke, y se acompañan preferentemente de superficies poco angulosas, más bien pequeñas, lisas, variadas, de perfil delicado y con colores claros y brillantes. La belleza genera una satisfacción tranquila; es objeto de un gusto que presupone la aplicación espontánea e inmediata de reglas enunciadas. Todo lo que es radiante, útil, agradable, armonioso y flexible es el emblema de la belleza. Su experiencia se basa en el amor. Sin embargo, todo lo que es oscuro, lo difícilmente amable, lo agudo y lo duro son los emblemas de lo sublime. Ya nos ha sido posible presentar algunas características de lo sublime en Burke. La vehemencia es uno de sus principios esenciales. El mundo se desestabiliza y el sujeto se desorienta. El hombre debe sentirse herido; es la toma de conciencia de lo terrible. Así, se logra esa grandeza interior que proponía ya Longino con lo sublime. Sin embargo, “la distinción entre lo bello y lo sublime no supone que lo sublime no pueda ser bello: todo lo sublime es bello, tanto para Burke, como para Kant, pero no todo lo bello es sublime.”³⁹²

³⁹¹ Consideraciones basadas en Saint Girons, “Burke y la oposición sistemática entre lo bello y lo sublime” en *Lo sublime*, 168-170.

³⁹² Menene Gras, estudio preliminar a *Indagación filosófica*, de Burke, xxi.

También en la oposición de Kant, lo bello y lo sublime difieren en el tipo de experiencia que engendran. A pesar de que una satisfacción les es relativa a ambos como juicios de gusto desinteresados, reflexivos y singulares³⁹³, sus efectos en nosotros son muy distintos. Cuando nos encontramos con lo bello, este parece hecho para nosotros, a nuestra medida. Lo identificamos como si se dirigiese a nosotros. Por el contrario, lo sublime es fruto de un encuentro violento que ocurre como “un robo de la imaginación” (usando las palabras de Saint Girons). Dicho de otro modo, no somos completamente pasivos ante lo bello, pero es positivo, está allí como para nosotros y hay un florecimiento de la vida como resultado. Por el contrario, en un primer momento lo sublime provoca una parada abrupta de las fuerzas vitales, la conmoción, un choque (como en Burke), es decir ese mismo impacto terrible que asumíamos con la fealdad. Hasta que seguidamente esas mismas fuerzas vitales viven una efusión que permite reencontrar un placer.

En esta oposición la belleza parece desfavorecida. Parece plana, regular, no tan conmovedora como lo sublime, no tan intensa. De hecho, puede considerarse que lo bello responde a la armonía, ocurre en un estado de equilibrio en el que no hay

³⁹³ Una satisfacción les es relativa a ambos siendo juicios de gusto desinteresados, es decir placen por sí mismos sin depender de la existencia del objeto como tal (eso que hace de ese objeto precisamente ese objeto) a pesar de que un encuentro con él sea indispensable. Igualmente, ambos son juicios reflexivos, ni lógicos ni determinantes y por ello entonces, la satisfacción no depende de una sensación (agradable) o de un concepto determinado (bien), la satisfacción que les es relativa se refiere a conceptos indeterminados por lo tanto a la simple presentación o a la facultad de la que procede, la imaginación. Asimismo, son singulares aunque universales, su universalidad no es lógica y no está basada en conceptos, por el contrario, es estética, por lo tanto subjetiva. Esta es una de las contribuciones originales más destacables del pensamiento de Kant.

conflicto interior. Lo sublime, sin embargo, conlleva una ruptura porque la suya es la experiencia de estados extremos en *statu nascendi*. Su acontecimiento es visto como una catástrofe desorganizadora, molesta y portadora de problemas. Lo sublime nos sorprende violentamente y en soledad. Asigna una posición, despierta una exigencia y conlleva un proceso de conversión. Lejos de ser un placer que se comparte, comunicable, excluye y margina concerniendo una alteración. Es una sollicitación íntima. Finalmente, lo sublime se sustrae del gusto, pasa o no pasa, adviene y se presenta haciéndose presente él mismo como en relación con lo menos decible y lo menos presentable. Sobre todo hay que entender que lo sublime no es la forma superlativa de lo bello. Como ya hemos apuntado, la belleza implica una dulzura y una gracia que hacen el mundo amable y eso le es extraño a lo sublime.

De manera que los vínculos de la fealdad con lo sublime se hacen ya evidentes. Así, para empezar a establecer la relación entre ambos, hay que retomar lo que ha sido hasta aquí expuesto a modo de resumen. Lo feo ha sido caracterizado como la imposibilidad de lo bello y lo sublime no exige esta imposibilidad puesto que lo que es sublime puede ser bello. Ahora bien, si lo sublime se opone a lo bello, como acabamos de exponer, lo es en tanto que genera turbación y estremece, de la misma manera que la fealdad niega el bienestar de la belleza. Ambos se alían en su oposición por unos mismos efectos; lo feo y lo sublime se encuentran en el desagrado y el malestar que causan. Aquí encontramos la fealdad como riesgo de lo sublime.

El peligro en contacto con la fealdad es que nos ataca y nos escandaliza por su presencia ilegítima en lo sensible. Como con lo sublime, no somos libres para ignorarla, estamos sorprendidos, detenidos en su presencia. Es muy difícil desviar su atención y abstraerse de ella. De manera que lo sublime y la fealdad fraternizan por su violencia, por la que una fuerza irresistible domina el alma pese a su voluntad. La abominación de lo feo es que niega las posibilidades inmediatas para expresar y para complacer y la decepción que surge no es solo lo que está más allá de lo bello, sino su inverso, en un punto en el que nos podemos sentir agredidos. Su violencia y su carácter desestabilizador lo oponen a lo bello.

1.4.2. La agresión como riesgo en las obras de Rothko

Ahora que la fealdad está identificada y ha sido caracterizada en relación a lo bello y a lo sublime, hay que preguntarse hasta qué punto podemos decir que las obras de Rothko participan de esta fealdad. ¿Hay algo en ellas que nos perturba y agrede hasta ese punto? Los elementos plásticos elegidos por Rothko, en efecto, nos alejan de una cierta concepción del arte en la que este debe ocuparse de representar la belleza. En la contemplación de sus obras de madurez, los grandes formatos y la abstracción más pura encarnada por los efectos de luz y color no nos llevan a una estado de calma. Esto, creemos, se debe en parte al hecho que en el arte se esperaba durante mucho tiempo entender un tema en la representación que ahora no se nos ofrece con un grado de prontitud. Lo bello ha sido entendido como la

reproducción de formas naturales, en la verosimilitud idealizada, que no requiere de nosotros casi ningún esfuerzo. Estaba allí para nosotros, para una comprensión más bien accesible y fácilmente digerible. Con el auge de la abstracción esto fue destruido en favor de una mayor y más libre expresividad pero que, a ojos poco acostumbrados, se convierte en un rasgo sin duda agresivo. En el arte de Rothko, como en el del siglo XX que se ampara en la abstracción, el objetivo es ciertamente el de desestabilizarnos. La ruptura progresiva con la teoría mimética ha rehabilitado la fealdad que se preferirá incluso si, o precisamente porque, aleja las gratas experiencias de lo bello. En este sentido, es fácil analizar la obra de Rothko y anticipar la relación que tiene la abstracción con una fealdad de lo sublime. Pasamos ahora a concretar esta relación sirviéndonos del análisis del polo perceptivo así como el polo afectivo de la fealdad, que se resume ya en dos líneas principales en su relación con Rothko: por un lado, las formas (o, mejor, la ausencia de formas reconocibles) que implica la elección de la abstracción, y por otro lado, la especie de rechazo que sus obras producen, en los efectos de una contemplación que agrede y genera descontento.

En cuanto al polo perceptivo, la fealdad, ya sea en el arte, ya sea en la naturaleza, tiene cuatro características. En primer lugar, encontramos la alteración de la forma o la anomalía que definen lo “deforme” y su paroxismo, lo monstruoso. En segundo lugar, la incompatibilidad con cualquier configuración nos hace considerar lo informe; una ausencia de forma o ausencia de la

posibilidad de forma. Vistas una al lado de la otra, lo deforme es feo por una estructura que presenta modificada, mientras que lo informe carece de estructura; es feo por el lamento de una forma posible que no encontramos, que no es. Nos dirige a una estructura que la hace desaparecer. Lo informe es feo por lo que podría haber sido y no es, más que por lo que es, a diferencia de lo deforme. Esto nos amenaza y en su amenaza es feo como el vacío informe y caótico. Es decir, lo que falta en ella, lo que no consigue ser, configura el fracaso de nuestras esperanzas, así como con las obras de Rothko, nuestras expectativas son rasgadas y decepcionadas. Lo que encontramos en el lienzo no nos remite a ninguna forma reconocible, sino a una forma distorsionada, incluso ausente.³⁹⁴ Pero, en este punto, podemos preguntarnos ¿por qué lamentar lo que no es y no admirar lo que surge en una nueva configuración, ya sea en la deformidad de su apariencia (distorsión de la forma esperada), ya sea en el vacío informe que emerge en ella, cuando es lo que ha sido buscado por el artista?, ¿por qué no aceptar el nuevo juego que nos propone? Implicaría, esto, aceptar el riesgo que la fealdad puede producirnos, pero quizás sobrepasarlo y avanzar hacia nuevas posibilidades. A lo deforme y lo informe, se une, en tercer lugar, la desarmonía. La fealdad se haría presente en la manera cómo los elementos son ensamblados ante lo que nos puede parecer una configuración o composición poco

³⁹⁴ Kant nos hacía pensar que mientras que lo bello concierne a la forma del objeto, y esta forma está limitada y es una limitación, lo sublime se encuentra en un objeto informe donde lo ilimitado está representado en él o gracias a él. La totalidad de la grandeza de lo sublime es evocada por esta relación inadecuada que ya hemos caracterizado, entre imaginación y razón. Ese es el motivo por el cual lo bello se contempla en un primer momento desde el punto de vista de la calidad y lo sublime desde el punto de vista de la cantidad, como hemos visto con el riesgo de la grandeza.

equilibrada. Podríamos echar de menos la naturaleza armónica, abandonada ahora por otro tipo de orden estructural, que no responde a las normas establecidas. El reproche a las obras de Rothko es a veces el de no poder hacer nada con lo que nos es dado. ¿A qué organización responden los elementos en el lienzo? Finalmente, la cuarta y última característica de lo feo es la falta de gracia por la que puede convertirse en lo ridículo, lo cómico o lo vulgar si la expresión libre tiende a un movimiento que nos parece lamentable. Si la gracia es lo que nos parece que place estéticamente, la abstracción, no nos deja con un goce que se aparenta a lo bello, precisamente porque no busca ser bonita sino desgarradora.

De manera que, ya en la abstracción incipiente y en los cuerpos distorsionados, la obra de Rothko podría llevarnos a sentir lo deforme, especialmente en su etapa mítica y automatista. Aún es lo que hay en el lienzo lo que puede ciertamente resultar molesto, mostrándonos qué podría ser y no ha sido finalmente. Reconociendo escenas, figuras humanas, animales y demás elementos hasta ir perdiendo poco a poco toda referencia exterior. Con los paneles abstractos donde solo hay ya color, quizás el lamento sí surge echando de menos una estructura, desaparecida. Ahí se identifica ese vacío informe. Sin embargo, quizás cuesta algo más afirmar que en algunas obras falta armonía o gracia. Sus obras no pueden considerarse bellas, no lo son simplemente, y aún menos todavía en los trágicos *Dark Paintings*. No obstante, delante de los *Seagram murals*, en la *Tate Modern*, por ejemplo, uno percibe un juego armónico de

simetrías, de tonalidades, de medidas y tamaños que aunque produzcan una misma turbación por su impactante magnificencia y nos desagrade quedarnos solos frente a ellas (pues estamos desasidos de nuestras armas para enfrentarlas) no son, al menos hoy, como hubiera querido Rothko que fueran en el *Four Seasons*, es decir, repulsivas hasta quitar el apetito. ¿Se puede decir, pues, que son feas? Nos desestabilizan y no pueden ser simplemente descritas como bonitas o bellas, son mucho más que eso y nos afectan de otro modo también. Pero en realidad, no son repugnantes en sus medios pictóricos hasta agredirnos, sino por un vacío que se impone ante nosotros. Son, por lo tanto, más carentes de belleza que feos en sí mismos.

Las cuatro características que hemos presentado existen por separado y se relacionan también entre sí. No es difícil admitir que se refieren no solo a lo feo sino a otros capítulos de la filosofía de lo sublime. Saint Girons subraya que lo deforme puede estar asociado con lo colosal y lo monstruoso, lo informe a lo vasto (como sinónimo de terrible o espantoso) y a la oscuridad (que enmascara las formas), así como la falta de armonía y de gracia se alían con el riesgo de la simplicidad por la economía de medios y la ausencia de afecto.³⁹⁵ Es igualmente evidente que la abstracción establece vínculos con lo deforme y lo informe. Como presentación de una estructura que no sigue ninguna forma reconocible (deforme), llega a un punto que se identifica con un magma (informe) que no es abarcable porque sobrepasa toda medida y toda comprensión. Es

³⁹⁵ Saint Girons, *Fiat Lux*, 118.

entonces la abstracción en Rothko lo que produce un cierto desagrado, haciendo posible una relación entre deforme e informe. Presenta una forma modificada que se convierte en casi una no-forma, una forma en perdición. Lo sublime, pues, implica la presencia de dos amenazas simultáneas, como ya hemos avanzado: la destrucción de la forma y la usurpación del bienestar por el desagrado. La posible fealdad en las obras de Rothko, puede responder a diversos elementos, como venimos de analizar. Reconocemos, incluso, diversos aspectos analizados ya en los demás riesgos. Es por eso que encontramos diferentes momentos en su obra que parecen poder llevarnos a identificar la agresión de lo feo. Hacia finales de su vida, Rothko se mantuvo en unas tonalidades oscuras y terrosas, mezcladas con unos grises y azules que contrastan con las anteriores aportando una ténue luminosidad. La fealdad puede parecer que nos agrede de manera determinada en esa abstracción colorista que nos deja ante oscuridades privativas. Asimismo, puede volverse perturbadora en tonalidades más estridentes como en *Untitled*, de 1970 (fig. 58). El choque con ese azul inquietante, además de la estructura tripartita y la brumosa tactilidad de las áreas rectangulares que aparecen bajo un negro muy contagiado por el azul del fondo, ayudan a crear una sensación que puede, ciertamente, desestabilizarnos.

En cuanto al polo emocional, Saint Girons nos dice que hay que contar cuatro reacciones posibles, independientemente de las causas que pueden producirlas. Estas son, en primer lugar, la indiferencia ante lo que puede parecernos un tipo de

mediocridad. En segundo lugar, un interés negativo que suscita la fealdad para hacer valer lo bello en algunos tipos de disonancias o contrastes (por comparación lo bello es más bello al lado de lo feo). También, en tercer lugar, un interés positivo cuando la fealdad no hiere y “permite la emergencia de un cierto tipo de pensamientos reprimidos y contenidos de ordinario”³⁹⁶, convirtiéndose, así, en principio del *delight*.³⁹⁷ Por último, la fealdad, cuando no puede mantenerse a distancia y el peligro parece ser efectivo, puede conducir a reacciones violentas ligadas al odio, al miedo y a la ira. De entre estas reacciones emocionales que produce lo feo, descubrimos que si uno no se deja llevar por la indiferencia o el desinterés, ni establece comparaciones con lo bello por oposición, lo feo cuando no es hiriente, puede engendrar un placer parecido al de lo sublime despertando afectos inaccesibles de otro modo. Aunque pase por unos primeros instantes de rechazo, de sorpresa o conmoción.

Para concluir, importa remarcar que la fealdad debe ser pensada “no como pura tristeza de un defecto de belleza sino como el dolor de un cuestionamiento radical de su existencia.”³⁹⁸ Aunque la existencia de lo sublime parece ir más allá del objeto, no podemos negar su encarnación en él, lo feo existe y con él, pasamos al otro lado de lo sensible, un lado que parece más

³⁹⁶ Ibid., 120.

³⁹⁷ Este *deleite* es el tipo de placer relativo de lo sublime según Burke.

³⁹⁸ Saint Girons, *Fiat Lux*, 145.

verdadero y más real, como pretende el arte en el siglo XX, al menos el de Rothko.

1.5. Primeras reflexiones

Llegados a este punto, con los cuatro riesgos analizados en su primer momento, debemos reflexionar acerca de ciertas consideraciones que nos permitirán completar el análisis realizado hasta este momento y entender mejor su alcance.

Primeramente, debemos prestar atención a un rasgo latente que ha aparecido a lo largo de nuestra exposición como elemento constitutivo fundamental de lo sublime y sus riesgos: lo terrible. Si bien en la Antigüedad lo sublime hacía referencia a la grandeza de espíritu y a la simplicidad del estilo retórico como origen de una fuerza irresistible, especialmente gracias a Longino, la Modernidad, con Burke a la cabeza, ha convertido esa fuerza irresistible en la violencia de lo terrible. Podríamos decir que en la Antigüedad, lo sublime era concebido más bien como un sentimiento esencialmente positivo. Como bien destaca Marc Sherringham, Longino caracterizó lo sublime a través de la persuasión y el éxtasis a los que lleva al alma “aportando una fuerza y un agarre irresistibles.”³⁹⁹ Ya lo sublime era, entonces, “aquello contra lo que es difícil e incluso imposible de resistir” porque “el alma se reduce a su merced y es llevada fuera de sí misma por su violencia soberana.”⁴⁰⁰ Sin embargo, incluso si el

³⁹⁹ Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, 192.

⁴⁰⁰ Ibid.

alma está subyugada y dominada completamente, la asociación de lo terrible a lo sublime es una idea moderna, pues no tenía nada de espantoso o de doloroso para la mentalidad antigua. Su poder sin común medida era fuente de alegría y causaba entusiasmo, exaltación: “lejos de dar miedo o de humillar, lo sublime empuja al oyente o al espectador a identificarse con aquello que lo somete hasta poder considerarse a sí mismo como el autor. Su fuerza superior no sirve para aplastar sino para elevar el alma.”⁴⁰¹ De manera que a la admiración clásica de una alma elevada, se añade más adelante el temor y el miedo; lo terrible será constituyente de la experiencia de lo sublime. En la parte I de la *Indagación*, Burke dice que “todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y placer, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo *sublime*”.⁴⁰² También Kant insiste “en el papel del miedo (*Furcht*) y atribuye la capacidad de mantenernos distantes a la intervención de una fuerza (*Kraft*) específicamente humana, que nos permite “considerar como insignificantes las cosas que nos preocupan.”⁴⁰³ En última instancia, el temor roba determinadamente al espíritu todo su poder para actuar y razonar. Este miedo de lo terrible es el principio dominante de lo sublime y se mezcla con los efectos del asombro (en su grado más alto) o la admiración, la veneración y el respeto (en niveles inferiores). En algunas relaciones etimológicas, el terror está

⁴⁰¹ Ibid., 192-193.

⁴⁰² Burke, *Indagación filosófica*, 29.

⁴⁰³ Saint Girons, *Le Sublime*, 93. Trad., 156.

ligado a la admiración, a lo estupefacto y al respeto (*attonitus*). Por lo tanto Burke recuerda que el término “asombro” en inglés “*ashtonishment*” deriva del verbo “*attonare*” que significa “golpe de trueno”.⁴⁰⁴ El asombro está también para Kant mezclado con el respeto, que sobreviene cuando lo sublime hace parecer pequeño todo lo demás. Pero a Burke le interesa cómo el hombre se siente alcanzado por lo sublime, por eso constantemente en la *Indagación* nos dice que lo sublime produce la emoción más poderosa que podamos tener, el asombro:

y el asombro es aquel estado del alma, en el que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror. En este caso, la mente está tan llena de su objeto, que no puede reparar en ninguno más, ni en consecuencia razonar sobre el objeto que la absorbe. De ahí nace el gran poder de lo sublime, que, lejos de ser producido por nuestros razonamientos, los anticipa y nos arrebatada mediante una fuerza irresistible. El asombro, como he dicho, es el efecto de lo sublime en su grado más alto; los efectos inferiores son admiración, reverencia y respeto.⁴⁰⁵

Si bien es cierto que a partir de Burke lo terrible es principio predominante de lo sublime, es, no obstante, causa necesaria pero no suficiente. En efecto, lo sublime no sabría solo ser el miedo y el horror de un primer momento de dolor y terror; no puede ser solo lo terrible. Por esto, es fundamental enfatizar que en lo sublime existen dos tiempos. Hay que pensarlo de una manera más amplia a partir de una dialéctica que podría

⁴⁰⁴ Ibid., 94. Trad., 156.

⁴⁰⁵ Burke, *Indagación filosófica*, 42. Estos son los efectos necesarios de una gran idea, como la de lo sublime.

resolverse, en un primer momento, por la ausencia de placer: la pérdida ante la desmesura, la anulación de nuestras referencias, cegados, imposibilitados para aprehender lo que se da a nosotros entre una simplicidad como empobrecida y un sentimiento perturbador de desasimiento. Como hemos referido a propósito de lo sublime en su contraposición con lo bello, pasamos por un choque en el que estamos paralizados. Es lo terrible amenazándonos, encarnando lo sublime como riesgo. Después de la paralización repentina de las fuerzas vitales, hay un segundo momento, no obstante, en el que se produce el desbordamiento de esas mismas fuerzas vitales, que resurgen ahora revivificadas, siendo capaces de recobrar un sentido nuevo.⁴⁰⁶

Es importante remarcar que lo sublime se basa en una relación compleja entre el dolor y el placer. Habíamos establecido que la fealdad y lo sublime se unen en su contraposición al estado calmado de lo bello y a su bienestar. Hay que entender, sin embargo, que lo sublime sí tiene una satisfacción que le es relativa. De hecho, lo habíamos visto también en su contraposición con lo bello. La diferencia entre ambos juicios de gusto es que lo bello es un placer positivo y lo sublime, siendo indirecto, es un placer negativo:

de aquí que no pueda unirse con encanto; y siendo el espíritu, no solo atraído por el objeto, sino sucesivamente también siempre rechazado por él, la satisfacción en lo sublime merece

⁴⁰⁶ Como veremos a continuación a partir del segundo momento de los riesgos.

llamarse, no tanto placer positivo como, mejor, admiración o respeto, es decir, placer negativo.⁴⁰⁷

De manera que, con Burke y Kant, principalmente, pasamos de la admiración clásica a un placer negativo inspirado por el espectáculo de un peligro amenazador. Sin embargo, lo terrible no debe confundirse con lo terrorífico o aterrador. Lo sublime, gracias a lo terrible, solicita en nosotros un poder de resistencia, cuando el miedo no es efectivo. Burke lo explica diciéndonos que cuando el dolor o el peligro nos acosan demasiado cerca, no hay placer posible, en cambio, cuando el dolor no nos afecta directamente, pero lo sentimos, sin, no obstante, ser tomados por él, podemos llegar a tener un placer negativo. Esto que Burke llama *delight* es el tipo de deleite que pertenece a lo sublime.⁴⁰⁸ En efecto, el deleite supone un estado psicológico paradójico: es “una especie de delicioso horror, una especie de tranquilidad mezclada con terror”.⁴⁰⁹ Implica pues una especie de “proximidad distante” o de “distancia cercana” con el peligro o la amenaza⁴¹⁰ y obliga a un trabajo interno.

Siguiendo la presentación de Burke, Kant introdujo las emociones de terror y odio en la estética de lo sublime a través de la pareja *Lust-Unlust*. También lo sublime nos lleva a un *Unlust*, un descontento, y también como con Burke, solo en

⁴⁰⁷ Kant, *Crítica del juicio*, 176-177.

⁴⁰⁸ Burke, *Indagación filosófica*, 39. El “*delight*” no es ni un placer positivo ni un dolor efectivamente sentido, sino un placer negativo.

⁴⁰⁹ Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, 201.

⁴¹⁰ *Ibid.*

seguridad hay espacio para la admiración de lo sublime. Se trata de reconocer una fuerza que puede aniquilarnos, la amenaza siendo imaginaria, pero el miedo y el temor siendo reales. Con Kant, esos dos momentos se suceden: existe un tiempo donde el abismo se abre, el tiempo de lo terrible y, seguidamente, la efusión o explosión de pensamientos del tiempo heroico.

En resumen, lo terrible se reconoce cuando lo sublime hace evidente un sentimiento de ruptura infranqueable entre el sujeto y sus afectos sensibles y el mundo que le rodea. Este mundo es temible, fundamentalmente extranjero y desconocido. Una pérdida de confianza se alza contra nuestras capacidades para aprehenderlo. Lo sublime manifiesta nuestra propia ignorancia y nuestra propia insuficiencia; por él podemos tomar consciencia de nuestra debilidad física, nuestra pequeñez comparada con el poder de la naturaleza y los límites de nuestro conocimiento sensible y racional.⁴¹¹ Para Burke así como para Kant, es una emoción violenta, poderosa, que pone en movimiento el alma así como una vibración de los órganos de nuestras facultades superiores. Sin embargo, para el primero, la percepción produce el *delight* entre el sujeto y el mundo externo, siempre asociado a la representación de una amenaza o a la revelación de nuestra debilidad. Para Kant, el conflicto no es causado fuera de nosotros, se trata de un conflicto interno entre razón e imaginación, en la función de conocimiento o de deseo.⁴¹² Pero, tanto para Kant como para Burke, al fin y al cabo, lo sublime no

⁴¹¹ Ibid., 207.

⁴¹² Ibid., 211.

deja de ser satisfactorio, cuanto menos, una satisfacción le pertenece: como juicio de gusto que place de manera desinteresada, para el primero, y como deleite para Burke, aunque este no parezca hacer tanta atención al segundo momento. La recompensa llega después de haber pasado una prueba, después de superar el desafío de lo sublime que no es sino su amenaza. Lo sublime comporta el vacío, pero también un principio creativo. Lo propio de lo sublime es rasgar el velo protector de certezas, abrir “una ventana al caos”, desestabilizar toda identidad (la de las cosas, las palabras y uno mismo).

Volviendo al análisis hasta aquí presentado, podemos afirmar, entonces, que este primer momento de los riesgos que hemos visto puede identificarse con el primero de los tiempos de lo sublime; sería ese momento de la dialéctica previo a la satisfacción. Lo hemos visto de manera más explícita con el riesgo de la fealdad pues lo feo coincide con lo sublime anulando el bienestar de lo bello. La caracterización de lo feo evoca el primer momento en el que lo sublime puede ciertamente identificarse con lo terrible, en el que no hay cabida todavía para el estado plácido de lo bello. También los demás riesgos aparecían evocando un primer momento doloroso en la aprensión de lo sublime, como en la obra de Rothko.

Así, si entendemos la experiencia de lo terrible como el riesgo absoluto de lo sublime antes de su conversión en placer, la fealdad puede reagrupar, en un sentido general, la amenaza de lo sublime. Habíamos empezado la consideración de los riesgos

con la simplicidad puesto que permite a los otros riesgos desplegarse más libremente (lo grande es aún mayor en la uniformidad y la sucesión, lo oscuro es más invasor y cegador tomando el lienzo entero, también la fealdad parece perturbarnos más ante el vacío informe, como simplificado al máximo). La fealdad, vista en último lugar, vendría a cerrar el análisis al proponerse como aquello que permite reagrupar y sintetizar el efecto buscado por los demás riesgos. La amenaza de lo sublime que se alía en ciertos aspectos con lo terrible (en su desmesura, nuestra superación y ceguera) puede pensarse, en definitiva, como el impacto de la fealdad en nosotros. La forma en la deformidad, la informalidad, la desarmonía o la falta de gracia cumplen con el extrañamiento de lo feo y de lo sublime. De hecho, más explícitamente con la fealdad, pero, en realidad, cada riesgo lo sublime amenaza lo bello en cuanto a su forma, en cuanto a su visibilidad, en cuanto a su atractivo o en cuanto a su diversidad, como nos dice Saint Giron en el *Fiat Lux*. Supone la negación o la exclusión de la belleza, es por eso que la fealdad parece reunir el efecto de los demás riesgos.

Así pues, lo sublime es fuente de un desasimiento sobrecogedor (*dessaississement*⁴¹³ *saisissant*) en dos tiempos. El primero se refiere a nuestra incapacidad para agarrar, apresar, comprender lo que aparece, como hemos visto a propósito de lo terrible. Debemos aceptar que algo nos toma siendo inaprensible y

⁴¹³ Anticipado vagamente por Georges Bataille, esta noción de “*dessaississement*” es elaborada por Pierre Kaufmann en *L’expérience émotionnelle* y retomada con una nueva amplitud por Baldine Saint Giron. El efecto sería el de ser *saisis par un dessaississement saisissant* pero también *saisis par un saisisement dessaissant*.

somos desasidos por ello. Sin embargo, no podemos pensar que el total de la experiencia de lo sublime se identifique únicamente con esto. No por ello se niega el segundo momento en el que tomados por la revelación que surge, como sus cautivos, hay un significado que emerge compensando nuestra experiencia.

2. La significación sublime

Retomamos los mismos riesgos, pues, en un sentido metafórico lo sublime sigue presentándolos como propios. Pasaremos ahora, como anunciábamos ya, a la caracterización del segundo momento, donde la conversión de valores de lo sublime hace posible reorientarnos hacia una satisfacción gracias a un sentido simbólico que se revela como el mensaje o contenido de la obra de arte.

2.1. La simplicidad de lo esencial

Ante las obras de Rothko, en las que se ha eliminado todo exceso accesorio, una fuerza sin igual nos mantiene en la contemplación. Esa violencia, que ya hemos caracterizado, llega bajo la sorpresa de lo que parece fácil y sin complicación y, sin embargo, nos arrebatada la posibilidad de esquivarlo. Como en Longino, la vehemencia de lo sublime es causada por la simplicidad que se aleja de toda floritura y pompa recargada. Ciertamente, a veces cuando no lo esperamos, lo que llega nos

impresiona mucho más intensamente que lo que se anuncia con grandes pretensiones.

Pasado ese primer momento, siendo aún cautivos de la presentación de la obra, nos embarga quizás otra fuerza irreprimible cuando llegamos a intuir en esa esquematización simple un orden propio. Paradójicamente, lo que pensamos que no puede comunicar más que lo insustancial, nos ayuda a quedarnos con lo fundamental y, a pesar de no reconocer ninguna evidencia, permite tener la experiencia de algo aún más intenso. Se descubre así un posible sentido que se revela poco a poco como esencial, y a la vez, tan inescrutable como profundo.

Para entender cómo sucede esto, debemos asumir que el proceso de reducción por el que la obra de Rothko evolucionó no fue únicamente en el plano formal, hacia una abstracción cada vez más pura, como tantas veces se menciona. Es importante entender que en ese mismo proceso también la idea contenida por la forma se estaba alejando gradualmente de todo lo anecdótico. En su obra, Rothko fue eliminando aquello que podía ser únicamente reconocible para algunos, lo que impedía a su pintura tocarnos a todos. Si recuperamos la definición de simple, constatamos que hay una acepción que lo identifica a lo esencial, a lo verdadero y natural, a aquello que por su carácter original puede asociarse con lo primitivo. Así, podríamos empezar a confirmar ese otro alcance de la simplicidad de lo sublime en Rothko.

La paradoja, a este punto, es que la expresión simple o simplificada (aunque no simplista) logre expresar lo que hay de más sustancial. Dicho de otro modo, la sorpresa en este segundo momento es que lo complejo, estas verdades esenciales que Rothko buscaba, deban presentarse bajo la apariencia de lo simple. En la famosa carta al *New York Times* de 1943, Rothko escribió: “estamos a favor de la expresión simple del pensamiento complejo.”⁴¹⁴ Esto nos avisa de algo que ya sabíamos; en su obra hay un pensamiento complejo que quiere ser expresado, que se quiere comunicar. Este contenido, además, es transmitido por unas formas simples, corroborando que bajo la apariencia de simplicidad hay un mensaje que no debe pensarse como simplón. El uso de las formas simples está motivado en Rothko por “la eliminación de todos los obstáculos entre el pintor y la idea y entre la idea y el observador”⁴¹⁵, es decir, por una voluntad de claridad que permita que la idea sea entendida. Ashton explica que “entendido era para Rothko que el espectador se emocionara, sin saber cómo, y que en esta pureza (*clarity*) de la idea hubiera otro tipo de conocimiento, que no depende de explicaciones.”⁴¹⁶ Éste fue en definitiva el

⁴¹⁴ “We favor the simple expression of the complex thought.” Rothko, *Writings on Art*, “Rothko and Gottlieb’s letter to the editor, 1943”, 36. Trad., 69.

⁴¹⁵ “The progression of a painter’s work, as it travels in time from point to point, will be toward clarity: toward the elimination of all obstacles between the painter and the idea, and between the idea and the observer. [...] To achieve this clarity is, inevitably, to be understood”. Ibid., “«Statement on His Attitude in Painting,» 1949”, 65. (Citado de *The Tiger’s Eye* no. 9, Oct. 1949, 114). Trad., 110.

⁴¹⁶ “Rothko uses understood in the broadest sense, assuming that the observer is moved, he knows not how, and that through the purity (*clarity*) of the idea comes another kind of knowledge, not dependent on explanations”. Ashton, *About Rothko*, 103.

propósito de su arte, encontrar una forma satisfactoria para expresar un contenido que debía emocionar siendo real e intemporal. Robert Goldwater, de hecho, reconoce que “cuánto más se retrocede —histórica, psicológica y estéticamente— más simples se hacen las cosas; y ello porque son más simples, más profundas, más importantes y más valiosas.”⁴¹⁷

Así pues, por un lado, debemos aprender que, en realidad, lo aparentemente fácil puede no serlo verdaderamente; no debemos dejarnos engañar por una primera impresión, como con la obra de Rothko. Lo simple esconde una complejidad, como estilo y como contenido. Aunque a veces lo simple es criticado porque parece provenir de una forma de hacer las cosas mal y rápido o porque podría no contener en él nada que sobrepase lo trivial, en realidad esconde un esfuerzo mayor. Darle una apariencia simple a lo que no lo es, volviendo lo complejo simple, deshaciendo el embrollo suyo, desplegando todas sus dobleces para presentar su unidad irreductible y hacerlo de algún modo más accesible, necesita un esfuerzo prolongado. Lo simple se forja en un vacío, como el del silencio, que como para la filosofía oriental, es el único capaz de desvelar un todo. Ese todo desvelado por la simplicidad es el de una nueva unidad: “he creado un nuevo tipo de unidad, un nuevo método para conseguir la unidad”⁴¹⁸, dijo Rothko. Seitz nos anima a pensar la multiplicidad y la complejidad como distintas.

⁴¹⁷ Sandler, *El triunfo de la pintura norteamericana*, 181.

⁴¹⁸ “*I have created a new type of unity, a new method of achieving unity.*” Chave, *Subjects in Abstraction*, 111.

Ciertamente en Rothko se ha desdeñado la multiplicidad, lo veíamos caracterizando ese tono homogéneo en sus obras. Algo que no nos debería hacer pensar que el significado es menos complejo, si complejo quiere decir difícil. Es menos compuesto y, así, volvemos a la simplicidad como unidad, pero el contenido no es por ello más simple como pobre o empobrecido. Se retomaría así también la idea del pliegue de lo simple que no se presenta en su integridad sino que “alía lo invisto a lo visto”.⁴¹⁹ El espacio que deben ocupar las pinturas de Rothko, en realidad, está entre su voluntad de ser directo e inmediato sin ser fácil o simplista; elemental, esencial, pero no menos profundo.

Asimismo, hay que pensar que encontramos los efectos del estilo sublime, cuando eliminando toda la pompa retórica, el discurso se vuelve más sobrio y por ello más eficiente, más poderoso. Éste era el verdadero sentido del estilo simple de lo sublime en Longino y la lección a recordar, lo hemos visto ya. No solo la verdad esencial necesita una forma simple para ser expresada, sino que precisamente porque es expresada por esa forma simple, puede intuirse su gran alcance, puede volverse en sí misma vehemente, conmovedora. En realidad, el hecho de sugerir es más efectivo que el de desvelar. Rothko parecía entenderlo perfectamente cuando dijo en 1958 que “hay más fuerza diciendo poco, que diciéndolo todo.”⁴²⁰ Comparte con lo

⁴¹⁹ Ver Saint Girons, “La révolution longinienne”. (Optamos por traducir “*invu*” a “invisto” a falta de mejor término).

⁴²⁰ “*There is more power in telling little than in telling all.*” Rothko, *Writings on Art*, “Adress to Pratt Institute, November 1958”, 126. Trad., 183.

sublime, pues, esa emoción que se ofrece como desnuda y que es por ello más emotiva.

Mirando las obras de Rothko, como *The ochre (ochre, red on red)*, (fig. 35) nos preguntábamos si la fuerza de lo que sentimos está en la forma de la simplicidad, en sí misma poderosa, o si se encuentra en lo que ella hace visible, a lo que da una forma. En vez de pensar si la técnica precede al contenido o está supeditada a él, deberíamos pensar que van de la mano, unidos en una alianza. Como habíamos visto, ambos se co-implican surgiendo el uno para el otro y el uno con el otro. La fuerza de la presentación es la fuerza de lo que se presenta, los medios aliados al contenido. Aquí podría entenderse el significado de lo simple que Kant relaciona con las formas naturales que parecen pertenecerle. Lo que se hace presente, lo hace de la única manera con la que podría, con lo que le es propio. Kant identifica lo simple a lo natural y a lo necesario, con un sentido más moral y más sensible a la belleza que a las Bellas Artes. La simplicidad que aprecia Kant en la naturaleza es en primer lugar una desaparición de la idea de artificio.⁴²¹ Se trata de la feliz sorpresa de algo que surge y perturba el juego habitual de la “apariencia bella pero falsa”.⁴²² Así pues, el *subject matter* encuentra finalmente la forma que le es adecuada, la forma naciendo también por las necesidades del contenido. La unión entre los dos sería el momento mismo en el que la obra surge

⁴²¹ Se puede relacionar fácilmente con lo ya visto en el primer momento de la simplicidad a propósito de la “*legereté d’outil*” o la “*sprezzatura*”.

⁴²² Saint Girons, *Fiat Lux*, 275.

de lo indistinto en una composición cohesiva susceptible de abrazar la pluralidad de las diferentes partes. Lo simple actúa como una austeridad contraria a la dispersión, concentrando una unidad fundamental en el justo equilibrio de síntesis. Después de todo, la cuestión en el arte se resume en una filosofía de la transmisión y sus contenidos. Esta aparición inicial que une los medios con la acción es lo que ha sido ejemplificado por Longino con el *Fiat Lux*. Ahí se refleja la manifestación del surgimiento primero de la creación que se reencuentra con el lenguaje que la origina. En otras palabras, se trata del carácter performativo de la palabra divina, como ejemplo de la unión del mensaje con la forma, del estilo con el contenido. Quitando toda apariencia de artificio, como hemos señalado ya que las figuras retóricas o pictóricas deben hacer, la simplicidad es más efectiva porque su modo de presentación nos acerca a un sentido reconocible desde un punto de vista afectivo. En este sentido Archibald Alison, pastor y teólogo escocés contemporáneo de Kant: “distingue entre la simplicidad de la emoción estética que es solo aparente y la simplicidad real de «carácter» o de expresión que da a la emoción su coloración específica”.⁴²³ Insistió ya, como Longino, Vico o Castiglione, en las emociones estéticas que permiten a los miembros de la misma nación reconocerse gracias a la simplicidad como se presentan. Como los universales poéticos de Vico, sus expresiones tienen un alcance trascendental, nos permiten desarrollar nuestras formas de vida emocional a través de formas como símbolos en los que nos reconocemos. La simplicidad se convierte en fundamental

⁴²³ Ibid., 267.

para expresar estas conexiones entre la idea y la representación, entre una emoción y un sujeto unidos en su afección. Aprendemos, pues, de Longino que el triunfo de lo sublime es el de la unión entre significante y significado.⁴²⁴

Como estilo pictórico hemos caracterizado la abstracción en Rothko como el elemento que permite pensar la simplicidad formal. Pero no hay que olvidar que la abstracción fue para Rothko una nueva libertad expresiva. Nos invitaba a seguirla en una pérdida de referencias. Para originar grandes ideas, hay que salir de la espiral imitativa, en sí misma insípida, como pensaba Kant. El arte debe lanzarse a por nuevas aventuras que pasan siempre alejadas de la imitación de las formas y los objetos que reconocemos en nuestra percepción del mundo sensible. Lo ya conocido anularía el poder de lo nuevo, lo insólito, lo inusual. Al contrario, aquello que por su irreductibilidad hace evidente una recién adquirida simplicidad es donde una unidad insuperable manifiesta su aparición. La pincelada, los efectos de luz y densidades son los que resuelven esa ligereza y esa gracia más expresiva. La aparente facilidad, ya que su complejidad está velada, desvela la complejidad de la emoción. La simplicidad resuelve la búsqueda de Rothko hacia la claridad de expresión, en la eliminación de todo obstáculo, en la forma simple para el pensamiento complejo que hemos ya

⁴²⁴ “*La simplicité du sublime n'est celle ni d'une simple chose, ni d'un simple discours, mais de l'acte par excellence, ou s'accomplit l'union énigmatique des res et des verba. La pensée reste une fois pour toutes attachée à son expression, qui n'est point l'enveloppe d'une pensée déjà conçue, mais quelque chose comme son corps glorieux, qui échapperait, en droit, à l'usure du temps et, quelles que soient les vicissitudes du destin, garderait intacte au moins une certaine forme de pouvoir.*” Ibid., 239.

apuntado. De manera que se hace evidente por qué para lo sublime una cierta forma de simplicidad es uno de sus vehículos, si no necesario, por lo menos privilegiado.

De la misma manera, por otro lado, no debemos pensar que algo se da a nosotros sin pedirnos un esfuerzo. Es importante señalar que en la simplicidad de este segundo momento podemos reconocer en nosotros un sentido, una significación, y esto es lo que aporta la satisfacción propia a la experiencia de lo sublime. Pero, no obstante, nunca se da a nosotros como lo evidente e indudable. Tampoco debemos confundir esa claridad de la que habla Rothko con la evidencia de lo manifiestamente obvio. De hecho, la simplicidad se reencuentra aquí con la oscuridad, pues como nos dice A. Chave, ese proceso de simplificación que Rothko entiende hacia la claridad se concreta en colores cada vez más oscuros. El proceso hacia la claridad es un proceso hacia la oscuridad porque lo que se revela no deja pensarse en términos de evidencia. Ni sus obras ni lo sublime sabrían ser lo inmediatamente dado. En su simplicidad aparente resultan más indescifrables y por lo tanto más inaccesibles que lo referencial, mucho más cómodo y fácil para nosotros. Sus obras no son transparentes para el espectador, es cierto. Lo sublime nos deslumbra sometiéndonos a una oscuridad relativa. Aquí se encuentra una vez más la relación con el riesgo de la oscuridad por el deslumbramiento de una simplicidad recién conquistada. En este riesgo de deslumbramiento, se ejerce una fuerza y una violencia en la esquematización que parece haber perdido la complejidad, pero

en realidad esta simplicidad demuestra una potencia más compleja lejos de todo adorno y de lo que es accesorio, haciendo más accesible revelar una esencia. Del mismo modo, lo simple es a menudo “construido hacia atrás como algo ya perdido, que no es comprensible como tal hasta después”.⁴²⁵ El riesgo sería, entonces, el de retroceder.

De modo que en la obra de Rothko podemos asumir que una nueva fuerza nos toma en la expresión de lo verdaderamente esencial.⁴²⁶ Para concluir esta parte, diremos que la simplicidad puede aliarse a lo sublime puesto que el contenido que se expresa por la forma simple proviene de su fuerza, el efecto de su presentación nos lleva y nos conmueve irresistiblemente. La simplicidad se hace evidente en las formas puras, que aparecen, lineales, unívocas, en combinaciones simétricas. Si Rothko se mantuvo fiel a un mismo patrón, a esa composición que descubrió llegado cierto momento y repitió obsesivamente durante veinte años, es porque era el vehículo que le parecía más directo, más significativo, como también apunta Chave.⁴²⁷ Sin embargo, bajo la apariencia de simplicidad, lo que es expresado solicita también lo simple en el sentido de esencial, como la significación del mensaje transmitido. El contenido, eliminada ya toda anécdota que se interpondría o distraería la emoción del espectador, sublima por una simplificación que no

⁴²⁵ Ibid., 224.

⁴²⁶ También Jack Kufeld, el amigo con el que se mudó Rothko después de su separación de Edith, definió su búsqueda como una búsqueda de “la esencia de lo esencial”, ese era su único objetivo en la vida. Cohen- Solal, *Mark Rothko*, 105.

⁴²⁷ Chave, *Subjects in Abstraction*, 13.

deja más que el corazón. Aceptando, por lo tanto, esta segunda acepción de simplicidad deberíamos asumir como cierto que a nivel de contenido lo simple está presente en la expresión de las verdades esenciales. En una relación de necesidad recíproca, entonces, los elementos plásticos surgen para dar nacimiento a la expresión de lo sublime, ellos mismos en estado naciente. Es en esta aparente simplicidad, en lo inesperado, dada la apariencia de simple, como no complejo o difícil, que lo sublime actúa sin preverlo. Solo así lo más original y esencial, doblado una sola vez, irreducible en su unidad, básico y primordial y por eso, común a todos, será transmitido como las verdades que Rothko estaba buscando.

2.2. Grandiosidad metafórica

Ya hemos tratado una grandeza doble que se define por una grandeza física y real y una grandeza sugerida y fenomenológica, como una grandeza objetiva y una subjetiva sin medida posible, en lo referente a cómo los elementos plásticos de las obras de Rothko nos impresionan. Una grandeza que hemos caracterizado tanto a partir de la talla, la dimensión y la proporción de los elementos plásticos y de la obra de arte como objeto, así como la posición, la relación de unas con otras y su distribución en el espacio. Ahora, se trata de demostrar que hay otra grandiosidad que es metafórica, que es expresada por estos mismos elementos plásticos, pero que alcanza su significación desde el punto de vista del contenido. Debemos avanzar, sin embargo, que en esta segunda grandeza

metafórica también una segunda oscuridad figurada (que trataremos después) viene a relacionarse, ambas ligadas a un mismo sentido de sublime.

Hay que retomar las dimensiones reales de las pinturas y el funcionamiento de la plasticidad por la que el color se extiende sin forma delimitada y por los cuales, igualmente, el cuadro se extiende sin marco. Habíamos dicho que es irremediable sumergirse en ellos y convertirse en el personaje que vive el cuadro en primera persona. Nos sumergimos incluso si, por ejemplo los *Seagram Murals*, como ya hemos dicho en el primer apartado del capítulo, proyectan ventanas cegadas, cerradas, que no nos dejan más que reenviarnos a nosotros mismos como alterizados en nuestra propia conciencia. Los títulos pierden toda referencia, las escenas que se representan no son identificables con ninguna realidad exterior. La llamada a la implicación emotiva es más que buscada. Las emociones humanas más esenciales emergen para que nosotros seamos los actores del drama representado. Se trata de una habilidad de los elementos plásticos descubiertos en su más gran pureza. En definitiva, el artista encuentra un lenguaje propio, libre para lanzar el arte a la expresión más directa e inspiradora de las verdades existenciales.

Precisamente porque se nos invita a pensarnos, a pensar en nosotros mismos, estamos de alguna manera arrojados a un desasimiento que nos transforma. La grandeza de las pinturas del expresionismo abstracto evoca un vértigo que restituye

nuestra relación con el mundo en un momento de intimidad, al volvernos hacia el interior. El tamaño sobrehumano es decisivo en esto al confrontarnos al cuadro y a nosotros mismos; es indispensable, cree Rothko, para crear la comunión espiritual: “estamos a favor de los formatos grandes porque poseen el impacto de lo inequívoco. Deseamos reafirmar el plano pictórico. Estamos a favor de las formas planas porque destruyen la ilusión y revelan la verdad”.⁴²⁸ Su obra puede ser una bella imagen de este “matrimonio de ideas” que Rothko procuraba generar. Solo hay el cuadro y yo en comunión, fuera del continuo temporal y espacial. Así, una nueva verdad puede ser afirmada.

En este sentido, hay una cuestión primordial que Saint Girons aborda en el *Fiat Lux*: ¿“cómo es que la grandeza, en el sentido físico, puede manifestar más que ella misma, hasta representar el principio esencial de la subjetividad?”⁴²⁹ Una misma inquietud se descubre en el pensamiento de Burke. En efecto, en su pensamiento el testigo de lo sublime “no teme a un poder particular, sino teme la omnipotencia de lo Otro. ¿Por qué el sentimiento de su inferioridad le exalta? ¿Por qué razones lo que le expropia de su yo le parece que contribuya a mejorar su subjetividad?”⁴³⁰ De hecho, en lo sublime hay una fascinación

⁴²⁸ “We are for the large shape because it has the impact of the unequivocal. We wish to reassert the picture plane. We are for flat forms because they destroy illusion and reveal truth.” Rothko, *Writings on Art*, “Rothko and Gottlieb’s letter to the editor » 1943, 36. Trad., 69-70.

⁴²⁹ Saint Girons, *Fiat Lux*, 55.

⁴³⁰ Saint Girons, *Le Sublime*, 94. Trad., 156.

por lo que nos desase que reencontramos a cada riesgo propuesto aquí. Lo sublime nos aterra y, al mismo tiempo, provoca en nosotros el entusiasmo de lo inusual, presentándose como un reto a superar. Esencialmente se nos escapa, escapa a nuestro entendimiento siendo demasiado grande. La sorpresa, como estamos tratando de exponer y tal como la parece reconocer Burke también, es que lo sublime nos pueda lastimar y sin embargo ayudar a tomar conciencia de nosotros mismos. ¿Cómo es que la sensación de exaltación que podemos tener frente a las pinturas de Rothko nos lleva a una reflexión acerca del mundo y los seres, sobre mí mismo y mi lugar en el mundo en mi pequeñez confrontada al objeto que amenaza mi comprensión?

Por otro lado, hay que pensar cómo pasamos de una grandeza sensible a una grandeza suprasensible. Saint Girons nos anima a pensar que es al revés como sucede: es una grandeza suprasensible la que legitima el uso de una grandeza sensible.⁴³¹ Es decir, una grandiosidad como significado busca aparecer y lo hace tomando prestada la grandeza sugerida por el tamaño del objeto ante nosotros. Así podríamos pensar que lo sublime es también la expresión de algo que no se deja delimitar, de la misma manera que las manchas coloridas no pueden ser finitas y cerradas. En un sentido metafórico, iconológico incluso, lo sublime se convierte en lo que nos trasciende por su desmesura, nos sobrepasa y así nos lleva a la reformulación de nuestra posición en el mundo, a tomar

⁴³¹ Saint Girons, *Fiat Lux*, 56.

conciencia de nosotros mismos. Recupera así la connotación que se le atribuye de elevación, que no se hace nunca sin obstáculos, hacia algo superior. Ese algo superior es como un estado al que hemos evolucionado; un estado de conciencia más consciente. Las diferentes épocas y contextos que han modificado lo sublime, han querido hacer de su grandeza, su propio tema. Es por eso que lo sublime exige ser expresado por una grandeza sin parangón.

Más allá de nuestra propia toma de conciencia, fruto de la confrontación y la alteración que sufrimos, somos llevados a pensar que lo que se representa es igualmente infinito e incomprensible. No solo nos pensamos a nosotros mismos sino que accedemos a otro plano de significación que puede desasirnos en un primer momento pero también acercarnos a una comprensión mayor. Si una experiencia de fracaso podría imponerse por el dolor de descubrir las fronteras de nuestra comprensión, conlleva al mismo tiempo el placer de ver las ideas suprasensibles despertarse en nosotros. El esfuerzo de la imaginación despierta el sentimiento de una facultad suprasensible. Marc Sherringham lo explica muy claramente:

considerado desde el punto de vista de la imaginación, lo sublime matemático es un sentimiento negativo de dolor. La más poderosa de nuestras facultades sensibles siente su "impotencia [...] para presentar la Idea de un todo." Pero la conciencia de esta impotencia es posible solo a partir de la idea del infinito como enteramente dado en su totalidad. Este pensamiento, que está presente en mi mente incluso a pesar de que la imaginación se agote en vano para conseguirlo, revela en mí la existencia de una facultad suprasensible.

Considerado desde el punto de vista de la razón, este mismo sublime se convierte en un sentimiento positivo de alegría y exaltación porque “nos hace en cierto modo intuible la superioridad de la determinación razonable de nuestras facultades de conocer sobre la mayor facultad de la sensibilidad.” En lo sublime matemático se encuentran ligadas la humillación de la imaginación y la elevación de la razón. Así la grandeza de nuestra destinación suprasensible se revela en la experiencia de los límites de nuestra sensibilidad. Es por esto que, con lo sublime, “un placer que solo es posible mediante un dolor.”⁴³²

En efecto, hay una satisfacción relativa a la grandeza y esta es causada por la extensión de la imaginación. Solo porque la imaginación se moviliza y se expande amplificada, resulta satisfactoria. El resultado o el fin no son positivos, podríamos decir, pero la sola excitación de la imaginación y sus tentativas reiteradas ya lo son. A veces buscar es más alentador que haber encontrado. Para Burke, la dificultad también forma parte de lo sublime, como ya estaba en Alexander Gerard. Cuando el objeto requiere un trabajo y una fuerza tremendos, se acerca a la grandeza de lo sublime. Precisamente esto hace posible la elevación que le es propia. La impresión es decididamente más intensa que en la simple contemplación de lo que está a nuestra altura. Ya en el siglo XVII, Montesquieu sabía que el hombre quiere superar sus límites. Tal vez porque algo requiere un esfuerzo, la dificultad que atravesamos nos lo hace más interesante. El presente es algo complejo que debe ser superado. En la etimología de *sublimis*, está también presente la

⁴³² Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, 213. (Las dos últimas comillas corresponden a Kant, *Crítica del juicio*, 191 y 194).

idea de esfuerzo. A lo sublime se accede de manera oblicua y este movimiento hacia él solo es posible por una vía indirecta quizás tortuosa; un estado de crisis o el choque y la conmoción que nos desestabilizan. La imaginación, en jaque, no produce ideas de conocimiento, pero el énfasis de Kant parece estar en la experiencia de nuestra finitud, que sí sentimos, y el esfuerzo incansable para superarla. Así pues, Kant es cautivado por la naturaleza suprasensible a la que se accede a través de lo sublime. Éste viene a sacudir las certezas siendo principio de caos. Se rasga el velo de nuestras creencias. Se reconoce el infinito al que el abismo se abre como el del caos primordial, que abre a nuevas posibilidades.

Solo así podemos pensar sobre lo que revela la grandiosidad. ¿Qué hay de más grande y misterioso además de poderoso y no abarcable que la idea de Dios? Lo sublime podría expresar una majestuosidad como la de lo “numinoso”. R. Otto forja este neologismo a partir de *numen* (Dios) para describir el poder irracional de lo santo, de lo religioso en general.⁴³³ Burke había comparado la grandeza de lo sublime con la grandeza del poder divino, terribles en sí mismos como también lo sublime es, siendo inaprehensible. En este mismo sentido, en el siglo XVIII Ignazio Martignoni dice:

todo lo que nos eleva sobre los límites de las ideas comunes, conduciendo a grandes pensamientos o a graves afectos se llama sublime, y lo es por el noble orgullo que nos inspira nuestra naturaleza y dignidad. El alma,

⁴³³ Ver Otto, R. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. (Barcelona: Alianza, 2001).

que por efecto de su celeste origen y de su destino, anhela lo grandioso, lo maravilloso, lo sobrehumano, se nutre con voracidad de las ideas, de eternidad y de infinito. No hay por eso objeto en absoluto sublime sino Dios, cuyos excelsos y maravillosos atributos se sustraen a nuestro entendimiento y de impenetrable velo se camuflan misteriosos.⁴³⁴

Martignioni incluso dijo que “el verdadero sublime es un sentimiento, diremos romántico, que alza el alma conmocionada por la grandeza de un objeto que la rapta produciendo fantasmas y afectos nuevos, espléndidos, maravillosos, apasionados, terribles.”⁴³⁵ Esta idea que ha podido ser generalizada, es tomada por Hegel para quien Dios “carece de forma y es incapaz de expresarse en su esencia positiva a través de todo lo mundano y finito.”⁴³⁶ Esto hace evidente que lo sublime tiene una grandeza que no se deja cernir solamente por las grandes dimensiones, sino que esas grandes dimensiones en efecto se refieren metafóricamente a una grandeza que busca ser expresada por ellas, con un fin diferente al de solo sugerir una grandeza física o real. Es por eso que ya en Longino la grandilocuencia del estilo más elevado no era sino la expresión de lo divino. Lo elevado, en definitiva, es lo alto, Dios. Y nuestro fracaso para expresarlo denota su grandiosidad, como la imaginación en Kant era la medida de la grandeza. Lo sublime se siente en el fracaso para darle una expresión del todo delimitada a lo que expresamos por ella.⁴³⁷ También en Rothko

⁴³⁴ Aullón de Haro, *La sublimidad y lo sublime*, 143.

⁴³⁵ *Ibid.*, 145.

⁴³⁶ *Ibid.*, 147.

⁴³⁷ Deguy, “Le grand-dire”, 12.

esa verdad es tan grande como lo que la quiere expresar. Los grandes tamaños de los expresionistas abstractos no responden a propósitos oficiales o institucionales como hasta entonces había sido en la historia del arte, ni tan solo son sus fines parecidos a los de los muralistas mexicanos. Las afirmaciones que revelan esas obras son tan grandes como su tamaño. Christopher Rothko se muestra del todo convencido de que los formatos grandes del expresionismo abstracto vienen motivados por lo que se quiere comunicar con ellos:

hicieron cuadros que tomaban todo —mito, historia, dios, hombre/mujer, creación, muerte y más allá. La escala de la que ellos hablaban tienen tanto que ver con el contenido como con el tamaño. La ambición de sus pinturas era infinita; ambición reflejada no en su objetivo de “éxito”, sino en la necesidad de abarcar toda la realidad para decir algo repleto de significado. Es esencialmente una redefinición de escala: el tamaño de una pintura está determinado no por sus dimensiones sino por su *subject matter*. Los cuadros son tan grandes como lo que expresan.⁴³⁸

De manera que, para terminar podemos afirmar que las obras de arte toman prestado de lo suprasensible, orientándonos hacia una reflexión mucho más profunda, que nos acerca a una aprehensión del mundo. El tamaño de los lienzos de Rothko comporta el vértigo de no poder dar un concepto a lo que vemos. En esta representación de la grandeza estamos tan superados que nuestra razón ha perdido su preeminencia, no hay comprensión justa para lo que se presenta, imponiendo y amenazando, pero que, a la vez, anima nuestra alma. Una

⁴³⁸ C. Rothko, *Mark Rothko. From the Inside Out*, 85.

misma sensación, entonces, de separarnos de toda idea preconcebida o pensable porque la grandiosidad de contenido es lo que la forma del infinito representa: una grandiosidad absoluta, un poder misterioso y sagrado. Aquí, la grandeza del alma longiniana puede ser evocada siendo capaz de acoger esta otra grandiosidad metafórica. El arte es otro vehículo privilegiado para pasar de la inmanencia a la trascendencia. Es importante recordar el indiscutible reencuentro que debe existir entre un sujeto y un objeto externo a él, como ya hemos expuesto. Solo así lo sublime es capaz de dirigirse de nuevo al interior del sujeto con una mirada renovada. Solo así la experiencia de lo sublime puede ser asumida como una metamorfosis interna, por la que el sujeto experimenta una toma de conciencia de sí mismo y de su lugar en el mundo. Como en la contemplación de las pinturas de Rothko, hay en lo sublime una grandeza que excede y sobrepasa, en un primer momento, nuestra comprensión. Existe una grandeza desmesurada. Nada que podamos pensar racionalmente, nada que podamos entender por la razón. No obstante, es una oportunidad privilegiada y es así que lo sublime ejerce la facultad de sublimar lo que le rodea.

Ya en la Antigüedad esto era expresado por Longino. De hecho, para Longino, como hemos visto, la grandeza era la del espíritu en su capacidad para engendrar grandes pensamientos y grandes sensaciones pero la grandeza de lo sublime se limitó a la retórica y la poética y éste es el reproche que se le hace por no buscar un sublime natural. Pero Longino, siguiendo un

antropomorfismo griego, dirigió la atención al sujeto, no a la naturaleza, no al exterior, sino al interior: “lo sublime que él busca constituye a la vez un don de la naturaleza y un principio de trascendencia, su determinación principal siendo lo que, en el hombre mismo, « está más allá del hombre ».”⁴³⁹ La magnitud que confrontamos, como con los lienzos de Rothko, revela una manera para lo sensible de actuar como intermediario e invocar lo oculto inscrito en lo material, para superar el logos de todo pensamiento. Se da entonces esa fascinación mezclada con miedo, como con la infinitud divina. El riesgo de la grandeza en estas pinturas es, entonces, lo que hace posible descubrir una fuerza superior y si nos dejamos afectar por ella, en el desasimiento y la pérdida de referencias que produce en su exceso, otro orden de “comprensión” puede acontecer.

2.3. Oscuridad de lo invisible

De la misma manera hay una segunda oscuridad que se prefigura gracias al negro y a los colores oscuros que Rothko usa. El negro, extendido en grandes áreas, incorpóreo, llena la mayor parte de las últimas pinturas de Rothko. Siendo su mayor protagonista, llena los lienzos de significado; materializa esta oscuridad que da título a los *Dark Paintings*. El negro nos interroga, estamos perdidos pero interpelados, solicitados. Nos detiene en la contemplación: ¿caemos en una no visión?, ¿en una visión de nada?, ¿estamos frente a un agujero parecido al

⁴³⁹ Saint Girons, *Fiat Lux*, 63. Sin embargo, se puede considerar que acepta una grandeza natural en un cierto sentido porque es mencionada como ejemplo en su tratado.

vacío absoluto? Quizás en un primer momento, sí, caemos al vacío. El hecho de perder nuestros medios parece proponer un desafío, que paradójicamente aceptamos voluntariamente.

Como dice Saint Giron, reconocemos el riesgo de la oscuridad en la resistencia de las cosas a su visión, en la resistencia que demuestran en su transformación en imágenes; la carne del mundo mostrándose rebelde a cualquier dominación. Lo que aparece bajo el aspecto de la oscuridad aparenta, en efecto, escapar del orden de lo representable; es por eso que la oscuridad puede ser otro nombre para lo impensable.⁴⁴⁰ Surge a través de la posición donde la caída nos sitúa. Allí, nuestra mirada impide el advenimiento de lo que quiere surgir; debemos ayudar a que surja la revelación. Este negro de lo visible en la tela tiene sus modos de ocultación, apaga la luz y unifica el tono de oscuridad. Hay una primera negación de lo que sabemos, vemos o sentimos en tanto que nada es reconocible. Entonces, corriendo el riesgo de la oscuridad, lo que aparece es un visible que conlleva sus propios modos de disimulación. No es obvio y no trae consigo ninguna evidencia, pero es ahí que se vuelve principio de lo sublime. Lo sublime, podríamos decir, solo podría constituir la evidencia de la privación de evidencia, es decir, de aquello que nos produce desasimio. En este segundo momento, habría una evidencia en tanto que las emociones más vivas son engendradas, como una visión que viene a la mente; pero esto no conoce la evidencia objetiva, sino la fuerza de la imaginación. Nos hace ver, pero no como una visión real. Lo

⁴⁴⁰ Consideraciones basadas en Saint Giron, *Fiat Lux*, 207-211.

sublime emerge, pues, a través de la oscuridad como una energía que se propaga y que es potencial (*energeia*) más que acto. Burke muestra su filiación a Longino

que define lo sublime no por caracteres intrínsecos, sino por la violencia de una acción desprovista en sí misma de utilidad y placer: lo sublime nos lleva en un campo extranjero, “da el discurso un agarre y una fuerza irresistible” [...], su esencia es darle al discurso una energía que manifiesta la *fuerza oculta* de aquello que lo expresa y se impone a pesar de cualquier consentimiento.⁴⁴¹

Burke con su elogio de la oscuridad, tal como hemos visto, parece separarse de la apología dominante del brillo de la luz solar asociada en la tradición occidental a la gloria y a la divinidad. Sin citar el *Fiat Lux*, podría romper con la tradición y alinearse con otras tradiciones como la del taoísmo, que son mucho más cercanas al elogio de la sombra o a un posible *Fiat obscuritas*. La oscuridad se muestra uno de los vehículos de lo sublime porque Burke cambia la percepción de lo real y de lo bueno normalmente relacionados con lo claro, especialmente desde Descartes. Esta es la gran revelación de su pensamiento. Lo oscuro, en lugar de significar el error y lo confuso es más real que lo que se presenta en su forma ordinaria como claro. Lo sublime se refiere a la inmensidad indeterminada del objeto que deja al sujeto sensible en la confusión y la oscuridad en un primer momento de horror. Pero el poder de estas ideas oscuras es superior a la de las ideas fácilmente

⁴⁴¹ Ibid., 168.

“expresables”.⁴⁴² Lo hemos considerado ya en el primer momento de la oscuridad, una idea clara es mucho más limitada, es pequeña. La no evidencia de lo oscuro advierte de una magnificencia superior que precisamente por ello no puede presentarse como transparente a nosotros. Así pues, con Burke, llega la rehabilitación de lo oscuro. Algo parecido nos enseñaba la abstracción de Rothko, estando alejada de la representación figurada conseguía ser más real y directa que lo que parecía evidente.

De la misma manera lo oscuro, emparentándose a lo irrepresentable, puede asociarse a la divinidad de una manera que podríamos pensar que le es más propia, negando también ésta cualquier evidencia.⁴⁴³ También mantiene una relación evidente con lo numinoso por el misterio del que nace. Ya en Burke lo oscuro puede también quitarle al esplendor de la luz solar su capacidad para evocar lo divino. Así como lo grande era lo más elevado, lo oscuro puede ser lo oculto y misterioso por excelencia. El vértigo que me aplasta me hace darme cuenta de la grandeza del mundo, de la misma manera que la grandeza absoluta lo hace también. También este invisible que no se deja representar podría asociarse a Dios y su figuración a un cierto aniconismo. La interpretación de la obra de Rothko según el principio del aniconismo no es nueva. David Anfam lo ha estudiado pensando las obras de Rothko como “presencias

⁴⁴² Consideraciones basadas en Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, 204-206.

⁴⁴³ Retomaremos y ampliaremos esta cuestión en el segundo capítulo de la tesis.

negativas”, imágenes de vacío, de la nada y, sin embargo, cargadas de emoción y espiritualidad. En su evolución hacia la claridad de la idea, Rothko sumergió su pintura en colores cada vez más oscuros; lo veremos con atención más adelante. Como algunos de los expresionistas abstractos, sintió predilección por el negro. Junto al blanco, éste se asociaba con lo Absoluto gracias, en parte, a su relación con prácticas rituales, donde el rojo también era constante. Rothko parece haber descubierto que el negro, con sus gradaciones posibles, era el vehículo para ser profundo y trágico. Ese negro contiene algo en él, sin embargo, que aunque nos haga pensar en el vacío, no está formado por un vacío nihilista absoluto. Las posibilidades expresivas del negro, evocando ese vacío, son las que más cerca nos hacen estar de otro sentido, quizás oculto a primera vista, pero no por ello menos real. No nos detendremos en esto ahora puesto que lo retomaremos en el segundo capítulo de la tesis, pero es importante mencionarlo para comprender cómo el negro ha sabido aportar, gracias a la oscuridad, otra manera de ver. Este vacío de lo no representable es lo que nos toca y nos lleva a pensar en algo superior. El reto al que debemos enfrentarnos en este punto es pensar cómo una imagen puede sugerir lo que no se puede representar directamente. Solo desde una oscuridad que lleva todo el poder de lo sublime, nos acercamos a la expresión de tal misterio. Como con la grandeza metafórica, la oscuridad parece acercarnos a la expresión de algo tan oscuro que se vuelve irrepresentable. Un mismo desbordamiento surgido de la desmesura de la grandeza para expresar lo que no se deja apresar.

De manera que encontramos, así, una segunda oscuridad que también cumple con la expresión buscada por el negro. Esta otra oscuridad se hace análoga de manera más bien figurada, a lo que no puede ser visto directamente. Podríamos pensar que es porque no hay ninguna imagen que le convenga a pesar de ser una imagen la que lo evoca. La no visión que nos ciega del negro, la oscuridad de la no comprensión, es una manera para lo sublime de representar una aniquilación de nuestra visión común. Y esto con el fin de pasar a otro estado. Lo expresado es oscuro en sí mismo. ¿Cómo el color tiene el poder de revelar la resistencia de las cosas a mostrarse a la vista, estas cosas ahora más verdaderas y más reales en tanto que son inabarcables? En su despojo sobrio, los colores son un vehículo para hacer aparecer. Saint Girons nos habla de *chromophanies* para hablar del milagro del color como la aparición de la vida y creemos que de esto mismo se trata en Rothko. El color se convierte en sublime cuando sentimos el milagro de su nacimiento, cuando llena el alma hasta el punto de suspender el pensamiento. No se debe olvidar el *Fiat Lux*, que titula la tesis de Saint Girons. “*Fiat Lux*”, es decir, “que la luz sea”. Con esta frase del Génesis, el mundo es creado. Más que el mundo, lo que se crea es nuestra percepción de las cosas, la luz lo hace todo visible y en nuestros ojos hay algo que, puesto en frente, nos permite considerarlo. Esta es la Epifanía de las cosas mostrándose por primera vez; vistas en lo que pueden tener de más esencial. Así, para resumir, podemos decir que la oscuridad es un misterio de gran potencia. Esto hace que el sujeto deba

afrontar no solamente una ceguera física, sino también moral por la ignorancia, el abandono o la incapacidad para descifrar. La oscuridad es una de las causas de lo sublime puesto que en la inestabilidad que produce reencontramos su fuerza. No se trata solamente de las tinieblas y la ausencia de luz, sino de “todas las impresiones indistintas o inesperadas que conllevan la ignorancia y reposan en la incapacidad para ubicarse o orientarse claramente y con conocimiento de causa.”⁴⁴⁴ Entonces, la oscuridad debe ser entendida como privación, como lo es también el negro: la privación de lugar (es decir, el vacío), la privación de la luz, (es decir, la oscuridad), la privación de la compañía (o soledad) y la privación de ruido (o el silencio).⁴⁴⁵ Aunque no deja de ser otra oportunidad privilegiada para pasar hacia el otro lado de lo visible.

2.4. La fealdad de lo trágico

Si en un primer momento hemos analizado esos rasgos que se identifican en las formas de lo sensible, aunque por exclusión, con lo feo y producen una turbación que se aleja de los afectos propios de lo bello permitiendo desvelar el vínculo entre fealdad y sublime, ahora se trata —como hemos hecho con los demás riesgos— de pensar si hay también un contenido metafórico que resulta igualmente feo. Para ello debemos preguntarnos: ¿podríamos afirmar que el contenido expresado por la fealdad

⁴⁴⁴ Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, 205.

⁴⁴⁵ Ibid.

es feo en sí mismo? y ¿cómo en Rothko podríamos reconocer ese sentimiento contenido en sus lienzos?

Para entender eso que puede considerarse como un contenido feo y acercarlo al *subject matter* de Rothko, debemos pensar en el mensaje trágico que impregna sus obras. Así, podremos relacionarlo con ese principio constitutivo de lo sublime que hemos analizado ya: lo terrible. Especialmente relacionado con la fealdad, conlleva en gran parte el peligro o la amenaza que le es propia a lo sublime, parece asimismo ser aquello que consigue emocionarnos realmente, respondiendo al sentido trágico del arte de Rothko.

Primeramente, retomemos los efectos que en la primera consideración de la fealdad le hemos atribuido, los que permitían entender su diferencia esencial con lo bello y su unión con lo sublime, para poder pensar la posibilidad de un contenido feo. Habíamos considerado que lo feo se siente como ausencia; es en su imposibilidad de bienestar y placer, en lo que no es o no se da a nosotros en la obra de arte, que debemos hacerle frente. En efecto, lo feo, como lo sublime, nos afecta y nos hiere de un modo que la belleza no consigue hacer. Buscando esa experiencia nuestra, la fealdad ha encontrado un lugar propio en contextos particulares de la historia del arte, especialmente en la Modernidad, cuando el arte ha estado preparado para privilegiarla hasta sus máximas consecuencias. Aunque su aparición en el arte es mucho más temprana. A partir del realismo, hacia finales del siglo XIX, ha habido una progresiva

rehabilitación y especialmente el expresionismo abstracto la ha cultivado con una inquietante insistencia.⁴⁴⁶ Caótica e incómoda, la fealdad nos hiere, nos perturba de la misma manera que las formas de lo visible nos la presentan. Roto el orden y la armonía, la deformidad y la informidad de las composiciones no pueden ser plácidas porque lo que buscan comunicar no lo es tampoco. Un contenido feo es, pues, posible como la expresión de lo que no puede ser solamente placentero, amable. El mensaje que transmite no sabría identificarse con lo bonito. Un contenido feo nos hiere y quizás desagrade en un primer momento por nuestra incapacidad para identificar, para vivir plácidamente y pasivamente el embrollo o el vacío delante nuestro. Nos sentimos agredidos porque no se nos da como para nosotros, porque pide un esfuerzo, como habíamos caracterizado en la primera consideración de la fealdad. Luego llega, como ante una obra de Rothko, la sensación de estar frente a una verdad muy real, más real. Lo feo, ciertamente, nos ha enseñado a lo largo de la evolución del arte otro tipo de verdad, desagradable en ocasiones. Una dosis de realidad amarga, más adecuada a los desastres de la humanidad (principalmente en contextos históricos convulsos) demostrándose afín a una reprobación moral más profunda.

Pensando ahora propiamente esa fealdad como contenido hay que considerar esa verdad amarga como la expresión de lo trágico. Rothko quería transmitir con su obra el drama de la vida. Esas emociones básicas, profundas, que nos tocan y nos hieren

⁴⁴⁶ Ver Eco, U. *Historia de la fealdad* (Barcelona: Random House Mondadori, 2007).

a todos son, en definitiva, su único *subject matter*. Lo trágico, así, encuentra su expresión a través de temas que retoman constantemente los orígenes y la muerte, es decir, aquello que marca nuestro principio y nuestro fin. Su énfasis en lo trágico no debe entenderse, como nos dice Christopher Rothko⁴⁴⁷, únicamente desde la fatalidad y la negatividad de la pura destrucción y desolación. Ciertamente, hay en su pintura un desgarramiento que bien puede ser emocional, hay un dolor que puede ser existencial, un cierto sentido de desolación afectado por un mundo llevado por el horror y el desastre. Los cuerpos quebrados, distorsionados hasta la deformidad ceden su lugar a obras cada vez más oscuras, más difíciles de alcanzar, de mirar, descubriendo en ellas solo áreas de color invasoras y perturbadoras como el vacío informe. Su perspectiva era, no obstante, eminentemente existencialista. Le interesaba el misterio que es la vida, en la que nacemos y morimos en un ciclo irremediable, pues el gran descubrimiento de la humanidad es sabernos finitos y esto marca nuestra existencia. Hemos visto ya como estos temas han impregnado de sentido su pintura desde los inicios de su carrera artística. Y aunque de alguna manera hemos asociado las formas abstractas a la fealdad porque parece hacer más evidente ese vacío perturbador, no hay que olvidar que ya desde los años 30 con el extrañamiento de las escenas urbanas o posteriormente con el mito y el automatismo, las obras de Rothko no nos afectan como lo hace lo bello. A pesar de no ser agradable en un sentido idílico y plácido, quizás no podemos decir que esa verdad en Rothko es

⁴⁴⁷ C. Rothko, *Mark Rothko. From the Inside Out*, 243.

en sí misma repulsiva o desagradable, no siempre al menos. Sí podemos, sin embargo, creer que su fuerza para hablarnos de algo que se revela tan profundo y próximo a nosotros que hiere a pesar de que esa turbación sobrevenga por unas formas de lo visible sosegadas y serenas, como también nosotros podemos contemplarlas. Tan certeras y francas que nos golpean con su realidad. De manera que, un contenido feo sería entonces asumible en Rothko no tanto como lo repugnante sino como lo que siendo turbador y desestabilizador expresa esa verdad real y amarga de lo trágico. Para Rothko era una manera de alejarse de la alegría que puede, ciertamente, en la línea de Longino y Burke, ser más banal. Como dice Motherwell, Rothko parecía entender mejor al otro en el dolor y el sufrimiento, incluso parecía solo estar interesado en el otro entonces.⁴⁴⁸ Eso era lo que le interesaba en sus relaciones personales y en su pintura, pues es ese vínculo profundo lo que nos une de una manera más intensa. Ya en los años 40 escribía:

limitémonos, por tanto, a establecer brevemente que el dolor, la frustración y el miedo a la muerte parecen ser los aglutinantes más firmes entre los seres humanos, y sabemos que un enemigo común es mejor para agrupar energías y eliminar particularidades que un objetivo común positivo.

Tal vez esta insistencia en lo trágico también sea un vestigio del mito cristiano en el que el sufrimiento era un instrumento para alcanzar la salvación. Sin embargo, lo más probable es que se haya dado esa posición al sufrimiento cristiano porque ayudaba a llevar este miedo e inseguridad a un lugar teórico en la unidad fundamental. [...] Basta con decir que esto es un tópico: que parece que alcanzamos la generalización de la

⁴⁴⁸ Motherwell, *The Collected Writings*, 196.

En total sintonía con Burke, Rothko parece considerar que las ideas de dolor son más poderosas que las procedentes del placer. En definitiva, es algo que compartimos y nos toca más adentro, mostrándonos nuestra pequeñez y fragilidad esencial. En este sentido, la experiencia con su obra, en nuestro desasimiento, evoca lo trágico arrastrándonos hacia los efectos de lo terrible. Lo terrible hace que lo sublime sea vehemente y nos domine por completo, como hemos visto ya, volviéndolo “la emoción más fuerte que el alma sea capaz de sentir”, como puede ser lo trágico en Rothko. Lo trágico es buscado como expresión y *subject matter* por Rothko porque consigue ser más intenso y más profundo en su efecto en nosotros que lo simplemente bello, lo que está como hecho a nuestra medida. No sabría aparecer bajo las formas placenteras de lo bello y, robándonos la quietud del estado calmo, nos deja una huella más honda, simplemente hiriéndonos como lo hace, consigue conmocionarnos. Ahí reencuentra la violencia y el gran poder emotivo de lo sublime. De manera que ese contenido metafórico en sus obras consigue ser “*poignant*”, como tantas veces había Rothko mencionado que buscaba con su pintura. Sus obras son

⁴⁴⁹ “*Let just state briefly that pain, frustration, and the fear of death seem the most constant binder between human beings and we know that a common enemy is a much better coalescer of energies and a much more efficient eraser of particularities than is a common positive end. Perhaps this focus on the tragic is also a vestige of Christian myth, wherein suffering was an instrument of salvation. Yet it is more likely that Christian suffering was given that position because it helped to bring this fear and insecurity to a logical place in ultimate unity [...] Suffice it to say that this is a truism: that it is through the tragic element that we seem to achieve the generalization of human emotionality.*” Rothko, *The Artist Reality*, 35-36. Trad., 169-170.

conmoveras, afectándonos de una manera que no podemos obviar ni olvidar rápidamente y en ese sentido se alían a una fealdad que resume perfectamente ese riesgo de lo sublime que hemos expuesto. A. Chave caracteriza eso que en las obras de Rothko resulta *poignant* diciendo precisamente que connota una conjunción entre placer y dolor.⁴⁵⁰ Ahí descubrimos esa intención análoga que resume lo terrible de lo sublime, de un contenido como esencialmente vinculado a la fealdad de lo sublime. Usado para hacernos más conscientes de la pasión más poderosa, que no pertenece a lo bello, sino a lo sublime. Lo sublime es así imbuido de fealdad y exalta en el estremecimiento que produce. Es el peso de la vida y la existencia que quiere ser expresado por él. Lo Absoluto tratando de encontrar una forma para volverlo visible.

De manera que llegados a este punto, podemos asumir que hay también en el riesgo de la fealdad un doble sentido, como lo había para los otros riesgos. Podemos identificar una primera fealdad formal, que se configura gracias a los elementos plásticos en un sentido perceptivo, así como a la experiencia que hacemos de ella en un sentido afectivo. Igualmente, podríamos aceptar una fealdad metafórica como análoga al contenido de lo que quiere ser expresado bajo lo trágico. Es cierto que para el riesgo de la fealdad se hace menos evidente como contenido, pues hemos aprendido que lo feo se caracteriza por su efecto en nosotros en negativo y de manera

⁴⁵⁰ Chave, *Subjects in Abstraction*, 18.

pulsional. Aun así, bajo lo trágico, creemos que una cierta fealdad podría caracterizar nuestra experiencia.

El nexo que hemos establecido entre el riesgo de la simplicidad, el riesgo de la grandeza y el riesgo de la oscuridad en sus dos vertientes se basa en la analogía de la sensación causada por los elementos plásticos y lo que se expresa a partir de ellos en un sentido metafórico. Aquí, sería posible seguir una vía similar, si tenemos en cuenta que la forma de la fealdad es igualmente indispensable y necesaria para transmitir un significado que no sabría ser comunicado por las formas bellas de lo sensible. En otras palabras, no sería sino porque la fealdad parece aliarse con la abstracción para recuperar una amplitud mayor —aunque ha encontrado también en la figuración momentos donde hacerse presente—, que podríamos pensar que lo que quiere ser representado es feo en tanto que no se deja delimitar en las formas plácidas de lo bello. De hecho, ninguna forma ya definida le convendría, solo una forma que nos produce el efecto de desasimiento y, así, nos agrede y ejerce una violencia como la de lo terrible por la que estamos en conmoción. En este sentido lo terrible de lo sublime se hace en cierta manera análogo a un sentido trágico, como puede ser el de la fuerza descontrolada que nos embarga ante una obra de Rothko, perdidos, abandonados y sobrepasados por la presencia magnífica y por la ausencia de referencias para sujetarnos. Una experiencia como la de lo trágico revelándose.

¿Cómo es posible que lo sensible provoque la repulsión de lo feo y al mismo tiempo la fascinación de lo sublime? Si hemos caracterizado la fealdad como lo que eminentemente disgusta (en el sentido de que no produce ningún gusto), cómo entonces se le puede atribuir un placer negativo como el de lo sublime. Probablemente, basta con aceptar que cuando estamos vencidos y sin embargo extasiados, la salida fuera de nosotros mismos nos ayuda a pensarnos y a pensar el mundo que nos rodea, estamos entonces exaltados, nuestro estado de indiferencia abolido, nuestra subjetividad alterizada, redefinida. Así pues, lo feo, como contenido, podría ser asumido como aquello que siendo esencial es demasiado grande y demasiado oscuro para ser representado en el reconocimiento agradable,preciado por la belleza. Aquí reencontraría el extrañamiento y la perturbación que son propios de la experiencia de lo sublime.

2.5. Segundas reflexiones

Llegados a este punto debemos pasar por una reflexión que retome este segundo momento de los riesgos de lo sublime. Hemos constatado hasta aquí cómo el primer momento de lo sublime se identificaba a ese mismo primer momento de la dialéctica que le es propia. Hay entonces una suspensión de certezas producida por cómo una alteridad, —un objeto u obra de arte— se nos da y se siente. Hay que entender, no obstante, que por los riesgos de lo sublime no estamos solo perdidos, sobrepasados, desorientados o cegados, como tampoco estamos solo repugnados o perturbados aunque

necesariamente en un primer momento pasemos por ello. Se trata de pensar que lo sublime provoca este efecto primeramente para hacernos su cautivo, de la misma manera que una pintura de Rothko nos desestabiliza y por ello nos toma, eliminando cualquier otra distracción. Sin duda, lo sublime no podría reducirse a un contenido desagradable o repugnante solamente. Un placer adviene, no nos deja con la sensación de peligro y amenaza más que en un primer momento donde no estamos preparados para alcanzar una comprensión o un reconocimiento plácido, pero esto es superado posteriormente una vez estamos preparados para asumir la riqueza y la complejidad veladas. Es en este sentido que el segundo tiempo debe quedar caracterizado como un momento en el que somos capaces de entrever un significado, identificamos un sentimiento encontrando aquello que nos es sugerido. Un contenido metafórico se revela acercándonos a su comprensión, descubriendo una dirección, una vía que se abre ante nosotros y nos lleva con ella. La subjetividad es exaltada, una toma de consciencia nos eleva a un estado superior, se encuentra el orden de lo esencial y vemos como antes no sabíamos ver. Así, podemos orientarnos hacia una satisfacción que le es propia a la experiencia de lo sublime y que es lo que hace de él un placer, aunque negativo. Lo sublime ejerce una conversión de valores, de lo terrible en valor estético.

Sin embargo, como hemos podido afirmar ya, no hay que pensar que el segundo momento se opone al primero, de dolor y pérdida, de desorientación y desasimiento, como una

experiencia entonces ya plácida y fácil, donde todo se ha vuelto plenamente accesible. A pesar de que nos orientemos hacia una satisfacción, pasado el primer momento mucho más explícito de amenaza y riesgo, el segundo momento en el que sí hay una posible identificación de sentimientos y emociones en nosotros, no ocurre como un simple placer. Lo que podemos discernir no es nunca claro y evidente como lo completamente decible o pensable. No es fácil, ni tiene que ser en sí plácido y bonito; la satisfacción es la de acceder a otro tipo de verdad. Lo sublime, como el arte de Rothko, no nos deja con ninguna evidencia más que el sentimiento de sentirnos afectados, como hemos mencionado ya.

Cerrábamos las consideraciones del primer momento haciendo patente esa dialéctica que le es propia a lo sublime. Entendiendo esos dos tiempos, se hace inevitable pensar en la posible relación entre lo numinoso y lo sublime como se ha sugerido ya. Efectivamente, lo numinoso es tan inaprensible como lo sublime. Se presenta como un misterio, pues en un primer momento, como hemos visto, descubre lo que nos es desconocido, nos desorienta y sobrepasa. El *mysterium tremendum* que le es propio, puede venir a asimilarse con la terribilidad de lo sublime. Nos atemoriza sin que podamos resistir al poder majestuoso y oscuro de lo que enfrentamos. Lo numinoso podría entonces ser ese *deus absconditus* que no se nos muestra accesible, siempre escondido en su misterio. Asimismo, en su terribilidad podría ser el Dios Pentecostés, que en el Antiguo Testamento demuestra una cólera sin medida. Sin

embargo, lo numinoso es también un *mysterium fascinans*, que nos atrae a pesar de aterrarnos. Es en ese segundo momento que recobra la significación de lo sublime, cuando un placer es posible, aunque sea negativo por el dolor primero. Lo sublime se muestra análogo o simplemente es para el arte la expresión de un mismo sentimiento. Sería, como Otto permite ya pensar, el medio por el cual expresar aquello que nos es retrayente y atrayente a partes iguales.

2.5.1. Lo sublime como riesgo

Empezaba esta consideración acerca de lo sublime advirtiéndonos de que no hay una manera apropiada para definir completamente eso que lo sublime es cuando se presenta. Es ante todo, eso precisamente, presentación de lo sensible, sin que esto sea una tautología como dice Jean Luc Nancy.⁴⁵¹ La cuestión de lo sublime es esencialmente una cuestión de presentación y de aparición, diríamos, entre advenimiento y evanescencia, por la que se establece una necesaria relación entre un sujeto y una alteridad. Al dejarnos afectar en su experiencia, a su contacto, se impone e impone con él una amenaza, un peligro. Es por eso que, como hemos visto a partir del análisis hasta aquí seguido, debe ser fundamentalmente asumido como riesgo. Alejado del favor con el que lo bello se presenta en un estado de calma, en lo sublime lo que adviene viene con violencia. Y nos encontramos, constantemente

⁴⁵¹ Jean-Luc Nancy, Prefacio a *Du sublime*, de Jean-François Courtine, et al., 6.

reenviados a nuestra propia insuficiencia, a nuestro propio fracaso.

Después de la presentación de los riesgos, hemos podido constatar que, en un primer momento, por la simplicidad tendemos hacia lo original o lo esencial, pero que el riesgo es el de reducir y de disminuir en un empobrecimiento fraudulento. La grandeza amenaza nuestra comprensión y hace que nos perdamos. Para esta desmesura carecemos de ideas convenientes. La oscuridad, a su vez, también produce una disolución del objeto, que se desvanece en el oscurecimiento o en el deslumbramiento privándonos de nuestros medios visuales convencionales. El objeto desaparece, ahora percibido sin límites y, por ello, causa vértigo, la caída en el vacío y nos ciega. Osando la fealdad, lo sublime nos agrade, hay una conmoción que viene por la desposesión del estado de calma de lo bello. Lo sublime, así, puede repugnarnos y desagradarnos produciendo horror y mostrando el lado oculto de lo sensible.

En este primer momento hemos analizado cada uno de los riesgos desde un punto de vista perceptivo, es decir, a través de los elementos formales que ayudan a su presentación sensible, así como desde los efectos que suscitan en nosotros bajo un punto de vista afectivo. Si hemos hecho referencia a los elementos plásticos de la obra de Rothko, esto ha sido, como ya hemos mencionado, puesto que son aquello de lo que tenemos una primera impresión frente a un lienzo, intentando desvelar cómo se presenta la obra de arte y cómo nos afecta,

entendiendo también que las formas producen ya en nosotros unos efectos determinados.

Hemos empezado por el riesgo de la simplicidad puesto que, como hemos apuntado, puede asumirse como lo que hace posible que se desplieguen los otros riesgos; parece ampliar su posibilidad. De hecho, la grandeza es más intrusiva cuando no hay ningún obstáculo para expandir nuestra imaginación, siguiendo a Burke, en una sucesión y una uniformidad que se aparentan a lo simple. La oscuridad es más eficaz y más vertiginosa cuando se representa como aislada y puede configurar la misma uniformidad oscura. Por último, la fealdad es también por lo simple aún más perturbadora puesto que revela una carencia aún más explícitamente. La simplicidad, entonces, no es solo amplificada por el riesgo que ella misma conlleva sino que puede asumirse como la amplificación de los demás riesgos. La fealdad se proponía en último lugar puesto que en ella se resume ese efecto de lo terrible de lo sublime, reagrupando de alguna manera el desagrado y agresión que nos producen los riesgos en este primer momento; como vértigo ante una pérdida de medidas, de visión y referentes, ante lo que se ha reducido hasta dejarnos como ante un vacío, informe y turbador.

No obstante, hay que pensar que todos los riesgos se interrelacionan y se unen para crear ese mismo efecto en nosotros. Lo oscuro es más cegador cuando es grande y nos invade, lo grande se prolonga sin obstáculos gracias a una

simplicidad plástica, lo feo se hace más repulsivo en una grandeza monstruosa o se aparenta al vacío absoluto gracias a la simplicidad. Como en las obras de Rothko en las que los elementos plásticos funcionan combinados, como *gestalt*, los riesgos constituyen una unidad que nos afecta cuando se encuentran reunidos. Así es como aparecen en la obra de Rothko, grande, oscura, bajo una reducción formal perturbadora.

De hecho, los cuatro riesgos propuestos se relacionan bien entre ellos. Todos ellos han demostrado una vinculación análoga con la forma o la ausencia de forma. La simplicidad nos ha mostrado el camino, concebida como un estilo resultante de una economía de recursos esquemática. Desde este punto de vista, la grandeza en su totalidad, que sobrepasa la forma, amenaza por un exceso de cantidad y se une a la fealdad en lo informe o lo deforme. La oscuridad no nos permite la visión de la forma tampoco, disuelta en el negro donde nada es distinguible. La fealdad se refiere a la forma o más bien a una ausencia de forma, que no puede satisfacernos en el vacío resultante, como el de una evacuación.

Debido a esto, como también hemos considerado, la abstracción se hace presente en cada riesgo. Es principal para la simplicidad y la fealdad, pero también para la grandeza, que es amplificada por las manchas coloridas informes e indeterminadas; como para la oscuridad, llevada a su aspecto más esencial y directo por la reducción en la tela de estas mismas manchas de negro. Era más bien una suposición al principio, pero ahora podemos

afirmar que la abstracción puede ser entendida como la simplificación esquemática que abarca los otros riesgos. En efecto, posibilita la amenaza de lo sublime en el exceso o la ausencia que crea en el lienzo, permitiendo pensar los cuatro riesgos en negativo por la privación que suponen. Es un exceso de presencia, la que nos agrede en un exceso de cantidad y de oscuridad, dejándonos ante una presencia sin límites, en la que un vacío se reconoce como el infinito. La simplicidad y la fealdad nos disgustan por una ausencia que ha dejado la depuración, en la realización de un nuevo vacío. La fealdad en sí misma se considera como ausencia, como la imposibilidad de lo bello y el bienestar. Es lo que no hay en ella lo que nos agrede. De hecho, lo vasto también puede identificarse a un espacio evacuado donde el caos se aparenta a una abolición, a la destrucción de la forma. Por su parte, lo simple, como sencillez extrema, se considera una posible falta de complejidad y riqueza, como algo perdido, percibido de manera regresiva. Ya en Burke el poder que surge de lo terrible señala estas privaciones: la vacuidad, la oscuridad, la soledad y el silencio, son los ejemplos elegidos por él. Así, la abstracción, bajo su aparente simplificación, crea ese vacío que hace más efectivo el riesgo de lo sublime.⁴⁵²

De manera que lo sublime debe ser entendido fundamentalmente como riesgo en este primer momento que hemos tratado también en primer lugar. Podríamos asumir que implicados de una manera u otra con lo terrible (que ha ido

⁴⁵² Retomaremos el alcance de la abstracción en esta misma consideración conclusiva más adelante.

apareciendo en cada uno de ellos), se identifican al primero de esos dos tiempos que se suceden en la dialéctica de lo sublime. Nos afectan generando esa turbación, esa pérdida de referentes, de medida, de visión, y nos dejan ante la sorpresa y el choque en la suspensión de las fuerzas vitales de manera más explícita, justo antes de que podamos reconvertirlos en un goce superior, propio de lo sublime. Nos hacen más conscientes del reto a superar y pueden asumirse en sí mismos como ese desafío a vencer.

Sin embargo, hemos aprendido que la experiencia que sentimos ante lo sublime no puede resolverse únicamente como ese primer momento de choque y confusión, aunque sea necesario. Hay también un segundo momento en el que hay una conversión de valores que le es propia a lo sublime, cuando somos capaces de reorientarnos y encontrar una satisfacción.

En este segundo momento, hemos considerado cómo los riesgos también a nivel simbólico transmiten un contenido que puede ser igualmente simple (o esencial), grandioso, oscuro y feo (o trágico). Los mismos riesgos se descubren en lo que podría entenderse como una amenaza renovada. Ya no nos hieren, desvelan un posible acercamiento a un sentido por ellos expresados. A partir de la presentación de los riesgos, hemos aprendido la superación de las formas y de aquello que quiere ser expresado. Es también un exceso inabarcable el que sobrepasa la cosa más allá de cualquier contenido que queramos imponerle. Y aunque no podemos decir que haya una

comprensión lógica de lo que hacen aparecer, pues no conllevan ninguna evidencia, ahora vemos de nuevo con una mirada igualmente renovada. Hay una identificación de nuestro propio sentimiento, por cómo somos afectados por ellos, que permite entender de alguna manera lo que pueden significar, o incluso, lo que significan en nosotros. Precisamente porque hemos pasado por ese reto que nos amenaza y hemos opuesto a él una resistencia, salimos reconfortados pudiendo acceder a otro tipo de comprensión, estando ya sublimados, elevados, en un estado superior de consciencia y percepción: lo simple se revela como lo esencial, lo desmesurado nos hace tomar otra posición en el mundo, así como unido con lo oscuro permite que pensemos en lo más grandioso y lo más enigmático, de la misma manera que lo feo, convertido en lo trágico, nos acerca a ciertas verdades profundas y existenciales. Este segundo momento pide de nosotros un trabajo interior, por el que cada una de nuestras miradas consiga reorientarse hacia una satisfacción en la conversión de valores de lo sublime. Por eso, se hace necesario tomar un punto de vista estético; será de lo que nos ocuparemos en el siguiente capítulo, pudiendo entonces profundizar en la experiencia estética de lo sublime en su totalidad.

Si hemos avanzado ya aquí hacia esos dos tiempos de lo sublime ha sido, primeramente, para no sesgar el análisis de lo sublime olvidando aquello que también le es propio. Asimismo, se hace necesario presentarlos en esta doble vertiente por la

relación inseparable que demuestran. Tenemos que asumir que lo expresado por los riesgos de lo sublime es igualmente esencial, igualmente grande, igualmente oscuro e igualmente turbador que la forma en la que se expresa. Encontrábamos que lo simple, en tanto que esencial, debe ser representado por un estilo igualmente simple, que habiendo eliminado todo lo que es accesorio y toda floritura, nos puede advertir de un contenido igualmente esencial. Del mismo modo, la grandeza de lo sublime debe necesariamente ser explicitada por una grandeza que nos toma y nos supera, iniciada en una magnitud física, ya sea real o fenomenológica. De manera semejante ocurre con lo oscuro, lo que no podría ser claro y delimitado tiene necesidad de una oscuridad primera que nos ciega en su incapacidad para formar una imagen explícita y referencial de lo que no puede verse completamente. También la fealdad encuentra su máxima expresividad en unos rasgos formales que nos alejan del bienestar de lo bello, expresando lo trágico.

Esto nos lleva a retomar una consideración que guiaba nuestro análisis en la primera parte del capítulo. Si bien cada uno de los riesgos se ha ido presentando a cada momento paralelamente con la obra de Rothko, completando así su estudio en este capítulo primero, ahora se trata de volver a la necesaria conjunción de forma y contenido que marca el proceso creativo de Rothko, visto en el primer apartado. También lo sublime exige su propio modo de aparición en el que forma y contenido nacen unidos en el surgimiento de un lenguaje y un sentido co-implicados. Las formas bajo las que lo sublime se deja sentir son

aquellas capaces de suscitar los riesgos en ellas mismas, aspirando a transformar la forma en contenido, a llevarnos de la expresión al significado. Un planteamiento ajeno a este pacto mutuo entre ambos caería en el error de pensar que en la creación artística hay ideas previas; ya sea una forma que es elegida primero (según intereses puramente plásticos), ya sea un contenido preferido por el artista que solo debe buscar cómo hacerse visible. Esto, al menos en Rothko, no describe su proceso artístico y si creemos, como es desde nuestro punto de vista, que el artista pinta para encontrar, queda del todo anulado. El artista pinta para dar una presentación sensible a la unidad engendrada entre medios y fin. Sería igualmente un error si lo pensáramos desde el punto de vista de lo sublime, tanto como algo reproducible y fabricable objetivamente, así como algo expresable bajo cualquier circunstancia, comunicado sin condiciones ante la mirada de cualquier espectador, como fijado y esperándonos. Esto no significa, no obstante, que no haya un interés mayor para crear un determinado efecto en el espectador o que no haya una verdad que quiera transmitirse, como en Rothko. Hay que asumir que aunque puedan existir no son pensados *a priori*, sino que es en la unión irremediable de los elementos plásticos y el sentido encarnado por ellos que, en el momento en el que se encuentran, se forman recíprocamente el uno al otro. La causalidad circular de lo sublime nos avisaba ya de esta unión irremediable entre unas causas y unos efectos inseparables. El hecho de haber escindido un análisis formal, más bien iconográfico, en un primer momento, de un análisis más bien iconológico en un segundo momento no contradice

este principio. Desde ese primer acercamiento, los elementos formales han sido tratados junto a las resonancias afectivas que producen fenomenológicamente en nosotros. En su presentación sensible, al presentarse ante nosotros, nos interpelan y nos afectan pues la configuración de las formas y tonalidades de lo visible tiene ya unos efectos en nosotros, tiene unas resonancias emotivas propias. En un segundo momento se trata de ver cómo esas formas y sus efectos son los que nos llevan a un contenido, incapaces de desligarse de su expresión propia. Lo sublime viene a hacernos conscientes de su gran poder cuando él mismo se siente en la forma y se transmite como el significado de la obra de arte. Lo sublime no es solo la forma de un estilo sino lo que ese estilo engendra en nosotros.

De manera que, entendiendo lo sublime como riesgo pero entendiendo también que su experiencia se debe a una dialéctica de la que no puede salir, concluimos esta primera reflexión pensando lo sublime como pérdida y ganancia de otro orden. Ciertamente, los riesgos, tal como los hemos estudiado, producen la experiencia de la desestabilización del mundo en un primer momento. Como nos explica Saint Girons, a través de la cuádruple forma de la desorientación, el vértigo, la regresión y la conmoción, provocan la suspensión de uno mismo.⁴⁵³ Como ella también señala “la experiencia de lo sublime comienza con una pérdida: pérdida de forma, de visibilidad, de atractivo y de diversidad.”⁴⁵⁴ En la grandeza nos sumergimos sin referencias

⁴⁵³ Saint Girons, “*La révolution longinienne.*”

⁴⁵⁴ Ibid.

temporales o espaciales. Cuando aparece la pérdida de la preeminencia de la imaginación en desacuerdo ahora con la razón, no hay ya ninguna posibilidad de representación, estando la imaginación y los sentidos en jaque. Estoy perdido en la inmensidad donde no puedo agarrarme a nada para sostenerme como en la oscuridad, por la pérdida de visión física. Perdemos los medios de la vista y lo oscuro nos hiere, terrible en sí mismo. Misma pérdida de referentes en lo simple, donde lo que parece haber sido suprimido no deja nada reconocible en un mismo deslumbramiento. Por último, en la fealdad hay una pérdida de lo verdadero, lo bueno y lo bello que me duele y desestabiliza en profundidad; estamos privados del bienestar.

También en Rothko, se corren estos mismos riesgos. Una pérdida de los medios y referencias. No veo, no me reencuentro ya, no tengo ideas, imágenes o datos sensoriales adecuados. Es lo que es demasiado grande para ser abarcable y demasiado oscuro para poder mirarlo directamente. ¿Cómo explicar lo que sus pinturas revelan sin caer en la trampa de reducirlas? De esta manera podemos concluir que el riesgo de lo sublime es, en definitiva, el de la pérdida de uno mismo. Los cuatro riesgos deben considerarse como el riesgo de perderse. Pérdida, caída al vacío, suspensión de certezas, dolor: el sujeto está suspendido.

Sin embargo, es fundamental entender que esta pérdida, dice Saint Girons, “abre nuevos horizontes: permite la entre-visión de un nuevo principio de evaluación (no cuantitativo), un nuevo

principio de disfrute (no agradable), un nuevo principio de energía (no basado en una idea clara), un nuevo principio de simplicidad (no empobrecida).⁴⁵⁵ Sin privación, es decir, sin sacrificio, lo sublime no puede advenir. Precisamente por la negación que supone y por la sensación de extrañamiento que produce en un primer momento, una revelación de otro orden puede sobrevenir. Solo así llegan nuevas condiciones para tratar de ver o de entender lo que se presenta como enigma. Ese infinito al que caemos se convierte en una especie de nada, un todo indefinido, pero no es un nihilismo absoluto, algo en él está disimulado y la contemplación retardada lo hará visible en su propio modo de visibilidad. Debemos entender que “entre la angustia del desasimiento y la embriaguez de un nuevo estatuto: la pérdida se transforma en ganancia y la ganancia en pérdida.”⁴⁵⁶ Esta es la lección magistral de lo sublime, lección de vida y de existencia.

Llegado este momento, tras el análisis de los riesgos de lo sublime, podemos concluir el estudio de la obra de Rothko. Indudablemente, su relación con lo sublime se ha ido construyendo a lo largo de la consideración hasta aquí presentada, a cada momento de los riesgos. En este sentido, hemos visto ya como en sus obras lo sublime puede, en efecto, hacerse presente tanto por los elementos plásticos que pone en juego, gracias especialmente a la abstracción y las posibilidades que engendra, como por un significado que se hace sentir. La

⁴⁵⁵ Ibid.

⁴⁵⁶ Saint Girons, *Fiat Lux*, 12.

experiencia con la obra de Rothko resume esos dos momentos de pérdida del sujeto y de ganancia de otro orden de comprensión, que no llega sino por el reto y la amenaza que nos impone en ese primer momento.

Retomando una de las voluntades que anunciábamos al empezar, ahora se trata de analizar el modo propio de aparición de lo sublime en Rothko, su sublimidad. Cerramos, así, esta reflexión caracterizando lo sublime de su obra y, si es posible, un sentido de lo sublime contemporáneo del que participa. Para ello nos serviremos del texto de B. Newman *The sublime is now*, publicado en 1947 cuando ambos artistas, todavía muy cercanos, se encuentran en un proceso análogo de reformulación y redefinición.⁴⁵⁷ El texto de Newman, por eso mismo, puede ser revelador, permitiéndonos acercarnos a un sentido de lo sublime compartido por Rothko.

2.5.2. “Lo sublime es ahora”

A partir de una crítica histórica y estética, Newman expone una “noción reactualizada y desplazada, incluso descontextualizada

⁴⁵⁷ El texto de Newman se considera la culminación de la investigación teórica y pictórica del artista durante la década de 1940. Durante una larga pausa pictórica, Newman comenzó a escribir posiblemente para completar su programa estético. En el año 1948, cuando pinta *Onement I* (su primer *zip*), está listo para volver a la pintura con una unidad nueva, listo para recomenzar su carrera artística. Es un momento de ruptura y de recomienzo o, de hecho, de comienzo primero de su pintura y esto gracias a lo sublime y a una abstracción mucho más pura. También en los años 40, Rothko había dejado el pincel (o más bien la brocha) para desarrollar en la escritura una especie de síntesis sobre sus ideas sobre el arte. No es sino hasta los últimos años de esta década que se lanza a los grandes formatos y a la abstracción propiamente *color-field*.

de lo sublime”.⁴⁵⁸ Rechaza la tradición artística europea no para combatirla, como apunta Sally Bonn en *L'expérience éclairante*, sino para “asimilarla y superarla porque ya no era admisible”.⁴⁵⁹ Invitándonos a pensar lo sublime desde el arte, Newman espera encontrar su propio lugar en la tradición. Es así que empieza su texto criticando la confusión que desde la invención de la belleza en tiempos griegos se ha forjado, según su opinión, entre bello y sublime. La expresión de lo absoluto se ha identificado con las formas ideales de la belleza, confundiéndolo, así, con el “absolutismo” de formas perfectas e igualmente ideales. Ni Longino, ni Kant ni Hegel, a diferencia de Burke, supieron, según Newman, separar lo sublime de una forma más del repertorio de lo bello. De entre las diferentes etapas de la tradición del arte europeo, Newman solo salva el arte gótico y el barroco. Es solo durante estos dos periodos artísticos, cuando existió el deseo de destruir la forma, que la forma pudo finalmente ser informe. Lo sublime fue capaz de separarse de las formas perfectas de la belleza, que aliaban la exaltación con una sensibilidad ideal. Ni el Renacimiento ni el arte moderno, después de él, supieron destruir la vinculación de lo absoluto a las formas de la belleza ideal. Los impresionistas se ocuparon de cuestiones plásticas, como también los cubistas, el movimiento dadaísta o Picasso jugaron con la pintura consiguiendo una transferencia de valores, pero siempre respecto a lo visible. Ni siquiera Mondrian que, bajo su aparente abstracción, haría pensar que se ha liberado por fin de lo bello.

⁴⁵⁸ Bonn, *L'Expérience éclairante*, 11.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, 55.

Dice Newman, que solo alcanzó un sublime paradójicamente convertido en un absoluto de sensaciones perfectas, la geometría engullendo su metafísica.

De manera que, para Newman desligar lo bello de lo sublime es fundamental. De su exposición se infiere que lo bello no debe ocuparse de la expresión de lo absoluto, puesto que, como sigue diciendo, el fracaso en la tradición europea ha sido “este ciego deseo de existir dentro de la realidad de la sensación (el mundo objetivo, ya sea deformado o puro) y construir un arte dentro de una estructura de pura plasticidad (el ideal griego de belleza [...]).”⁴⁶⁰ Así, Newman llega a la conclusión de que Europa está anclada en lo bello y obsesionada con un deseo de ruptura que no se hace efectivo. Por el contrario, los norteamericanos, libres del peso de la tradición han creado un nuevo arte. Un arte totalmente desvinculado de la belleza. Las siguientes palabras de Newman para hablar sobre la realidad americana son reveladoras:

Creo que aquí en América, algunos de nosotros, libres del peso de la cultura europea, estamos encontrando la respuesta, al negar completamente que el arte tenga que ver con el problema de la belleza y dónde encontrarla. La cuestión que ahora se plantea es cómo, si estamos viviendo en una época sin una leyenda o mito, se puede llamarse sublime, si nos negamos a admitir cualquier exaltación de relaciones puras, si nos negamos a vivir en lo abstracto, ¿cómo podemos nosotros estar creando un arte sublime?

Estamos reafirmando el deseo natural del hombre por lo exaltado, por una preocupación por nuestra relación con las emociones absolutas. No

⁴⁶⁰ Barnett Newman, “Lo sublime es ahora” en *Escritos escogidos y entrevistas*, trad. Miguel Ángel Coll Rodríguez (Madrid: Síntesis, 2006), 217.

necesitamos los apoyos obsoletos de una leyenda desfasada y anticuada. Estamos creando imágenes cuya realidad es patente y que están desprovistas de los soportes que evocan las asociaciones con imágenes anticuadas, sublimes y bellas. Nos estamos liberando de las trabas de la memoria, la asociación, la nostalgia, la leyenda, el mito, que han sido los recursos de la pintura europea occidental. En lugar de hacer *catedrales* de Cristo, el hombre, o “la vida” las estamos haciendo a partir de nosotros, de nuestros propios sentimientos. La imagen que producimos es la de la revelación, evidente, real y concreta, que puede comprender cualquiera persona que la mire sin las gafas nostálgicas de la historia.⁴⁶¹

Ciertamente los americanos han sabido asimilar la tradición emprendiendo nuevos rumbos que, aunque se inspiraran en los grandes momentos del arte, les han conferido una posición única. Del planteamiento defendido por Newman, además, podemos extraer dos grandes líneas que estructuran nuestra reflexión. En primer lugar, parece que se propone la abstracción —o al menos un cierto tipo de abstracción— como esa nueva forma capaz de romper con el imperativo de lo bello, en una obra de arte que no se funda en la apariencia visible. En segundo lugar, la necesidad de esta forma queda justificada por su capacidad para expresar lo absoluto. De esta manera, la lógica que sigue el planteamiento de Newman presenta un esquema que entiende que la forma y el contenido por ella expresado van unidos, así como confirma que la forma no está motivada por un interés formal, sino por su cualidad expresiva. Hay que destacar el parecido con el propósito de Rothko ya

⁴⁶¹ Ibid., 217-218.

anunciado anteriormente; misma búsqueda y misma solución formal.

Si profundizamos en estas dos cuestiones, por un lado, entendemos que en el planteamiento de Newman, lo bello queda reducido a las apariencias de lo visible, la expresión de lo Absoluto siéndole negada. Lo Absoluto no puede ser expresado por las formas de lo bello en tanto que finitas, de hecho, el mundo objetivo no parece conseguir expresarlo. Lo sublime debe diferenciarse de lo bello, debe constituir otro tipo de experiencia de la que puede ser la de la belleza. Si lo sublime es lo que debe o puede ocuparse de la expresión de lo Absoluto, no debe hacerlo a partir de una plasticidad basada en las apariencias visibles, a partir de un formalismo ideal. El deseo de belleza y el de lo sublime son distintos y deben separarse en sus intenciones y en sus medios. Por esto, explica Newman que el arte europeo ha sido incapaz de crear una imagen para lo sublime, no pudiendo romper con la tradición que lo sustenta. Es decir, ha fracasado porque ha intentado que lo sublime entrara en la esfera de la representación sensible. En cambio, los americanos han sabido llevar la abstracción a su sentido más radicalmente opuesto a un interés por lo sensible; no reproduciendo, sino creando nuevas formas. La abstracción se erige, pues, como la forma que pertenece a lo sublime, en su oposición a lo bello. Es cierto que en nuestra consideración del riesgo de la fealdad, la abstracción había quedado de algún modo identificada con la ausencia del bienestar de lo bello. Podría pensarse que se opone a ello puesto que no busca ese

agrado, aunque también ha supuesto la destrucción de su primacía formal. En la variación de las formas a las que estábamos acostumbrados hasta la introducción de la abstracción en el arte, así como en la ausencia de forma definida y reconocible, la abstracción produce una inestabilidad similar a la de lo sublime. Lo sublime retoma por ella su carácter excepcional y fuera de lo común, sorprendiendo y produciendo un choque. De modo que de alguna manera se aleja de la belleza idealizada y conlleva ese riesgo de la fealdad de una manera más explícita, distorsionando o negando el mundo sensible en su representación. Lo sublime, no se contenta con agradar a la vista, no es ese goce el que busca sino una afirmación en toda su expresividad.

Si la abstracción es más favorable a lo sublime, es importante remarcar que solo como la entiende el expresionismo abstracto es capaz de invocarlo, al menos en el planteamiento de Newman. Incluso la abstracción puede responder a una lógica compositiva de lo visible vinculada al goce estético. Lo hemos visto con el ejemplo de Kandinsky o Mondrian, citados por Newman. Aunque sus formas se desvinculan de todo referente, en la obra se crea una armonía basada aún en lo visible, dependiente de éste. Hay en su abstracción un cierto concepto de mimesis aunque abstracta. Debemos entender esta distinción que sugiere Newman a partir de la distinción entre abstracción y arte abstracto.⁴⁶² Este último, no contempla la armónica

⁴⁶² Para ello, tomamos la distinción que Diego Scalco propone en su tesis doctoral, Ver "L'art abstrait et la tradition du sublime. Du sublime comme principe de critique d'art." (Tesis doctoral, Université Paris Nanterre, Nov 2011).

combinación de colores más que por un fin expresivo. Nada en él viene dictado por un afuera, las formas, completamente desvinculadas de la tradición mimética, están emparentadas con la imaginación productiva. La oposición entre lo bello y lo sublime estaría entonces justificada como la oposición entre la abstracción y el arte abstracto, quedando este último como el más favorable a la presentación de lo sublime, en el sentido tanto de Newman como de Rothko.

La postura de Newman es algo radical. De hecho, podríamos pensar que existe una belleza que puede ser abstracta así como nos parece que existe una fealdad figurativa. La mimesis, en efecto, ha sido en la tradición mucho más que imitación sensible de la naturaleza, más que la copia idealizada de lo sensible. Diremos que lo sublime ha encontrado en el arte abstracto una liberación que hace su presentación probablemente más directa, más esencial, pero esto no impide otros modos de aparición. En efecto, suponer que solo en la abstracción lo sublime puede hacerse presente, sería negar que haya un sublime anterior al siglo XX. Si creemos que también ha habido vehículos privilegiados antes de la abstracción, entonces debe existir un sublime figurativo ligado todavía al poder evocativo de lo referencial, del objeto como símbolo. La abstracción no es el origen de la voluntad para expresar experiencias trascendentales. La historia del arte está llena de escenas o representaciones que actúan como símbolos, como metáforas. El límite sutil que parece existir entre un tipo de tratamiento figurativo y la abstracción, queda aún justificada por la reticencia

de Rothko, que se negó a ser identificado con ninguno de los dos. El siglo XX parece conducir a una crisis en la manera de percibir la realidad contenida en la obra. Del mismo modo, parece haber un agotamiento formal para expresarlo. Por lo tanto, la abstracción surgió como una respuesta a necesidades latentes, no de contenido sino de forma. En la representación figurativa, cuando ésta pretende llevarnos a otra parte, también es posible que lo sublime encuentre su expresión, aunque en su posición algo reivindicativa Newman lo pase por alto.⁴⁶³ De hecho, la abstracción es un medio, no un fin en sí misma, que permite a los elementos plásticos desplegarse libremente, de una manera que no sería explotada completamente en un lenguaje supeditado a la mimesis. Lo sublime en el siglo XX es abstracto, pudiendo dar un paso más hacia adelante, posible por la evolución de la historia del arte y sus medios, liberándose de la representación solo interesada en la apariencia. Se une de una manera mucho más clara a ese contenido no basado en ningún exterior. De manera que nos es posible pensar en un sublime abstracto, que no se debe confundir con la abstracción pero que es abstracto porque no se basa en ningún afuera, como en Rothko.

El contenido que consiguen, así, expresar los expresionistas abstractos está igualmente basado en lo que no se ve, ese Absoluto al que accedemos a través del arte. Por eso, no se

⁴⁶³ Hay que pensar qué es lo que esto quiere decir respecto a la mimesis o a la figuración y matizar la oposición entre bello y mimesis, así como entre mimesis y figuración de la misma manera que hay que reformular la oposición entre mimesis y abstracción.

interesaban *a priori* por el aspecto de sus composiciones, ésta no debía responder a ninguna regla más que a la sugestión de nuevos horizontes, aunque de algún modo el artista debiera finalmente controlar esa composición. Así recuperaremos la misma evolución de Rothko hacia la abstracción para expresar lo humano como *subject matter*. De hecho, Newman hizo un llamamiento a la renovación y a la posibilidad de los americanos de separarse de la tradición europea, libre de su peso; el peso que a partir de la noción griega de belleza y de un formalismo demasiado racional que comienza con Sócrates y Platón ha sido dominante. Esta denuncia, ya presente en Nietzsche, tiene que ver con la voluntad del expresionismo abstracto que hemos ya expuesto de buscar un nuevo espacio, con formas igualmente nuevas, para lograr la expresión pura de un *subject matter*. En la misma publicación, dedicada enteramente a lo sublime, Motherwell habla de “deshacerse de todo lo que está muerto en la experiencia humana” y dijo que “tal vez el cuadro se vuelve sublime cuando el artista trasciende su angustia personal, cuando lanza en medio de un mundo que está gritando una expresión de vivir [...] el deseo natural del hombre en las artes es expresar su relación con el Absoluto.”⁴⁶⁴ Ese *human content* que definía el *subject matter* en las obras de Rothko es como lo sublime, que no permite una interpretación única e inequívoca, que se hace presente por sus efectos en nosotros cuando nos emociona sin que podamos explicar qué es exactamente.⁴⁶⁵ Pero afirmaba que tenía que ver las emociones básicas y

⁴⁶⁴ Ashton, *About Rothko*, 101.

⁴⁶⁵ Chave, *Subjects in Abstraction*, 53.

profundas del ser. Es el *human drama*, conectado con la experiencia de existir en el que la vida y la muerte forman parte del mismo ciclo. Esta es la tragedia de la humanidad. Su arte es trágico porque quiere expresar aquello que nos es propio a todos y puede, a diferencia de lo únicamente placentero, ser mucho más profundo, mucho más emocionante. Como recuerda Chave, el arte abstracto parecía desprovisto de un tema, como si no pudiera comunicar ningún contenido. En el planteamiento de los expresionistas abstractos, no solo no se entiende como ausencia de contenido, sino que precisamente es el vehículo que mejor se adapta a la expresión de lo humano. Esto los alejaba de los artistas formalistas. Las preocupaciones de Rothko para con su arte eran morales. Su arte es abstracto y humano, pues; afín a lo sublime en esa misma vocación para hacernos sentir grandes pasiones. Como dice Polcari: “central para el arte del expresionismo abstracto es la representación de los fundamentales de la vida humana, que los artistas concebían como lleno de desorden, sufrimiento, conflicto, terror así como sublime, alegría y esperanza.”⁴⁶⁶ Apelan a lo más profundo en nosotros produciendo la conmoción de una revelación profunda y universal.

⁴⁶⁶ Polcari, *Abstract Expressionism*, 34.

LUZ NUITAL DEL ALMA; ¿HACIA UNA EXPERIENCIA MÍSTICA?

Si algo hemos aprendido ya, es que la obra de Rothko requiere una perspectiva estética. La insistencia en el *subject matter* y el deseo de encontrar una forma que sepa expresarlo nos han enseñado su voluntad de comunicar, de emocionar al espectador. Hemos visto también cómo, en este sentido, la precisión y exigencias en el modo de presentación de su obra venían a unirse a ese anhelo, creando las condiciones adecuadas para que el efecto de la obra se hiciera palpable en el observador. Él, que entendía que una vez terminada una pintura pertenecía al espectador y que debía afectar de alguna manera a la conciencia como una forma de revolución social, estaba dirigiendo su obra al mundo. En efecto, lo hemos visto ya, no pintaba para descubrir algo dentro de sí mismo; su arte no respondía a un deseo autoreferencial, sino pintaba para descubrirle al espectador sensible una realidad, común y compartida, que lo llevara a una comprensión básica y esencial aunque a veces de difícil acceso. También lo sublime cuando aparece nos ha mostrado una misma exigencia. La causalidad circular, que ya hemos tratado, invita igualmente a pensar en el efecto que produce sobre el espectador, cuando lo hace aparecer sintiéndose afectado por ello. Si creemos que en la obra de Rothko lo sublime nos posee —posibilidad que el análisis precedente nos ha enseñado especialmente a partir de los riesgos que su obra convoca— entonces el punto de vista

estético que ahora tomamos quedaría justificado, cuando la obra se revela y a través de sus efectos en nosotros revela consigo un sentido.

Por todo esto, emprendemos aquí un nuevo trayecto atraído por esta transformación que la obra de arte, especialmente la de lo sublime, opera en cada una de las miradas atentas que se dejan afectar por ella. No debemos pensar que lo que sucede en el acto estético, ni en el de Rothko ni en el de lo sublime, es algo que podamos analizar y explicar con la intención de desvelar el secreto que guardan en su aparición. No podríamos descifrar la complejidad y la libertad con las que se dan en cada mirada. Lo hemos constatado con lo sublime en su resistencia por dejarse definir completamente. También Rothko había manifestado su oposición; un claro ejemplo de ello es cuando en 1954 en razón de su exposición en el museo de Chicago rechazó dar explicaciones. Escribió a Katherine Kuh que existía el peligro de crear un instrumento que dictara al público cómo las obras debían ser vistas y qué buscar en ellas. Por eso, decía que si debía poner su confianza en algo, era precisamente en “la psique del observador sensible que estuviera libre de las convenciones del entendimiento, de la comprensión.” Apostaba, pues, por un uso libre de sus obras, para que pudieran servir a “las necesidades del espíritu de cada uno de esos

observadores.”⁴⁶⁷ Kuh entendió, como nosotros también defendemos, que en el proceso estético, ante su obra, estamos llamados a sentir más que a pensar, que su obra se debe a emociones generales, aunque profundas.⁴⁶⁸ De modo que esta resistencia para explicar las obras de Rothko se hace evidente, aún más si las pensamos como un posible vehículo de lo sublime. Por ello, debemos encontrar un modo propio de análisis que permita acercarnos a lo que sucede en contacto con la obra de arte para entender cómo funciona su revelación sin caer en tales reducciones. Constatar su revelación y ayudarla a surgir, maravillados por su aparición, sin constreñirla a un significado u otro. “Un cuadro vive en compañía”, escribía Rothko, “expandiéndose y avivándose en los ojos del observador sensible.”⁴⁶⁹ También en la carta al *New York Times* de 1943 Rothko afirmaba que “la explicación debe venir de una consumada experiencia entre la pintura y el espectador. La apreciación del arte es un verdadero «matrimonio de ideas». Y

⁴⁶⁷ “*There is the danger that in the course of this correspondence an instrument will be created which will tell the public how the pictures should be looked at and what to look for. [...] And if I must place my trust somewhere, I would invest it in the psyche of the sensitive observers who are free of the conventions of understanding. I would have no apprehensions about the use they would make of these pictures for the need of their own spirits. For if there is both need and spirit there is bound to be a real transaction.*” Rothko, *Writings on Art*, “Letter to Katharine Kuh, July 14, 1954”, 91. Trad., 141.

⁴⁶⁸ “*To enjoy Rothko's paintings seems less a thinking than a feeling process. But his work is more concerned with general emotional sensations than with specific emotions. He introduces no symbolism; he avoids a traditional center of interest, stressing always flux and flow of light and color. One tends to enter into his canvases-not merely look at them.*” Alison de Lima Greene, “Mark Rothko: An Essential Reader”, introducción a *Mark Rothko: An Essential Reader*, 11.

⁴⁶⁹ “*A painting lives by companionship, expanding and quickening in the eyes of the sensitive observer. It dies by the same token.*” Rothko, *Writings on Art*, “«The Ides of Art: The Attitudes of Ten Artists on their Art and Contemporaneity», 1947”, 57. Originalmente publicado en *The Tiger's Eye*, n.2 (diciembre de 1947): 44. Trad., 99.

en el arte, como en el matrimonio, la falta de consumación es un fundamento para la anulación.”⁴⁷⁰ Ese “*marriage of minds*” fue uno de los principios más arraigados en Rothko, que mantendrá a lo largo de toda su obra.

Luz nital del alma; ¿hacia una experiencia mística? es un capítulo que se abre a la aparente convergencia entre estética y mística, cuando parecen coincidir en un tipo de experiencia análoga. Hay un mismo proceso activo, de un trabajo que hacer, y una transformación del sujeto que sufre distintas pruebas, a veces dolorosas, pero con una comprensión de otro orden finalmente alcanzada. Es en gran parte gracias a lo numinoso que la relación entre lo sublime y la mística se anticipa como posible. Ciertamente, la apreciación del misterio, a la vez terrible y fascinante, que comparten lo sublime y lo numinoso puede llevarnos hacia un planteamiento religioso, necesariamente místico. Hay que entender que el misterio del ser ha sido el fundamento principal de la teología mística, que se ha ido separando del dogma abogando por la experiencia íntima y personal que no conoce mediaciones, acercándose más al sentimiento que al entendimiento. En su deseo de Absoluto ha sabido reverenciar lo irracional y lo inefable, testimoniando una revelación espiritual, que no es sino existencial. Abrimos así nuevos horizontes, que creemos, han de venir a completar nuestro estudio ampliando sus resonancias y estableciendo

⁴⁷⁰ “*Their explanation must come out of a consummated experience between picture and onlooker. The appreciation of art is a true marriage of minds. And in art, as in marriage, lack of consummation is ground for annulment.*” Ibid. “Rothko and Gottlieb’s letter to the editor, 1943”, 36. Trad., 69.

nuevas relaciones para caracterizar este acto estético de lo sublime que puede acontecer con las obras de Rothko.⁴⁷¹

Lo que sigue, por lo tanto, es el análisis de los diferentes tiempos de la experiencia estética pues creemos que necesita una dialéctica propia, en paralelo con las etapas de la *vía mística*. Como decimos, emprendemos esta nueva vía de interpretación con la intención de caracterizar ese necesario proceso estético, construyendo un modo adecuado de aproximación a las obras de Rothko. Crear, en definitiva, una hermenéutica que le sea propia y que permita no solo orientar la actitud que exigen de nosotros, sino también, por extensión, las de ciertas obras de arte contemporáneas.

Empezamos, sin embargo, recordando que el mismo artista se manifestó contrario a una lectura de su obra a partir de la mística, apelando al sentido que sus obras tienen “aquí” y comparándolas a las obras de Ad Reinhardt, precisamente criticando que están demasiado “más allá”.⁴⁷² A pesar de aceptar cierto vocabulario religioso para describir la experiencia estética que puede surgir con sus obras, Rothko no aceptaba que ese vehículo indispensable que es lo sensible, tuviera que ser

⁴⁷¹ No se trata aquí de un estudio exhaustivo acerca de la mística, que podría desvelar muchas otras relaciones seguramente con la obra de Rothko, sino de profundizar en su relación con el acto estético de lo sublime. Se tratará, por lo tanto, este vínculo que es nuestra intención descubrir, sin que todas las posibilidades queden agotadas aquí. Esto es algo que podrá tratarse en un estudio posterior.

⁴⁷² “*The difference between me and Reinhardt is that he's a mystic. By that I mean that his paintings are immaterial. Mine are here. Materially. The surfaces, the work of the brush and so on. His are untouchable.*” Ashton, *About Rothko*, 179 (Citado de Rothko).

anulado en pro de un contenido metafísico que olvidara lo visible. Más que invalidar nuestra propuesta, nos anima a descubrir cuál es esa relación que podría forjarse entre ambas vías de análisis.⁴⁷³ Toda experiencia estética debe empezar por la obra de arte y, por eso, comenzamos este análisis a través de la solicitud de lo sensible. Lo hemos estado considerando así también en el análisis de los riesgos de lo sublime, que pide siempre ese reencuentro con el objeto exterior y que, precisamente, es lo que exige de nosotros un primer acto, como veremos. Seguimos ahora también este mismo esquema.

1. Solicitud de lo sensible

Bachelard había escrito que el mundo era su provocación. Baldine Saint Girons nos dice que “el mundo no solamente nos llama (*vocat*)”, nos apela y nos interpela, “sino que nos convoca «afuera», delante de las cosas (*provocat*)”.⁴⁷⁴ Cada objeto que nos rodea es una invitación para sentir, imaginar, recordar, desear; nos habla. La obra de arte se impone ante nosotros, estamos comprometidos a sentir las implicaciones de la presencia. Lo sensible nos solicita en su invocación. Como ya hemos apuntado, hay que dejar resonar la obra en nosotros, y escuchar su presencia, “aceptando que ésta prevalezca, al

⁴⁷³ De la misma manera que el artista desdeñaba otros calificativos que pretendían clasificar su obra, como ser un pintor abstracto o colorista, se trata de profundizar en el porqué de sus afirmaciones para constatar si hay una relación, no obstante, posible. Se trata de encontrar el sentido místico o religioso que le pueda ser apropiado. Lo seguiremos tratando en el último capítulo de la tesis cuando el análisis se centre en la obra de Rothko.

⁴⁷⁴ Saint Girons, *L'acte esthétique* (París: Klincksieck, 2008), 44-45. Trad., 41.

menos por un tiempo, por sobre todo significado predeterminado.”⁴⁷⁵ Debemos, así, honrar la presencia de lo sensible, hacer justicia a lo que ella hace posible y parece haber sido menospreciado en detrimento de lo que pertenece a un tipo de conocimiento lógico y racional: hay que “dejar la presencia vibrar y permitirle sorprendernos, sin reducirla de antemano a tal o cual aspecto determinado, ya conocido.”⁴⁷⁶ La obra se alza con su propia voz. Es interesante que Saint Girons evoque la *Stimmung* fenomenológica para caracterizar esta invocación:

sentimos entonces su forma y su materia actuar y vibrar en nosotros y remodelamos sus elementos, según lo que los fenomenólogos llaman una *Stimmung*. [...] la voz es inherente al llamado que se nos dirige, así como la *Stimme*, en alemán, es inherente a la eventual *Stimmung*. No hay acuerdo posible con el mundo sin una invocación que resuena en una voz (*vox*, *Stimme*), cuyo llamado acogemos.⁴⁷⁷

Desde el origen de la “estética” (“*aisthesis*”) en el siglo XVIII con Baumgarten, ésta se ha referido a lo sensible, a la sensación. Por esta razón la estética difiere de lo bello; la *aisthesis* no puede ser siempre bella. Pero *aisthesis* significa no solo la sensación, sino también su toma de consciencia, su escucha, como venimos diciendo. *Aisthesis* está formado por *aiô* que significa “escuchar” o “hacer escuchar.”⁴⁷⁸ Es importante señalar cómo la tradición religiosa del cristianismo y del judaísmo, toman la escucha como punto de partida para la interpretación. El

⁴⁷⁵ Ibid., 181. Trad., 160.

⁴⁷⁶ Ibid., 29. Trad., 27.

⁴⁷⁷ Ibid., 98. Trad., 89.

⁴⁷⁸ Ibid., 181. Trad., 160.

Antiguo Testamento está lleno de referencias a ello. En el libro del Éxodo, Moisés se cubre el rostro cuando Dios se presenta bajo un fuego que quema los matorrales sin que se consuman. Dios es una voz que habla. La voz que es Dios, está en evolución, en perpetua actualización: “Yo soy el que soy” dijo Dios cuando Moisés le preguntó cómo llamarlo delante del pueblo. En su forma en hebreo (*'ehjeh*) significa “llegar a ser”, “devenir” y no “ser” o “existir”. Martin Buber, traductor en alemán de la Biblia, explica que el imperfecto en hebreo expresa una acción inacabada y dependiendo del contexto se sabe si se refiere al presente, al futuro o al pasado.⁴⁷⁹ La interpretación que sigue después de escuchar la voz de lo divino, es también un mensaje en devenir, que se actualiza desde la perspectiva hermenéutica a través de la recepción que hacemos de él. Lo formamos y lo conformamos. El acto estético es, por lo tanto, una llamada o invocación y una escucha.

Por todo ello la obra de arte nos pide una respuesta que implica un acto más que una experiencia, como veremos.⁴⁸⁰ El acto tiene una dimensión de desgarramiento propio, una cierta responsabilidad le es inherente; expresa también la prioridad del acto, de la acción, en relación al sujeto e implica la producción de un resultado, aunque inmaterial. La experiencia se acumula, el acto se realiza. Ella se reivindica, el acto surge. La primera se dirige al sujeto, el acto lo engendra. Por último, ella se revela sin

⁴⁷⁹ Vega, *Passió, meditació i contemplació*, 116.

⁴⁸⁰ Consideraciones basadas en Saint Giron, *L'acte esthétique*, 25-28. Trad., 23-27

término, mientras que el acto realiza un fin. Hay en griego dos significados para el acto: *energeia* y *pragma*.

La *energeia* es definida por Aristóteles al mismo tiempo “como el movimiento relativo a la potencia (*dynamis*)” y “como la forma (*eidos*) o la esencia (*ousia*) relativa a la materia (*hyle*). *Energeia*, en un primer sentido, “sería la simple realización de una potencia que podría permanecer dormida”. Mientras que, en otro sentido, “sería lo que cumple un fin, es por eso tiende hacia la entelequia, su plena realización.” Esto nos permite avanzar en la definición de acto estético: por un lado, este es facultativo, libre, pero, por otro lado, pretende un *telos*, aunque es muy diferente del que Aristóteles considera, ya que se trata de realizar una esencia, sino de apropiarse al otro, apropiándose a sí mismo. Por su parte, *pragma* sería el asunto, es decir, el acto considerado en su culminación feliz o infeliz. En su etimología hay “intentar”, “medirse con”, “atravesar” que es “volverse a” y “desviarse”: de tal modo, “el acto estético es una aventura y un reto: pasa a través de las cosas y las transforma, transformando a quien lo realiza.” El acto, proviniendo de *actus*, en latín, es lo que está ya cumplido. También significa poner en movimiento, forzar algo frente sí, incluso pensar (*co-agere, cogitare*).

Esto nos lleva a pensar que hay un trabajo que hacer por nuestra parte. Lo sublime, como ha sido caracterizado en el capítulo anterior, nos ha demostrado que necesita un sujeto listo para acoger, no solo disponible sino dispuesto. Lo sublime, como la pintura moderna, pide un receptor activo. Lo hemos

visto con Longino, Burke y Kant donde prevalece la relación de un sujeto frente a un necesario objeto. Lo sublime tiene necesidad de nosotros para aparecer, aquellos que sintiendo el significado oculto de la obra de arte, puedan completarla. Importa reconocer que lo sublime exige de nosotros un trabajo, un acto; no se trata de la simple mirada pasiva. En Kant es aún más una decisión, la decisión de exponernos a la cosa. Sentimos que debemos resistir a la tentativa desesperada de llegar, sin, no obstante, llegar jamás. Todo sucede en el tiempo de un instante, pero es toda una experiencia; lo sublime no puede ser instantáneo. El trabajo estético, pues, consiste en superar la prueba adversa que propone lo sublime, incluso en nuestro estremecimiento. El sujeto afectado se enfrenta a una dificultad, a una imposibilidad, como la vida también es una prueba. Por esta razón, el espectador estético puede pensarse, como propone Baldine Saint Girons como un testigo o un actor estético (“espectador”) que performa un acto, el de escuchar la obra callando su propia voz. Esto se confirma en la teoría de Nietzsche con el *ästhetische Zuschauer*, que podríamos traducir como “espectador artista” o “oyente artista”.⁴⁸¹ De la misma manera que lo sublime no es instantáneo, el acto estético se desvela como un proceso activo del que podemos señalar las etapas. Sentir lo que siento necesita un trabajo asiduo que pasa por la asunción más o menos consciente de embarcarse en la aventura.

⁴⁸¹ Ibid., 29. Trad., 28.

Así pues, a modo de resumen podemos afirmar que en un primer momento hay una apelación, una llamada que debe encontrar una escucha como respuesta por parte nuestra, es un acto o un trabajo que hacer con uno mismo. Oír (“*entendre*”) en francés recoge esta dualidad, siendo a la vez el resultado de la acción del oído y una forma de comprender. Es, en definitiva, la interpretación; escuchar y lo que esta escucha hace comprender. Este trabajo que aceptamos hacer en este primer momento del acto estético es, frente a un Rothko, un trabajo de negación apofático. Es lo que trataremos a continuación. El acto estético de lo sublime, como el de Rothko, debe asumirse como un riesgo. Hay que escuchar la llamada y lanzarse aunque eso signifique nuestro propio desasimiento como la mística nos ayudará a presentar.

2. Los riesgos del acto estético, entre lo sublime y la mística

Pasamos, pues, a ver las diferentes noches que estructuran el análisis a partir de aquí. Esta *Noche oscura* que presentamos ahora y que toma el título de *La noche oscura del alma* de San Juan de la Cruz, nos permite estructurar los diferentes tiempos del acto estético de lo sublime. El poema descubre en su significación las diferentes etapas de la *via mística* hacia la unión con Dios. El simbolismo de la “noche oscura” es especialmente apreciado para la mística, sus orígenes se remontan a la

patrística y a la mística de inspiración bíblica.⁴⁸² Su significado espiritual está presente en Orígenes, Gregorio de Nisa y Dionisio el Areopagita, pero también en los místicos del islam y, de una forma aún más perfecta, en la mística renana con Jan Van Ruusbrocc y Johannes Tauler. Pero la noche vive su apogeo con San Juan de la Cruz, en el siglo XVI. Este carmelita español convierte la noche en el principio propio del misticismo teológico dotándola de un simbolismo totalizador como metáfora espiritual. La noche se va descubriendo progresivamente como el poema de San Juan, asumiendo diferentes valores hasta llevarnos el sentido último de transformación, donde vemos con otra luz distinta.

2.1. Noche purgativa

*Noche oscura del alma*⁴⁸³

I

*En una noche oscura,
con ansias, en amores inflamada,
¡oh dichosa ventura!,
salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada.*

II

*A oscuras y segura
por la secreta escala disfrazada,
¡oh dichosa ventura!,*

⁴⁸² Alois Maria Haas, *Visión en azul. Estudios de mística europea* (Madrid: Siruela, 1999), 9.

⁴⁸³ *San Juan de la Cruz: Obra Completa I*, eds., Luce López-Baralt y Eulogio Pacho (Madrid: Alianza, 1991), 66-67.

*a oscuras y en celada,
estando ya mi casa sosegada.*

III

*En la noche dichosa,
en secreto, que nadie me veía,
ni yo miraba cosa,
sin otra luz y guía
sino la que en el corazón ardía.*

Noche oscura (1585-1586) es uno de los poemas mayores de San Juan de la Cruz. *Noche oscura del alma*⁴⁸⁴, del que vemos ahora tres estrofas, nos permitirá presentar en cada una de las noches el proceso que creemos necesario seguir en el acto estético a partir de las diferentes fases de la experiencia mística. Las estrofas citadas aquí configuran una unidad de significado, puesto que se ocupan de la huída hacia ese otro lugar que es la noche. La transformación mística empieza como una salida hacia fuera como estas tres primeras liras hacen evidente. La salida es secreta, como secreta parece ser también la noche: “sin ser notada”, “disfrazada”, “escala secreta”, “en celada” y “en secreto” porque la noche es “oscura”, y parece que se identifica a la casa “sosegada”. La noche es la concreción temporal pero también el lugar, refugio propicio de las cosas ocultas. Hay un fuerte uso del campo semántico de ver: nadie la ve, pero ella mira sin ser vista y sin ver más que la luz del corazón que la motiva y guía (“salí sin ser notada”, “que nadie me veía”, “ni yo miraba cosa”).

⁴⁸⁴ Con cuarenta versos contados en ocho estrofas toma la forma de la lira, cinco versos en cada estrofa, el segundo y el último endecasílabos a diferencia de los demás, heptasílabos, con rima consonante (aquí distribuida a B a b B).

Noche oscura del alma, junto a *La Subida al Monte Carmelo* (1585), ha tenido en la fijación del simbolismo de la noche una importancia destacada en la mística. En la variedad de lecturas que propone, parece que la salida puede tomarse en el sentido literal de la huída de la amante hacia el lugar secreto donde encontrará a su amado para disfrutar de su amor. Esta interpretación, que parece ser la que el texto propone de una manera más literal, puede unirse a una interpretación metafórica que podría estar basada en el *Cantar de los Cantares*. San Juan de la Cruz reúne la experiencia de una noche biográfica, de escapada verídica de una prisión, con la globalidad del sentido de la huida del pueblo de Israel, por lo tanto, entre Dios (Amante) y el pueblo de Israel (amado).⁴⁸⁵ Explicaría esto el uso de la mayúscula de “Amado” (Dios) de las siguientes estrofas. Es por esto que encontramos también en las liras aquí citadas “inflamada” o “ardía” que sirven tanto para el amor y la pasión, como para el sufrimiento; un malestar dichoso que parece estar causado por la necesidad de satisfacer un deseo muy intenso. Pero, como hemos ya indicado, a través de estos versos de San Juan de la Cruz se puede seguir el proceso de la transformación mística. De hecho, creación poética y experiencia mística son inseparables en San Juan. Nos quedamos con esta última interpretación para descubrir cómo la fuga simboliza la noche purgativa de fuerte componente apofático. El alma pasa por un proceso doloroso, por el que se desprende de las ataduras mundanas. Estamos aún en contacto con lo sensible, cuando la obra se da a nosotros como un riesgo por el que debemos salir,

⁴⁸⁵ Haas, *Visión en azul*, 57.

buscar ese otro espacio oscuro, disponernos a la obra y perdernos a nosotros mismos.

En el corpus atribuido a Pseudo Dionisio el Areopagita⁴⁸⁶, la teología mística es descrita según una teología negativa o apofática, partiendo del supuesto de que no podemos decir solo lo que Dios es, sino también lo que no es. No podemos enunciarlo puesto que no conocemos lo que Dios es. Su magnificencia es de otro mundo al que no podemos acceder a través de la razón. Sin embargo, esta ignorancia sobre lo que es Dios no es pre-crítica, simplemente oscura, sino una ignorancia adquirida; una *docta ignorantia* como la llama Nicolás de Cusa en el siglo XV. Por eso, la teología negativa se pretende como una práctica, una estrategia que hará posible acercarnos al tipo de ser que es Dios. Esta estrategia tiene un acento activo, como es también el trabajo que se nos pide en el acto estético. Se basa, en un primer momento, en desconocer, en la práctica del “no-saber”, para la que los místicos del siglo XIV habían inventado el verbo transitivo “*to unknow*”. Si el apofatismo se

⁴⁸⁶ A partir de ahora Pseudo Dionisio. Se cree que Pseudo Dionisio el Areopagita escribió a finales del siglo V, principios del VI. No será traducido hasta el siglo IX por Juan Escoto Eriúgena y su influencia es especialmente destacable a partir del siglo XII y hasta el XVI. Detrás de él, Dionisio, ha dejado un rastro seguido a continuación por la escolástica y mística medievales, definiendo el pensamiento místico posterior. De hecho, la teología negativa se forja a través de Pseudo Dionisio y más tarde especialmente será relevante para el maestro Eckhart y sus sucesores en la mística de Renana (incluyendo Sauser y Tauler) o los místicos españoles del siglo XVI, como San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Ávila. El Maestro Eckhart, teólogo y filósofo dominico del siglo XIV, hará evolucionar la teología mística apofática en continuidad con Pseudo Dionisio o San Agustín en el uso de metáforas como las de la interioridad y la ascensión o la dialéctica de la luz y la oscuridad. Sin embargo, su pensamiento fue muy original en su tiempo. El problema del ser y la nada donde la posibilidad de un fondo del alma común al de Dios fueron tratados por él de una manera solo comparable a la de Margarita Porete. Denys Turner, *The Darkness of God. Negativity in Christian Mysticism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 13.

funda en la no posibilidad de partir de alguna confianza acerca de lo que se puede conocer sobre Dios, de ese supuesto se pasa al siguiente: no hay conceptos o imágenes que se le puedan atribuir. Dicho de otro modo, de lo que poco sabemos, poco podemos decir. “Apofático” según D. Turner⁴⁸⁷ proviene del griego *apophasis*, un neologismo que significa “la ruptura del discurso”, es decir, el límite de nuestro lenguaje, donde éste se quiebra. Si teología significa “discurso sobre Dios” o “discurso divino”, entonces una teología apofática sería: “ese discurso acerca de Dios que es un fracaso del discurso.”⁴⁸⁸ Cabe señalar, no obstante, que lo apofático no es negación simplemente, sino la estrategia, como decíamos, de mostrar a través del lenguaje aquello que está más allá de él mismo.⁴⁸⁹ De manera que, podemos extraer de esto que la teología apofática no parte de una imposibilidad radical para conocer o enunciar lo divino, pero dada su resistencia a ser completamente accesible a nuestra razón, se hace necesario pasar por la negatividad de lo apofático para poder conocerlo y enunciarlo sin desvirtuarlo. Simplemente, no hay nada que le podamos atribuir desde la esfera de lo conocido y pensable. Por eso para reencontrar lo que Dios es, la práctica apofática se revela como una purgación, una liberación de nombres e imágenes; de ídolos, en definitiva.

Para el Maestro Eckhart la estrategia apofática pasa por un despojo. Toma de Beatriz de Nazaret la palabra “*gelâzenheit*” en

⁴⁸⁷ Ver Turner, *The Darkness of God*.

⁴⁸⁸ “*That speech about God which is a failure of speech.*” Ibid., 20.

⁴⁸⁹ Ibid.

alemán medieval (*Gelassenheit* en alemán moderno) para referirse a una especie de abandono, de desasimiento. Se remonta a Hadewij de Amberes (siglo XIII), cuyo modelo es la imagen desnuda de Dios como el grado máximo de pobreza espiritual.⁴⁹⁰ La sabiduría de los “pobres de espíritu”⁴⁹¹ es tal, gracias al despojo, entendido también como desprendimiento, que proviene del abismo sin fondo, donde toda determinación es superada. El elemento apofático de Eckhart puede entenderse como este desposeimiento, un desnudo activo que debemos ejercer en nosotros. La estrategia de despojo es una vía hacia Dios porque no es ninguna vía. Esta vía no-vía hacia Dios pasa necesariamente por una práctica ascética de purgación. Por lo tanto, se descubre como la descripción en primera persona de la purgación y negación del sujeto, una experiencia de dolor y pérdida de la individualidad. El dolor que se expresa es el sufrimiento de lo que se acerca a Dios. Podríamos retomar la advertencia de Yavhé a Moisés: “pero mi rostro no puedes verlo. Nadie puede verme y quedar con vida.”⁴⁹² La ascesis puede entenderse, pues, como la aniquilación o extinción del sujeto, es un morir voluntario que se asimila a la *mors mystica*. Esta pobreza de espíritu es una muerte de la vida profana, la muerte de la conciencia. Hay incluso que morir a Dios, en el sentido que nos enseña Eckhart, es decir, como imagen, como concepto, como algo “pensable”.

⁴⁹⁰ Amador Vega, *Tres poetas del exceso. La hermenéutica imposible en Eckhart, Silesius y Celan* (Barcelona: Fragmenta Editorial, 2011).

⁴⁹¹ Se hace referencia así a la tradición de los anacoretas y a los padres del desierto.

⁴⁹² Éx. 33: 20.

Hacia la segunda mitad del siglo XIV, se escribió en inglés medieval un libro cuyo autor es desconocido, en el que se propone una imagen muy poderosa para describir lo apofático: *The Cloud of Unknowing* (La nube del desconocer). El título del libro es suficientemente sugestivo.⁴⁹³ Según esta obra, entre el deseo de Dios y el Dios deseado debe existir una nube de olvido. Olvidar todo pensamiento o actividad espiritual puesto que no son sino producciones de la imaginación, los sentidos y la razón. Hay que crear una nada, debe existir un vacío, como en Eckhart, aunque pueda provocar dolor y desorientación. Esta ignorancia entonces podrá hacernos renacer, resucitar “desconociendo”, “descreando” para poder crear otra vez. En este primer momento de apofatismo se trata, pues, de no saber.

Así, en primer lugar, hay que suprimir el interés y “vivir sin porqué”.⁴⁹⁴ Vivir sin porqué implica vivir sin *causa sui*, totalmente liberados de la necesidad, en una libertad máxima. Acerca de esto, Angelus Silesius en *El peregrino Querúbico* (1657) escribió: “la rosa es sin porqué. Florece porque florece. A ella misma, no presta atención. No pregunta si se la mira.”⁴⁹⁵ Heidegger retomará esta frase en *La proposición del fundamento*. La flor es su propio fundamento, su propio principio. La razón está en ella misma, como Dios, debe

⁴⁹³ Para referirnos a su autor, nos serviremos de “El autor de la nube” como hace D. Turner (“*The Cloud Author*”).

⁴⁹⁴ Retomamos uno de los sermones del Maestro Eckhart titulado “Vivir sin porqué”. Maestro Eckhart, *El fruto de la nada*, ed., Amador Vega. (Madrid: Siruela, 1998), 47-50.

⁴⁹⁵ Vega, *Tres poetas del exceso*, 75.

desvincularse de cualquier interés. Ninguna relación con Él debería responder al *do ut des*.⁴⁹⁶ No es dar para que me sea dado, orar para ser escuchado.⁴⁹⁷ El verdadero impulso religioso es desinteresado, como lo sublime lo es en tanto que juicio de gusto. El deseo debe ser inhibido debido a su apetito posesivo. Por lo tanto, es necesario dejar de querer poseer. El problema con el deseo es que por él poseemos las cosas que consideramos. Por eso, el despojo propone una manera de desposeernos del deseo de poseer, de la tendencia posesiva tan humana. Eckhart encuentra una posible solución en el amor; Dios es amor, y el amor verdadero nunca es posesión. El amor es sin porqué, como la flor. El apofatismo se erigirá como una forma de conocimiento y de comprensión no vinculado a la razón, sino a los efectos del verdadero amor. La separación que proviene del despojo es esencial puesto que a través de ella el amor se transforma y se vuelve real. Para Eckhart la persona liberada, desprendida del deseo, puede desear libremente.⁴⁹⁸ Es por ello que podemos decir, como hace D. Turner, que el saber del no-saber es, en definitiva, el saber del amor.⁴⁹⁹ Este espacio donde Dios reside es donde la nube del no saber se encuentra

⁴⁹⁶ Se trata de una expresión latina que significa literalmente “doy para que me des”.

⁴⁹⁷ Consideraciones provenientes de Amador Vega, “Lo sagrado en la poesía de Rilke y en el pensamiento de Heidegger” (curso de licenciatura en Humanidades, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, enero-abril 2015).

⁴⁹⁸ Sin embargo, San Juan de la Cruz se muestra bastante pesimista sobre la posibilidad de albergar un deseo purificado en nosotros. Thomas Gallus y “El autor de la nube” juegan un papel fundamental en la rehabilitación del amor en la lectura que hacen de la la teología mística de Pseudo Dionisio. Hay en ellos un mismo giro hacia un voluntarismo que da prioridad a la afectividad o el amor.

⁴⁹⁹ Turner, *The Darkness of God*, 193.

puesto que ninguna comprensión intelectual puede llegar ahí. Solo el amor es una forma efectiva de conocer afectivamente.

En este mismo sentido, también nuestro lenguaje debe purgar toda posesión y determinación. El proceso que debe emprenderse para encontrar lo que Dios es no es distinto al de darle un nombre que le convenga, pues conocemos al formular, al poseer y dar un nombre.⁵⁰⁰ Por lo que la estrategia apofática se vuelve una vía ascética también en la expresión de lo que Dios es. Pseudo Dionisio distinguía dos procedimientos teológicos: la teología catafática (o positiva) por la cual a través de la afirmación se refieren nombres y conceptos de Dios como la causa primera de todas las cosas y la teología apofática (o negativa) que se funda en negaciones. La primera nos conduce a un cierto conocimiento de Dios, pero resulta imperfecta debido a su naturaleza, que no puede ser expresada adecuadamente. La vía apofática, aunque nos lleva a la ignorancia perfecta, es la única coherente con la naturaleza incognoscible de Dios. De hecho, ambas tienen por objeto el conocimiento de lo que Dios es, a pesar de que Dios está más allá de lo que existe. Es importante destacar, sin embargo, que el lenguaje negativo no es en sí mismo más apofático que el lenguaje afirmativo. Lo apofático, como hemos apuntado ya, quiere volverse la estrategia de mostrar a través del lenguaje lo que está más allá del lenguaje mismo. Esto no podría hacerse únicamente a partir de negaciones, en tanto que las negaciones presuponen el

⁵⁰⁰ Esta cuestión será retomada posteriormente en la cuarta de las noches aquí presentadas.

mismo conocimiento que las afirmaciones, aunque lo expresen por la negación. Proviendo ambas de un mismo conocimiento, no sabrían, pues, abrir un espacio de colapso en el que lo que se da, no se da en términos de comprensión racional. En otras palabras, una imagen de negación es igualmente una imagen, como la de la afirmación, aunque sea una imagen de carácter negativo. En este sentido, D. Turner dice que no hay un lenguaje apofático sino que lo que realmente es apofático es el resultado, lo que se consigue hacer surgir a través del fracaso o del colapso de la lengua. Por eso, en el planteamiento de Pseudo Dionisio, catafático y apofático deben ir juntos. Afirmación y negación se utilizan mutuamente y dialécticamente; la ruta más adecuada hacia lo apofático es su dialéctica con lo catafático, que no se opone a la negación, sino que es su condición esencial de posibilidad. Lo catafático establece un primer orden y ha sido descrito por D. Turner como la experiencia de la negatividad. Se opone un segundo orden (apofático), entendido como la negatividad de la experiencia.⁵⁰¹ Por lo tanto hay dos niveles que coinciden con la dialéctica negativa, que implica una fase catafática y una apofática. Es decir, una fase donde existe un conflicto entre imágenes positivas y negativas (afirmación y negación de la misma) y un segundo momento, donde se trata de negar la oposición creada entre lo que anteriormente ha sido afirmado e igualmente negado; hay una negación de la afirmación-negación primera. Esta tercera enunciación, no es una síntesis de la afirmación y la negación previas, sino que

⁵⁰¹ Esta importante distinción que hace D. Turner no es explícita en ninguno de los autores considerados aunque esté implícita en la descripción del proceso. Turner, *The Darkness of God*, 250.

debe entenderse más bien como el colapso del lenguaje.⁵⁰² Es lo que D. Turner ha caracterizado como “una aseveración en sí misma subversiva” (“*self-subverting utterance*”); una afirmación que afirma algo y en la misma imagen lo niega. Son imágenes paradójicas las que terminan por configurar el *modus loquendi* de la teología apofática, entre lo catafático y lo apofático. Según esta lógica debemos negar y afirmar todo en Dios. Hay un mismo despojo en el lenguaje, pues, que no intenta poseer, no intenta delimitar la posible expresión de Dios.

De manera que, en las afirmaciones acerca de Dios descendemos la escalera desde la abstracción y la generalidad hacia lo concreto; en las negaciones, al contrario, ascendemos de lo concreto hacia lo general y abstracto, que finalmente es lo que mejor puede identificar a Dios y su grandiosidad. No sería posible expresarlo por lo concreto, demasiado limitado. Hay que abrirse al misterio y su oscuridad (como falta de evidencia). De hecho, una analogía sería posible entre lo apofático y el juicio reflexivo que Kant creía propio de lo sublime; como las negaciones, éste parte de lo particular para llegar a lo universal. De lo más concreto a lo abstracto, sin universales previos.

Por su parte, Rothko ha seguido un proceso artístico de disolución de todo referente, como en un ritual de desfiguración, en una necesaria destrucción de todo lo conocido. Lo hemos visto a partir de la simplicidad de lo sublime. Las obras se han purgado de todo lo anecdótico, no han dejado más que lo

⁵⁰² Ibid., 199.

esencial en una expresión mínima siguiendo una simplificación formal y de contenido. Se han reducido hasta dejar solo los huesos que pueden articular ese mensaje profundo que a todos pueda atañer. Nada de reconocible como objeto, nada que distraiga, nada de culturalmente connotado (a excepción del color y la luz), ningún símbolo. Ningún parecido ofrecido, no hay cabida para el mundo externo, ningún ambiente evidente para apresar, ningún lugar o referencia que reconocer.

Bajo este punto de vista, la abstracción se ha pensado como un lenguaje de la negatividad en consonancia con la negación apofática.⁵⁰³ La abstracción misma puede considerarse nocturna, en tanto que no se forja en nada de lo que percibimos en la luz del día. Ciertamente, sería una misma subversión del lenguaje, a un nivel extremo que pudiera no ser el único, siendo una especie de expresión de lo no lógico, produciendo extrañamiento en su simplificación, forzando el lenguaje hasta que se ha roto; siendo ese mismo vacío encarnado. De hecho, la abstracción se revela como una solución formal a una crisis gramatical en la pintura del siglo XX. Como en Rothko, busca nuevos modos de expresión. Así, superar los límites del lenguaje, abrirse a la nada, para encontrar un todo. ¿Cómo sino pintar lo invisible?

A partir de una estética de la negatividad Rothko pone entre paréntesis la certitud de lo conocido y de lo reconocible,

⁵⁰³ A. Vega ha estudiado la obra de Rothko desde una estética de la negatividad. Ver Vega, *Sacrificio y creación*.

suspende el juicio, reduce las formas a su mayor pureza. Así, la abstracción parece ejecutar una gran reducción eidética: “abstraer, es hacer emerger la estructura, quitar la máscara, destruir la envoltura natural para acceder a la realidad pura”⁵⁰⁴, dice Saint Girons. La simplicidad de la abstracción, en definitiva, “no se obtiene sino al final de este largo ascetismo que constituye la reducción de los fenómenos.”⁵⁰⁵ La teología negativa se funda en los principios del aniconismo religioso, por eso su negación en la representación. Esta negación debe entenderse como la aceptación de la dificultad de traducir en forma sensible la pureza de una revelación original. Por eso, hay que partir de la destrucción, como etapa previa a una posible creación. Un derrumbamiento de sentido es condición *sine qua non* para la emergencia de un sentido nuevo.⁵⁰⁶ También M. C. Taylor considera la desfiguración una denegación, la formulación de la negación que permite un nuevo aparecer. Paradójicamente, la negación es anterior a la afirmación, como la desfiguración a la formación, el sacrificio al renacimiento. Es como el vacío concebido por el maestro Eckhart: el templo debe estar vacío para que el Creador pueda entrar.⁵⁰⁷ El vacío supone un todo potencial, no estando todavía delimitado, reducido a una

⁵⁰⁴ Saint Girons, *Fiat Lux*, 283.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, 284.

⁵⁰⁶ Podríamos pensar que en Rothko la negación que consigue con la abstracción es más *aphairesis* que *apophasis*, ambas siendo reflejos de una misma práctica. La *aphairesis* sería sustracción, no tanto negación, por la que entendemos el proceso de su pintura que ha ido quitando capas superficiales en un proceso de ascetismo hasta quedarse con lo esencial.

⁵⁰⁷ Esta idea es expuesta en profundidad en el sermón “El templo vacío”. Maestro Eckhart, *El fruto de la nada*, 35-40.

cosa concreta. Este vacío es fundamental para engendrar o para dejar engendrar en nosotros puesto que solo el vacío puede ser fértil. Es por esto que se debe dejar suficiente espacio para que se muestre, una vez eliminadas todas las imágenes que nos alejan de él, en la sublimación que posibilita el contacto con lo divino en nosotros. Es a través de la *via apofática* (o purgativa como la hemos llamado nosotros) que el vacío de Dios se recupera.

Esto hace que nos preguntemos si en Rothko se trata de una imagen negativa o de la negación de imagen. Sería una imagen paradójica que a través de presentar la imposibilidad de otra imagen (referencial) permite entrever algo más allá. Pero esta imagen no puede suponer un vacío absoluto, sino algo oculto que se desvela. No es falta de experiencia o negación de la misma. Precisamente la fractura que produce la forma abstracta, similar a la ruptura del lenguaje místico, hace sentir la falta de expresión posible expresando algo más grande, tan poderoso que no tiene ninguna imagen.⁵⁰⁸

Ahora bien, lo que queremos descubrir aquí es la posibilidad de que este mismo trabajo apofático le sea requerido a nuestra mirada, es decir, en la experiencia que hacemos con sus obras. Esta “vía sin vía” será la que debemos tomar. Así pues, debemos entender el acto estético como un trabajo activo, aunque parezca redundante. Es un acto, una acción, igual que el apofatismo es una práctica, una estrategia. La imaginación o

⁵⁰⁸ Lo veremos más adelante, en la cuarta noche aquí presentada.

la razón deben callarse activamente, “*to unknow*” toma la forma activa del verbo. Es, no obstante, una estrategia dolorosa, de despojo y purgación de nuestro deseo natural de poseer. De la misma manera, ante una obra de Rothko debemos vaciarnos de todo lo que ya sabemos, callar la razón. Vaciarnos a nosotros mismos para ser libres de todas las imágenes y conceptos que nos hemos formado. Como nos enseñaba lo sublime, no hay ideas que permitan pensar lo que acontece, siendo precisamente lo sublime lo que escapa a la razón. De manera que se exige una misma purgación por la que suspendemos cualquier certeza anterior en una especie de epojé o reducción eidética. Esta ascesis frente a la obra de Rothko, dada la imposibilidad de identificar o reconocer inmediatamente un concepto que atribuirle, es la que nos lleva por una purgación como la apofática. Debemos aprender a vivir la obra de arte desde otras relaciones posibles, desaprendiendo y anulando aquello a lo que estamos acostumbrados. Hay que pasar por esa suspensión de certezas, anulando el deseo de poseer, para no dar nombres todavía a lo que puede ser el sentido de la obra de arte. Si no, lo que acontece no sabría ser algo nuevo a nuestros ojos. Ya hemos apuntado como Rothko esperaba que su espectador estuviera libre de las convenciones tradicionales de comprensión. No podemos pretender acercarnos a la obra para poseerla inmediatamente, hay que dejar que sea ella la que nos posea, entre el vacío y la oscuridad, la finitud y la infinitud, lo absoluto y lo relativo.

Negados el interés y el deseo, hemos pasado por una purgación que se convierte, en definitiva, en una purificación. Ahora, hay una búsqueda distinta, que no puede ser intencional y que se aleja de toda exterioridad. Esta misma búsqueda es la de San Agustín, la de una interioridad profunda y divina que puede recobrase después de esta necesaria pérdida. En *Las Confesiones*, une bajo un mismo tono un lenguaje autobiográfico y experiencial, de introspección, con un lenguaje dialéctico y epistemológico. Es en la interioridad donde podremos encontrarnos a nosotros mismos y a Dios. Es evidente que para Agustín encontrarse a uno mismo y encontrar a Dios era una misma búsqueda; están en el mismo lugar.⁵⁰⁹ Santa Teresa de Ávila también cree que “el conocimiento de uno mismo y el de Dios son directamente proporcionales” como San Juan consideraba que “el centro del alma es Dios.”⁵¹⁰ Así pues, se describe un *itinerarium mentis* resultante de un despertar gradual de una vida vivida en el exterior, en las cosas creadas que se dirige ahora hacia la profundidad de la interioridad. Este *itinerarium mentis* entonces es más bien un *itinerarium intus*, como explica D. Turner.⁵¹¹ La paradoja es que Dios es lo que tengo de más íntimo en mi interior pero no puede conocerse, no hay ninguna vía como habíamos apuntado, ni tan solo la del

⁵⁰⁹ “God is not to be sought outside the self, for God is already there within, eternally more intimate to me than I am to myself. It is who I am “outside” myself and it is the God within who initiates, motivates and guides the seeking whereby and in which God is to be found. Not only is God within my interiority; it is from the God within that the power comes which draws me back into myself, and so to God.” Turner, *The Darkness of God*, 59.

⁵¹⁰ Ibid., 142-143.

⁵¹¹ Ibid., 3.

deseo de encontrarlo.⁵¹² A esta región oscura, incluso oscura para nosotros, no puede accederse más que en la pérdida del sujeto, del yo conocido, como también Dios debe ser conocido fuera de nuestro conocimiento racional. “Tú vienes a mí, si yo me pierdo”⁵¹³, escribió Eckhart haciendo gala de lo que se ha llamado “una metafísica del Éxodo.”⁵¹⁴ Esta interioridad en la que encontrar lo divino en nosotros, está fuera de nosotros mismos. Esto puede explicarse en el sentido siguiente: buscarse a sí mismo, buscar en nuestra más pura interioridad no puede hacerse desde la conciencia de nosotros mismos, desde la comprensión racional que la conciencia nos ofrece.

Emerge ahora una problemática que San Agustín trata desde el punto de vista de la intencionalidad. La mente es intencional, tiene una presencia propia por que la que conoce dónde se dirige su actividad. Para Agustín, los actos son intencionales y nos resultan más o menos evidentes. Por lo menos, en tanto que sabemos a qué se dirige nuestra intención (pensamos y sabemos qué es lo que es pensado). La complicación viene cuando estamos dirigiendo la atención no al qué sino a quién, al agente de estas acciones, es decir, a nosotros mismos. Ahí es cuando nos damos cuenta de que no somos una presencia transparente para nosotros mismos.

⁵¹² Ibid., 174.

⁵¹³ Vega, *Tres poetas del exceso*, 54.

⁵¹⁴ Amador Vega, introducción a *El fruto de la nada*, de Maestro Eckhart, 19. (Citado de É. Zum Brunn y Alain de Libera, *Maître Eckhart, Métaphysique du Verbe et théologie négative*).

San Agustín parte de la sorpresa de saber que hay algo en nosotros que no tenemos la capacidad de conocer. ¿Cómo, entonces, desear y buscar algo si no lo conocemos? Como la conciencia, que es intencional (se dirige a algo diferente de sí misma), el acto de buscar es el de buscar algo. Buscamos sabiendo cuál es el objeto de nuestra búsqueda, por eso, nos es posible reconocerlo cuando lo tenemos enfrente. Lo buscamos porque lo deseamos. Desear es querer algo y según San Agustín, no podemos querer lo que nos es todavía desconocido. Este conflicto se resuelve en San Agustín por la concepción neoplatónica de la *anamnesis*. El conocimiento está en nosotros pero no lo recordamos por la caída al nacer del mundo de las ideas.⁵¹⁵ Es en *Las Confesiones* donde nos habla de un descubrimiento de Dios como un redescubrimiento, un retorno a la verdad que teníamos de alguna manera.⁵¹⁶ La búsqueda es entonces no solo de Dios, sino desde Dios, dice D. Turner:

que encontrar a Dios era posible solamente en y a través del descubrimiento de uno mismo y que ese ser, su ser, era “descubrible” solamente allí donde Dios debía ser encontrado. Y ese lugar, donde tanto él, Agustín, y Dios debían ser encontrados, era en las profundidades de su propia interioridad: *tu autem eras interior intimo meo* (pero tú eras más interior que mi propia interioridad).⁵¹⁷

La interioridad no nos permite encontrar a Dios quizás porque en realidad la vivimos de una manera falsa, fuera de lo que es realmente el interior. La interioridad que busca la teología

⁵¹⁵ Aunque no parece mantener esta teoría en *Las Confesiones*, la memoria siempre ha tenido un rol relevante.

⁵¹⁶ Turner, *The Darkness of God*, 58.

⁵¹⁷ *Ibid.*, 55.

mística debe sustituir aquella que tenemos como interna sin serlo verdaderamente. Así pues, lo apofático denota una práctica ascética que en realidad es también una estructura epistemológica para fundar otro tipo de conocimiento, casi al modo del método cartesiano o de la *epoché* fenomenológica. Se trata de no aceptar ningún *a priori* para fundar otro sistema que pueda acercarnos a la verdad absoluta.

En realidad, deberíamos pensar que esta búsqueda de lo que habita en nosotros y desconocemos es una búsqueda que no busca. Para entender esto, hay que pensar que esta búsqueda no intencional es en definitiva una salida, una huida, como representan las estrofas del poema citado más arriba, de todo lo racional, de la consciencia. De manera que, el trayecto que se emprende no es directamente hacia nosotros mismos, sino afuera, donde estamos perdidos y no conocemos nada, donde estamos realmente abiertos al misterio. Todo pasa en ese plano extático, como en un primer momento delante de una obra de Rothko. Tal vez debemos pensar ese conflicto visto en San Agustín como sigue. Lo que queremos es encontrar y en vez de limitarnos a una búsqueda acotada, debemos estar abiertos a lo que advenga. Una de las populares frases que encontramos en *Rayuela*, de J. Cortázar, probablemente nos ayuda a entrever la diferencia: “andábamos sin buscarnos, pero sabiendo que andábamos para encontrarnos”.

El fenomenólogo francés Henri Maldiney estructura su pensamiento alrededor de una existencia que es igualmente

apertura⁵¹⁸: “estar en el mundo, es encontrar las cosas bajo el horizonte de una «presencia en abertura», de una presencia abierta y expuesta a la sorpresa.”⁵¹⁹ Existir es estar en la abertura, fuera de sí, expuesto a la sorpresa que adviene. Más que búsqueda es encuentro, en la abertura donde nada está fijado, en la expectativa todavía indeterminada del advenimiento.⁵²⁰ El hombre existe en “la posibilidad siempre abierta para encontrar.”⁵²¹ La fenomenología es una filosofía del aparecer⁵²² (más que de la aparición), en ese encuentro en el que el fenómeno aparece. De hecho, no hay ningún encuentro sin fenómeno, ni al contrario, como Bernard Rigaud menciona, no hay fenómeno sin encuentro. Siguiendo a Maldiney, pues, diremos que los eventos abren el mundo, nos abren al mundo porque hacen mundo y no al contrario. El encuentro es, en consecuencia, el momento de realidad puesto que lo real es siempre lo que no esperábamos. La presentación de Maldiney, de hecho, viene a confirmar esos dos tiempos que nos han ocupado hasta aquí: la dialéctica de abrirse, tenerse fuera de uno mismo, para poder tener un encuentro con lo más real, que solo con el vacío y la nada puede aparecer. Por esta razón la

⁵¹⁸ Según el diccionario de la Real Academia Española “abertura” correspondería a la “acción de abrir o abrirse” así como a la hendidura o agujero. En cambio, “apertura” significa igualmente la “acción de abrir” y se utilizaría más bien como inicio. Diccionario de la Real Academia Española, s.v. “apertura” y “abertura”. <http://dle.rae.es/?id=053odzB>.

⁵¹⁹ Bernard Rigaud, *Henri Maldiney. La capacité d'exister* (Éditions Germina: Francia, 2012), 10.

⁵²⁰ *Ibid.*, 13.

⁵²¹ *Ibid.*, 10.

⁵²² El significado fundamental de “fenómeno” se vincula al de la palabra griega *phainesthai*, “aparecer”. Eliane Escoubas, “Le phénomène et le rythme. L'esthétique d'Henri Maldiney”, *Revue d'Esthétique* n.36/37, (1999).

fenomenología, al menos la de Maldiney, no puede ser practicada sino existiendo, en una apertura que es posibilidad de encuentro ante la provocación de lo sensible. Precisamente, se relacionaría con el elemento apofático por el abandono necesario de lo ya sabido, por esa salida de la consciencia. Lo que podemos buscar en nosotros mismos es lo que sabemos y de lo que tenemos consciencia, lo racional. Para encontrar eso de lo que no tenemos conciencia, hay que salir de lo consciente.

Sin ir demasiado lejos, el viaje que emprendemos para conocer las regiones oscuras y tenebrosas de nosotros mismos es el viaje de varios artistas y filósofos, especialmente a partir del Romanticismo. A través de la poesía o el sueño querían buscar el inconsciente, que, en su opinión, era más real que la realidad (consciente), como lo era para Rothko:

el alma se exalta ante sus propios recursos y la efervescencia del genio visionario facilita inmediatamente la ascesis del genio observador, tal y como testimonia Víctor Hugo. “Es algo inaudito: resulta que es en nuestro interior donde tenemos que mirar lo que está fuera.”⁵²³

Rousseau había escrito en las *Rêveries du promeneur solitaire*: “nunca medito, nunca sueño más deliciosamente que cuando me olvido de mí mismo.”⁵²⁴ La noche es el momento donde el inconsciente a través de sueños se manifiesta en detrimento de la conciencia que nos hace mediadores. El inconsciente es lo que nos abre a lo abierto, a la existencia inmediata (no-mediata por la conciencia). Escribía Rothko que

⁵²³ Saint Girons, *Le sublime*, 114. Trad., 187.

⁵²⁴ *Ibid.*, 119-120. Trad., 194.

la idea que prevalece del artista es compatible con la visión de Platón, expresada en *Ion* en referencia al poeta: “no es posible la invención si al poeta no le ha llegado la inspiración y está fuera de sus sentidos, y su mente ya no habita en él”. Aunque la ciencia, con sus escalas y normas amenaza constantemente con despojar el misterio a la imaginación, la persistencia de este mito es el homenaje involuntario que el hombre rinde a la comprensión de su ser interno como algo diferente de su experiencia racional.⁵²⁵

Especialmente las primeras etapas creativas de Rothko parecen evidenciar un mismo proceso de extrañamiento, de alejamiento a todo lo material buscando una esencia común pero subjetiva, indagando en las oscuras regiones del inconsciente como en esa salida necesaria de sí. El artista, como el poeta, acceden a nuevas verdades, no accesibles antes, gracias a despojarse de su ser consciente, gracias a esa salida que les permite llegar donde ni ellos mismos sabían que podían llegar. En la destrucción de la imagen, dice Eliade, el artista tiene “la esperanza de crear nuevos universos, más viables por ser más «verdaderos»; o expresado de otro modo, más adecuados a la situación actual del hombre.”⁵²⁶ Por eso, el artista trabaja para encontrar un inconsciente, como Rothko hacía con el surrealismo o el automatismo, que se revela (se le revela) en el acto artístico. El artista busca sin saber, sin saber a lo que podrá

⁵²⁵ “When thinking of the artist, the world still adheres to Plato’s view, expressed in *Ion* in reference to the poet: «There is no invention in him until he has been inspired and is out of his senses, and the mind is no longer in him.» Although science, with scales and yardstick, daily threatens to rend mystery from the imagination, the persistence of this myth is the inadvertent homage which man pays to the penetration of his inner being as it is differentiated from his reasonable experience.” Rothko, *The Artist’s Reality*, 1. Trad., 44.

⁵²⁶ Mircea Eliade, “Permanencia de lo sagrado en el arte contemporáneo” en *El vuelo mágico*, eds. Victoria Cirlot y Amador Vega (Madrid: Siruela, 1995), 143.

acceder. Tampoco nosotros debemos delimitar nuestra búsqueda de sentido. Este sacrificio consciente que conlleva algo de purgación y de purificación, ha de existir para disponernos a otro estado. Por esto, la relación del sujeto con la obra debe necesariamente cambiar. Nos parece que en este primer momento del acto estético debe hacerse un paso hacia atrás, retirarnos como intencionalidad que se dirige a la obra de arte para llenarla de sentido, con el fin de dar cabida a lo que se da en ella. Como ya hemos apuntado, solo a través de una suspensión de certezas (del yo consciente) así como una apertura para mantenernos fuera de nosotros mismos, el espacio para acoger eso que se da será creado. Hay que crear un vacío.

Podríamos caracterizar, pues, esta nueva relación como una “disponibilidad”. Estar disponible significa estar dispuesto a sufrir, a abrirse fuera de cualquier constitución racional, no solo darse a ello ante la amenaza que supone, sino estar en una condición de acogida y contemplar en un horizonte que no tiene nada de objetivo.⁵²⁷ Estar disponibles sería:

estar atento a la posibilidad que es nuestra para establecer otra relación posible con lo que nos rodea, una relación que no es ni de conocimiento ni de utilización. En este sentido, renunciar a la constitución no significa para el Yo que renuncie a

⁵²⁷ Benjamin Delmotte, *Le visible et l'intouchable. La vision et son épreuve phénoménologique dans l'oeuvre d'Alberto Giacometti* (Lausanne: L'Âge d'Homme, 2016), 153.

*sí mismo como principio de anticipación de la fenomenalidad en una exigencia de sentido.*⁵²⁸

El espectador está sobrepasado, desbordado, su actitud debe ser la de disponibilidad, en una pérdida de referentes por los que sale de un estado de aprensión corriente, se pierde hasta a sí mismo. El activismo de una práctica ascética como la que hemos visto, esconde, no obstante, una posible contradicción en su seno. San Juan de la Cruz, por eso, acaba pensando que es una práctica activa de ascetismo, que nos prepara para que un trabajo se realice en nosotros. Solo pasivamente, por el trabajo que hace Dios en nosotros (y no nosotros hacia Él) nos es posible liberarnos finalmente por completo. En otras palabras, solo un ascetismo activo no sería suficiente puesto que, en tanto que activo, es consciente. En cambio, cuando el Ser es el contenedor de Dios, a partir de este vacío perfecto donde Él puede trabajar en nosotros, ya no hay que hacer, sino dejar surgir. Sería un eclipse emocional en el que el sujeto no distingue el dolor del placer, donde nada puede ver porque se ve a través de él. En efecto, no se busca aniquilar unas ciertas imágenes para sustituirlas por otras. Aquí aparece el problema

⁵²⁸ “Être disponible ici, ce serait plutôt être disponible à soi-même, être attentif à la possibilité qui est nôtre d’établir un autre rapport possible avec ce qui nous entoure, un rapport qui n’est ni de connaissance, ni d’utilisation. En ce sens, renoncer à la constitution ne signifie pas pour le « Je » qu’il renonce à lui-même « en tant que principe d’anticipation de la phénoménalité dans une exigence de sens ».” Ibid.

de una lectura demasiado experiencialista.⁵²⁹ No se destruyen unas experiencias para sustituirlas por otras, tampoco. El sujeto no es destruido, la gracia no nos destruye sino que destruye un estado imperfecto de voluntad posesiva y unidos con Dios la pérdida de identidad no es real, sino que somos uno con él; no indistintos aunque tampoco opuestos. La interioridad de San Juan de la Cruz, no puede ser totalmente experiencial porque podemos ser mucho más internos de lo sabemos que somos.⁵³⁰ Esto solo es posible por la gracia y la fe. Es por lo tanto una disponibilidad activa, conscientemente alejándose de la consciencia, para dejar surgir lo que en ese nuevo espacio puede configurarse. Hay que dejar a la obra resonar en nosotros y proponer nuevas vías de significación.

De manera que llegados a este punto, podemos entender aquello que ya había sido nuestra conclusión en los riesgos de lo sublime. En este primer momento, reafirmamos gracias a la primera de las etapas místicas, que debemos perdernos a nosotros mismos. En el que es también el primer momento de la dialéctica de lo sublime identificamos la primera de las noches del acto estético, en tanto que purgativa. Aún presos por las

⁵²⁹ A propósito de la obra de San Juan de la Cruz se ha hecho una lectura psicológica comparando esta experiencia mística con el estado depresivo. De hecho, son estados de alteración de la consciencia, estados paradójicos. Se han podido ver paralelismos con los síntomas de la depresión en la pérdida dolorosa de uno mismo y la pérdida de la consciencia del sujeto sobre sí mismo. Como síntomas de la depresión deberían añadirse, además, la aversión, la ansiedad, el abatimiento, la apatía, el temor constante y la pérdida de memoria. Sin embargo, hay diferencias notables tanto en las causas como en el resultado. La persona deprimida espera recuperarse y volver a un estado anterior. Por el contrario, la persona que ha encontrado a Dios, no espera una recuperación. Turner, *The Darkness of God*, 232.

⁵³⁰ *Ibid.*, 251.

obras, en su aspecto formal, no podemos orientarnos hacia un significado. No debemos intentar entender ni identificar un sentido, sino que debemos ponernos en ese estado de disponibilidad y de acogida aunque sea un proceso en el que nos perdemos a nosotros mismos. En la interioridad es donde encontraremos el sentido de las obras, pero debemos purificarla de todo lo conocido, del deseo, del interés. Intuimos ya que no hay nada que entendamos por la razón, como Dios es grande y oscuro hasta un límite que nos sobrepasa y sobrepasa nuestro conocimiento racional, nuestra consciencia intencional. Hemos perdido nuestros medios en un desasimiento, mientras que lo sublime, paradójico en sí mismo, me lleva y me desestabiliza, me atrapa y me confunde, me aterriza pero me atrae, me toma y se apodera de mí siendo inaprensible y huidizo (*saisit étant dessaisissant*). Este sentimiento contradictorio es lo que B. Saint Girons llama “*saisissement dessaisissant*”.⁵³¹

Así que hay dos aspectos que son importantes para nosotros: lo sublime es en su efecto un “arrebato que desase”, pero a la vez es inaprensible en sí mismo. Desase puesto que es inaprensible, seguramente. Nos acerca al momento doloroso de

⁵³¹ “El *saisissement* y el *dessaisissement*, es decir, la esperanza de ser atrapados y la experiencia de estar confundidos se enlazan en un nexo indisoluble. Ya que el acto de *saisir* (de “atrapar”, de “aferrar”) no puede ser equivalente a colmar o a llenar una mete presumiblemente vacía, es decir, no puede ser lo mismo que proporcionar la vista —como dice Platón— a quien careciera de ella. El *saisissement* me atrapa, precisamente, mientras me confunde (*saisit tout en dessaisissant*), me aferra y, al tiempo, me aterriza: me toma consigo, me «desprende» (en el sentido de que me separa) de mí y me sorprende. Y la sor-presa es una presa de grado máximo: me siento *étonné*, precisamente en el sentido de «aturdido», golpeado por el fulgor (*ashtonished* y *thunderstruck*, como dirá más tarde Burke): me siento herido. Pero si lo sublime aferra (*saisit*), lo sublime es, a su vez, inaferrable (*insaisissable*), inapropiable.” Saint Girons, *Le Sublime*, 26-27. Trad., 44.

pérdida y renuncia de la vía ascética. Como para la mística, hay que pasar por un momento de desasimiento con el fin de prepararse para concebir lo que se manifiesta de una manera diferente a la racional, siendo en sí mismo escurridizo para la razón. Estaría así en relación con el apofatismo expuesto hasta aquí. No solo como pérdida y dolor de lo que nos estremece y desestabiliza, sino también como lo que denota una resistencia a ser pensado, a ser delimitado. Escapa de la razón y desborda nuestra comprensión racional. Ahí, podemos sentirnos cercanos a Dios y a la negatividad como vía hacia Él. Se intuye ya que este acto que empieza por esta disponibilidad nuestra es necesario para que el segundo momento de la dialéctica sobrevenga. Es indispensable pasar por esto para ganar ese otro nivel de comprensión. Resulta esencial como respuesta activa, como ese trabajo estético, con el que nos enfrentamos a un lienzo de Rothko.

2.2. Noche iluminativa

IV

*Aquésta me guiaba
más cierto que la luz del mediodía,
adonde me esperaba
quien yo bien me sabía,
en parte donde nadie parecía.*

Esta cuarta lira del poema de San Juan de la Cruz está conectada con la estrofa anterior por “*Aquésta*” que no es otra que la luz del corazón que guía al amante en su huída. Esta luz,

“más segura que la del mediodía”, es la de la noche como veremos, cuando en la oscuridad esa luz del alma es la única que guía. La noche, por lo tanto, refuerza su significación como un lugar oscuro que es refugio, que es secreto: “en parte donde nadie parecía”. Guía con su luz hacia ese reencuentro, donde alguien espera, sin que la unión sea consumada aún. El tiempo verbal del imperfecto es muy revelador, aunque el poema está enunciado en pasado, a la manera de los relatos, aquí obtenemos la idea de acción haciéndose, no completa todavía. Con una sintaxis más simple y un ritmo no tan entrecortado (el uso de la coma disminuye) y sobre todo porque esa salida ya se ha producido, esta lira permite presentar este otro segundo momento del acto estético, que encuentra en la vía mística un paralelismo evidente. Lo que se describe aquí, en realidad, corresponde a la vía contemplativa. Después de la purificación del alma, una la luz se ve en nosotros y nos guía a un estado más calmado, extático; superior.

Ya desde la tradición clásica, lo sublime ha sido vinculado a un proceso de ascensión que transforma al sujeto que se deja afectar por él. Produce una elevación metafórica de nosotros mismos en el acto de sublimarnos, en el efecto de la sublimación. Así como lo sublime implica un trayecto ascensional, también la mística neoplatónica dibujó un esquema en el que la ascensión es esencial en el trayecto hacia la transformación del sujeto. La mística cristiana se forjó en una doble convergencia entre la tradición griega y hebrea. Inspirada especialmente en los relatos de Platón, como el mito de la

caverna del libro siete de la *República*, y el encuentro de Moisés con Yahvé en el Monte Sinaí, del Éxodo, ejemplificó la *via contemplativa* como una elevación. En ambos relatos encontramos una dialéctica similar. El esclavo de la caverna debe ascender hacia un lugar que no es oculto o subterráneo, no está sumergido en las profundidades de la tierra, como lo está la caverna. También Moisés debe alejarse de la llanura y pasar por la ascensión del Monte Sinaí. Es probable que la alegoría de Platón tuviera como objetivo expresar la ascensión del filósofo hacia el conocimiento, entonces aún más evidente ese movimiento hacia arriba, simbólicamente hacia al mundo de las ideas. Sin embargo, la convergencia de tradiciones ha querido que el cristianismo lo leyera como una alegoría de la ascensión a Dios.⁵³²

Esta transformación, pasado el primer momento de riesgo, se ha caracterizado como una elevación que ha de ser entendida como un movimiento ascensional que no es otro sino el de acceder a un plano superior de trascendencia. Esto está presente también en la etimología de “sublime” tanto en griego como en latín. *Hypsos*, la palabra usada en griego se relaciona con el adverbio “*hysí*” (“en alto”) y se utilizaba incluso para designar a los dioses. La filosofía griega, orientada hacia lo excelso, hacia el añorado mundo de las ideas, podría entonces suponer el acceso a las verdades superiores que se encuentran en lo alto. Ya en Platón podríamos pensar que en su sentido de la *paideia*, en la enseñanza de la *areté*, había esta connotación

⁵³² Turner, *The Darkness of God*, 15.

de superar los límites propios accediendo a una elevación del alma y de la humanidad hacia algo superior, situado arriba, en lo alto. En este sentido, la *paideia* reorienta la vista, salir de la caverna no es proporcionar la vista a quien no la tiene, sino aprender a ver. Es aquí que lo sublime, como lo más alto y elevado (en el sentido de superior) puede suponer la autotranscendencia como la superación de uno mismo. También con Longino, ya lo hemos visto, lo sublime responde a una disposición innata del alma para alcanzar una grandeza de espíritu. En el *Peri hypsos* es el logos, en el discurso sublime, el que permite esta elevación, concebido como un principio creador que ordena el cosmos, tal como la luz hizo con las tinieblas. De hecho, para Longino las figuras retóricas, en su nobleza de expresión, tienen una luz propia: “las palabras bellas tienen la luz propia del pensamiento.”⁵³³ Esta luz propia del pensamiento es la que nos hace trascender en una elevación del alma. Asimismo, en la tradición grecorromana, estrictamente retórica, lo sublime posibilita un tránsito hacia lo elevado. Como hemos visto, era sinónimo de grave o elevado, pero también de vehemente y terrible. “*Sublimis*” combina la preposición “*sub*” (“bajo”), (“cercano”) con el adjetivo “*limis*” o “*limus*” (“oblicuo”, “de través”) o bien el sustantivo “*limen*” (“límite, umbral”).⁵³⁴ En latín “*sub*”, nos dice Saint Girons, no designaría solamente “una relación de inferioridad, de proximidad o de sumisión, sino también un desplazamiento de

⁵³³ Ibid., 121.

⁵³⁴ Saint Girons, *Le Sublime*, 51-52. Trad., 91.

abajo hacia arriba.”⁵³⁵ De manera que lo sublime significaría “aquello que va elevándose” y “que se encuentra en el aire” o “que nos trasciende”, en el sentido griego, o “que nos lleva hacia arriba”⁵³⁶ en el sentido etimológico del latín. En este mismo sentido, Chevalier Jaucourt, autor de lo “sublime” en la Enciclopedia escribe que este “es todo lo que nos eleva por encima de lo que éramos, y que al mismo tiempo nos hace sentir esta elevación.”⁵³⁷

Ciertamente, no hay que perder de vista la dimensión metafórica de lo sublime en su capacidad transformadora. Es importante entender que no significa tanto una grandeza como cualidad propia de un objeto sino una elevación, como un movimiento ascensional y una posición relativa del sujeto que se ve trascendido, es decir, desplazado hacia arriba. Implica un trayecto, un movimiento hacia lo alto conllevando el abandono de una posición inferior. En efecto, es un desplazamiento lo que produce en el éxtasis y el raptó que nos causa. En este momento frente a una obra de Rothko en la que nada podemos entender racionalmente, debemos retardarnos en la contemplación y dejar surgir una luz otra que nos lleva a otro estadio entendido como superior. Empieza, pues, aquel segundo momento de lo sublime, la reorientación hacia otro estado o lugar que puede entenderse como la sublimación, donde nuestra disponibilidad nos hará ver diferentemente. Después de la

⁵³⁵ Ibid.

⁵³⁶ Ibid., 26.

⁵³⁷ Menene Gras, estudio preliminar a *Indagación filosófica*, de Burke, xix.

purificación del alma, en el vacío creado hay un nuevo espacio para hacer surgir, para encontrar en nosotros a Dios y este lugar al que se accede, responde a aquella salida purgativa de nosotros perfilándose también como una ascensión. De hecho, habíamos preparado las condiciones necesarias para que este lugar advenga a nosotros, lo que habíamos construido era un vacío. Ahora este vacío se convierte en el espacio para acoger a Dios.⁵³⁸ La pobreza o el despojo espiritual prepara el lugar de reunión y unión del alma con Dios, siendo necesariamente un desierto. El desierto, metáfora del vacío utilizado en múltiples ocasiones en el contexto religioso, especialmente místico, es una mediación. En la suspensión que supone, no existen los contrarios, es un lugar sin forma.⁵³⁹ El desierto es, pues, la representación de una terrible prueba del alma, el salto de fe, en definitiva, a partir de la cual accederemos a la unión definitiva. La voz divina bajo la que Dios se presenta solo puede sentirse más allá del desierto, es una voz que no es todavía una palabra, solo una vez cruzado el desierto purificados del lenguaje y los significados *a priori*, solo después de la noche oscura, el alma es finalmente sensible a la voz divina.⁵⁴⁰

La salida por la que accedemos al desierto de purificación es también para la mística necesariamente una ascensión hacia un

⁵³⁸ “La intención del abandono, propiamente una ausencia total de intención y de cualquier tipo de propiedad o atributo, es permitir la entrada, concepción y nacimiento del Verbo divino.” Amador Vega, introducción a *El fruto de la nada*, de Maestro Eckhart, 15.

⁵³⁹ Vega, *Tres poetas del exceso*, 51.

⁵⁴⁰ Vega, *Passió, meditació i contemplació*, 115.

conocimiento superior. Antes de poder ver esa luz divina superior, hay un trayecto que se simboliza con una elevación. La mística neoplatónica la ha pensado a menudo como una jerarquía que se resume en tres movimientos. En las *Confesiones* y en *De Trinitate* de San Agustín es posible seguir la influencia de Plotino en las tres etapas progresivas que se caracterizan como: fuera de las cosas percibidas por los sentidos, dentro en el alma y arriba donde la verdad y la belleza absolutas se encuentran. Este “fuera”, “dentro” y “arriba” marcan ese movimiento necesario. Ya hemos visto cómo era necesaria la salida, gracias al elemento negativo o apofático anteriormente expuesto. Ahora, es momento de re-entrar, estando ya la interioridad purificada. Desde esta interioridad recobrada, la elevación hacia un lugar más alto es posible. Se traza, así, una línea vertical simbólica de nuestro interior hacia Dios, el punto más alto y elevado. Muy sucintamente podríamos decir que se trata en San Agustín de una trascendencia de sí mismo hacia un estado donde el encuentro con Dios tendrá lugar. En *Las Confesiones* San Agustín nos dice que hay un camino hacia la interioridad, entendido como un proceso psicológico de introspección hacia nosotros mismos, pero también como un proceso epistemológico hacia un conocimiento absoluto. Encontrar a Dios supone encontrar el saber que solo él tiene. El conocimiento es fundado por una presencia objetiva en nuestro espíritu incluso si ésta no es demostrable. El espíritu está en su punto álgido hasta el final de la ascensión. Encuentra el lugar donde la luz de la verdad reside. D. Turner ilustra este momento de una forma muy gráfica al decir que el punto más alto de una

realidad inferior toca el punto más bajo de una realidad superior. Podemos imaginar dos triángulos, uno de ellos invertido, coincidiendo por el vértice. De esta manera, la metáfora de la interioridad se transforma en subida, *acies mentis*:

el *itinerarium intus* es también un *ascensio superius*. Las dos metáforas de interioridad y ascensión se encuentran en el punto donde Dios y el ser se encuentran, así que lo que es más interior en mí es también lo que está arriba y más allá de mí; así que el Dios que está en mí es el Dios que soy dentro.⁵⁴¹

Unos siglos más tarde, esta misma estructura ascensional se repite en otros autores, como Buenaventura, Hugo de San Víctor o el Maestro Eckhart. Buenaventura, teólogo, Arzobispo y cardenal franciscano, dibuja un *itinerarium mentis* en la síntesis de la jerarquía de Dionisio con la interioridad de San Agustín.⁵⁴² Es desde el universo material que el ascenso es posible porque el universo material es, en sí mismo, como una escalera. Buenaventura adapta el “afuera”, el “interior” y lo “hacia arriba” al vocabulario de Hugo de San Víctor: la creación material contiene vestigios de la divinidad, el mundo interior del alma humana, a su vez, contiene imágenes de lo divino y por la gracia de Dios estas imágenes se convierten en “semejanzas” con las que subimos al estado más alto. Esta escala imaginada por Bonaventura es como una escalera de cuerda puesto que a cada nuevo paso, los anteriores deben llevarse consigo. Cada

⁵⁴¹ “*The itinerarium intus is also an ascensio superius. The two metaphors of inwardness and ascent themselves intersect at the point where God and the self intersect, so that that which is most interior to me is also that which is above and beyond me; so that the God who is within me is also the God I am in.*” Turner, *The Darkness of God*, 99.

⁵⁴² *Ibid.*, 103.

nuevo escalón presupone el anterior, todos necesarios para seguir adelante. Esta ascensión jerárquica, metáfora de la subida epistemológica, es posible por la estructura ontológica del mundo.⁵⁴³

Ahora bien, esta ascensión nos lleva a un nuevo lugar, que podría entenderse como un nuevo estado del alma. Pero este nuevo espacio que se abre al sujeto es, paradójicamente, un “*locus non locus*” siguiendo a San Agustín, “una tierra sin caminos” para San Juan. Es el vacío que hemos creado el que ahora habitamos, es el vacío del alma al que hemos llegado. De manera que, esa salida es una ascensión que vuelve para encontrar la luz del alma. Esta luz es un desierto sin forma ni atributos, como es por ejemplo para Eckhart,⁵⁴⁴ una nada capaz de ser el todo que Dios es. Esta luz es oscura y nos enseña a ver diferentemente. Podríamos decir que es una luz simbólica que guía hacia la elevación última, hasta que la ascensión pueda llegar a su fin. Esta experiencia ha sido considerada por la mística como *resignatio ad infernum*, pero a lo que es negativo se añade algo positivo, la grandeza del alma gozando en libertad de todo lo de arriba y lo de abajo.⁵⁴⁵

⁵⁴³ En comparación con la jerarquía de Dionisio, Buenaventura difiere de su misticismo intelectualista volviéndose hacia un voluntarismo donde el intelecto es sobrepasado por el amor. El amor es lo que trasciende el intelecto y, siendo su condición de posibilidad, se perfila como superior a él. Aunque la jerarquía epistemológica de Dionisio está presente en la ascensión del intelecto, suponiendo una analogía entre macrocosmos y microcosmos en el alma.

⁵⁴⁴ Tiene diferentes nombres: “una chispa del alma”, “la parte más íntima”, “fortaleza del alma”, “refugio del espíritu”, “silencio”, el “desierto”, un “algo”. Turner, *The Darkness of God*, 140.

⁵⁴⁵ Haas, *Visión en azul*, 63.

Para poder pensar esta oscuridad brillante que podemos sentir en nuestro interior, se hace necesario entender la simbología que la luz y la oscuridad, el día y la noche han tenido en un sentido más general. Entender, así, el proceso por el que podemos acabar describiendo esa luz del alma como una luz nital. Es “nital”, no nocturna. Es decir, de la noche pero no constreñida a la duración temporal que se contrapone a la duración del día.

2.2.1. Luz-oscuridad⁵⁴⁶

Al principio, nos dice el Génesis, “Dios creó los cielos y la tierra. La tierra era informe y vacía: había las tinieblas en la superficie del abismo. Dios dijo: Hágase la luz! Y hubo luz.”⁵⁴⁷ Con este *Fiat Lux*, la luz y las tinieblas fueron separadas, el caos se ordena bajo una luz que vuelve las cosas distintas. De las tinieblas increadas primordiales (la oscuridad primera, impenetrable, atemporal), surge una segunda oscuridad, posterior a la creación de la luz (*lux*). Una tercera oscuridad puede ser concebida cuando, en el cuarto día, día y noche se dotan de sus alumbraciones específicas: el sol y la luna; la noche estrellada se reserva, pues, su propia luz.

⁵⁴⁶ Consideraciones basadas en Saint Giron, “La revanche de l’obscur” y Les marges de la nuit, 8.

⁵⁴⁷ Gén. 1: 1-3.

Así como en latín la luz tiene un sentido doble: “*lux*” y “*lumen*”, es decir, la luz endógena y la fuente de luz exógena respectivamente, la oscuridad puede tener también dos sentidos. En griego “*asapheia*” es utilizado por la tradición retórica y significa literalmente: “privación de claridad y evidencia.” Por otra parte, “*skotos*” y el adjetivo “*skoteinos*” tienen un significado menos inmediatamente negativo o privativo que el anterior. En latín corresponde a “*obscuritas*” y “*obscurus*” que significan lo oscuro en el doble sentido, físico y moral. Derivarían de la raíz sánscrita “-*sku*” que significa “cubrir”, “velar” y ha dado en griego “*skia*”, “sombra”. A “*skia*” le corresponde, pues, *shade* y *shadow*, en inglés, y podemos pensar que refiere el cielo cubierto o nublado.

Importa, por lo tanto, distinguir entre “*asapheia*” y “*skotos*”, entre la oscuridad anterior a la aparición de la luz, aquella en la que el contraste no sería todavía posible y donde no existiría ninguna línea de demarcación, y la oscuridad que supone siempre la luz. Es decir, entre la idea de anti-evidencia o anti-claridad y aquella de velo, más o menos destinado a ocultar; como un vacío nihilista que es absoluto y un vacío relativo respectivamente. De manera que la oscuridad, en definitiva, puede no ser tan cegadora en uno de sus significados. Como tampoco lo es el cuarto día donde tiene una luz propia.

Tres son las oscuridades y tres son las luces que también entran en juego en nuestro análisis pictórico. Primeramente, hay una luz física de ondulación corpuscular que a través de su

incidencia en los objetos hace posible percibirlos. Esta iluminación del acto de ver funciona a menudo por oposición; para ver el negro oscuro hay que contar con la claridad de la luz, un contraste. El claroscuro es necesario. El negro se ve por la incidencia de la luz en él, pero hay una luz segunda que le es propia. Lo que se ha considerado propio del negro es la absorción de la luminosidad, sin que ésta pueda resplandecer. Por lo tanto, el negro se ha asociado a una ausencia de luz, a una oscuridad total. Cuestión que puede ser discutida pues el negro puede tener una luz oscura propia, como intentamos demostrar aquí. No se trata de la claridad proyectada en la oscuridad sino de la claridad que viene de la propia oscuridad. Esta luz que puede ser también física, en las tonalidades de negro, nos hace pensar en una tercera luz, simbólica, que el negro desprende y que podremos definir como una luz nital.

2.2.2. Oscuridad y luz divinas

El simbolismo de la luz ha atraído las religiones y las ha acompañado desde las más antiguas, de Oriente a Occidente.⁵⁴⁸ Ya en Egipto la luz estaba muy presente en la teología heliopolitana, en la cosmogonía y los atributos solares de las deidades; la luz era símbolo de perfección cósmica, de lo sagrado, de la Deidad. También en Mesopotamia una luz tomada como manifestación privilegiada de la vida y la fuerza vital representaba las deidades, consideradas figuras solares. El

⁵⁴⁸ Ver Julien Ries y Charles-Marie Ternes, eds., *Symbolisme et expérience de la lumière dans les grandes religions*. (Turnhout: Brepols, 2002). (Actas del coloquio celebrado en Luxemburgo del 29 al 31 de Marzo de 1996).

gran esplendor de la luz de los dioses y diosas servía para calificar su presencia mágica, sus apariciones epifánicas. En ellas eran revestidas de esplendor, rodeadas de brillo, llenas de luz. De sus cabezas se desprende un centelleo signo de soberanía divina, como el oro de los templos: “todo lo que es desbordamiento de vida se manifiesta por una emanación deslumbrante de luz”.⁵⁴⁹ Hay, en general, una asociación de la luz con lo sobrenatural en las apariciones luminosas de la divinidad, los Santos y las vírgenes. De hecho, “Dios” en latín “*deus*” (de donde proviene también “Zeus”) se relaciona con el cielo luminoso, con el día brillante.⁵⁵⁰ La figura de Jesucristo ha sido considerada como una deidad solar. También Apolo para los griegos era el portador del carro del sol. En los escritos de San Juan, Dios no solo habita en la luz, es luz, y su hijo se identifica con él haciéndose igual al padre. Lo que brilla en él, se identifica con los dioses como la oscuridad, de manera opuesta, se identifica con la ausencia de divinidad, como es la “noche sagrada” para Heidegger. La oscuridad que precede la salida del sol, no es más que la anticipación de la vuelta a la luz, del renacimiento, entonces la noche se convierte en el caos original y, al mismo tiempo, la muerte antes de la resurrección.

El simbolismo de la luz ha sido ampliamente estudiado por Mircea Eliade en su forma dialéctica de luz-oscuridad, que

⁵⁴⁹ Ibid., 4.

⁵⁵⁰ El término sanscrito sería *dyáuh*. Evoca el “cielo luminoso” y se reencuentra en el latín dies (“día”). El término indoeuropeo sería *deiwos*, “Dios” y provendría de dei-, “brillar”. Christian Cannuyer, “L’illumination du défunt comme hiérophanie de sa divinisation dans l’Égypte ancienne” en *Symbolisme et expérience de la lumière*, 45.

sintetiza en tres puntos como sigue: en primer lugar, la luz se relaciona con la calor, la fertilidad y la vida. Como acabamos de ver, con los cultos de los dioses fecundadores, caracterizados a menudo por atributos solares. La luz toma un acento positivo: “y vio Dios que la luz era buena; y Dios separó la luz de las tinieblas”, se dice en el Génesis. Dios vio que era “buena” y en las diferentes culturas y religiones la luz simboliza la vida, la alegría, la salvación o la felicidad. El blanco, color de la luz brillante, ha tomado así un significado de pureza, de inocencia. Algo que se opone al acento más bien negativo que tiene la oscuridad, normalmente como un símbolo de la caída y el pecado, el mal, la pena, la desgracia y la muerte, como hemos visto a partir de lo sublime. Las tinieblas son la amenaza de un mundo oscuro, una potencia hostil y el negro ha sido a menudo identificado con la ceguera, con la imposibilidad de ver la verdad.

En segundo lugar, la luz, siempre según Eliade, marca y garantiza un pasaje, una transformación. En el nivel macrocósmico: de un universo informe a un universo formado, respondiendo a una función cosmogónica (como constata el Génesis), pero también a nivel microcósmico: la visión suprema que coronaba la iniciación estaba marcada por un paso brusco de la oscuridad a la luz. Concerniendo el hombre, pues, la luz es un signo de evolución espiritual, los rituales de iniciación comportan un cambio ontológico en la persona. Es aquí que podemos situar el misticismo cristiano de la luz donde se opera una transformación. La luz en este contexto se expresa en

patrones ascensionales: subir, elevarse, es escapar de las limitaciones humanas, vencer los propios límites. En la Biblia, el blanco es el color de la victoria de los seres gloriosos o transformados. La luz es una palabra creativa que separa las fuerzas hostiles dominándolas. Dios, por medio de Moisés, revela la ley a los hombres para iluminarlos, para elevarlos (en el sentido de mejorar su condición).

Por último, habría una correspondencia entre la luz y la realidad suprema. A través de la experiencia de la luz, el hombre saldría del mundo profano y tomaría contacto con lo trascendente. Esto significa la más grande libertad y la posibilidad de ejercer una imaginación creativa. Aquí sitúa Eliade principalmente el hinduismo y el budismo. A través de la experiencia y el simbolismo de la luz, escribe Eliade, “el hombre se abre a lo trascendente, rompe la continuidad del mundo profano hacia un universo sagrado.”⁵⁵¹ En este sentido, nos parece obligado hablar de Plotino y cómo en él las verdades inteligibles mantienen la luminosidad del mundo superior. Tienen una luz original que hace posible una visión privilegiada. La luz divina, eminentemente teofánica, es luz de vida y conocimiento también para los gnósticos, para quienes la sabiduría divina se revela como el reflejo de la luz eterna, superior a toda otra luz creada.

De manera que es posible suponer, entonces, que la luz en su aspecto físico representa y simboliza una luz sobrenatural, que

⁵⁵¹ Natale Spineto, “L’herméneutique de la lumière dans l’oeuvre de Mircea Eliade” en *Symbolisme et expérience de la lumière*, 42.

puede ser la de lo divino o incluso la de las ideas originarias y superiores. También para las religiones de la tradición bíblica la luz tiene esta dualidad. Por ejemplo, en tiempos de Bizancio la luz de las iglesias tenía un doble sentido, como la luz física que entra en el templo y como una luz interior y sagrada que la primera simboliza. Del mismo modo, la luz funda las celebraciones y la liturgia de los cristianos, no solo en las iglesias sino un ejemplo de su importancia sería la Navidad (el nacimiento de la luz, el nacimiento del hijo de Dios) o entre los judíos el *Janucá*, concebido como “Fiesta de las luces”.

La mística cristiana, con un gran acento neoplatónico, se ha servido de la simbología de la luz para explicar el proceso de transformación del sujeto. Si bien es cierto que hay una luz transformadora que, una vez, purificados y elevados podemos empezar a discernir en lo que ha de ser la revelación en la unión con lo divino, esa luz mística necesariamente se ha vuelto oscura. Como hemos ya presentado, la teología apofática se erige influenciada por la tradición griega y hebrea. Una vez más, reencontramos aquí esos dos relatos que nos ayudaban a entender la ascensión, ahora, pudiendo desvelar un matiz distinto en relación a la oscuridad.

Entre las obras que se le atribuyen a Dionisio el Areopagita, es en *La Teología Mística*, donde narra la unión del alma con Dios, que esta convergencia de fuentes se hace más evidente. Según la lectura que hace de la alegoría de Platón, el prisionero de la caverna sufre un deslumbramiento cuando sale al exterior. La

fuentes de luz (*lumen*) se revela como la causa de este fulgor deslumbrante siendo una especie de brasa que quema y hiere el ojo en su exceso. También Moisés en la ascensión al Monte Sinaí debe afrontar una luz cegadora representada por las llamas que queman el arbusto sin consumirlo. Dios se presenta así, como un exceso hiriente de luz, acompañado de una nube oscura pues la revelación divina no sucede sin un cierto sentimiento de miedo, de desconfianza, como la del pueblo expectante. En el descenso, Moisés, a quien se le ha transmitido la nueva ley del pueblo de Israel, restablecerá el orden como el esclavo de la caverna tratará de hacer cuando vuelve al interior, después de la revelación de verdad que ha tenido fuera.

Se pueden extraer de esto supuestos importantes que nos permiten caracterizar esta luz oscura. El exceso de luz que representa las divinidades en los cultos de las religiones antiguas, como se ha observado, puede recuperarse para asumir que su centelleo es cegador. La ascensión es hacia una luz brillante, ardiente, tan excesiva, tan abrasiva que deslumbra y ciega el ojo. La luz *en* y *por* su exceso resulta oscura. Parece mantener esto un cierto paralelismo con la luz también hiriente de lo sublime, cegadora en su exceso y por eso análoga, como nos avisaba Burke, a la oscuridad. Cuando Burke hace referencia a la presencia divina, dice que hay una luz que por su propio exceso se convierte en una especie de oscuridad, que ha de entenderse como la de lo sublime. Por esta razón la deidad no puede mirarse directamente y debe representarse oscura, como en la tradición mística. Esta oscuridad que representa la

divinidad es una nube oscura también porque Dios no tiene imagen, como hemos considerado anteriormente, puesto que lo divino está más allá de todo conocimiento y de toda comprensión racional. Nos encontramos un aspecto que cristaliza en varias religiones, incluso en las de tradición bíblica, aunque el cristianismo sea un poco más permisivo⁵⁵²: la no-imagen antropomórfica de Dios. Pero más importante aún, hay que entender que la irreprimible explosión de luz priva al ojo de su capacidad de ver, nos ciega como haría la oscuridad, pero, privados de la visión física, tenemos acceso a un tipo diferente de visión; aquella que no se puede hacer por los ojos físicos. Después del deslumbramiento hay una oscuridad relativa que sobreviene y que no es la oscuridad primordial, la *asapheia*, el vacío absoluto, sino una “luminosa oscuridad” (“*luminous darkness*”).⁵⁵³ De manera que la luz, se convierte en oscuridad, pero la oscuridad no surge del vacío absoluto, de la ignorancia, adviene como en una dialéctica después de una deslumbrante luz de revelación y por lo tanto no es una oscuridad pre-crítica. Resulta de un exceso de luz en la que un “ver” del no-ver emerge. Esta otra dimensión es: “una verdadera videncia interior e imaginativa”.⁵⁵⁴ El prisionero de Platón, en realidad no pasaría de la oscuridad a la luz, sino de un tipo de visión a otro. De hecho, la dialéctica platónica de la caverna puede resultar una transposición del esquema apofático. La luz se presenta en su esplendor (como afirmación), pero su exceso deslumbrante lo

⁵⁵² En la religión cristiana Dios se ha hecho hombre a través de su hijo, se ha encarnado. Esto hace posible representar a Jesús, que es hombre.

⁵⁵³ Turner, *The Darkness of God*, 17-18.

⁵⁵⁴ Saint Girons, *Les marges de la nuit*, 10.

identifica inmediatamente a la oscuridad, a una no visión (como negación). De manera que sería ese primer momento de afirmación y negación. Solo deteniéndose en la contemplación de esta oscuridad, ésta permite ver pequeños puntos centelleantes que la vuelven una oscuridad vidente. La oscuridad divina describe la ascensión del alma entre afirmaciones y negaciones y también describe el exceso de luz por el que alma trasciende la contradicción entre afirmación y negación. Trasciende la distinción entre similitud y diferencia, apuntando más allá de cualquier lenguaje posible y uniéndose así a Dios. De esta manera es posible entender el proceso por el que pasa el sujeto en el proceso místico, sumido en una oscuridad que se revela vidente, finalmente. Salir de la caverna se convierte, también, en una experiencia análoga a la de lo sublime. El mismo riesgo de deslumbramiento, por el que una oscuridad nueva adviene con su propio modo de visibilidad. Somos despojados de un tipo de visión para ser llevados hacia otra, más profunda y oscura; la de las cosas reales. Como ya hemos expuesto, una idea clara es necesariamente una idea pequeña, limitada en tanto que debe ajustarse a la consciencia, al lenguaje; en su formulación pierde complejidad. El proceso, sería, pues, el de aprender a ver y aprender esto es doloroso. El dolor de la contemplación es el dolor de contemplar más realidad de la que puede ser asumida. En el Antiguo Testamento, Dios se presenta en varias ocasiones como un fuego y advierte no ser mirado: “no podrás ver mi rostro, pues el hombre no puede verme y vivir”, como ya hemos mencionado. De hecho, la hierofanía (término acuñado por Mircea Eliade en

Tratado sobre las religiones como “manifestación de lo sagrado”) conlleva algo terrible para el hombre. Hay una dialéctica paralela a la de lo sublime, en primer lugar, se hace admitir con el sentimiento de lo terrible. Implica un reto a superar.⁵⁵⁵ Lo sublime nos golpea con horror para cumplir en un segundo momento con otra visión donde todo es compensado, somos recompensados. Estos dos tiempos corresponden a la dialéctica del no-ver y del ver diferentemente, caracterizados por los relatos de Platón y del Éxodo. Estos dos momentos son también los de la experiencia de lo sublime, como en Kant: la suspensión y paralización de nuestras fuerzas vitales, lo terrible, y la efusión después de estas fuerzas vitales. Como Longino distinguía ya también entre el instante del choque (*ekplexis*) y el del desplazamiento (*ektasis*).

2.2.3. Día y noche

Esta luz oscura no podría ser otra luz que la de la noche, como es en *Noche oscura del alma*. “Dios llamó a la luz día y a las tinieblas noche”.⁵⁵⁶ El conflicto se instaura entre luz y tinieblas y se perpetúa por su alternancia; los días se suceden, cada noche resucitan las tinieblas primordiales. Hay una identificación de la luz con el día y de las tinieblas o la oscuridad con la noche, que lleva a un simbolismo mayor. Un “régimen diurno”, tal como explica M. Eliade, se opone a un “régimen nocturno”; solar el

⁵⁵⁵ Como hemos analizado ya, el término latino *sublimis* sugiere la idea de “oblicuo, indirecto” y así lo sublime se relaciona con un camino complejo y peligroso que no es directo sino que reclama un esfuerzo.

⁵⁵⁶ Gén. 1: 1-3.

primero, lunar el segundo. La creación del orden que supone la separación de la luz y la oscuridad en el primer día de la creación, ha asociado la luz del día con lo racional.⁵⁵⁷ Este pasaje es un pasaje de lo oscuro a lo claro, de lo indistinto a lo distinto; cualidades que serán muy importantes unos siglos después para describir lo que es claro y verdadero, según el juicio cartesiano.⁵⁵⁸ Asimismo, la luz se ha asociado, por un valor mítico-religioso, con la visión y el conocimiento (por ejemplo, para el pensamiento hindú, el chamanismo, etc.). Por último, el mito platónico de la caverna ayudó, según Eliade a asociar la luz del sol a un conocimiento verdadero, la causa del ser y de las cosas, condición más elevada de su visibilidad. De tal manera que la explosión de la luz que hace las cosas distintas y reconocibles, anula el misterio asociado con la noche. Con la trascendencia perdida, es la noche la que atrae el interés de la mayoría de las religiones. Baudelaire en *Las flores del mal* cree en una noche “como el viejo caos que nos lanza al lugar donde el tiempo es abolido”, reserva “primordial y fundamental del ser”.⁵⁵⁹

Ahora bien, aunque pensemos noche y día como opuestos, debemos matizar siguiendo a Kant, que la oscuridad no es el “opuesto lógico” de la claridad, excluyéndose mutuamente. Es decir, no se basan en un principio de contradicción. Serán entonces “opuestos reales”, basados en un principio de

⁵⁵⁷ Spineto, “L’herméneutique de la lumière”, 40.

⁵⁵⁸ Ibid., 42.

⁵⁵⁹ Saint Girons, *Les marges de la nuit*, 32.

existencia. Entendidos de tal manera, no son equivalentes pero tampoco excluyentes. Son más bien potencias reales en perpetua rivalidad que se entremezclan dialécticamente. De hecho, uno no es sin el otro. Así, más que presumibles antónimos o contradictorios inversos, aparecen como una pareja, como complementos indispensables, surgidos ambos de un mismo *Fiat Lux*.⁵⁶⁰ Esto nos hace pensar en la oposición entre lo apolíneo y lo dionisiaco, que, desde su formulación en *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, se han convertido en símbolos de la racionalidad más bien solar y el impulso irracional y oscuro respectivamente. También aquí cabe señalar que, si bien normalmente se han pretendido opuestos, de hecho, no lo son en un sentido lógico tampoco. No son excluyentes, pero deben entenderse como dos instintos, que se co-implican, como dos fuerzas que están presentes en el hombre en perpetua lucha.⁵⁶¹

De manera que, la oposición que hemos visto entre luz y oscuridad queda superada y podemos asumir la posibilidad de una “oscuridad resplandeciente”. Esta luz que brilla es necesariamente oscura, oculta, secreta; mística. Es la luz de la noche, que tiene su propia luminosidad porque la noche no es ausencia de luz ni ceguera absoluta. Nos expone al peligro del abismo, es cierto, expropiándonos la facultad de ver físicamente. Suprime la visión diurna, de hecho. Su oscuridad causa vértigo,

⁵⁶⁰ Ibid., 12.

⁵⁶¹ Consideraciones basadas en Amador Vega, “Lo sagrado en la poesía de Rilke y en el pensamiento de Heidegger” (curso de la licenciatura en Humanidades, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, enero-abril 2015).

la caída; nos priva de las referencias visuales que nos impedían precipitarnos en el abismo de infinita profundidad. Y sin embargo, es abismo deseado. Novalis escribió: “más sublime que aquellas estrellas rutilantes en ese mismo ámbito nos parecen los ojos inmensos que la Noche abrió en nosotros.”⁵⁶² Nos abre los ojos, no nos hace unos ciegos; intensifica las resonancias porque su luz nos lleva a una visión, en las sombras, donde las cosas son más reales y profundas. La luz de la noche se rige por normas distintas de las del día, porque lo real es “inevitablemente oscuro”⁵⁶³, “porque la verdad no se da cara a cara, en la calma y la serenidad: aparece de manera sesgada en el *shock* y el asombro.”⁵⁶⁴ Dios debe ser visto en esta oscuridad, que no es propiamente “ver” ya que el misterio es necesariamente visto en la oscuridad del no-ver, del no-conocer. De la misma manera que lo que aparece no puede usar modos ordinarios, la aprehensión que nosotros hacemos de eso mismo no puede encuadrarse en los marcos convencionales de la experiencia. Es aquí donde lo sublime se enmarca en la visión espiritual de algo que no se ve en el sentido estricto de la visibilidad: “la luz parece provenir del fuero interno de los seres.”⁵⁶⁵ Sin embargo, la noche es parte de lo visible, participa en él, tiene su propio reino de colores. Incluso si existe una acepción de la noche como oscuridad absoluta, no serían solamente las tinieblas. Tal vez “tinieblas ordenadas” según San

⁵⁶² Saint Girons, *Les marges de la nuit*, 42. [Citado de Novalis, *Himnos a la noche*, trad., J. Francisco Elvira-Hernandez (Madrid: Visor, 1974), 20.]

⁵⁶³ *Ibid.*, 7.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, 24-25.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, 10.

Agustín. Debemos tomar el significado de oscuridad perteneciente a *skotos* como algo que está solamente velado, por la que entendemos que algo se oculta, pero con el trabajo apropiado, se desvela. Quizás se trate de aquella tercera luz, la que la luna le da a la noche. La visión se profundiza y lateraliza. Esta oscuridad que brilla por sí misma ofrece nuevas posibilidades, una nueva dimensión de visibilidad.⁵⁶⁶

Tanto en la historia del arte, como en la de lo sublime, la noche ha sido reveladora de aquello que escapa a la razón, quedando en la sombra, pero más real y verdadero que lo que se ve claramente por la luz del día. Opuesto al materialismo y a la racionalidad de las Luces que representa la Ilustración, el Romanticismo siente una verdadera apreciación por la oscuridad. El mito de la noche es retomado y dotado de una energía renovada. La noche atrae a los artistas ahora libres para disfrutar de las fantasías de la imaginación y el sueño; poco a poco la noche se perfila como una pasión por lo desconocido.⁵⁶⁷ Ya en la pintura manierista se comienza a distorsionar el canon de belleza ideal, la luz tiene una tonalidad más trágica, como expone A. Argullol en *La atracción del abismo*. También B. Saint Girons nos invita a seguir otra historia de la pintura que tiene a

⁵⁶⁶ “La noche es lo que estoy confrontado ahora, ni como un simple espejo que devolvería mi imagen, ni como un objeto al que podría agarrarme, ni como un espacio donde podría proyectarme, sino como una presencia sorda y prolifera de la que siento uno de sus focos latir en mí. [...] La noche me devuelve sin tregua a un principio que me supera: a lo inefable en la tradición apofática y mística o a lo sublime en una perspectiva poética y filosófica.” Ibid., 34.

⁵⁶⁷ Ver Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño* (Madrid: Fondo de cultura económica, 1993) y Rüdiger Safranski, *Romanticismo: una odisea del espíritu alemán* (Barcelona: Tusquets, 2009).

la noche como esencia.⁵⁶⁸ De hecho, la pintura religiosa se considera un gran espacio para la pintura nocturna, hasta que el paisaje y la abstracción la llevan a un primer plano.⁵⁶⁹ Es de la mano de Tieck, Novalis, Otto Runge, Blake, Palmer, G. Carus y los Naturphilosophen, entre muchos otros artistas y poetas románticos, que la noche revive. Novalis escribió en los *Himnos a la noche*, IV: “¿No posee todo cuanto nos emociona los matices de la Noche?”⁵⁷⁰ La noche es el espacio y el momento radical de la subjetividad, que no pertenece a la luz del día, sino a otra iluminación más real. Leopardi o Baudelaire también muestran en sus versos el entusiasmo por la noche. Gianbattista Vico reconocía ya que “los signos se multiplican, el deseo de Dios, la creatividad de la imaginación, el poder de las creencias, todo se intensifica bajo el claroscuro de la noche.”⁵⁷¹ Será con Burke, no obstante, que la noche se convierte en el emblema de lo sublime, tomando lo obscuro, lo incierto y lo terrible. Burke y Kant habían hecho la distinción: el día es para la belleza, la noche es de lo sublime. La noche permite al artista una mirada distinta de la desordenada magnificencia del cosmos que lo rodea, supone una mayor libertad, independiente del bien y de la

⁵⁶⁸ Podríamos citar varios artistas o movimientos que han abordado la tarea de pintar la noche: Leonard; los pintores venecianos (incluyendo Tintoretto, Tiziano, Giovanni Girolamo Savoldo); el barroco como la edad de las antorchas con Caravaggio, el Greco, Elsheimer, La Tour, Rembrandt, Zurbarán o Rubens; las pesadillas de Füssli o Goya; los paisajes de Turner; el surrealismo onírico y hasta la pintura contemporánea de Hopper, Rothko y Newman.

⁵⁶⁹ *El sueño de Constantino* de Piero della Francesca (1452-1466) es citado “como uno de los nocturnos más antiguos.” Según Panofsky, *La Natividad* de Gérard de Saint Jean (1485) es “el más antiguo nocturno al sentido estrictamente óptico del término”. Saint Girons, *Les marges de la nuit*, 97.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, 137. [Citado de Novalis, *Himnos a la noche*, 28-29]

⁵⁷¹ *Ibid.*, 40.

moral de lo bello. Es una fuente de inspiración para el sujeto, es el momento y el espacio para la creatividad más pura. En consecuencia, la noche Ptolemaica, clara, cómoda y maternal, es ahora, como para Burke, la noche oscura.⁵⁷²

Por lo tanto, la noche iluminativa en este segundo momento del acto estético nos lleva a un reconocimiento. No es todavía la nominalización de la revelación, sino más bien un reconocimiento primero propio, por el que descubrimos aquello que está en nosotros y, sin embargo, nos era oculto y oscuro a nosotros mismos.⁵⁷³ La obra de Rothko parece evolucionar paralelamente a estos tiempos que proponemos aquí. Si bien su obra de los años 30 y principios de los 40 hacían patente un alejamiento de todo lo consciente, llegó después con los *Multiforms* a un lugar-no-lugar en el que se podía empezar a vislumbrar una luz otra. De hecho, Peter Selz comparó la obra de Rothko con la de Miguel Ángel que “nos había dado el primero, no el sexto, día de la Creación.”⁵⁷⁴ Los *Multiforms*, podrían en realidad ser ese estadio de transición en el que vamos siendo elevados por una luz sin forma, que elude aún las definiciones, incluso las de los sentimientos. Estamos como en suspenso, suspendidos, pero ya no tan perdidos delante una obra de Rothko. Somos ahora una potencialidad pasiva de acogida, dejando surgir, dejándonos guiar, dejando sentir en

⁵⁷² Esto no es un pleonasma como indica Saint Girons, sino una de las acepciones de la noche.

⁵⁷³ El psicoanálisis y especialmente Lacan nos pueden ayudar a analizar cómo a veces hay una parte de nosotros que está escondida a nosotros mismos.

⁵⁷⁴ Goldwater, “Reflections on the Rothko Exhibition”, 96.

nosotros y por nosotros la obra. Rothko hace explícita su confianza en la capacidad del arte para llevarnos lejos del ruido mundano y elevarnos hacia esa comunión mística con nuestro propio ser interior, como sucederá con su obra posterior. Su paleta se oscurecerá para volverse íntima. Si ya habíamos comentado el riesgo de la oscuridad que su pintura conlleva, esta oscuridad, trágica y esencial, es asimismo aquello que nos permite otra visión, eminentemente imbuida de interioridad. Ahí, es la luz oscura de sus negros, como descubrió tardíamente, la que contiene la verdad revelada.

2.3. Noche unitiva

V

*¡Oh noche que guiaste!
¡Oh noche amable más que la alborada!
¡Oh noche que juntaste
Amado con amada,
amada en el Amado transformada!*

VI

*En mi pecho florido,
que entero para él solo se guardaba
allí quedó dormido
y yo le regalaba
y el ventalle de cedros aire daba.*

VII

*El aire de la almena,
cuando yo sus cabellos esparcía
con su mano serena
en mi cuello hería
y todos mis sentidos suspendía.*

VIII

*Quedéme y olvidéme
el rostro recliné sobre el Amado;
cesó todo y dejéme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado.*

Llegados a este punto, la unión finalmente se ha consumado, el desenlace es el deseado. La estrofa V, con las exclamaciones recuperadas y en un tiempo verbal remoto, expresa el encuentro entre amada y Amado, la ascensión hacia un estado elevado ya concluida. La noche, en su reiteración, insiste en el papel que ha tenido en esta evolución, retoma sus actos con un valor conclusivo: guíaba, era amable y ha juntado a los amantes. Esa luz “más segura que la del mediodía” que en estrofas anteriores guíaba, ahora es presentada más explícitamente por el poema como una luz nital, como ya la habíamos identificado. La noche es, pues, esa visión nueva, es espacio y tiempo, el lugar y el momento que han posibilitado la unión. Esta unión es, en definitiva, una transformación (“amada, con el Amado transformada”). Unidos, fundidos en uno, hay una paz recobrada que nos hace entender el final feliz de la “dichosa aventura”, manifiesto especialmente en las liras VI y VII. El alma ha quedado entre excitación y sosiego, en un éxtasis reposado y sereno. El alma, ese “pecho florido” le pertenece ahora a Él. Y en su total entrega, la amada se encuentra calmada, la sed y la ansiedad han sido colmadas. Reposa como dormida, todos los deseos suspendidos, ninguna apetencia ni exaltación. Esta paz de un estado finalmente liberado se sugiere especialmente en la

última lira. Los verbos elegidos ayudan a crear esta sensación de bienestar y adquieren el valor de un momento en el pasado ya concluido, como congelado, casi eterno, en el que el tiempo ya no cuenta. El desasimiento de la amada se evidencia en el olvido de su cuidado, de sí misma, evocando su enajenación. El poema fija ese instante como el del desprendimiento absoluto, dejando entrever la necesidad de prolongar ese momento de unión. Recreándose en ese olvido, podemos apreciar la posibilidad de su finitud. Y de ahí la intuición del ruego para detener lo inevitable. La amada podría estar pidiendo permanecer en ese estado prolongadamente. La inclinación de su rostro lo asemeja a una oración, al acto de devoción y adoración hacia el Amado. El estado espiritual al que llega es más alto, superior, y no incluye la finitud material. Ha muerto al mundo profano. Con su corazón “cubierto de flores”, imaginamos un cuerpo entregado; entre el olvido y flores de lis, así pues, el reposo total del alma.

Como en la experiencia mística, hay en el acto estético un sosiego que sentimos al orientarnos hacia un posible sentido. Ya no estamos perdidos absolutamente, sino que nos reencontramos a nosotros mismos y ese sentido surge como algo profundo e interior. Algo difícil de apresar, como lo que podemos entender en una obra de Rothko y, sin embargo, una serenidad nos embarga, quedando todo lo de alrededor suspendido, quedando nosotros transformados.

Esa luz que antes se empezaba a entrever, nos es ahora accesible. Lo es puesto que la salida de nosotros mismos nos ha hecho poder volver a entrar, estando ya el alma purificada, vacía. Por eso, ahora reencontramos en ella lo que había estado allí sin que antes pudiéramos verlo. El proceso por el que tenemos acceso a esa visión es explicado por Hugo de San Víctor a través de tres miradas distintas que hacemos en este trayecto necesario, nuestro *via crucis* particular, como en San Agustín o Buenaventura. Para Hugo esas tres miradas provienen de tres ojos distintos: el primer ojo es el de la carne, por el que percibimos el mundo exterior; el segundo, el de la razón, nos permite percibir nuestra alma en el interior y por último, el ojo de la contemplación, nos hace capaces de ver Dios y lo divino en una interioridad elevada.⁵⁷⁵ Estos tres ojos retoman los tres movimientos seguidos en la ascensión mística. Para Buenaventura los vestigios eran vistos por el ojo de la carne porque son *extra nos*; las imágenes, *intra nos*, son vistas por el ojo de la razón y las semejanzas con lo divino son vistas por el ojo de la contemplación puesto que están *supra nos*.

Ya según Hugo, el pecado original nos ha cegado el ojo de la contemplación y ha vuelto miope el ojo de la razón. Podemos solo tener acceso al tipo de visión del ojo carnal. El pecado original nos cegó pero nos dio también la consciencia, el sabernos desnudos. La consciencia nos volvió sujetos en el mundo que podemos reflexionar el mundo y la existencia de

⁵⁷⁵ Aunque en algunos escritos varió ligeramente este esquema. Ver *Textes Spirituels de Hugues de Saint-Victor*, trad., Roger Bacon (Tournai: Desclée, 1962).

nosotros en él. Nos hizo sentir la escisión del alma, entre una parte corporal, terrenal y una parte divina; sobrevinida la caída del Paraíso, la caída al nacer de ese mundo de las ideas donde las esencias eran accesibles. Nos falta, pues, un dispositivo interpretativo que nos haga capaces de “leer” los diferentes grados de comprensión de esas miradas.⁵⁷⁶ La revelación de lo divino se explica, como es también en San Agustín o en Eckhart, por la naturaleza misma del alma. Se considera —con un fuerte acento neoplatónico— que hay una parte original e increada en ella, anterior al nacimiento y por lo tanto preexistente. Dice San Agustín: “lo que es más interno en el alma es también su parte intrínsecamente inmortal y es por eso que solo el alma en su más profunda intimidad de su ser inmortal puede crear imágenes de la eternidad de la divinidad alcanzada.”⁵⁷⁷ Para Eckhart la revelación divina solo es posible presuponiendo un fondo de nuestra alma idéntica a Dios, eterna como Él. Así, nos es posible encontrar una luz que refleja lo que Dios es. Como la palabra de Dios que nace en nosotros, es en nosotros que Dios puede manifestarse, siendo donde él habita. En Eckhart este espacio es un descubrimiento propio, es un espacio que se descubre gracias a purificar el alma. Vaciar el alma de todo lo creado, de toda intención e interés supone un modelo que bien puede fundar los orígenes del nihilismo moderno. Entonces, con un valor prácticamente ético, la gracia es la que hace posible el reencuentro. La parte del alma que acoge la luz de lo divino es preexistente en nosotros, incluso para San Juan. Es por un acto

⁵⁷⁶ Turner, *The Darkness of God*, 105.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, 100.

de memoria, entonces, que reencontramos en el alma una realidad divina en nosotros que nos aparece como una luz de verdad. Una vez nuestro fondo del alma ha sido purificado y es más bien un desierto —porque solo así esa nada del fondo abisal del alma podrá ser el fondo de Dios⁵⁷⁸—, la luz de la revelación podrá sentirse en su capacidad transformadora.

De manera que para restaurar esta última visión, debemos necesariamente pasar por una restauración del alma. Es lo que la *via mística* en sus fases dialécticas consigue hacer, como debemos entender también desde el punto de vista del acto estético. Es un proceso de visión, de aprender a ver lo que al principio parecía opaco. Aristóteles privilegiaba ya la vista como el sentido más elevado. El ojo es uno de los órganos que hacen posible nuestro contacto con el mundo exterior, aunque sea engañoso a veces y suframos espejismos. No obstante, los ojos, espejos del alma, son el reflejo externo de nuestra interioridad, el reflejo de lo que sentimos dentro, en el contacto con el mundo, en su percepción no solo visual. Se trata de pensar que aunque nuestro acto se funda en la visión externa, hay otra visión que puede sobrevenir y que no es ya física sino que mira hacia dentro para encontrar allí, en nosotros, otro tipo de realidad. Este ver es, por lo tanto, espiritual. Finalmente el espíritu, a través de la luz que resplandece en él, va a pasar al estado más alto, el de la contemplación, donde Dios se

⁵⁷⁸ Sin embargo, el fondo de nuestra alma no es Dios, aunque sea con Él indistinguible. Es lo que Dios es, aunque no es Dios. Es importante enfatizar esto puesto que de lo contrario podríamos pensar que Eckhart nos iguala a Dios, identificándonos con Él. Sería herejía, en realidad, como se le acusó.

encuentra sin mediación, sin los atributos que le pertenecen entre las cosas creadas. El espíritu se desprende de ellos y tiene una relación directa con la divinidad de Dios. Buenaventura lo describe como un éxtasis oscuro. H. Crehan incluso compara Rothko con el profeta que desciende de la montaña con una nueva luz en su ojo, que es la que vemos reflejada en su obra. La obra de Rothko contiene una verdad por ser revelada, la de una nueva luz que trae consigo el profeta al bajar de la montaña. De la misma manera, el sentido que buscamos en una obra como las de Rothko no puede estar basado en ningún afuera, como su obra en el proceso de creación no ha hecho tampoco. Nada que podamos reconocer o identificar de exterior o externo. El sentido, como Dios, está en nosotros, en nuestra interioridad más profunda.

Una vez la unión realizada, el sujeto no siente en él ninguna escisión. La revelación de la divinidad nos ha unido con una parte de nosotros mismos que nos estaba oculta. Estando nuestra alma purificada del pecado, no hay ya en ella ninguna fractura. El alma, que estaba dividida, no es más que una ahora. Es por la gracia que nos elevamos, transcendemos nuestros límites y “estamos supremamente unidos por una completa inactividad del no-conocer y conocemos más allá de la mente sin saber nada.”⁵⁷⁹ Si no escapáramos de esta escisión, Eckhart considera que el sujeto se sentiría desintegrado. En efecto, hay un momento en el acto estético en el que los opuestos se funden. La persona desprendida no siente ninguna dualidad,

⁵⁷⁹Turner, *The Darkness of God*, 192.

ninguna separación trágica entre interior y exterior. La unión con Dios, la revelación, en definitiva, es una manera de salir de nosotros mismos, elevarse hasta percibir dos realidades distintas como una. Del otro lado, solo hay un solo espacio. Allí, no hay contrarios ni opuestos. Cuando la separación y la división no es ya perceptible, vivimos en un espacio donde no hay ni interior ni exterior. Hemos pasado de vivir interiormente fuera de nosotros a vivir fuera en la pura interioridad, a vivir en unión con un espacio donde no hay ni interior ni exterior.

Esto era lo que Rothko pretendía con su obra, hacer converger esos opuestos hasta que se sintetizaran en una verdad, análoga a nuestra unión en una unidad de sentido absoluta. En el proceso de destrucción de cualquier referente, Rothko no pretendía solamente escindir y romper ciertos espejismos, buscaba una nueva vía de reconfiguración, para volver la unidad a aquellas verdades que habían quedado obsoletas. En la pureza que perseguía, se había eliminado todo aquello que era accesorio, pero su intención era la de una nueva síntesis que pudiera considerar las grandes verdades de la existencia como en tiempos anteriores había sido posible. Esas grandes verdades, reactualizadas con un valor presente aunque atemporal, recuperan lo que el arte, la filosofía o la religión han indagado, permitiendo encontrar un nuevo punto de unión. Se trataba, como apunta Christopher Rothko, de renovarlas y hacerlas aparecer bajo una nueva imagen. Por eso, Rothko, siguiendo el postulado de Nietzsche, necesitaba nuevas imágenes, nuevos símbolos para encontrar una nueva totalidad

donde los opuestos se funden. La experiencia que deseaba crear en el espectador sensible era la de unidad, una totalidad de sentido que no fuera parcial sino que permitiera el contacto con las eternas verdades de lo humano, traducido en la sensualidad plástica, para llevarnos a “la felicidad de una unidad que lo incluya todo”.⁵⁸⁰ De manera que, como Bradford R. Collins apunta, en este momento Rothko parecía querer resolver la falta de unidad y la desconexión que había expresado en las obras del metro neoyorkino.⁵⁸¹ Una unidad que también sirve para incluir a todo ser humano bajo unas mismas pasiones y sufrimientos; es decir, una experiencia transhistórica de lo humano. Fundir en la obra de arte lo objetivo y lo subjetivo, lo externo y lo interno. Es a partir de su etapa considerada clásica que parece que la unión de opuestos se ha fusionado. Con las manchas de los *Multiforms* diluidas en una nueva configuración, los rectángulos también superando la dualidad esencial, obras como las de la *Chapel* han llegado a materializar esa nada que es todo: “existe un color actual, nada de «elocuente», sino silencioso, cuya presencia experimento hasta en mi sangre como si se desprendiera de su superficie. Hay una música que inunda mi cuerpo, hace vibrar el más ínfimo de mis órganos y vacía el resto del mundo.”⁵⁸²

⁵⁸⁰ “...the search for a myth represents the dissatisfaction with partial and specialized truths and the desire to immerse ourselves within the felicity of an all inclusive unity.” Rothko, *The Artist Reality*, 37. Trad., 171.

⁵⁸¹ “One might say that for Rothko the highest aim of art is to solve the problem of disunity and disconnect expressed in his subway paintings.” Collins, “Beyond pessimism”, 49.

⁵⁸² Saint Girons, *L'acte esthétique*, 59. Trad., 54.

Si llevamos esta unión mística al terreno de la experiencia estética, podemos pensar que estamos en un mismo tipo de revelación, cuando la significación se impone y comprendemos sin comprender eso que aparece. Aquí nos parece identificar el segundo y tercer momento del acto estético definido por Saint Girons. El segundo, corresponde a la identificación del significante, el reconocimiento de lo que nos hace frente. El tercero, caracterizado como la “efervescencia”, puede suponer un estado del alma donde las cosas nacen en nosotros. Ciertamente, hay una orientación hacia un sentimiento donde todo parece recobrar un sentido perdido, olvidado. La “feliz aventura” de la noche oscura del alma corresponde a la efusión de las fuerzas vitales de la experiencia de lo sublime, en el deleite que le es propio. De la misma manera que en las últimas estrofas de San Juan, se da un reposo que desprende bienestar. Hay, por lo tanto, una aparición, una revelación que se nos presenta y nos confronta.

Sin embargo, esta aparición es en sí misma paradójica. Primeramente, es importante enfatizar que lo que aparece se da en su modo propio de aparición que nunca es claro y evidente. Necesita esa otra luz de la noche para darse en su complejidad y en su innegable misterio. Podríamos pensar que el vocabulario que se usa para describir la aparición de un invisible en algunos postulados fenomenológicos es muy cercano al hasta aquí propuesto. De hecho, la fenomenología se forja a partir de un léxico relativo a la luz. “Fenómeno” viene de “*phainomenon*” que,

a su vez proveniente de “*phôs*”, “lo que brilla”, “lo que tiene luz”. De esta misma raíz se ha creado “fosforescencia” y, así, aquello que se da, lo que se nos da (el fenómeno) sería aquello que tiene una luz propia o que se presenta gracias a la iluminación que lleva con él. Ahora bien, visto de cerca presenta una clara diferencia, sino oposición, a nuestra consideración, especialmente acerca de la noche. A pesar de que en cierta medida se reconoce que hay una aparición paradójica, que lo que sea da no puede darse sin estupor, sin sorpresa, deslumbrándonos y chocando la vista en una resistencia a la evidencia que dificulta su conceptualización⁵⁸³, el proceso por el que un invisible se vuelve visible es descrito como una ascensión hacia la luz del día, clara y racional. Esta ascensión a lo visible es, en realidad, para el círculo fenomenológico de J. L. Marion, A. Bonfand y M. Henry una venida a las formas que debe abandonar la oscuridad de la noche. Aunque la noche es la profundidad más íntima del ser donde lo invisible, o un invisto, se origina, no es más que *asapheia*, es decir, no hay en ella ni luz ni visión posibles. La aparición paradójica de la fenomenología estaría, entonces, vinculada a la luz de las cosas distintas y evidentes, contrariamente a lo que hemos defendido aquí. Se podría pensar que el acto creativo supone un posible

⁵⁸³ Consideraciones basadas especialmente en el primer texto de Jean-Luc Marion, “*La croisée du visible et l’invisible*” en *La croisée du visible* (París: Presses Universitaires de France, 1996). “Aquello que no deberíamos ver y no podemos ver sin estupor”, y “no adviene sin estupefacción.”,11. La aparición “deslumbradora, sorprende al espíritu y choca la vista de modo que, lejos de colmarlas, su exceso de visibilidad las hiere.”,12. “Como los milagros suscitan resistencia porque su efectividad no se puede contestar, las paradojas teóricas despiertan polémica porque no producen evidencia”, 12. “puesto que la expectativa de la mirada no es satisfecha en tanto que es frustrada por la evidencia de su irreductibilidad al consentimiento.”, 75.

tránsito hacia la visibilidad, llevando un invisible hacia la visibilidad material de la obra, como lienzo, es decir, como objeto, como color, línea, o trazo. Pero esa visibilidad nueva es también, en su configuración material, de la noche. Es necesariamente bajo una luz nital que ese invisible se da a la visión, con su iluminación propia, precisamente porque no acontece con ninguna evidencia. Al contrario, denota resistencia a ser dominado, a dejarse pensar. Lo que sentimos en este momento del acto estético pertenece a la noche y es solo desde la noche que se puede mostrar en todo su esplendor oscuro. Nos parece, por lo tanto, que la fenomenología trata de llevar a la luz diurna algo que permanece y debe permanecer en la noche, porque la oscuridad no es ceguera, la luz de la noche rinde homenaje a la grandeza de lo que sucede durante el acto estético.

Seguidamente, es importante también destacar que es una aparición escurridiza, que aparece y desaparece inevitablemente, precisamente porque no conlleva ninguna evidencia. Esto es en parte lo que A. Bonfand ha descrito como una de las paradojas de la donación: “la experiencia de lo que se da, no se da más que una vez y de manera imprevisible, milagrosa y para perderse.”⁵⁸⁴ Aunque no podamos pensar este proceso de una manera dialéctica (como hace Bonfand), sino como dos movimientos que se suceden de aparición y desaparición, sí debemos entender que lo que aparece va

⁵⁸⁴ Alain Bonfand, *L'expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie. La tristesse du roi* (Paris: Presses Universitaires de France, 1995), 21.

seguido de su evanescencia, a la que está indudablemente y paradójicamente ligado. Es por eso que B. Delmotte crea el neologismo francés “*désapparition*”.⁵⁸⁵ Según su planteamiento, lo que sucede en el acto estético no puede definirse como simple desaparición (“*disparition*”, en francés) puesto que el objeto material se mantiene y ese invisible continua presente en la experiencia de contemplación, se difumina y resurge cuando no lo esperamos. Asimismo, no podríamos identificarlo a una simple eliminación (*effacement*) en el sentido de decrecimiento o retirada de presencia como una segunda fase que sigue de la aparición plena y completa: “la *désapparition* no es la experiencia de una sucesión reglada de fases en un proceso continuo y ordenado, sino la de un eterno fracaso: la visión se hace y se deshace sin cesar, sin jamás completarse, ni en un sentido ni en el otro.”⁵⁸⁶ No podría ser esa supresión de aparición porque lo que ha aparecido nos acompaña en el presente, es lo que he creído ver en el pasado y esperamos ver otra vez en el futuro. Intentamos ver una vez más lo que se ha visto de otra manera y ya no podemos acceder a ello, la nostalgia nos invade ante la pérdida de un presente, un presente pasado ya. El sentimiento de pérdida asocia presencia y ausencia. La pérdida es una modalidad fundamental de lo visible que revela que el arte no es una cuestión solo de presencia, sino de ausencia: “cuando ver, es sentir que algo nos escapa ineludiblemente,

⁵⁸⁵ Consideraciones basadas en Delmotte, *Le visible et l'intouchable*. “*Désapparition*” sería la unión entre “*apparition*” y “*disparition*” (aparición y desaparición).

⁵⁸⁶ “*La désapparition n'est pas l'expérience d'une succession réglée de phases dans un processus continu et ordonné, mais celle de leur éternel échec: la vision se fait et se défait sans cesse, sans jamais aboutir, ni dans un sens, ni dans l'autre.*” Ibid., 147.

dicho de otro modo: cuando ver, es perder. Todo está ahí.”⁵⁸⁷ El advenimiento de la verdad es un acontecimiento paradójico puesto que se produce siempre en el seno de una tensión entre lo que se muestra velado y se desvela por unos instantes, perteneciendo a una lógica de lo huidizo. “Lo que creíamos ver se difumina cuando lo interrogamos y buscamos detallarlo.”⁵⁸⁸ Como lo sublime, aparece, se hace admitir y desaparece, prácticamente indefinible, irreformulable en toda su complejidad. Por esto debemos pensar que la aparición es “dinámica contradictoria de un «objeto» que no se da sino en el rechazo de darse plenamente.”⁵⁸⁹ Ciertamente, lo sublime nos ha enseñado como al intentar apresararlo, al intentar pensarlo y darle un nombre a lo que ha engendrado, se vuelve huidizo. Es por eso que intentar definir en exceso qué es lo que aparece, puede ser problemático. Reducirlo a una idea sería negar lo que es, en definitiva. Algo así sucede con la obra de Rothko, por eso hemos defendido aquí que más que pensarlo hay que sentirlo. Es una derrota del movimiento de aparición, la presencia de una negatividad en el seno mismo del aparecer.⁵⁹⁰

⁵⁸⁷ Katrie Chagnon, “Phénoménologie et art minimal: la dialectique oeuvre-objet dans l’esthétique phénoménologique à l’épreuve de l’art minimal”. (Tesis de Master, Universidad del Quebec, 2008), 89.

⁵⁸⁸ Ibid.

⁵⁸⁹ Delmotte, *Le visible et l’intouchable*, 147.

⁵⁹⁰ Del mismo modo, no deberíamos pensar que lo que aparece es resultado de una transparentación, como ciertos pensadores fenomenólogos como Marion parecen sugerir. Lo que se ve no lo es por transparencia sino por exceso de visibilidad en la obra de arte.

De manera que, asumir esta revelación paradójica es asumir los límites propios de la aparición (en tanto que está determinada a su propia desaparición) y a la vez, asumir los límites de la aprensión del sujeto-espectador, incapaz de asir completamente lo que se da.⁵⁹¹ Cuánto más intentamos apresararlo, cernirlo, más nos escapa desbordándonos. Hay una falta de evidencia puesto que lo que se da se muestra relativamente elusivo. No cesa de perderse en la experiencia que se tiene de él. El espectador, entonces, se siente perdido y se pregunta qué ve, estando su aprensión lógica, e incluso su vista, desbordadas. Podríamos, así, entender que el acto estético supone la disolución del sujeto, como habíamos explicado ya en la “*Noche Purgativa*”. El cuerpo se disuelve en la visión, pierde su espacio y su tiempo, y sin embargo, el espectador no es el simple testimonio constituido por el fenómeno. Ciertamente el enigma de lo visible derrota al sujeto intencional, pero aunque deje de ser sujeto constituyente el espectador contribuye a la aparición, que sufre y provoca, en una experiencia que enlaza actividad y pasividad. Debe ser visto como un acto, una actividad del sujeto perceptivo porque la visión implica querer-ver, aspira a lo visible: “la experiencia implica fuertemente el sujeto, lo interpela, fuerza su actividad: la vivencia de la experiencia es la de una movilización fundamental para intentar aprehender lo que nos resiste y se impone, no obstante, a nosotros.”⁵⁹² El sujeto inevitablemente sigue una sucesión de intentos para tratar de comprender lo que

⁵⁹¹ En su exceso de visibilidad desborda el horizonte del objeto como desborda al sujeto como principio de constitución de ese objeto, como nos dice Delmotte. Delmotte, *Le visible et l’intouchable*, 150.

⁵⁹² *Ibid.*, 154.

se da, busca continuamente, aunque tal vez en vano, identificar lo que se le escapa, ver otra vez eso que ha creído ver y mantenerlo. De hecho, entre el fracaso y la recuperación de un nuevo intento, el sujeto es el que hace existir al objeto. De modo que hay una actividad trascendental, como podía ser para Pierre Kaufmann.⁵⁹³ El sujeto es posibilidad de advenimiento, en una disponibilidad completamente separada de la apropiación de la obra. La visión es entonces la ocasión de un desdoblamiento entre un sujeto-vidente (o espectador trascendental) y un sujeto constituyente. Esta disociación implica un cuestionamiento de la subjetividad, porque el sujeto que percibe y constituye es “desasido” y su subjetividad aparentemente reenviada hacia una forma de pasividad: “lo que constituye el objeto en su calidad de objeto emocional, es precisamente que no podemos decir que lo representamos, sino al contrario, él nos “es representado”.⁵⁹⁴ Esta aparente pasividad no significa la desaparición de la subjetividad, como afirma B. Delmotte. Al contrario, la subjetividad se redefine, en definitiva, por el desbordamiento que lo visible produce en el sujeto. El sujeto se manifiesta más allá del desasimiento del ego, situado en la mirada de un vidente otro que alberga la videncia. Entonces, “el retiro o desasimiento del yo se hace « ante testigo », bajo la mirada de una subjetividad vidente y nada más que vidente que se manifiesta a sí misma en la desaparición del Yo.”⁵⁹⁵ Sin duda, el sujeto se convierte en espectador de su propia ausencia, su

⁵⁹³ Especialmente en *La experiencia emocional del espacio*.

⁵⁹⁴ Ibid., 182. [Citado de Kaufmann, *L'expérience émotionnelle de l'espace* (Paris: Vrin, 1981), 200].

⁵⁹⁵ Ibid.

desaparición o su descalificación, pero el sujeto constituyente no desaparece completamente, se retira. La imposibilidad de constituir el objeto, la obra de arte, abre a otro tipo de intencionalidad, que hemos caracterizado ya como la disponibilidad del espectador transcendental. De manera que el sujeto es la posibilidad de advenimiento de la verdad de la obra de arte. El espectador-transcendental, es desinteresado (fenomenológico) una vez está listo para acoger y sentir su propio desasimiento.

Dice Saint Gironis que “la ética del acto estético consiste en abrirse enteramente a la alteridad [...]; el acto estético nos educa para el Otro, nos brinda una imaginación que no hubiéramos tenido sin él y nos civiliza en profundidad.”⁵⁹⁶ Y eso porque yo llevo en mí algo del otro y el otro se siente modificado: “nada verdadero y profundo ocurre sin transferencia, es decir, sin apropiación del otro de uno mismo y del uno mismo del otro.”⁵⁹⁷ En efecto, la obra de arte se revela como una alteridad, ofrece un reflejo paradójico pues aparece rechazando esa misma aparición. No nos deja que nos identifiquemos con ella en un principio, sino que nos choca. Por eso, no puede pensarse como un posible *alter ego*. La visión entonces se vuelve la experiencia de una familiaridad extranjera, el sujeto vuelto también una alteridad que percibe y se siente percibir en un extrañamiento por el que no puede usar sus métodos convencionales de aprensión. La emoción estética es, como en

⁵⁹⁶ Saint Gironis, *L'acte esthétique*, 33-34. Trad., 31

⁵⁹⁷ Ibid., 22. Trad., 21.

Kaufmann, la capacidad de asunción del desasimiento y esta asunción marca el poder de la subjetividad. La emoción nace del carácter inabarcable de lo que tenemos frente a nosotros, por lo que sentimos una empatía hacia el otro, incluso si este otro se revela a nosotros como resistencia a ser apresado. La alteridad podrá entonces constituir de nuevo el sujeto y su percepción, en la co-presencia de la obra y el espectador. Para H. Maldiney, que este otro no sea un *alter ego* es un punto de partida necesario. Es decir, que el otro no sea pensable como una asimilación (porque lo que reconocemos en él como propio es un extrañamiento) es lo que abre nuevas vías. Ahí puedo sentir una parte de mí mismo que me estaba escondida. La obra no nos refleja como en un espejo, nos revela tal y como no nos conocemos: “lo que sentimos en el sentir es así a la vez nuestro y extranjero, ligado a la fórmula maldiniana de la existencia.”⁵⁹⁸ Es aquí que descubrimos el poder del arte, que se impone y nos impone la visión, que nos conmueve y nos desestabiliza sin que podamos entender completamente porqué o cómo, sin que podamos apresararlo pues es sintiendo lo que sentimos en este momento del acto estético que la pintura, como dice Saint Girons “nos descubre la verdad, no por medio del retiro de los velos que la enmascaran, sino que haciéndonos tomar consciencia de la permeabilidad de lo real con la ilusión y de la manera en que la ilusión se hace productora de lo real.”⁵⁹⁹

⁵⁹⁸ Rigaud, *Henri Maldiney*, 33.

⁵⁹⁹ Saint Girons, *L'acte esthétique*, 127. Trad., 113.

Podríamos, por lo tanto, cuestionar la concepción fenomenológica de una donación del fenómeno puro así como la consideración del fenómeno saturado como la donación por excelencia, como es para J. L. Marion. Lo hemos visto, lo que se da aparece y desaparece, desbordándonos y desestabilizándonos sin ninguna otra evidencia que la de nuestros propios límites de aprehensión. El desbordamiento que venimos de caracterizar demuestra que lo que se da nos escapa (no hay evidencia) y desaparece (no podemos apresarlos). Así pues, más que definir la donación por excelencia, el fenómeno saturado, la “*désapparition*” se definiría como la “vivencia del límite de la donación” es decir, la evidencia de la privación de evidencia.⁶⁰⁰ ¿Cómo justificar la evidencia de algo que no es evidente, que nos desorienta y que no permite que nos identifiquemos con ello? La experiencia que tenemos es la evidencia de nuestra incapacidad para pensar completamente lo que se nos revela en esta aparición paradójica, precisamente porque no está fundado en ningún afuera, porque es demasiado esencial, grande y oscuro. Lejos de justificar la certeza del fenómeno puro, demuestra la disyunción del ojo y la mirada, la visión y la vista, que dirigen al sujeto a otro tipo de aprehensión de lo visible.

Ahora bien, aunque lo que se da se da como resistencia a la aparición y desaparece en consecuencia, la posibilidad de que ese invisible aparezca o nos parezca aparecer no es inconcebible. No hay que pensar que ese invisible es una

⁶⁰⁰ Delmotte, *Le visible et l'intouchable*, 150.

permanencia sino un simple posible, que se impone a pesar de su incapacidad para “tenerse en el reino de la presencia.”⁶⁰¹ Ese sentido acontece como una subrepción, tal como nos enseña Delmotte, lo vemos pero resiste a la mirada. No es por una visibilidad menor que esto ocurre, sino que es en su exceso de visibilidad que excede el objeto y nos deslumbra cegándonos. Así, ese posible sentido de la obra de arte no se superpone a la inmanencia sino que se articula con ella en una tensión fundamental. Pensar ese invisible como algo estable que espera detrás del objeto, inmutable, fijado, preparado para que el sujeto lo vea dándose a él siempre de la misma manera, sería contradecir la complejidad que recubre el acto estético de lo sublime. Sería pensarlo como demasiado objetivo y fabricable. No podemos pensar que hay ahí algo que nos espera detrás del objeto de manera permanente. Igualmente sería un error entender que las ensoñaciones de lo visible no llegan por algo que las motiva o inspira. Es cierto que no podemos fundar la relación entre la obra y el sujeto según el nexo causa-consecuencia. Sin embargo, sin determinar qué es lo que vemos porque está ahí para ser visto, como lo deberíamos ver, podemos aceptar que el objeto sobrepasa sus límites en la fenomenalidad en la que se nos muestra. El objeto puede aportar algo que va más allá de sí mismo, superando la pura objetividad de la obra. El acontecimiento fenomenológico disocia en su aparición el espacio mundano y nos da acceso a un invisible. El objeto no se pierde, ni desaparece, no se transparenta; sigue allí recordándonos aquello que en él y

⁶⁰¹ Ibid., 166.

gracias a él nos lleva en ese movimiento de aparición y desaparición. Alberga en él la posibilidad de engendrar lo que cada mira sepa ver. Como es evidente que ocurre con las obras de Rothko, a veces nos sentimos “permeables” a las cosas y esas cosas significan para nosotros, de manera no siempre congruente incluso. Podemos aceptar, sin por ello restar su poder, que no todos nos sentimos interpelados por las mismas obras, no todas las obras nos interpelan de la misma manera, ni tan solo a uno mismo en momentos distintos. El juicio estético es subjetivo, a pesar de que se pueda asumir una cierta universalidad. Por eso, podemos estar seguros de que algo sucede, se hace admitir, nos pone en movimiento, nos emociona, socava nuestros marcos de percepción y nos orienta hacia ella; somos actores y testigos, nos cambia y nos metamorfosea, pero siempre sin que podamos delimitar en un concepto o en categorías eso que es porque ante todo nos desborda y el entendimiento (entendido como la facultad de crear conceptos) pierde su preeminencia. Hay que retomar a Kant, para entender entonces que no se trata de un juicio determinante, sino reflexivo. Así, aunque no tenemos una certeza lógica, ¿no hay una certeza al menos de sentimiento, al menos en los instantes de unión y revelación, por la que nos sentimos afectados? El ver, es otro, ya no es el de la carne; tenemos una experiencia emotiva, que no es lógica sino estética. Es decir, que podemos afirmar que en el acto estético hay el advenimiento de un sentido. Como Delmotte señala:

el aparecer [de las cosas] escapa a la inercia y la pesantez objetivas para devenir, bajo una mirada —es decir, gracias a su arte tanto como al nuestro

—, el enigma maravilloso y indisoluble de la fenomenalidad: que haya *algo*, es decir, no nada, pero tampoco *una cosa dada*, es decir determinada y estabilizada en una forma acabada, es más bien ahí que se juega lo que hemos llamado “*désapparition*”.⁶⁰²

De hecho, lejos de ser vivido como un fracaso, esta etapa del acto estético se vive favorablemente, como el poema de San Juan permite entender. También lo sublime es al fin y al cabo un placer y nos orienta hacia un posible sentido. La experiencia mística es en *status viae*, un trayecto a seguir con un fin de realización propio, análogo al de lo sublime. El desprendimiento, el desasimiento de una experiencia propia, son necesarios para tener después una experiencia de lo Absoluto. Habrá un desbordamiento de la paradoja de entender sin entender. La noche es así un despertar de la conciencia en la que aprendemos a vivir sin lo que hemos dejado atrás. Todo se transforma, no se restablece volviendo a un estado anterior idéntico. El sujeto ha experimentado una transformación feliz, deseable.

De manera que esta unión mística en el acto estético de lo sublime, como en Rothko, sería la plenitud que sentimos cuando la revelación empieza a acontecer. Cuando la obra revela un visible otro, ya sea Dios, nosotros mismos o el misterio de la existencia. La metamorfosis de la sublimación opera, trascendiéndonos hacia un estado más elevado de una comprensión que no puede ser lógica. La revelación puede tratarse, entonces, como un milagro, una Epifanía que nos

⁶⁰² Ibid., 347.

aparece hechizándonos con una sensación de verdad.⁶⁰³ Sin pretensión objetiva pero con una cierta certeza que se hace patente en ese sujeto afectado que somos por ella. El estremecimiento que aún sentimos nos orienta hacia un sentimiento de plenitud y de pertenencia al Todo. Sin embargo, no debemos pensar que el acto está completamente concluido, que estamos ya del todo recuperados y hemos recuperado un sentido que nos es del todo accesible. Debemos pasar todavía por un momento en el que sentimos lo que sentimos de una manera que nos es propia, llevándolo a la consciencia para poder pensar de una forma abordable —aunque también reducida— lo que ha aparecido. Debemos pasar por una cuarta noche, como veremos a continuación. No obstante, es en este momento que esa presencia indescriptible nos embarga y se da a nosotros, aunque temamos su evanescencia.

2.4. Noche Formativa

Como acabamos de ver, una aparición paradójica acontece. Sin embargo, como anunciábamos antes, no podemos considerar que el acto estético haya concluido. Necesariamente debemos pasar por esta noche formativa, la cuarta y última etapa de este trayecto que hemos ido presentando, pues el sentido que aparece no nos es todavía del todo asumible.

⁶⁰³ Estos términos que sirven para caracterizar el acto estético están imbuidos de religiosidad (milagro, Epifanía). La fenomenología se ha mostrado propensa a utilizar este léxico religioso para definir la aparición de lo invisible, tomando un giro teológico.

La teología mística define tres fases en la vía hacia la unión con lo divino, son las tres noches hasta aquí presentadas. Ya hemos considerado cómo la estrategia de la mística apofática se funda en la negación de las afirmaciones y negaciones de nuestro conocimiento, buscando expresar eso que parece no tener nombre. El apofatismo se había revelado como estrategia lingüística para expresar lo que Dios es. Por eso la teología negativa mantiene una intensa relación con los modos de expresión, para transmitir una realidad que supera nuestros modos de aprehensión y comprensión y por lo tanto, nuestro lenguaje.⁶⁰⁴ De la misma manera que en el proceso creativo, la obra de arte o lo sublime ha buscado esa forma que pudiera ser un vehículo de transmisión apropiado, esa forma que pudiera expresar, que pudiera significar (que hemos identificado con un proceso apofático en tanto que purgativo); debemos entender ahora que la experiencia que acontece necesita ser igualmente hacerse palabra, necesita ser comunicada, pero esa palabra no es ya la de la razón. Necesita ser formulada por un lenguaje que se subvierte a sí mismo, que no parte de la racionalidad para superar la contradicción que supondría expresar lo que aparece y vivimos desde un lenguaje forjado por la razón. Se trata de seguir el mismo patrón ahora, en el proceso estético, en el que una manera análoga aunque inversa, somos nosotros los que debemos hacerla significar. Para ello, como veremos, deberemos llevar esa aparición acontecida a un plano donde

⁶⁰⁴ Eckhart lo hace especialmente patente por el tiempo que pasó con las hermanas beguinas, corrigiendo sus discursos. Esto hace acercarse a una expresión sin complejos, mucho más desligada de la normativa escolástica y por lo tanto mucho más libre. Inaugura, así, un modo de expresión moderno.

poder sentirla en nosotros y, así, formar la experiencia que tenemos de ella. Así pues, cuando se quiere expresar lo acontecido nos encontramos ligados a nuevas necesidades de lenguaje. ¿Cómo hablar de lo que no es posible hablar, cuando lo que quiere expresarse parece exceder los límites del lenguaje? Wittgenstein decía que de estética, ética y religión hay que callar. Pertenecen a aquello para lo que no hay principios lógicos. También ahora la única manera, entonces, de honrar la presencia que acontece, probablemente pasa por la forma negativa de la mística apofática. Es lo que esta última noche que añadimos propone como el último momento del acto estético.

A través de la estrategia de la teología apofática que ya hemos considerado en la *Noche purgativa*, el lenguaje es transgredido, llevado hasta sus límites propios para significar aquello que no nos parecería directamente “expresable”. La negatividad surge como el *modus loquendi* de la mística para expresar lo inefable: “por definición, lo inefable apenas puede ser expresión de una lógica cualquiera: lo que no puede decirse se sustrae a su denominación lingüística y por tanto también a todo *logos* en el sentido amplio de la palabra.”⁶⁰⁵ Hay que sobrepasar el lenguaje aunque no pueda anularse. No podría haber expresión que no tomara una forma concreta, ya sea a través de la palabra, la imagen o el sonido. Así, llegar a ese otro lado que puede

⁶⁰⁵ Alois Maria Haas, *Viento de lo absoluto. ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad?* (Madrid: Siruela, 2009), 19. Se forja entonces un vocabulario que recorre a la negación para presentar lo que es: “im-preciso, in-determinado, im-posible, im-pensable, in-observable, i-rrepresentable, in-visible, in-finito” como recoge Haas de Rilke, aunque también añadiríamos in-tangible, in-apresable, in-abarcable, in-efable, in-contestable o in-justificable. *Ibid.*, 18.

revelarse en el lenguaje, como algo sugerido, contenido en él en su propio extrañamiento, avisándonos de que hay que acceder a ese otro orden de comprensión. Por esto, lo que se evoca a través de la práctica de la teología negativa no puede ser sino el silencio. Hay que callar acerca de esas cuestiones que no pueden ser fácilmente enunciadas porque “todo lo que puede decirse es nada [...]. La realidad es completamente incomunicable.”⁶⁰⁶

Es en los textos místicos del siglo XIV y XV que el modelo de la teología se construye sobre la paradoja de los pobres de espíritu.⁶⁰⁷ Los anacoretas de los siglos IV y VI suspendían el mundo en su lenguaje, para atravesar ese desierto de palabras e imágenes, el vacío que al negarlas emerge. Solo así podían encontrar los arquetipos de una nueva expresión, la fuente de lo que se pronuncia a sí mismo.⁶⁰⁸ Su voluntad no era la de formular de nuevo, sustituyendo unas palabras por otras, sino encontrar la palabra que supere la paradoja. El rechazo a cualquier afirmación posible no viene motivado por una desconfianza del lenguaje, sino como indica A. Vega, de la certeza de lo que puede decirse sobre este mundo y desde el mundo, podría escapar del principio de contradicción pero no contendría ninguna verdad. Lo que buscan es un nuevo marco

⁶⁰⁶ Ibid.

⁶⁰⁷ Turner, *The Darkness of God*, 49. En términos generales, a partir del siglo XVII, la espiritualidad negativa de Occidente pretende armonizar la estructura dialéctica de Pseudo Dionisio a través de su expresión en metáforas de luz-oscuridad con el énfasis de San Agustín de interioridad y la ascensión.

⁶⁰⁸ Vega, *Passió, meditació i contemplació*, 114.

de búsqueda de sentido, aunque el desafío es el de una búsqueda de significado a través de un no-sentido. Por eso el silencio es el único que puede superar el reto.⁶⁰⁹

Si hemos visto que lo que se crea a partir de las etapas que necesariamente debemos seguir es un vacío, esto es también lo que se revela a través del silencio. De hecho, el silencio podría significar aquello que es aún más profundo que lo que podemos pensar o decir de un modo directo o inmediato. Para Eckhart Dios es incognoscible e “*inexpresable*”, y por lo tanto su estrategia apofática es igualmente la de llevar el lenguaje a su tensión, hasta la paradoja y la contradicción, donde se rompe y solo queda el silencio. Sin embargo, así como para otros místicos (como Dionisio o “el autor de la nube”), el silencio es la meta para resaltar la inefabilidad de Dios, para Eckhart el silencio es un medio, llevando el lenguaje a su propia ruptura para expresar la inefabilidad de Dios. Lleva, pues, el lenguaje a decir lo inefable, mientras que, por ejemplo San Agustín, utiliza el silencio para enunciar la inefabilidad de Dios.⁶¹⁰ Así pues, podemos seguir los pasos de Eckhart entendiendo que el lenguaje bajo ciertos modos de aparición no solo subraya una inefabilidad, sino que consigue traspasar esos lindes para expresar aquello que pensaríamos en sí mismo inefable, como la pintura puede hacer también. Si pensamos lo que acontece como un silencio, entendemos que hay una aparición posible, que no nos niega el acceso, sino que nos lleva más allá. Dios es

⁶⁰⁹ Ibid., 121.

⁶¹⁰ Turner, *The Darkness of God*, 171.

silencio (en su misterio) aunque tiene voz propia; es un silencio que habla cuando se hace presente. La palabra de Dios, es su hijo, transformado en *logos*. La transformación de Dios en hombre a través de su hijo, es pues un hecho lingüístico. La palabra es el modelo de creación, porque de lo que ha sido creado podemos hablar. Por eso en el Evangelio de San Juan se nos dice que nadie va a Dios sin pasar por el hijo. A ese silencio que es una nada convertida en un todo absoluto, no podemos llegar sin pasar por lo creado y conocido que sí podemos expresar.

No deberíamos entender que el silencio es ausencia de lenguaje, sino que existe en él. Lo implica: sin silencio, sin los espacios que permite abrir el silencio, el lenguaje sería indescifrable. Es una necesidad como la del claroscuro, como para ver el negro nos hace falta el blanco. Como en la música, las blancas y las negras son necesarias para que el sonido ocupe un espacio determinado, el silencio siendo esencial para determinar su duración. El silencio cuando se hace palabra no deja de ser, es el germen para que la palabra hable. De la misma manera, las palabras se definen a través del silencio. Yendo aún más lejos, diríamos que no solo es necesario como contraste, sino que palabra y silencio se co-implican, se co-pertencen el uno al otro. Uno está en el otro y el otro en el anterior, la lengua tiene el silencio como implícito y en él no hay ningún opuesto. En estas imágenes paradójicas y contradictorias de Rothko, que crean un vacío análogo al

silencio, se entreabren las fisuras por las que se vislumbrará lo que nos parece sin imagen.

Ahora bien, no podemos pensar que lo que aparece es irrepresentable, como no lo es lo sublime tampoco, pues encuentran significantes privilegiados en lo sensible, en lo visible, en las obras de Rothko. La tradición de lo sublime “se niega a confundir la dificultad de decir con una imposibilidad radical”.⁶¹¹ De hecho, lo sublime podría definirse como “el medio privilegiado para hacer hablar el silencio y volver silenciosa a la palabra”.⁶¹² Debemos, pues, combatir la seductora concepción de lo sublime como lo “irrepresentable de la presentación”. Sería, entonces, posible considerar que desde el punto de vista de la representación hay unos vehículos privilegiados que hacen aparecer lo que creeríamos sin imagen, desocultando su presencia aunque esta siga siendo enigmática para nosotros.⁶¹³ Ciertamente, lo que se quiere expresar excede los límites de la expresión de lo que puede ser dicho, la experiencia supera lo que puede decirse o pintarse directamente. Aunque nada parezca suficiente para expresar directamente su grandeza oscura, a través de lo visible, de lo sensible, esta puede sugerirse, a pesar de no dejar de afirmar su irreductibilidad a la

⁶¹¹ Saint Girons, *Les marges de la nuit*, 39.

⁶¹² Ibid.

⁶¹³ En este sentido las consideraciones de Derrida acerca de la posibilidad de “dire l'événement” podrían ampliar el análisis. Ver Jaques Derrida, “Une certaine possibilité impossible de dire l'événement” en Jaques Derrida, Alexis Nouss y Gad Soussana, *Dire l'événement, est-ce possible?* Seminario en Montreal, abril 1997. (París: L'Harmattan, 2001).

evidencia. Hay una revelación de otro orden, paradójica, como hemos visto que era lo sublime:

lo propiamente sublime no puede estar encerrado en forma sensible alguna, sino que se refiere tan solo a ideas de la razón, que, aunque ninguna exposición adecuada de ellas sea posible, son puestas en movimiento y traídas al espíritu justamente por esa inadecuación que se deja exponer sensiblemente.⁶¹⁴

Como ya hemos mencionado, debemos encontrar un nuevo lenguaje, nuevas imágenes como decía Nietzsche. Tendrá la mística que inventar algunos neologismos, forzar la lengua para que el medio que tenemos a nuestro alcance descubra más allá de sus límites más inmediatos la posibilidad de contener algo más. La misma lucha de Rothko, que, en sus más de cuarenta décadas de creación, buscó los medios para expresar su *subject matter*, usando el lenguaje pictórico en su propia desvirtuación, en su propia ruptura para que anuncie lo que pensaríamos que no puede anunciar. Algo que lo sublime también provocaba ya en el siglo XIX:

“[...] Compadezco al hombre que pueda sentarse fríamente a escribir una descripción de estas maravillas inefables; mucho más compadezco al que pueda someterlas a las medidas de galones y yardas [...]. Necesitamos nuevas combinaciones de lenguaje para describir las cataratas del Niágara.”⁶¹⁵

Así pues, también lo sublime, debido a su naturaleza ilimitada, como Dios, en su resistencia para ser representado, necesita

⁶¹⁴ Kant, *Crítica del juicio*, 177.

⁶¹⁵ Rosenblum, *La pintura moderna*, 25 (Carta del poeta inglés Thomas Moore, 1804).

una subversión en los medios que lo hacen aparecer en su inadecuación, como en la mística. Fray Luis de León lo había expresando diciendo que “faltan palabras a la lengua para los sentimientos del alma.” Encontramos en él una lógica que va más allá de la semántica y la referencia sensible, ha de haber una separación entre la representación y la idea. Así, de la misma manera que se encuentran unos vehículos privilegiados para hacer presente lo que acontece, lo que aparece puede sentirse. Como hemos visto, debe representarse a partir de su inadecuación, a través del silencio. También deberá sentirse de este modo, buscando la manera adecuada de apropiarnoslo para tener experiencia de ello y dejar que un sentido advenga. Por esto, la comprensión que hacemos no puede ser racional porque esto es lo que habíamos anulado desde un primer momento. No se trata de reconocer lo acontecido ahora que vemos de nuevo, no se trata de atribuirle un nuevo nombre, idea o concepto. Hay una reformulación que si no es lógica, puede ser emotiva. La contemplación del alma se da en una “noche oscura” puesto que es una contemplación oscura, mística en el sentido de secreto, oculto. El conocimiento sobre Dios es, pues, místico, sin el ruido de las palabras, los sentidos suspendidos; Dios se muestra de manera oculta y secreta al alma como un comprender sin comprender.⁶¹⁶ La fe es ciega, el salto de fe requerido no parte de ninguna certeza racional. Tampoco lo que se desvela puede serlo. Por eso, en primer lugar, debemos considerar que no hay nada que podamos entender, como en una obra de Rothko, como tampoco lo sublime nos permite. Sin

⁶¹⁶ Haas, *Visión en azul*, 59.

embargo, Kant señala a través de la idea estética, la incapacidad del pensamiento para dar un concepto que pueda ser adecuado a lo que aparece, aunque nos dé mucho que pensar. La idea estética es la:

representación de la imaginación que incita a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, *concepto* alguno, y que, por tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible.⁶¹⁷

Desde la perspectiva de Kant las ideas estéticas posibilitan un espacio donde aquello que se siente se hace pensable. También inventó la universalidad subjetiva que permite a la singularidad arrancarse de la individualidad simple y volverse hacia lo general. Los universales subjetivos son: “juicios para los cuales el sentimiento ocupa el lugar de predicado o incluso de ideas que no son racionales, sino estéticas.”⁶¹⁸ Kant puede defender una universalidad que es subjetiva y sin embargo colectiva, que no podemos exigir a los demás pero suponemos, para salvarnos de un relativismo excesivo y caer en la nada absoluta. La originalidad es aquí que esta universalidad sea sin concepto, que no sea lógica. Se abre en nosotros el acceso a otro plano de realidad subjetiva puesto que lo que se revela no es una verdad objetiva (como la de la ciencia) sino que aprendemos a ver y a sentir algo que se nos revela también. Sería demasiado simplista o reduccionista creer que lo sensible, como en Rothko, se nos muestra como algo solo intuitivo, algo inmediato. Hay un mundo propio que no hay que imposter adaptando otros modos

⁶¹⁷ Kant, *Crítica del juicio*, 257.

⁶¹⁸ Saint Girons, *L'acte esthétique*, 17. Trad., 17.

o métodos, que no pueden serle más que extranjeros. En definitiva, el conocimiento que surge de lo sublime es, siguiendo a Kant, estético y no lógico. En la analítica de lo sublime de la tercera crítica kantiana, los juicios estéticos están separados de los juicios lógicos. Existen en el sujeto y no en el objeto en tanto que son juicios desinteresados. Lo que aparece, adviene por sorpresa, como un *shock*, algo se nos da, un aparecer se hace latente, entrecortado. No es la cosa misma, quizás, pero el arte tiene el poder de hacernos ver. Vuelve visible y nosotros, aún desasidos, podemos comprender un sentido. Lo hemos visto con Kant y su definición de la idea estética o la universalidad subjetiva. Lo que aparece es difícil de determinar. Delante de una obra de Rothko no sé exactamente qué veo, las palabras no son suficientes, no hay rostro concreto que pueda aportar para expresar eso que es el objeto de la aparición. Puedo ver o sentir sin nunca intentar fijar lo que he visto o sentido. La visión choca contra la imposibilidad de una coincidencia plena y entera con lo que aparece. El objetivo de la obra de arte es el de presentarse como aparición al observador, en su manifestación fenomenal a una mirada:

La obra de arte es de alguna manera lo que empuja a mirar, a mirar diferentemente, a mirar mejor y a mirar todavía. Y el favor con el que el sujeto acoge el objeto en el arte significa su liberación conjunta: “la esencia de la gracia es dejar ser (*gönnen*) es decir, acordar su libertad al otro en tanto que otro.” Es por eso que la obra de arte se refiere esencialmente al aparecer: en ella se juega el surgimiento del objeto, la aparición de un objeto liberado del interés y de la determinación.⁶¹⁹

⁶¹⁹ Delmotte, *Le visible et l'intouchable*, 344. [Citado de Jean-Pierre Fussler, curso sobre la “Analytique du beau” (l’ENS, Fontenay Saint-Cloud, 1996-1997.)]

De hecho, cuando se da, nos escapa y cuanto más se nos escapa, más lo vemos en su forma de ser; porque el camino hacia el ser es camino sin camino, el arte abre en nosotros nuevas vías, el horizonte se despeja. Su mérito es el de elevar eso que es impensable al rango de objeto del pensamiento. Nos hace entender que lo reflexivo se opone a lo determinante, nos sustrae de la oposición entre saber e ignorancia, haciendo que lo sublime testimonie otro plano de significación que no pasa por la determinación conceptual. De manera que, la imposibilidad de encontrar ideas adecuadas no anula la posibilidad de que un sentido sobrevenga. Es, en realidad, porque el horizonte de sentido parece bloqueado que podemos pasar a otro tipo de sentido.⁶²⁰ El de la idea estética, de hecho, que no es lógico, sino subjetivo, más allá de la comprensión racional. De manera muy similar al conocimiento sin conocimiento, a la comprensión sin comprensión del verbo “*to unknow*” apofático. La posibilidad de sentido no significa que el aparecer y desaparecer cese de ser lo que es, una aparición que desaparece, que nos toma y nos desase siendo en sí misma inabarcable. Es más bien abrirse a la posibilidad de que haya una percepción otra, mágica, que nos supera y sin embargo deja un rastro detrás de ella. Esto nos exige una retirada, un nuevo modo de aprehensión, rompe el tiempo y el espacio y nos aterroriza. Esta aparición no puede ser clara o racional, sino sentida en toda su complejidad; y esta complejidad que es apenas comprensible se vuelve un poco más accesible a través del arte. Ahora

⁶²⁰ Ibid., 151.

entendemos que la obra de arte haya buscado el silencio de lo demasiado sofocado en la abstracción. La abstracción es ese elemento apofático para expresar algo en su enigma sin forzarlo ni constreñirlo a la representación de ideas preexistentes. No podríamos identificar o asimilar lo que sentimos cuando miramos las obras de Rothko. Ante una de sus grandes pinturas, veo de nuevo y diferentemente. Las palabras no bastan, ningún rostro que le pueda dar sería capaz de contener su complejidad y profundidad. Por eso, necesita escapar del mundo de la representación objetiva, buscando forjarse en una interioridad invisible. El silencio es lo que permite crear ese vacío que la obra de arte ha engendrado en la suspensión de certezas y de referentes, como se ha visto en la *Noche purgativa*. Es el único modo que permite callar la razón y purificar el alma, para engendrar de nuevo. No deberíamos pensar que lo que ha ocurrido puede contenerse en la expresión común y corriente: “lo indecible se vuelve decible únicamente contradiciendo las reglas válidas de la decibilidad y esto es así desde hace milenios.”⁶²¹

Se trata ahora de que nuestro pensamiento sepa ser abstracto también. Ilógico, simplemente, emotivo, espiritual. Sentir la presencia y apropiárnosla no para poseerla y dominarla, que sería imposible sin impostarla, sino acercarla a nuestro ser. Lo que tenemos en frente no ha de guiar en esa vía negativa para poder pensar lo que las formas llenan de significado. Plotino dijo: “Si el ojo no se hace luz, cómo podría ver la luz?” ¿Si el ojo

⁶²¹ Haas, *Viento de lo absoluto*, 35.

no se hace vacío, ¿cómo podría ver el vacío?⁶²² Por todo esto, debemos acoger la aparición bajo su apariencia silente, dejarla surgir y llegar a este cuarto momento donde debemos responder con un acto que permita pensar esa aparición. De tal manera que la maravilla, como en Wittgenstein, es reconocer que las cosas son y dejar que las cosas sean, sin buscar su causa, su efecto, sin dominarlos ni querer poseerlos como Eckhart nos ha enseñado.⁶²³ Una obra de Rothko requiere mirar en lo que está presente (la obra), lo ausente. En este sentido Vega habla de la necesidad de una hermenéutica de la negación, del misterio, que permita crear una nueva gramática de lo ausente. Lo que se da en una categoría de silencioso, se da como una indisolubilidad de presencia y significación entre lo sensible y lo inteligible: “una propuesta de estética hermenéutica de la religión debería hacer converger el orden del discurso sobre el conocimiento sensible y lo que para una fenomenología de la experiencia se presenta suprasensible.”⁶²⁴ Sin embargo, eso que hemos dejado emerger en nosotros anulando nuestro plano consciente debe de alguna manera volver a él. Hay que llevarlo a la consciencia, dejando que el lenguaje forme esa experiencia devolviéndonosla ahí donde podemos fijarla, reformularlo para ayudarlo a surgir en un modo que le permita significar en nosotros. Hacerlo cognoscible, en definitiva. Hemos visto que debíamos pasar por un proceso similar al descrito por el proceso creativo. No solo se trata así de traerlo a un plano donde

⁶²² Pierre Somville, “Lumières de Byzance” en *Symbolisme et expérience de la lumière*, 109.

⁶²³ También la fenomenología se interesa por el aparecer más que por lo que aparece.

⁶²⁴ Vega, *Arte y Santidad*, 35.

podemos tener experiencia, se trata de aceptar nuestra voluntad de compartir, nuestra necesidad de expresar. Esa fue la lucha artística de Rothko, hacerle decir a la pintura con sus medios lo que se creería que queda excluido de su expresión. Expresar lo inexpresable, lo inefable; representar lo que consideraríamos irrepresentable. Desde la negatividad de las grandes extensiones de vacío, ese extrañamiento de la abstracción, del negro, de su luz propia y de su presencia de la ausencia. Es decir, lo que vemos o sentimos a partir de las obras de Rothko no es algo que puede delimitarse y hacerse comprensible ya que supera lo conocido, lo que es racional y lógico. Pero el misterio que se revela a nosotros y en nosotros por esta disponibilidad de acoger, llegados a este punto, no puede ser asumido sino lo llevamos a un plano de comprensión. De manera que, debemos revertir este proceso. En el último momento del acto estético aportamos un sentido a lo acontecido. Buscamos una expresión a la experiencia que hemos tenido. No podemos contentarnos con su aparición puesto que no sabríamos asumir la experiencia que hemos tenido a su contacto. Ha de haber, pues, una necesaria formulación, volver eso que hemos ayudado a aparecer a un lenguaje, pensable y asumible, aunque de algún modo siempre será reductivo. De la misma manera que el lenguaje no puede ser abandonado desde la expresión de ciertas realidades, como hemos visto, tampoco en el plano estético podemos rechazar eso que nos es propio a nuestro ser; el lenguaje es “la casa del ser”, según Heidegger. Hay que convertirlo en lenguaje para que forme parte de nuestro mundo como entendía Wittgenstein, que

afirmaba: “los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo.”⁶²⁵ Parece que desde que la teoría de la conciencia se revaloriza en el siglo XVII con Descartes (la importancia de conocer y percibir siendo el sujeto que percibe y percibe su percepción), el discurso filosófico llega a pensar esta conciencia hacia nosotros mismos como lenguaje. La lucha del lenguaje es inevitablemente desde el lenguaje mismo. Incluso si queremos salir de su jaula, no podemos porque no podemos encontrar expresión más allá de un tipo de lenguaje u otro. No podemos dejar de ser, como dice Heidegger, “seres de lenguaje”.

Esto hace que nos preguntemos si experiencia y lenguaje van juntos, ¿sería posible experimentar algo que no podemos nombrar? O lo que es lo mismo, ¿habría experiencia sin lenguaje? Creemos que no podría existir algo así como una experiencia independiente del lenguaje en la que se expresa o la expresamos para entenderla. ¿Cómo, sino, podríamos tener consciencia de lo ocurrido?

En el último momento del acto estético, Saint Giron nos dice que debemos producir un significante en lo real. La experiencia requiere más elaboración que lo que solo ha sido sentirla, vivirla. Como la experiencia de la que estamos hablando con la mística o el acto estético, siempre hay una reformulación. Entonces, el acto estético es una producción de un “sentido” de segundo grado, impregnado de saber e imaginación. Pero este real que se añade debe ser entendido como un imposible estético.

⁶²⁵ Wittgenstein lo expresó en su *Tractatus Logico-Philosophicus*, proposición 5.6.

Producimos un “significante en lo real”: y esto no solo para decirlo, sino en la interpretación que esto conlleva “lo hace surgir por segunda vez, como una cosa ya no inefable y contingente, sino pensable y decible en su carácter propio de enigma.”⁶²⁶

De hecho, formular o reformular a través de una palabra que pueda resumir o identificar la experiencia pasa por una doble formación: en primer lugar, se dota de significado la obra, la completamos al interpretarla y la co-creamos. Es por nosotros, en tanto que agentes estéticos, completa y completada. Ya Merleau-Ponty consideraba que no existe experiencia sin una forma u otra de creación. El acto estético adquiere una dimensión metapoética, el fenómeno naciendo en nosotros y por nosotros en su nominalización. Lo que se da, necesita del sujeto para darse, es lo que hemos expuesto a partir del sujeto transcendental. Por eso, en palabras de Saint Girons, la unión del significante y lo real supone entonces un doble milagro:

el de un significante que se libera súbitamente y el de un fenómeno del mundo que, al mismo tiempo, se presta a su juego. Lo que no es entonces dado, no es solamente la tarde [en la expresión “La paz de la tarde”], sino una entidad enigmática en el cruce del fenómeno y del vocablo, de un nombre y de un estado del mundo. El significante en lo real; pero también, diría yo, “lo real en el significante”.⁶²⁷

Esto nos hace pensar en Gianbattista Vico y su sublime civilizador. La *Scienza nuova*, publicada por primera vez en 1725 y luego objeto de múltiples ampliaciones y reestructuraciones

⁶²⁶ Saint Girons, *L'acte esthétique*, 61. Trad., 56.

⁶²⁷ Ibid., 62.

hasta el último año de vida de Vico, nos lleva a un momento del hombre como miembro de una comunidad, en la *polis*, donde sitúa la primavera de la vida. El filósofo italiano ubica lo sublime en un marco de antropogénesis y cosmogénesis de la civilización. Es gracias a que los *bestioni* (los primeros hombres) fueron capaces de desarrollar la imaginación productiva que dando nombre a las cosas, les proporcionaron alma y así inventaron sus significados. Para Vico, como para Longino, lo sublime se encuentra en el lenguaje puesto que los primeros hombres eran también poetas. La poesía, como *poiesis*, crea universales de la imaginación. A causa de dar nombre a las cosas, éstas se vuelven más reales, tienen un significado. Hay un depasamiento del mundo físico que no es asegurado por los conceptos, sino por las representaciones imaginativas. Esta creación responde al *ingenium*, es decir, a un sublime inventivo, productor de civilización. Su originalidad “es colocar el acento en el poder causal del sujeto que, en lo sublime, alcanza lo universal.”⁶²⁸ Así, es capaz de explicar cómo los primeros hombres, desarrollando su *ingenium* (su capacidad civilizadora) llegan a fundar las tres instituciones principales: la religión, el matrimonio y el entierro. De esta manera, la humanidad se engendra a sí misma, los *bestioni* son llamados “hombres”. Sin embargo, lo sublime es siempre una experiencia actual. Solamente hay que encontrar el origen del principio en nosotros. En segundo lugar, la elaboración que supone dar una expresión implica completar la experiencia en nosotros. Para poder sentirla tenemos que nombrarla aunque ese nuevo nombre no pretenda

⁶²⁸ Saint Girons, *Le Sublime*, 84. Trad., 141-142.

definir y delimitar lo acontecido, sino acercárnoslo. Así hacerla nacer para nosotros, en nuestra conciencia. Saint Giron nos dice que hay dos tiempos:

basta con pensar cuán dudoso es que “la paz de la tarde” pueda ser sentida por alguien que no dispone de palabras para nombrarla. Debemos, entonces, afirmar que “la paz de la tarde” no alcanza su plenitud de existencia más que en la penetración recíproca de un fenómeno del mundo y una formulación: la formulación no interpreta el fenómeno, más que porque este le ofrece la ocasión de presentarse y de revelarse en esta presentación. [...] Lo que hemos aprendido se hace real. El significante se encarna en lo real y lo real en el significante.⁶²⁹

También en este sentido, según Mircea Eliade, la hermenéutica plantea un primer momento pasivo, el de la Epifanía (la aparición), al que sigue una necesaria elaboración, que es la interpretación. Como ya hemos visto a partir de lo sublime, entre el objeto y la realidad invisible ha de haber un sujeto mediador que lo interprete. Mircea Eliade que ha estudiado ampliamente la experiencia religiosa del punto de vista hermenéutico, propone el ejemplo de la luz en el alma. Nos dice que la experiencia de esta luz es directa e inmediata, pero que solo puede haber un segundo momento donde la comprensión pasa por la elaboración lingüística de esta experiencia.⁶³⁰ No cree posible una experiencia pre-lingüística y pre-categorial. Según él, no hay ningún fenómeno religioso puro, la experiencia de la luz sirve como ejemplo: nos llega directamente al alma pero sin embargo, su significación no llega plenamente a la conciencia

⁶²⁹ Saint Giron, *L'acte esthétique*, 46. Trad., 42-43.

⁶³⁰ Spineto, “L'herméneutique de la lumière”, 36.

sino integrada en una forma de expresión ya existente. Expresión incluso para nosotros, para identificar que es lo que ha sido vivido. Asimismo, lo sagrado se manifiesta por un símbolo (la obra o el objeto), solo puede darse a través de objetos empíricos o inteligibles, pero la experiencia religiosa no es anti-histórica o prehistórica sino que está condicionada por el espacio, tiempo y cultura en la que se insertan. En efecto, la comprensión del fenómeno religioso se realiza constantemente en el marco de la historia. Por lo tanto hay tres planos creando las condiciones de la experiencia religiosa: la experiencia personal o individual, el plano cultural, social e histórico y el plano meta-histórico. Esto justifica y, en definitiva, valida las experiencias místicas que se inscriben en el interior de un horizonte de sentido, manifestado por la lengua. La perspectiva hermenéutica es esencial para salir de este círculo vicioso⁶³¹, interviene para que lo que se da sea “cognoscible” en su misterio, la comprensión de la experiencia hecha experiencia. Por lo que la experiencia también es cultural, arraigada en la historia y en la actualidad. Para el hombre vivir sin imágenes, sin representaciones sensibles, es inviable. La imagen religiosa es mediadora, lo que muestra supera la imagen en su ser, implica una comprensión que no es intelectual sino “cordial” (del corazón). Así debemos hacer con lo que aparece en una obra de arte como las de Rothko.

⁶³¹ Ibid., 39.

3. Reflexiones conclusivas

Llegados a este punto, hemos visto cómo el acto estético ha supuesto un trayecto que pasa por diferentes etapas. Partimos de la obra de arte, que es una provocación como el mundo lo es también, y de nuestro encuentro con ella. De la sollicitación, la invocación de lo sensible, a la aceptación del desafío y el acto más o menos consciente de seguir el juego a través de la vía de la negación. La noche nos ha guiado por diferentes momentos en los que se ha revelado como lo oscuro y secreto, primero, como el destino de una huida que nos es necesaria delante de una obra de Rothko. Debemos negar todo lo que sabemos, salir de la esfera de la conciencia sin intentar ver en el lienzo algo ya conocido, sin identificar todavía nada. Es lo que se ha expuesto en la *“Noche purgativa”*, aliada con el apofatismo teológico. Solo así llegamos a un estado más elevado, ya purificado, donde la noche revela una luz oscura que comienza a brillar con una luz propia. Nuestra mirada ha sido renovada. Es lo que hemos tratado en la *“Noche iluminativa”*, la obra de arte empieza a verse de otra manera, nos invita a mirar hacia el interior nuestro, donde encontraremos respuestas. Así, poco a poco vemos diferentemente, vemos lo que esa oscuridad deja ver, como hemos considerado en la tercera de las noches, la *“Noche unitiva”*. La noche es aquí el momento de unión, de éxtasis místico, en la que una unidad de sentido puede revelarse, aunque no pertenezca a la razón y no podamos darle ningún nombre todavía. Una verdad profunda y aún misteriosa aparece, desapareciendo al intentar apresarla; desbordándonos, pero afectándonos. Debemos pasar por un último momento, el de la

“*Noche formativa*” donde necesitamos traducir nuestra experiencia en lenguaje, reducirla para apropiárnosla y poder tener así una experiencia de lo acontecido. La noche de las formas abstractas en la que la obra se ha originado se vuelve un pensamiento igualmente abstracto y liberado, no hay en ella algo que podamos sentir sin enigma pero sabemos, ahora sí, que ese misterio no es más que el de la vida, el de existir. Algo que Rothko definía como el *human drama*, tan básico y complejo como el sentimiento al que podemos ya orientarnos. Se resume así ese proceso por el que el espectador debe pasar.

Por su parte, lo sublime, siendo las obras de Rothko vehículos privilegiados para hacerlo presente, ha revelado su propio modo de aparición, revelando también una conexión con la mística tanto en su desposeimiento y su imposibilidad para ser pensado, en el choque que produce en un primer momento de la dialéctica que le es propia (y que hemos identificado con la “*Noche purgativa*”) así como un mismo placer al manifestarse un posible sentido en otro orden de comprensión en el segundo momento de la dialéctica (las demás “noches”). Si intuíamos un mismo esfuerzo y una misma recompensa entre pérdida y ganancia, por las que somos finalmente transformados, queda ahora constatada la relación que se puede trabar entre lo sublime y un acto estético como el que hemos presentado. De manera que, el acto estético, al menos en Rothko considerando especialmente su etapa clásica, pide de nosotros una actitud que ha encontrado un cierto paralelismo en la experiencia mística descrita por la teología apofática, en la mística cristiana de raíz

neoplatónica y la patrística. De la admiración y la contemplación en la suspensión de todo conocimiento hacia la comprensión elevada donde la unión con el ideal nos toma y nos desase.

De hecho, se hace necesario pensar que el artista ha seguido este mismo proceso en el acto creativo. Lo hemos visto ya, hay una desfiguración que rompe con todo lo referencial encontrando en la abstracción la posibilidad de afirmar y negar todo. Hay una oscuridad que no es solo tonal, sino que resulta de ese no poder ver nada aún, creada gracias a lo que hemos caracterizado como los riesgos de lo sublime, en su grandiosidad, en su simplicidad y su fealdad. Y esto para poder suponer un todo, una verdad esencial pero profunda que no se deja delimitar, pero que ha sido reconfigurada como una nueva síntesis, en su unidad irreductible. Estos mismos pasos son, en definitiva, los debemos seguir nosotros en el acto estético; misma negación, misma revelación.

Nuestra intención era la de hacer entrar en diálogo un tipo de acto estético que ciertas obras exigen, como cuando hacen presente lo sublime, y el planteamiento místico. Hacerlos conversar para crear un espacio intermedio donde las obras de Rothko puedan encontrar su lugar. Así, nuestro principal objetivo de construir una hermenéutica apropiada para mirar sus obras será completado, no para explicar su sentido, sino para aprender a sentirlo. El arte impregnado de lo sublime nos convoca, como hemos visto, en una contemplación meditativa, un silencio aparente —los ojos cerrados ahora vueltos hacia

dentro— y, por último, una revelación. Nos parece, pues, que lo que se ha caracterizado como propio de la experiencia estética de lo sublime puede encontrar paralelismos interesantes en la experiencia mística. Pero para constatarlo de una manera aún más determinada deberemos pasar por el análisis que sigue en el tercer y último capítulo de la tesis. Este acto estético místico encontrará, gracias al estudio en profundidad de la *Rothko Chapel*, un alcance superior, que permitirá seguir esta vía aquí presentada y avanzar hacia posibles respuestas.

LA ROTHKO CHAPEL, PRESENCIA ACTIVA DEL VACÍO

*Does the painting satisfy some human need?*⁶³²

Uno va a buscar la *Rothko Chapel* en Houston como cuando se dirige a un museo, sabiendo al menos que en unas coordenadas concretas de la ciudad hay un lugar que se elige visitar y al que hay que dirigirse. Por su ubicación en Houston y por cómo es la ciudad, pocas veces llega uno a la *Chapel*⁶³³ por casualidad. Hay una decisión, una intención primera por acercarse e ir a ver. Para los extranjeros especialmente, mapa en mano, la experiencia con la *Chapel* empieza como una peregrinación. De entre las cuadrículas de casas de una zona más bien residencial —excepto por la Universidad St. Thomas— aparece, casi sin advertirlo, un espacio abierto, ajardinado, donde se erige un edificio sencillo en apariencia, no muy alto, nada recargado. El *Broken Obelisk* de B. Newman y la aparente quietud del lugar, indican que has llegado. Sabes donde estás pero no lo que pasará una vez abras las puertas. Una pequeña recepción te recibe con una luz tenue, avisando ya del ambiente interior; una preparación más hasta que accedes al lugar sagrado. Una vez dentro, las obras te acogen ya sin más dilación. Desde el círculo

⁶³² “I do not like to talk to painters. They go to an exhibition, and remark on design, color, etc. Not pure human reactions. I want pure response in terms of human need. Does the painting satisfy some human need?” Breslin, *Mark Rothko*, 330-331.

⁶³³ A partir de aquí también emplearemos “*Chapel*” o “Capilla Rothko” para la *Rothko Chapel*.

que se despliega alrededor del visitante, todo está al descubierto, todo es accesible a la mirada, que en un primer momento choca con las obras que hay enfrente, pero que vaga de un lado a otro circularmente para tener una panorámica del espacio envolvente que se crea. Rápidamente, se hace patente el silencio que embarga el lugar y que cada nuevo visitante respeta, casi espontáneamente. Un recogimiento ayudado por la oscuridad general que invade el espacio. Y ahí están las grandísimas obras pictóricas, colgando de cada una de las paredes que nos abrazan. Su oscuridad y su magnificencia se palpan desde estos tempranos instantes.

Quizás muchos hayan emprendido el camino sabiendo qué iban a encontrar en esta pequeña sala de la *Rothko Chapel* y eso había motivado sus pasos. Menos sorprendidos entonces por los elementos que la configuran, siempre quedará espacio para la experiencia por fin vivida, para la reacción que solo puede ocurrir en su contacto directo. Bien es cierto que las expectativas pueden mezclarse no siempre satisfactoriamente con el reencuentro final. Planear una revelación espiritual para el momento en el que uno ha escogido o podido ir al descubrimiento de la *Chapel*, es demasiado ingenuo. Esos pensamientos o miedos acompañan seguramente también al visitante y pueden ir en contra de lo que idealmente sería su encuentro; casual, sin ningún tipo de conocimiento, completamente nueva a nuestros ojos, sin ideas ni interpretaciones ya conocidas, sin imágenes ya vistas. Complicado para quien conoce la obra de Rothko, sin embargo,

hay algo en ese lugar que solo puede respirarse. Es una atmósfera particular, un aura muy concreta que a pocos podrá dejar indiferentes. Perdidos, quizás sí nos deja, aun sabiendo lo que íbamos a encontrar allí. Perdidos de topar con obras inmensas de negro como vacías; pinturas de nada. La pregunta inevitable, entonces: ¿qué mirar cuando no hay nada que ver?⁶³⁴

1. La *Rothko Chapel*, lugar de experiencia

El proyecto de la *Chapel* fue la gran culminación artística de Rothko casi al final de su vida, en parte, por su participación en el diseño del espacio arquitectónico que iba a albergar de manera permanente las obras. Fue la primera y única oportunidad real que tuvo para llevar a cabo lo que había ansiado al menos desde los *Seagram murals*: crear un lugar. Ya hemos considerado en el primer capítulo las exigencias, cada vez más precisas, que pedía en la exposición de sus obras. Esto era determinante para crear atmósferas particulares con sus pinturas, siendo su objetivo primero el de emocionar al espectador. Ante este proyecto, Rothko tenía la posibilidad no solo de crear meticulosamente unas obras que respondieran a un espacio concreto, sino concebir ese espacio que es la *Chapel*. Participar en su diseño —controlando personalmente hasta el último detalle— para poder crear unas condiciones que

⁶³⁴ No es casual el orden de los términos escogidos, hay que mirar la obra y esto es imprescindible aunque nos parezca que no haya nada para ver. Al contrario, “qué ver cuando no hay nada que mirar” negaría la necesidad de pasar por la visión de la obra. Por lo tanto, sí hay que mirar, aunque nuestra mirada llegue a una dimensión que no es ya solo la física y el cuadro supere la dimensión de objeto.

aumentaran las resonancias de las pinturas. Configurándose, así, las obras para el espacio y el espacio para las obras. De hecho, de entre los proyectos que habían nacido para un lugar concreto ni los *Seagram Murals* en el *Four Seasons*, ni los *Harvard Murals* en la Universidad de Harvard podían verse allí expuestos. Esto hacía de la *Chapel* un lugar de exposición permanente único.⁶³⁵

Asimismo, la *Rothko Chapel* es un proyecto particularmentepreciado por el artista puesto que fue una apertura hacia un nuevo horizonte, deseado desde hacía mucho tiempo. Desde los años 50, se evocaba un vocabulario religioso para describir tanto el contenido de sus pinturas como la experiencia que propiciaban. Ya en la conversación en el estudio del *Bowery* con Dominique de Ménéil, cuando esta le propuso el encargo en 1964, Rothko destacó la emoción que sintió en Santa María Asunta de Torcello, indicando de algún modo la idoneidad y afinidad que podía sentir con este proyecto.⁶³⁶ Hacía tiempo que Rothko pensaba que era una capilla la que debía albergar su

⁶³⁵ Es la única exposición permanente que se puede visitar de sus obras, que además, habían sido especialmente concebidas para el espacio en el que se encuentran. A diferencia, por ejemplo de la *Rothko Room* de Washington o demás exposiciones que habían unido sus pinturas.

⁶³⁶ En 1961, Duncan Philips se refería a la *Rothko Room* como una capilla, así como, en la retrospectiva del mismo año en el MOMA, Peter Selz recuerda que Rothko se refería a las salas como capillas y él mismo definió sus obras como “retablos medievales”. Un año después, cuando se le sugirió a propósito de los *Harvard Murals* que debían construirle un museo, el artista lo negó, diciendo que debía ser una capilla. Parece que había de realizar un proyecto en Alemania para el que también pensaba en la forma de una capilla como conmemoración del holocausto, aunque finalmente lo rechazó. Ya hemos visto también como en sus viajes a Europa había descubierto una gran afinidad con edificios religiosos, como los templos griegos, la Capilla en Lelant o Santa María Asunta en Torcello. Breslin, *Mark Rothko*. Ver Susan J. Barnes, *The Rothko Chapel. An Act of Faith*, (Houston: The Rothko Chapel, 1996), 43-44.

pintura: “sería bueno si pudieran instalarse pequeños lugares por todo el país, como una pequeña capilla donde el viajero, o el errante [,] pudiera venir una hora a meditar con una sola pintura colgada en una pequeña sala, por sí solo.”⁶³⁷ Como explica también Breslin: Rothko habló con Phyllis Lambert acerca “de su ideal como una especie de lugar remoto, una “destinación”, fuera de la ciudad.”⁶³⁸ Una capilla podía alejarse de la blasfemia que se representaba en los museos, donde según el artista la gente no prestaba la atención necesaria a las obras de arte, meros objetos de consumo cultural. En cambio:

una capilla como la de Houston ofrecía un ambiente en el que las obras silentes y elevadas de Rothko podían recibir su mirada apropiada (contemplación silenciosa) y su reconocimiento adecuado (como objetos sagrados), sin migrar entre las manos de varios coleccionistas, para acabar en un hogar institucional: un museo.⁶³⁹

En 1951, artistas cercanos a él, como Herber Ferber, Adolph Gottlieb y Robert Motherwell habían creado obras para la *B'nai Israel Synagogue*, en Millburn, Nueva Jersey. Rothko se había mostrado en desacuerdo, no quería ser considerado un pintor judío. Sin embargo, su objeción no era religiosa, como venía demostrando. En efecto, el proyecto que se le presentaba ahora no se trataba de una *chapel-like*, sino de de un lugar real de oración, en un principio, asociado a la religión cristiana. Esto le

⁶³⁷ “It would be good if little places could be set up all over the country, like a little chapel where the traveler, or wanderer [,] could come for an hour to meditate on a single painting hung in a small room, and by itself.” Breslin, *Mark Rothko*, 375-376.

⁶³⁸ “He spoke to Phyllis Lambert «of his ideal as a kind out of the way, a destination, outside the city».” Ibid.

⁶³⁹ Ibid., 464.

parecía más adecuado porque nadie iba a pensar que él era católico⁶⁴⁰, pudiendo así sugerir un sentido espiritual más amplio. Desde la concepción de la Capilla en Houston, los de Ménil se habían inspirado en el padre dominico Marie-Alain Couturier que esperaba producir una regeneración espiritual en el seno de la religión católica a través del arte moderno. Arte y religión podían unirse en una revolución espiritual como la que Rothko había estado practicando con su obra. El movimiento del *Art sacré*, de Marie-Alain Couturier, había llevado en Europa a la participación de Braque, Chagall y Bonnard en la iglesia de Assy, de Fernand Léger en la iglesia de Audincourt, de Matisse en la capilla del Rosario en Vence o de Le Corbusier en la iglesia de Roncham De la mano de los de Ménil, ahora Rothko podía volver real su propio anhelo creativo y traerlo al continente americano, así como inscribirse en la tradición de los grandes maestros europeos que tanto había admirado. Fue su proyecto más ambicioso y el que ha sabido unir arte y religión de manera más explícita en el siglo XX, tal como cree S. Nodelman.

Por todo esto, es indispensable entender que la *Chapel* es una obra de arte total, que modula nuestra percepción a diferentes niveles, no solo pictórico sino también espacial. De manera que a veces se hace indisociable la obra pictórica del espacio arquitectónico que la alberga. Sus obras para la *Chapel* crean un espacio propio ayudado por el espacio físico donde se encuentran. Surgen con una clara voluntad religiosa, esperando llevarnos a una experiencia que se encuentra entre la estética y

⁶⁴⁰ Ibid., 377.

lo espiritual. Esto es lo que Rothko, que hablaba de sus pinturas no como objetos sino como dramas, había intentado y logró finalmente en esta ocasión. Las obras de Rothko han de entenderse como una experiencia, pues no representan la experiencia, nos la hacen vivir. Sus pinturas han de ser “experienciadas”⁶⁴¹, vividas. Y las vivimos, las miramos.

2. La instalación de la *Rothko Chapel*

Grandes extensiones de lo que parece en un primer momento negro absoluto nos rodean, en una oscuridad también ambiental que nos niega casi la visión. Las obras juegan con sus medios pictóricos visibles, todo empieza por esa solicitud de lo sensible. Su magnificencia se convierte en una presencia innegable. Advertimos ya que por su esquematización radical, en la falta de formas reconocibles, en su grandeza desmesurada o en su oscuridad cegadora, no hay nada en ellas que sea seductor o acogedor. No hay “nada” en ellas, pero aun así confrontan la vista. Buscan la mirada dentro de su aparente pasividad, sin intentar captar nuestra atención con algún detalle llamativo; sobrias, uniformes, pero ahí están, pidiendo igualmente ser miradas. En ellas hay una invocación que, si aceptamos, nos pide dejar resonar las obras en nosotros. Hay que permitirse mirar, sentir, escuchar lo visible, entrar en contacto con la obra, en definitiva. A partir de ahí, es posible

⁶⁴¹ Creemos que “experienciar” podría resaltar la idea de tener experiencia, vivir la obra. “Experimental” en español no parece tan evidente, evocando más un experimento que una vivencia.

quedarse durante unos momentos más, preguntándose qué hacer, intentando escuchar lo que pueden estar invocando y así emprender la aventura con los riesgos que supone o hacer oídos sordos, no disponerse a ello (estar a su disposición) en un estado de disponibilidad e irse sin darles a esas obras la oportunidad de explicarse.

Como hemos caracterizado ya en el segundo capítulo, es en nosotros donde recae la posibilidad o decisión de comprometernos activamente con las obras y darnos a nosotros mismos en un trabajo que parte de la duda, una cierta inseguridad y el riesgo de perdernos a nosotros mismos. Si asumimos ese riesgo que suponen, tal cómo se presentan a nosotros y tal cómo nos afectan, no podemos rechazarlas fácilmente. Quizás por el reto que suponen invitan a mirarlas si aceptamos el desafío. En efecto, el ambiente que crean resulta desestabilizador. Pero como decimos, quizás eso es lo que hace a algunos persistir.

Primeramente, invaden nuestra visión con un cierto grado de desorientación que es espacial. Desde un primer momento lo que echamos en falta es un orden, una dirección concreta que nos marque el inicio; dónde empezar a mirar. No hay una dirección clara más allá de la que marcan los propios pasos al entrar. A la sala principal se accede a través de dos cortos pasillos que se abren hacia la izquierda y hacia la derecha, desde los laterales. Hay una primera dirección pero una vez dentro ésta desaparece. El visitante, de pie en el centro, debe

mirar alrededor para ubicarse en el espacio en un primer reconocimiento inicial y necesario. La primera visión es oblicua y se despliega ante nosotros *in media res*.⁶⁴² Desde el centro, se pueden ver todas las obras desde una distancia prácticamente equidistante. Las paredes dibujan unos suaves ángulos permitiendo así una fluida transición en el espacio, que se asemeja a un círculo. Hay una serenidad mezclada con excitación y confusión que se va prolongando en la contemplación, que pide asimismo alargarse y retardarse en el tiempo. Paradójico, quizás, dado que todo lo que había por ver, está visto. No hay salas contiguas por las que seguir caminando en busca de más obras. Están ya todas ahí, dándose a la vista. Unas estructuras horizontales de madera reproducen un mismo círculo en el centro de la sala, son unos bancos que no exigen a la mirada ninguna dirección concreta. Ciertamente, no estamos acostumbrados a esta gran libertad en el espacio y acusamos la falta de una guía para la visión. El espectador se encuentra rodeado por la *Chapel* y por las pinturas que cuelgan de sus paredes, dispuestas en cada una de ellas, dándose a la vista sin aparente narración.

El visitante emprende, entonces, un movimiento que exige ir a su encuentro. Nos acercamos a las pinturas intentando encontrar respuestas, mirándolas, deteniéndonos en ellas individualmente. Una atención más focalizada que nos es exigida para seguir escuchándolas en lo que es ya un acto activo para dejar surgir, dejar resonar en nosotros las voces en

⁶⁴² Nodelman, *The Rothko Chapel Paintings*, 166.

ellas contenidas. Ante la ausencia de orientación específica, los pasos avanzan instintivamente hacia delante, donde se encuentra una obra que parece tener una majestuosidad superior. El tríptico norte (fig. 39), siendo lo que uno tiene justo frente a sí al entrar, parece ese inicio que anhelamos. Reconocemos, quizás, eso que esperamos habitualmente al entrar en una capilla, un ábside, un altar. La pared, algo retirada en comparación con las demás y, por lo tanto, menos iluminada, acoge tres paneles verticales perfectamente unidos horizontalmente. El tríptico ocupa prácticamente el muro en el que cuelga y está flanqueado a cada lado, en las paredes contiguas, por un panel vertical como lleno de su misma materia indeterminada. El formato elegido por Rothko al disponer los tres paneles de la pared norte como un tríptico tiene connotaciones religiosas evidentes.⁶⁴³ Sin embargo, ninguna representación que identifiquemos más que unas amplias manchas de tonalidades negras y violáceas expandiéndose por el lienzo hasta ocuparlo por completo. Los límites son los de la propia materialidad de la obra. Se configura, así, una simplicidad llevada al máximo grado, una austeridad que parece invitar a mirar únicamente el color. Miramos el negro, pero no es negro solo, deja ver otras tonalidades que respiran debajo de él matizándolo. Como si ese negro que se percibía de lejos se fuera transformando, cada vez más cerca, en un color ciruela. La luz de Houston lo hace aparecer a veces más azulado, aunque cuanto más lo miras más violeta se vuelve. No pierde algo de negro, algo de oscuro en las zonas más espesas, pero,

⁶⁴³ Ver Nodelman, *The Rothko Chapel Paintings*.

sin ser tan frío como un negro puro, ese color ciruela va apareciendo intermitentemente. La mirada lo sigue por la gran tela que se despliega a nuestros pies, buscando esos intersticios de luz como si nos dijeran algo. Las verticales que separan los paneles, aunque estén unidos, se hacen evidentes y coartan así una expansión que podría hacernos percibir la obra infinitamente. Aún así, no hay límites para nuestra mirada que se mueve por la tela siguiendo las variaciones de color, de luz y de textura. Creemos ver el proceso de aplicación de la pintura. Como si la propia materia pictórica no tuviera un espesor regular, hay una saturación de color especialmente en los paneles laterales pero no transmiten la solidez de lo unívoco. A pesar de la consistencia que sugiere su presencia, mirando el tríptico de cerca, detenidamente, se perciben esas variaciones con una “tactilidad” que podemos reconocer en otras obras de Rothko. El panel central es el que capta más luz, como si dejara respirar algo más esa tonalidad que sobrepuesta se vuelve tan oscura, dejando que el pigmento sea más translúcido y que haya más movimiento. Es también este panel el que parece ser mínimamente más ancho.⁶⁴⁴ Son tres paneles pero, en realidad, son uno, las partes configuran un todo gracias a la uniformidad y la homogeneidad de una misma superficie cambiante. En realidad es la obra más extensa y la más alta, nos toma la vista horizontalmente y verticalmente. A pesar de su expansión horizontal, debemos levantar la vista. Las formas horizontales, llenan nuestra visión de la manera más natural si se piensa que

⁶⁴⁴ Según David Anfam en el catálogo *Mark Rothko: the Works on Canvas*, las dimensiones del panel izquierdo y derecho son de 457,2 x 243,8cm, el panel central mide 457,8 x 267,3cm.

el marco de nuestra visión suele concebirse también como un rectángulo horizontal. Estamos más acostumbrados a éste porque se asemeja a nuestra propio encuadre de visión habitual. De esta manera, amplían esa sensación y por eso no solo llenan un espacio físico, buscado por el tamaño de las obras y su composición interna, si no que además llenan nuestros ojos completamente, simulando nuestra visión. En este caso, se favorece esa gran prolongación en el espacio que no podemos obviar, pero a la vez, sabemos donde está el límite. La profundidad de la pared que choca con los muros laterales del octágono reducen su expansión, así como ya notábamos también que el formato vertical de cada panel trazaba unos ejes que rompen la horizontalidad infinita. Y sin embargo, de algún modo esto que nos recuerda su acotación en el espacio se equilibra por la plasticidad de lo que aparece sin más delimitación que el lienzo mismo. Informe, indeterminado, pero no inconsistente. Los muros a lado y lado del tríptico, también rompen la continuidad linear pero con sus paneles, llenos de esa misma materia brumosa, configuran una extensión uniforme a pesar de su discontinuidad; abrazan una misma unidad.

Aunque podamos detenernos aún en la contemplación, la prisa por ver lo que nos espera a nuestro alrededor marca un movimiento, que espontáneamente se gira por completo para buscar qué hay detrás, en la pared sur. Avanzando entonces se descubre una pintura muy distinta a la que nos acogía en la pared norte, tanto en su configuración (se trata de un solo panel) como por su composición interna, (fig. 42). Ya no hay formas

abiertas donde nada está contenido, sino que un rectángulo delimitado con regularidad y precisión se aprecia en el interior del rectángulo que es también el lienzo. Los colores, mucho más delimitados, demuestran un contraste tonal evidente. Un rojo oscuro nos sorprende alrededor del rectángulo mientras que en el interior reconocemos un negro mucho más puro y liso. Este panel podría recordarnos aquellas formas de la etapa clásica de Rothko.⁶⁴⁵ No obstante, algo ha cambiado, ya no supone aquellas playas infinitas que se extendían más allá de la obra, tiene una contención que Rothko practicó en algunas obras de los años 60. Estamos frente a un *black-figure*, uno de los dos formatos que encontramos en la *Chapel*, como hemos avanzado en el capítulo primero. La exactitud geométrica sorprende. El rectángulo se alarga casi hasta los límites laterales y superior del lienzo, dejando ver mínimamente la superficie granate del fondo. En cambio, es por abajo que, el rectángulo no empieza sino mucho más arriba, dejando una distancia mayor entre su límite y el del lienzo (unos 76 cm).⁶⁴⁶ Aquí es donde apreciamos el granate, en una área igualmente rectangular, aunque horizontal. Este granate es oscuro, matizado con negro para no volverse tan plano ni tan estático. Recupera las densidades translucidas que modulan su tono entre presencias y ausencias de luz sutiles y uniformes, coincidiendo, como apunta Nodelman con la materia mate del muro que alberga la pintura. En cambio

⁶⁴⁵ El panel sur es la única obra de la primera serie que Rothko realizó para la *Chapel* entre otoño de 1964 y el otoño de 1965. La segunda fase creativa fue del otoño de 1965 a la primavera de 1967.

⁶⁴⁶ Según Breslin el área inferior del cuadro hasta que empieza el rectángulo negro es de 2,5 pies. Breslin, *Mark Rothko*, 477.

el negro del rectángulo superpone una materia con un brillo mayor, proponiendo juegos de reflejos. En esos efectos, se percibe una plasticidad completamente diferente. Tiene variaciones sutiles pero más bien se presenta frío y calculador, la pintura aplicada sin dejar intuir su aplicación, sin ningún movimiento aparente. Se ha vuelto opaco, sólido y ese brillo hace que sea también más plano, no sugiere ninguna profundidad, desvela la materialidad que le es propia. Captan la atención unos puntos de luz en las líneas verticales que perfilan perfectamente ese rectángulo, nos llevan a mirar ese contraste, esa oposición de color, de materia, de textura y de plasticidad que se da en el conflicto interno de la obra. Y mirando ese gran rectángulo de negro plano que tenemos delante, es como si se hubiera preparado el espacio en el que ha de acontecer algo en la tela, un marco que encuadra la acción. Pero no pasa nada allí. Por todo esto, la obra rechaza una posible proyección, un acercamiento; al contrario, parece proponer un retroceso en el que notamos cómo se eleva ante nosotros. Este panel, en su contención geométrica, no deja de ser una presencia imponente de gran tamaño, de hecho, es la obra más alta junto al tríptico norte.⁶⁴⁷ Pero su tamaño nos afecta de manera distinta. Solitaria, se eleva ante nosotros con una vertical prominente, siendo mucho más alta que ancha. Cuando las obras crecen a lo alto, la vertical se impone como una gran fuente de energía. Nos hacen levantar la vista, notamos su tamaño; algo que perdemos en parte frente a la horizontal, precisamente porque es más

⁶⁴⁷ Sus medidas son de 457,2 x 266,7cm. Anfam, *Mark Rothko: the Works on Canvas*.

natural.⁶⁴⁸ La pared queda como partida en dos, quedando vacía a los lados, como no pasaba con la obra anterior. Siendo una de las paredes principales es de las más grandes; contrasta con la pintura que, al no ocupar toda su superficie, queda aún más reducida y se impone verticalmente. Se levanta, pues, paralelamente frente a nosotros. Esto hace que se erija frente a nosotros recobrando el espacio de la figura humana.⁶⁴⁹ Esta sensación es ayudada por la posición de las pinturas en relación a la altura respecto al suelo. Rothko cuidaba esto hasta el detalle y en su estudio fabricaba sistemas de correas para modular la altura en la que dejarlas suspendiendo. Estando en la Capilla muy cercana al suelo, se erige como una verdadera personalidad, como de pie frente a nosotros igual que nosotros frente a ella. Es la obra más antropomórfica.

Así pues, la experiencia es distinta a la del tríptico, marcando un axis vertical en el que se resuelve la dinámica de la *Chapel*, aunque aún no lo sepamos. Volvemos la vista al frente, para seguir comparando, para seguir manteniendo en nuestra memoria el recuerdo de su contemplación y avanzando hacia el centro una vez más, seguimos el trayecto de nuestra mirada circularmente.

A lado y lado del tríptico central, como ya sabemos, dos paneles recuperan la aparente monocromía (fig. 43 y 44), sin ninguna

⁶⁴⁸ C. Rothko, *Mark Rothko. From the Inside Out*, 82.

⁶⁴⁹ Así como las pinturas de paisaje recuperan esa forma horizontal que nos es propia y más natural, los retratos normalmente son concebidos en rectángulos verticales.

forma geométrica que delimite el espacio configurado. Recobran, así, esa composición de los paneles que les quedan en el centro, aunque parecen tener una energía distinta. Sin aquella extensión horizontal, el panel nordeste y noroeste son más pequeños, su verticalidad más acentuada también.⁶⁵⁰ Asimismo, hay un menor contraste tonal y son más moderados en sus variaciones. Se conforma un tono unificado con menos puntos de luz, aunque esa tonalidad entre azul y ciruela sigue respirando debajo del negro aportándole una cierta calidez. Es como si fueran más las capas que han ido añadiendo o fueran más espesas hasta que el espacio adquiriera ese aspecto más homogéneo y saturado, aterciopelado. Ubicados en las paredes angulares, hacen patente, ahora, de manera más clara la irregularidad del octágono: no todos sus lados son iguales. Estas paredes son más pequeñas y parecen por ello secundarias respecto a las del cuadrilátero que forman las paredes norte, sur, este y oeste. Esto hace pensar en la configuración del espacio de la sala como dos cuadrados superpuestos en orientaciones distintas que dibujan un primer cuadrado por las paredes principales y un segundo superpuesto que permite dibujar estos ángulos menores. De hecho, el octágono así prácticamente dibuja una planta de cruz latina que una vez dentro se siente como los cuatro puntos cardinales. Quizás el tamaño reducido del muro hace que estos monocromos parezcan mayores, al llenar casi por completo la superficie en la que cuelgan. Hasta que en los laterales del

⁶⁵⁰ Los monocromos de las paredes angulares miden 450,9 x 342,9cm el del este y 450,9x542,9cm el del oeste. Anfam, *Mark Rothko: the Works on Canvas*.

lienzo, en los bordes que marcan su anchura, un color distinto al del frente frena una dilatación excesiva. Recuerda los límites. En su templanza, demuestran ser más prudentes y comedidos. Por esto también se hace más difícil reconocer particularidades entre ellos, además de no poder verlos nunca juntos por la discontinuidad del espacio. Los paneles nordeste y noroeste son prácticamente iguales aunque no idénticos. Son, a pesar de su gran presencia, obras que se mantienen en la sobriedad, ayudan a la transición hacia ese otro lado que se abre a continuación, gracias a su simetría.

Rápidamente, nos vemos llamados a seguir volteando sobre nosotros mismos. En la pared contigua, una de las cuatro paredes principales, otro tríptico se abre ante nosotros (fig. 40). Esta vez, el panel del centro es más alto que los laterales, empezando también algo más arriba respecto al suelo.⁶⁵¹ Satura nuestra visión pero de manera mucho más limitada, por la altura del panel central. Estos trípticos han perdido toda aquella bruma aterciopelada y volvemos a percibir rectángulos regulares delimitar el espacio. Apreciamos, pues, nuevos juegos de simetrías por la reiteración de algunos formatos. Esta nueva obra responde a la misma configuración tripartita del ábside norte, aunque su composición se revela emparentada con la forma rectangular del panel sur. También en la pared que le es directamente opuesta encontramos un tríptico muy similar (fig. 41), que miramos para constatar su semejanza. Contienen las

⁶⁵¹ En el tríptico este, los paneles de la izquierda y la derecha miden 342,6 x 182,6cm y el central 342,6 x 259,1cm. En el tríptico oeste, los paneles de la izquierda y la derecha miden 365,4 x 182,6cm y el central 365,4 x 259,1cm. Ibid.

formas rectangulares en cada uno de los tres paneles respetando de manera más regular la superficie del lienzo, dejando siempre unos márgenes similares a los lados. Solo parecen más anchos los que se tocan entre sí, por el contacto del panel contiguo ya que se desdobra en la unión de cada margen y así unen una tonalidad terrosa. El rojo se ha convertido en un marrón algo más neutro, su tono más sobrio, pero la calidez que aporta al negro no se hace efectiva por la composición. La obra resulta racional, calculada y fría, más precisa y menos espontánea. Una vez más, aunque no podemos ver ambas obras a la vez, la distancia que las separa no anula el recuerdo del anterior y reconocemos un mismo formato, una misma impresión. Podríamos decir que el tríptico este parece más sólido aún, puesto que el marco que rodea sus figuras rectangulares parece ser más ancho, más pesado y consistente, está cohesionado con vigor. El ritmo es quizás menos pausado que en el tríptico oeste, algo más inseguro. De toda manera, hay una activa reciprocidad entre ellos. Tenemos así ya una visión periférica que nos descubre el juego de simetrías y oposiciones, aunque sigamos detenidos en uno de los lados para darle tiempo a la obra de desvelarse. La capilla está, pues, flanqueada a este y oeste por dos conjuntos de obras que responden a una misma composición tripartita y a una misma configuración como *black-figure*. De manera que el axis horizontal que se dibuja entre ellos no produce esa contraposición que mantenía el axis vertical entre el ábside y la obra de la entrada. Parecen, así, equilibrar el ambiente creado en la sala por el conjunto de obras.

Es evidente ya en este momento, también, que en las paredes angulares que se sitúan al otro lado de los trípticos (sudeste y sudoeste, fig. 45 y 46) se repiten los mismos paneles monocromáticos que reposaban junto al tríptico central (nordeste y noroeste). Se mantiene, así, una regularidad entre las cuatro paredes secundarias y ayuda también a la transición y equilibrio de una obra a otra. Sin embargo, a pesar de su aparente sobriedad, aunque parece que se retiren cediendo el protagonismo al resto de obras, ninguna de las cuatro son iguales. En las que ahora confrontamos, no faltan variaciones e incidentes, profundidades que fluctúan, distintos juegos de tactilidad. La aplicación del color es mucho más evidente. De hecho es como si el pigmento se hubiera ido secando y al pasar otra capa por encima variara la intensidad cambiando casi hasta la tonalidad, oscureciéndola casi como un negro azulado. Los colores después de ver unos y otros se mezclan en el ojo. Dejan áreas donde parece que la brocha ha pasado verticalmente y se ha ido secando al tender hacia abajo.⁶⁵² Toda la tela va siguiendo esos diferentes relieves sin ningún otro efecto que el del color y la luz en su pincelada, sin más límites que la obra misma.

⁶⁵² De hecho, Rothko tuvo también para este proyecto asistentes que le ayudaron a aplicar los fondos de los paneles, especialmente en los monocromos, por la necesidad de aplicarlos rápidamente para que el pigmento no se secase. Para esta ocasión los asistentes fueron William Scarf (ya había participado en los Seagram Murals), Roy Edwards y Ray Kelly. Estos monocromos de las paredes angulares tienen unas dimensiones de 450,9 x 342,9cm tanto en el este como en el oeste. Anfám, *Mark Rothko: the Works on Canvas*.

De manera que, volviendo al centro del octágono, somos ahora conscientes de la existencia de un complejo sistema de sinergias que se juega entre las obras. Mareados, quizás, nos sentimos como atrapados, sin poder salir de ese círculo en el que nos orientamos aún con dificultad. Las pinturas se identifican con las paredes casi como parte de la arquitectura, a pesar de que Rothko ensanchó los bastidores para que no se confundieran con los muros. Ganando en volumen, tienen una presencia más escultórica, con sus propios contrastes de sombras. Aún así, el esquema de simetrías que se dibuja entre cada uno de los lados del octágono nos hace descubrir una conjugación constante de los mismos elementos, percibidos en sutiles variaciones, pero en una reiteración que resulta laberíntica. Esto es acentuado por el hecho de no poder mirar más que a las obras que nos envuelven; no hay nada más en ese espacio para mirar, al intentar apartar la mirada de una de ellas topamos con otra de estas grandes obras.⁶⁵³ Nodelman, resume esta sensación en la *Chapel* apuntando hacia la influencia que un relato de Borges puede haber tenido en Rothko. Sin poder constatar el efecto directo de *La casa de Asterión*⁶⁵⁴, aunque fue muy popular en los círculos de Rothko, ciertamente hay en ese relato un laberinto que produce, creemos, una analogía notoria. Borges escribía: “todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro

⁶⁵³ Breslin, *Mark Rothko*, 479.

⁶⁵⁴ Nodelman, *The Rothko Chapel Paintings*, 331. Escrito y publicado por primera vez en 1947 en *Los Anales de Buenos Aires*, fue publicado dentro de su obra *El Aleph* en 1949. En Estados Unidos se publicó en *New Directions* en 1962, dos años antes del encargo de la *Chapel*, en un volumen de cortas ficciones llamado “*Labyrinths*”.

lugar.” Diríamos que en la *Chapel* todo es igual, aunque distinto. Resume esto ese sentirnos aún perdidos, ese disgusto de lo que no parece darse a nosotros con cierta prontitud ni a nuestra medida.

Lo que sí entendemos a este punto es que las obras no pueden sino funcionar en su relación, en resonancia las unas con las otras a pesar de su individualidad. Rothko funde espacio arquitectónico y espacio pictórico creando con sus obras un patrón de simetría interna. El estudio de Nodelman es imprescindible para identificar el complejo sistema de relaciones que se juega en la *Chapel*.⁶⁵⁵ Algo que solo una prolongación temporal permite discernir. Podemos decir que la instalación se resume en un esquema de oposiciones simétricas, a menudo bajo la forma de binomios. Hay dos tipos de obras según la configuración (o formato externo) que las divide entre obras individuales o trípticos, así como hay también dos tipos de obras según su composición, es decir, su constitución interna como *black-figures* o como monocromos. Principalmente, dos son los colores que parecen contraponerse (negro y rojo) aunque otros modulen sus tonalidades, como escondidos. Por último, dos parecen ser los posibles tipos de pared considerando el tamaño, las paredes principales (sur, norte, este y oeste) de unos 8,8 metros y las secundarias o angulares de tan solo de casi 4,6

⁶⁵⁵ La instalación final podría no corresponderse completamente con lo que el artista había pensado, tal y como piensan algunos de los máximos especialistas de Rothko y la *Chapel*. Hay que pensar que la instalación se llevó a cabo a partir de las instrucciones que dio el artista y que ni se desplazó nunca a Houston para revisarlo, ni lo vio nunca terminado.

metros⁶⁵⁶ y dos las posibles relaciones que se establecen entre ellas: axial y radial. De manera que, la obra puede considerarse por su configuración y su composición, así como por su vinculación con la pared donde se encuentra, ya sea tanto por el tipo de pared como por la superficie que ocupa en ella. A partir de aquí, todo tipo de combinaciones surgen mezclando estos valores.

Resumiendo estas combinaciones podemos decir que de los catorce paneles finalmente colgados en ocho agrupaciones, correspondiendo a las ocho paredes de la Capilla, hay cinco obras individuales y tres trípticos, con tres obras tripartitas ocupando tres paredes principales. También hay cinco monocromos (tríptico del ábside, el panel del ángulo nordeste, el noroeste, el sudeste y el sudoeste) y tres *black-figure* (los dos trípticos laterales, este y oeste, y el panel de la entrada). Si contáramos los trípticos como paneles, la distribución sería de siete monocromos y siete *black-figures*. Constatamos, pues, que la composición y configuración son intercambiables, tanto los monocromos como los *black-figure* aparecen individualmente y en los trípticos. La composición no queda relegada a un sola configuración, aunque en una misma obra no se mezcla nunca los dos tipos compositivos.

Nodelman nos ayuda a ver otra simetría considerando la composición: por un lado, en cuanto a obras monocromas hay

⁶⁵⁶ Nodelman estudia las paredes según otras distinciones, como el hecho de que tengan puerta o no, así como el hecho de que estén retiradas, como en el único caso del ábside norte. Las medidas de las paredes serían según el sistema americano de 29 pies y 15 pies respectivamente.

un tríptico y cuatro paneles individuales, así como de *black-figures* hay dos trípticos y un panel. Cantidades que, por otro lado, se repiten desde el punto de vista de la configuración, con cuatro monocromos y un *black-figure* en obras individuales y dos *black-figures* y un monocromo en trípticos.

Las dinámicas que se crean en la relación de las paredes son de dos tipos, como ya hemos señalado: axial y radial. El primero supone la relación de las paredes simétricamente opuestas, por lo que contamos cuatro pares. El segundo supone un movimiento circular de la pared con sus contiguas. Des del primer punto de vista, solo el par que forman el ábside y la pared sur de la entrada no se corresponden en cuanto a composición y configuración. En cuanto al segundo, siempre se da la alternancia de un panel individual con un tríptico, excepto en la entrada, la pared sur, donde se suceden tres paneles únicos, y de la misma manera, siempre se alterna la composición de un *black-figure* a un monocromo excepto en el ábside central, donde hay tres monocromos. El tipo de pared se relaciona con la configuración de una manera regular, normalmente los trípticos ocupando las paredes de mayor tamaño y las individuales las más reducidas, excepto la pared de la entrada. Así, cuatro monocromos individuales ocupan las cuatro paredes angulares, paredes secundarias, a excepción del tríptico norte.

Tres paredes principales tendrían, pues, *black-figures* (paredes este, oeste y sur).⁶⁵⁷

De modo que, principalmente, la tensión se resume en el axis vertical, norte-sur, y esto es lo que marca la dinámica en el interior de la Capilla. Hay una polarización evidente de fuerzas discordantes que difiere de la aparente similitud del axis horizontal. Si analizamos las relaciones entre las dos obras, ya hemos valorado que en su composición y en su configuración son opuestos. Sin embargo, ambas son las obras más altas, llegando aproximadamente a 4,6 metros de altura; el panel central del tríptico norte, además, tiene la misma anchura que el panel sur, aproximadamente 2,7 metros. A pesar de esto, la obra de la entrada es la más estrecha y el ábside, unidos los tres paneles, es la obra más extensa horizontalmente. Si, además, contamos los dos monocromos que flanquean el ábside, hay una cierta uniformidad que abraza tres de las ocho paredes.

El color, finalmente, también descubre sus propias correlaciones en la Capilla. La distribución de las obras asocia los negros más oscuros con los *black-figures* y las tonalidades más ciruela a los monocromos. Así, en las diagonales de las paredes secundarias, se reflejarían las tonalidades más violáceas o ciruela, ayudadas por el tríptico norte. En los muros cardinales

⁶⁵⁷ Asimismo, las puertas rompen la continuidad del muro, a lado y lado de los trípticos laterales y del panel sud. Esas puertas, rectángulos vacíos en la pared, hacen que ésta parezca una gran “T”, estrechando su extensión a ras de suelo y ensanchándose en la parte superior. Esos agujeros oscuros, además, se asemejan a las obras reproduciendo a pequeña escala las mismas formas y las mismas tonalidades oscuras.

de las paredes principales, en sus ángulos de noventa grados, encontraríamos una mayor variedad de tonalidades entre los trípticos, de color terroso, el panel de la entrada que es el más rojizo y el tríptico norte, que ya hemos visto, sigue la tonalidad violácea.

Las obras de la *Chapel* nos toman la visión cuando las miramos, de manera que no podemos verlas todas a la vez; sus grandes tamaños y su disposición lo imposibilitan. El movimiento que debemos hacer rompe la continuidad, presenta a cada momento, una obra que empieza de nuevo. No deben ser consideradas individualmente, aunque tampoco podemos verlas a la vez. Los planos se sobreponen constantemente. Inevitablemente, exigen su relación. Así, pues, la contemplación de las obras se debe a una visión periférica que va añadiendo cada una de las visiones individuales de cada uno de los ocho lados que ocupan los paneles a nuestra experiencia total. Los diversos enfoques posibles, lejos o cerca, hacia delante o hacia atrás implican un movimiento que varía nuestra percepción, varía las distancias, las medidas, la luz con la que vemos las obras, su extensión y detalle. Esta visión periférica conlleva el *embodiment*, la incorporación del espectador, que no solo debe observar sino que debe realizar un movimiento, desplazándose hacia las obras de un lado a otro.⁶⁵⁸ La *Chapel* se entiende como un sistema de signos interdependiente que pide del espectador una interacción mucho más activa. Este movimiento

⁶⁵⁸ Algo que además acentúa la sensación de laberinto. Nuestra experiencia en la *Chapel* no es estática al menos en un primer momento si vamos al encuentro de la obra, como Rothko preferiría.

es necesario como el modo propio de visión que exige la instalación en la Capilla. No solo supone entonces un movimiento espacial si no que la sucesión de visiones debe superponerse en una dilatación también temporal, construida por una sucesión que retoma cada una de esas visiones. En este juego de miradas que se suceden y se incorporan a nuestra percepción, la visión es arbitraria. No hay narrativa, o la narrativa buscada, en realidad, es esa aparente falta de orden en la sucesión de visiones que van cambiando las relaciones de lo que vemos, que van haciendo evolucionar nuestra experiencia. Cómo decíamos anteriormente, no hay ni principio ni final, no existe ninguna narrativa linear. Más que una sucesión constante, dice Nodelman, es un estado que se mantiene en un progreso que es cíclico, en una variabilidad, no obstante, constante.⁶⁵⁹ La *Chapel* crea un ambiente que pide nuestro compromiso, la exigencia con el espacio responde al imperativo al que nos somete. No hay direcciones, pero todo parece orquestado, coreografiado en su vaguedad. Hay un imperativo, como dice C. Rothko, que se esconde como una caricia, pero todo nos lleva a pausarnos y a implicarnos. Después de esto, cada uno seguirá sus propios pasos, cada uno bailará a su manera, pero bailar se debe.⁶⁶⁰

⁶⁵⁹ Nodelman, *The Rothko Chapel Paintings*, 309.

⁶⁶⁰ "There is a direction, a prescribed task at hand, when one enters the chapel-and it is not merely a suggestion. It is an imperative disguised as a caress. Everything has been precisely choreographed; everything in that room requires you to pause and engage. After that, the dance is yours, but dance you must." C. Rothko, *Mark Rothko. From the Inside Out*, 125.

El reto de Rothko en la *Chapel* era el de ir más allá de lo que había conseguido expresar con algunas de sus pinturas individuales, amplificando la intensidad de su obra por el efecto de conjunto. Los elementos plásticos de cada una de las pinturas funcionan colaborativamente los unos con los otros, unidos hacia un mismo fin, así como las obras de la *Chapel* funcionan como parte de un sistema y presuponen la presencia de los otros paneles. Las obras de la *Chapel* son como voces de una ópera que nos invade en lo más profundo, singulares pero maximizando su eco entre ellas. Trabajando el espacio físico, el artista estaba orquestando esas voces para crear una fina armonía. Así Rothko, podía erigir, por fin, una instalación como un sistema interdependiente donde las relaciones entre las obras pudiera crear de manera más intensa un ambiente, transmitir una emoción. Crear, en definitiva, el lugar que solo unidas podían hacer surgir. La instalación en la *Chapel* supone las obras como en un sistema de signos.⁶⁶¹

Es importante destacar que ese efecto es ampliado por el espacio de la *Chapel*, creado por y a través de las obras, que a su vez resuenan por él. Hay que considerar el proyecto de la *Chapel* holísticamente. Ni la *Chapel* sería lo mismo sin los murales ni las pinturas dirían lo mismo en otro ambiente. Desplazarlas a otro lugar sería perderlas, sería perder la fuerza que recobran en el espacio concreto de la *Chapel* y por la cual ejercen el poder de comprometer al espectador en busca de un sentido. Sus voces no resuenan de la misma manera y con la

⁶⁶¹ Ver Nodelman, *The Rothko Chapel Paintings*.

misma eficacia si anulamos la presencia que las ha de hacer resonar. Como decíamos, tampoco la *Chapel* sería lo que es sin ellas. Quedando vacía, perdiendo su función de amplificador. Y aún así, ni las obras han de perder el carácter que le es propio ni la capilla es tan solo el edificio que las alberga. El modo como las pinturas operan en la *Chapel* es, dice Christopher Rothko, arquitectural. No podemos estar más de acuerdo. Aunque no funcionen estructuralmente para sostener sus paredes, parecen llevar el peso que las mantiene de pie. Su materialidad etérea recobra la solidez de las grandes afirmaciones. Sin substancia aparente, creando un vacío, es ese vacío creado por ellas el que mantiene la fuerza estructural. Si tradicionalmente los elementos arquitectónicos que sustentan un edificio quieren esconderse, aquí parecen revelarse en la ilusión de ser lo que no son. Llevaba ya Rothko insistiendo en la materialidad de sus obras, como objeto que no debe desaparecer, como hemos ya considerado. De este modo Rothko no estaba creando unas obras que funcionaran en el espacio donde iban a ser expuestas, ellas son las que crean ese espacio. La relación entre el edificio y las pinturas murales es pues recíproca, interdependiente y simbiótica, en un punto, donde las distinciones tienen poca importancia. La *Chapel* es *gestalt*. No un edificio con pinturas; una cosa, un lugar.⁶⁶² Por eso una aproximación holística es esencial en este proyecto. Ahora bien,

⁶⁶² “It is a building whose interior is defined by its contents and whose exterior is largely designed in response to the demands of that interior space. The relationship between building and paintings is reciprocal, interdependent and symbiotic to the point where distinctions between the two have little importance. The chapel is truly a *gestalt*. It is not a building with murals, nor paintings in a chapel. It is a thing. It is a place.” C. Rothko, *Mark Rothko. From the Inside Out*, 122-123.

no hay que pensar que la *Chapel* responde a la ilustración de un sistema previamente tramado. Rothko no pone en práctica un sistema, sino que la *Chapel* lo va haciendo surgir.

Siempre, pues, partimos de lo sensible (como visible). La obra promete un juego para las almas sensibles, atentas a sutilezas delicadas, que reproduce el esquema circular de lo sublime.⁶⁶³ En la *Chapel*, los riesgos de lo sublime se siguen haciendo presentes en las obras de Rothko de una manera particular, siguen recordándonos, y quizás de manera aún más fría y obvia, esa aventura dolorosa por la que debemos pasar.

3. Las “noches” de la *Rothko Chapel*

3.1. Disponibilidad al vacío

La solicitud de lo sensible nos ha dispuesto a mirar, a escuchar la obra, en una contemplación de disponibilidad y de acogida. En este momento la obra es la que se presenta con sus rasgos, nos afecta por tal cómo es. Percibimos la obra en su lenguaje formal, en un reconocimiento inicial necesario que sigue aquel que nos permitía ubicarnos en el espacio. Y en este caso, las obras de la *Chapel*, como hemos visto, cumplen con los riesgos de lo sublime afectándonos con ese riesgo de perdernos a nosotros mismos en el acto que debemos cumplir.

⁶⁶³ Lo que en las obras nos apela y atrae produce unos efectos que reflejan esos rasgos plásticos como causas. Lo visible plasmado en la obra engendra unos efectos pero esos efectos ayudan a hacer aparecer las causas que los motivan. Lo sensible es necesario en Rothko y no hay que eliminarlo o difuminarlo hasta hacerlo desaparecer.

En un primer momento debemos reconocer que quizás nos embarga una sensación de decepción, aun si sabíamos qué íbamos a encontrar en el interior de la *Rothko Chapel*. No hay pautas, ni nada sorprende la visión con detalles llamativos. Se conforma una uniformidad entre las obras y el espacio que sigue en el sentimiento nuestro: sorpresa, enfado, oscuridad, magnificiencia, simplicidad, absurdo, recogimiento; vacío.

Volvemos a acercarnos a las obras, pues la experiencia debe prolongarse y aunque hemos pasado por un primer contacto con ellas, la prisa por descubrir y ponernos enfrente de cada una de ellas no nos ha dejado detenernos suficientemente. De alguna manera ahora sentimos que debemos darle una segunda oportunidad. Hay que mirar, mirar descansadamente para ver mucho más de lo que creíamos ver en un primero momento. Permanecemos ante ellas contemplativos, entre un silencio ensordecedor y la conmoción de sensaciones, sentimientos y pensamientos revueltos. Para apreciar la obra y dejarla resonar en nosotros, hace falta dilatar la exposición ante ella algo más en el tiempo para dar con posibles respuestas. No obstante, no hay ninguna evidencia, nada que podamos empezar a relacionar con lo ya sabido, ningún tipo de idea que responda a un posible *subject matter*. Seguimos sin entender qué nos quiere decir el artista con su obra, perdidos en su incompreensión. Por eso estamos llamados a hacer el trabajo purgativo que sigue en el acto estético, que es lo que veremos a continuación. Recuperamos, así pues, aquel primer momento en el que aceptamos de una manera voluntaria, casi consciente, el trabajo

activo que debemos aportar. Es un acto, no una experiencia en realidad, en el que debemos escuchar el murmullo de lo visible y decidir si nos dejamos arrastrar por la obra. A veces eso ocurre sin ni siquiera pensar del todo conscientemente la encrucijada en la que nos encontramos en ese punto, inevitablemente nos lanzamos al desafío que se expande delante de nosotros y al que nos somete la obra. Si damos ese paso al frente, la obra es la que guía. Ella misma nos dirá cómo mirarla, cómo la tenemos que mirar. Como si la obra misma propusiera seguirla, tomamos partido por sumergirnos en el enigma que la obra abre. Nos damos a nosotros mismos perdiéndonos, exponiéndonos como la obra se expone a nosotros también. Hay, así, en este momento un trabajo a hacer análogo al del artista al crearla.

La superficie, como la describe Christopher Rothko, parece vacía de contenido, de acción, de narrativa; ninguna pista que nos lleve al mundo de los objetos.⁶⁶⁴ La eliminación ha dejado apenas nada, un desierto vacío que ha creado la obra y que la obra crea consigo. Confrontados por su magnánima presencia pero con poco para ver, forzados a la visión de “*blankness*” a través de una “*blackness*” donde hay más por sentir que para “*grasp*”,⁶⁶⁵ tal como se ha considerado ya. El mundo

⁶⁶⁴ “*There is no likeness being rendered. [...] There is no external world, no clear environment to grasp, no place or frame of reference. The surface seems void of content, of action, of narrative, ultimately of any cues that would tie it concretely to the world of objects.*” C. Rothko, *Mark Rothko. From the Inside Out*, 6.

⁶⁶⁵ Los términos en inglés denotan más explícitamente esa asimilación del vacío (“*blankness*”) y el negro (“*blackness*”). Por su parte, “*grasp*” significa en inglés agarrar, apresar, en definitiva, pensar aunque tiene una connotación también física importante. David Anfam, “To See or Not To See” en *Image of the Not-Seen: Search for Understanding*, eds. K. C. Eynatten, Kate Hutchins y Don Quaintance (Texas: The Rothko Chapel Art Series, 2007), 74.

estrictamente visible se ha perdido de vista, se ha difuminado en esas telas. Se sienten los riesgos de lo sublime. Cuando miramos dentro de la obra, nada inmediatamente dado, nada que reconozcamos excepto tonalidades sombrías. Solo queda la oscuridad del negro ayudada por la plasticidad táctil y sus recursos, tal como Rothko ha dispuesto esas manchas de color en el lienzo. Grandes extensiones de negro delante de nosotros. La experiencia en un primer momento es la de inmensidad, tanto por la magnificencia y el tamaño real de las obras como por su relación con el espacio arquitectónico en el que se crea esa interacción con el espectador. Las obras que cuelgan en cada uno de los lados del octágono, ya sean paneles o trípticos, se convierten en presencias de gran magnificencia en parte por el tamaño real que Rothko les ha dado y su acentuada verticalidad. El espacio reducido de la sala (aproximadamente de 15,24 metros de ancho)⁶⁶⁶ y la disposición de las obras en ella ayudan también a esto, sintiéndonos además rodeados. Los elementos plásticos también se alían a la sensación de expansión aunque contenida. La homogeneidad del color en cada uno de los paneles y en relación los unos con los otros crean una armoniosa continuación. El color con sus variaciones de tonalidad llena las telas haciendo que se perciban más grandes. Negro solo matizado por un rojo oscuro y un azul que convierte ese rojo en violáceo, en una simplificación que nos deja el color como aquello que primero nos convoca en la contemplación. Hay una ausencia inmediata de distracción visual, se sacrifica

⁶⁶⁶ Según Nodelman, el interior es de 50 pies de ancho según el sistema americano, unos 15,24 metros.

todo aquello que es superfluo, lo que es accesorio para llevarnos a lo esencial, gracias al tratamiento plástico de todos los demás elementos pictóricos que actúan cediéndole el protagonismo en estos momentos iniciales. Incluso las paredes tienen un tono tenue para mantenerse en un discreto segundo plano. Las tonalidades oscuras propagan la energía alrededor de un ambiente envolvente. Esta uniformidad que se propaga por la sala, además, es ayudada por la tenue iluminación general, solo matizada por el óculo del techo que se abre hacia el cielo. Es la luz cambiante de Houston la que baña, gracias a un complejo sistema arquitectónico, la sala.⁶⁶⁷ Algo por lo que Rothko luchó para incluir en la *Chapel*, a pesar de la diferencia de la luz de Nueva York (que podía llegar a las ventanas tamizadas del estudio donde creó las obras) respecto a la del sur del país, donde esa luz podría entrar en exceso y quemar la vista.⁶⁶⁸ Ese pequeño resquicio de cielo hace que la *Chapel* se abra al mundo, introduciendo lo natural en ella, cambiante, sí, como cambiante es el *mood* del visitante dependiendo del día. Así la luz natural, flotante y como suspendida, actúa como vínculo. Concentra la experiencia al contrario de lo que haría un espacio diáfano, disperso y claro donde se perciben los espacios intermedios, inconexos. Permite una revelación

⁶⁶⁷ Hay también un sistema de iluminación eléctrico que se modula para cuando la Luz de Houston está del todo apagada. El óculo que le deja llenar el espacio es un tragaluz o una claraboya. En un día lluvioso, como el de la visita a la *Chapel* en verano del 2015, la oscuridad del cielo le confiere, creemos, el tono adecuado a las obras y al espacio. Es en una relativa oscuridad cuando las obras pueden aportar su propia luz.

⁶⁶⁸ En los años 70, se han realizado algunas reformas para matizar aún más la luz que entraba por el óculo, puesto que era tan intensa que podía dañar las obras. La primera fue en 1974 y la definitiva en 1979.

gradual, sometiéndonos a unas condiciones que dificultan nuestra vista hasta que nos acostumbramos a su baja intensidad. Un desciframiento del espacio se va produciendo progresivamente y ese proceso nos fuerza a tomar consciencia de nuestra propia experiencia. Así pues, esa oscuridad no solo de los cuadros sino de la sala ayuda a configurar un ambiente de recogimiento, más efectiva o afectiva.⁶⁶⁹ Por todo esto, podemos afirmar que el sobrecogimiento que sentimos no se debe tanto al tamaño real, físico, de las obras como hemos aprendido con lo sublime, aunque sea determinante, sino que se debe también a la escala como nos aparece en el espacio, en su manifestación fenomenal, en definitiva. Esta sensación responde, pues, al tamaño de las obras, a su configuración interna, a la continuidad que establece la relación de las obras entre sí y la iluminación, es decir, en su forma, su área, su posición, su distribución y la interacción de las unas con las otras y de ellas con el espacio arquitectónico. Los límites entre las obras son difusos apelándose las unas a las otras.

Hay una uniformidad que lleva a una cierta expansión que es sentida por el espectador aunque extrañamente se mezcla con una sensación de recogimiento. La inmensidad no era para Rothko, como hemos visto, sino un medio para volverse íntimo. Ese vacío que se crea no es el de un infinito artificial sino que pone en práctica una nueva contención. En la *Chapel*, Rothko

⁶⁶⁹ Briony Fer define “afecto” apelando “no al estado de ánimo que la obra refleja o crea, sino el sentimiento que produce en el espectador. Es lo que nos golpea, a menudo visceralmente y a menudo en un primer instante, cuando miras la obra.” Briony Fer, “Seeing in the Dark” en *Rothko. The Late Series*, 41.

está poniendo en práctica nuevos formatos y está construyendo un nuevo espacio, modulando, así, nuestra experiencia de una manera distinta. Sin que las obras se expandan infinitamente sin contornos, a pesar de su individualidad y separación las unas de las otras, aunque no se identifiquen a la pared y las formas de algunas pinturas no sean ni irregulares ni abiertas, toman el espacio pero lo hacen de una manera distinta a como ocurría con las obras anteriores. Durante este periodo Rothko alteró el sentimiento y el efecto de su obra cambiando cómo el espacio funciona en el cuadro. Especialmente es así con los *black-figures*, donde ya no hay esa expansión sin límites. El panel sur de la entrada y los trípticos este y oeste, con el rectángulo cerrado y delimitado en ellos, no producen esa expansión de un infinito artificial. No se abren tanto en la indefinición, contienen el espacio en sí; encerrándolos y evitando que se disgreguen, la energía limitada. Algo está en estas obras contenido y contiene así nuestra proyección hacia el infinito. Menos espontáneas y caprichosas, denotan precisión. El elemento humano que diferenciaba las obras de Rothko de una producción fría y calculada amenaza con perderse. En este primer momento, aún guiados por la visión corriente y fisiológica, chocamos con las obras como contra un muro. Las superficies son menos flexibles y menos seductoras, como apunta Christopher Rothko. Hay una contención que encuentra resonancias también en las obras monocromas de las paredes secundarias aunque menos notoriamente, por el color cambiante del lateral del lienzo, en su pliegue, como hemos ya mencionado. Con las obras de la *Chapel*, Rothko está probando otra plasticidad aún más

purificada y concentrada. Los paneles de la *Chapel* son los más minimalistas. Delimitando la forma de sus rectángulos, ahora más regulares, reforzó sus composiciones, volviendo su comunicación más focalizada y directa.⁶⁷⁰ Disciplinado y obsesivo, casi con un trabajo matemático de proporciones y medidas, intentaba separarse de la autoreferencialidad, de lo decorativo. Estaba tiñendo su obra con lo trágico en una presentación más objetiva. Afirmó en repetidas ocasiones que las obras de la *Chapel* son estudios de proporción, como había sido ya en su obra anterior. Cuando Duncan Phillips preguntó a Rothko si estaba en lo cierto al pensar que el color era el elemento principal, Rothko contestó que no era el color sino las medidas.⁶⁷¹ También para la *Chapel* dijo que solo estaba interesado en la precisión.⁶⁷² De hecho, recuperando el momento creativo en el estudio, se puede comprobar como los diferentes esbozos o incluso las correcciones hechas a las pinturas, son siempre en relación a las formas ambiguas que se dibujan por su variación de tamaño y proporción, por otra parte

⁶⁷⁰ “During this period, my father altered the feeling and effect of his work by shifting the way space functioned in the painting. Part of this change was achieved through color, which, he maintained, had its own ability to create movement, but much of it was brought about through changes in the way he handled the paint.” By using dried pigment and more reflective paint, Rothko produced surfaces that are less supple and inviting. He essentially stained his canvases with a single, thinned-out color, foreshortening the sense of space that had been created by the many layers of color in his 1950S works. By simplifying the form of his rectangles, typically now much more regular in shape than those from the 1950S, he tightened his compositions, rendering their communication more focused and direct.” C. Rothko, *Mark Rothko. From the Inside Out*, 66. Briony Fer también constata esa energía renovada en las obras de la *Chapel*. Fer, “Seeing in the Dark”, 34.

⁶⁷¹ “When the collector Duncan Phillips asked, «Am I right that in your approach to your work, color means more to you than any other element?», Rothko answered, «No, not color, but mesures. »” David Anfam, “The world in a frame” en *Rothko. The Late Series*, 50.

⁶⁷² “I’m only interested in precision now”. *Ibid.*, 36.

siguiendo siempre un patrón cromático del que no dudaba ni del que dependía únicamente la significación de la obra. Había igualmente dicho en octubre de 1967:

¿Quién puede decirlo? Es todo un estudio en proporción y uno puede verse sobrepasado considerando los dos trípticos y preguntándose si sus espacios son iguales—aparecen similares pero no son lo mismo; uno tiene bordes verticalmente más anchos y horizontalmente más estrechos que el otro. Es todo un estudio en proporción.⁶⁷³

Como se ha considerado ya, lo que Rothko estaba demostrando en las obras para la Capilla, no era un interés por el color únicamente, sino cómo este aparece en el espacio (o lo crea) a partir de aspectos formales como la proporción o la “reflectividad”.⁶⁷⁴ Este estudio de medidas y proporciones es lo que crea el conjunto uniforme en la *Chapel*. Las obras, pues, se relacionan con el espacio denotando una precisión casi obsesiva y de ello nos han quedado notas y correspondencia que explican cómo Rothko, recluido en su estudio, trabajaba día y noche con similar obsesión. A pesar de que hay en este complejo sistema de relaciones un esfuerzo del artista, un estudio de medidas y

⁶⁷³ “Who can tell? It's all a study in proportion and one can become engulfed in considering the two triptychs and wondering whether their shapes are the same—they appear similar but are not the same; one has vertically wider and horizontally narrower borders than the other. It is all a study in proportion.” C. Rothko, *Mark Rothko. From the Inside Out*, 71.

⁶⁷⁴ “Carol Mancusi-Ungaro, who had an intimate twenty-year relationship with the murals as their caretaker and conservator, has a similar understanding of how these works function: «The Rothko Chapel Paintings... reflect a concern with formal issues other than color, i.e., issues of proportion and issues of reflectance.» [...] They are plainly not about color. [...] Both types of paintings use color as an expressive means to an end, but as a means only. And it is form, proportion, and space that set the parameters for that expression. They define the topic upon which color may then expound.” Ibid.

proporciones calibrado, y que no podamos intuir una creación de las obras completamente libre y automatista⁶⁷⁵, sí es posible pensar que hay en ellas un grado de variabilidad, de vaguedad más intuitiva en un primer momento. Las obras de la *Chapel* pueden ser las menos sugerentes, las menos fáciles —si es que hay obras fáciles con Rothko. Entendemos, pues, donde está la amenaza a nuestra comprensión, a nuestra visión, nuestro desasimiento en el primer momento del acto estético que es también el primer momento de lo sublime. Sin que esto signifique que son menos emotivas, las obras de la *Chapel* sí son menos accesibles y por ello se pide de nosotros un acto, piden un esfuerzo que no es el de una contemplación pasiva. No son obras que denotan una gran tactilidad, a diferencia de creaciones anteriores. La franqueza de la simplicidad nos confronta y ese espacio como evacuado no nos involucra inmediatamente, no atrae o seduce a los sentidos. Parece, dice Christopher Rothko, que nada está ahí para el cuerpo, para nuestros sentidos corporales, como si Rothko pensara en esas religiones donde la meditación anula la concupiscencia del cuerpo; no hay sensualidad que invite al contacto corporal.⁶⁷⁶ En cambio, se pide que sea el espíritu el que liberado de sus ataduras corporales vuele libre e intervenga aquí. Quizás no apela a los sentidos a la manera habitual, pero no los deja indiferentes. Los sentidos son interpelados para confrontar eso

⁶⁷⁵ Menos espontáneas que nunca, aún se perciben algunos *pentimenti*. Además de demostrar la precisión del artista que variaba sus formas aunque fuera por un milímetro, el hecho de que éstos sean aún visibles y no se hayan eliminado añade un cierto grado de variabilidad. La evolución de la obra forma parte de la misma.

⁶⁷⁶ C. Rothko, *Mark Rothko. From the Inside Out*, 123.

que ante nuestros ojos nos molesta y repulsa, llevados prácticamente a su propia anulación (una vista que no ve, una sensualidad que rechaza lo que le es propio,...), se sienten, así, quizás aún más presentes en la resistencia que deben oponer. Lo visible, lo material, es transcendido sin que podamos olvidar un estremecimiento aún corporal. En esa oscuridad hay un retiro de la referencia que nos niega la entrada inmediata, la *Chapel* nos roba la visión porque es vacío encarnado.⁶⁷⁷ En las obras hay una presencia que nos confronta pero en la que nada vemos, ni reconocemos aún, excepto un vacío. Un vacío que nos disgusta y nos hiere, en el que no podemos sino estar todavía perdidos. Sigue habiendo en estas obras algo que produce un rechazo en nuestro primer contacto, una fealdad que muchas veces no encuentra otro calificativo que en la negación de la belleza. Las obras que nos envuelven en la *Chapel* no son bellas a un nivel clásico de belleza, como se ha dicho, pero sabemos que lo bello y lo sublime se oponen. Lo bello es placentero, hecho a medida y no requiere de nosotros ninguna actividad. Nos emociona pero no como lo hace aquello que nos hiere en un primer momento, que nos solicita e implica en él. Lo sublime puede llenar estas obras de un sentimiento trágico y doloroso, a veces de repulsión y que vendría a confirmarse por la intención explícita de Rothko de crear obras que sean “*uninviting*”, algo que no se quiere mirar.⁶⁷⁸ Alejadas de todo decorativismo y de todo lo que banalmente puede ser agradable

⁶⁷⁷ David Anfam, “To See or Not To See”, 69.

⁶⁷⁸ Rothko había dicho que esperaba que sus obras fueran “*something you don’t want to look at.*” Nodelman, *The Rothko Chapel Paintings*, 301.

y reconfortante, esa oscuridad terrible y trágica se equipara a los colores del infierno. ¿Qué es lo que nos desestabiliza, en realidad? Una fealdad, o una falta de belleza, en unas extensiones como vacuas de lo que esperaríamos encontrar. Nuestras expectativas rotas a pedazos. La sensación aquella de no saber cómo tomarse lo que el artista ha hecho para nosotros. Sin embargo, ese vacío es “la más presente de las ausencias.”⁶⁷⁹ Podríamos considerar que en la *Chapel*, los riesgos de lo sublime son llevados a un punto máximo. Evidente en cuanto al tamaño real de los paneles, la oscuridad más oscura que nunca, la simplicidad de su apariencia y el sentimiento de turbación que nos sobrecoge al entrar. En efecto, su disposición circular, su oscuridad —palpable también en el ambiente— y una sensualidad atenuada con un lenguaje menos estimulante ayudado por las formas contenidas aumenta esos riesgos provocando un choque aun más intenso. Asimismo, funcionando en conjunto, los riesgos parecen ampliarse entre ellos, lo oscuro es más oscuro con la grandeza, la grandeza por la oscuridad también resulta mayor, la simplicidad igualmente ampliada y una fealdad más hiriente en esas grandes áreas vacías.

Ese vacío, pues, debe existir también en nuestra respuesta. También estas obras exigen la destrucción del modo habitual con el que apreciamos una obra de arte. No debemos esperar entender algo, no debemos tener un interés. Nuestra mirada desinteresada y pura (como pide la mística o Kant para los

⁶⁷⁹ C. Rothko, *Mark Rothko. From the Inside Out*, 125.

juicios de gusto) no busca para encontrar. Nosotros creamos un vacío análogo al de la obra porque ella así lo pide y por eso se ha configurado a partir de esa nada. Así pues, suspendamos nuestra parte más racional, detengámonos en compañía de la obra olvidando todo lo que al entrar por la puerta de la *Chapel* ha quedado atrás, fuera. Igual que ha quedado fuera de las obras cualquier referencia al mundo objetivo. El negro nos cierra los ojos de lo externo, nos ciega en nuestra visión para negar esa visión corriente y física, imitando ese gesto en nosotros ya tan interiorizado que es casi espontáneo de cerrar los ojos para el rezo, para la conexión, para ver lo de dentro. Nos deja a oscuras y es, incluso, curioso que las obras de negro nos inviten a dejar la mente en blanco. Dejemos, pues, nuestra mente en un estado como de meditación solo de acogida, sin conocimientos objetivos para atribuirle a lo que está frente a nosotros pidiendo ser escuchado. Escuchemos sin pre-concepciones, sin prejuizar. Rothko necesitaba espectadores libres “de toda convención” tal como él mismo expresó, como hemos visto ya. Liberados, pues, en una purgación también nuestra, en ese ascetismo de todo lo apodíctico, sea apofático, cartesiano o fenomenológico, derrumbemos esa verdad que creemos poseer. Suspendamos nuestras certidumbres y así, con la mente vacía como el vacío al que nos invitan las obras, haciéndonos uno con ellas, destruyamos todo lo que creemos saber y ver. La plasticidad de Rothko presenta sutiles capas translucidas que se revelan a sí mismas solo a través de la tentativa de ser vencidas y penetradas. Es una nueva materialización de aquel Tiresias que nos había mostrado antes ya Rothko. La percepción del

espectador debe pasar por la experiencia de la ceguera en una radical eliminación de las diversiones de la belleza antes de volverse una activa visión elemental.⁶⁸⁰ Así, en nuestra soledad y callados en la contemplación, en la solicitud de lo sensible todavía resonando en nosotros, debemos escuchar.

La nada que convocan esas obras se hace escuchar bajo la forma del silencio. Dore Ashton escribía que el espectador que se dispone realmente a la experiencia única de esas obras, tiende a sumirse en el silencio, la explosión de emoción es mayor que lo que el ojo puede ver. Sus obras exigen silencio: “es posible sentir el raptó ante una obra de arte pero imposible traducir ese raptó”.⁶⁸¹ El silencio de las obras exige en nosotros un mismo silencio, callar la razón, dormir la consciencia y apreciar la presencia silente que se configura a nuestro alrededor, como hemos ya considerado. Ahí está la reducción eidética, la suspensión del conocimiento. En este primer momento asumimos el dolor de la pérdida de todo referente, de toda posibilidad de entender con la razón, pues no es fácil el camino que se abre a nuestros pasos. No hay camino en realidad, pues como decía el poeta “caminante, no hay camino,

⁶⁸⁰ “*Rothko’s former seductive plasticity metamorphosed into a confrontational wall whose subtle translucencies reveal themselves only through a concentrated attempt to overcome and penetrate it. A new embodiment of a Tiresias, the viewer’s perception must experience a blinding and radical elimination of the diversions of beauty before becoming an active, elemental vision.*” (VV. AA.) *Mark Rothko, Works on Paper 1930-1969*, 29.

⁶⁸¹ “*Rothko’s bursts of emotion are broader than the eye can see. They are made for the inner eye. His works command silence. It is possible to stand rapt before a work of art but impossible to spell out rapture.*” Ashton, “Mark Rothko”, 66. Ver Michael Rees, “Silence and Presence at the Rothko Chapel: An Artist’s Response”, 100-111 y Michael Somoroff, “Imagining the Real”, 112-133 ambos en *Image of the Not-Seen*.

se hace camino al andar.”⁶⁸² Asumir ese riesgo, es asumir el riesgo de perderse uno mismo, como en lo sublime, de salir de sí, para habitar un espacio donde algo nuevo puede advenir, algo que no es mediado por la razón. De nada servirá agarrarse a lo conocido, a lo comprensible. Está en nosotros pero el modo para acercarse no puede ser directamente a través de nosotros mismos en nuestra parte consciente. Es un proceso que se inicia en lo ex-tático.

Así pues, este es ese momento de la primera noche del acto estético hermanada con la purgación mística al que la *Chapel* nos somete, impone esta actitud para la relación con ella y se impone aún sin respuestas. La enseñanza en el contacto con las obras aquí es que cuanto menos aportan ellas a nivel visual, en esa reducción o simplificación y simplicidad de medios aparente, más deberemos poner nosotros, más grande es nuestro compromiso. Estas obras, como bien señala Christopher Rothko, exigen un espectador más activo, nos exigen más para completarlas. Está en nosotros al fin y al cabo el misterio, de esas ventanas con las que no podemos sino chocar como contra un muro para darnos cuenta de que debemos volver inevitablemente hacia nosotros. Eso sí, ese nosotros debe ser un sujeto abierto y dispuesto a acoger. Un sujeto que participa en una conversación primero escuchando. Estas obras tienen ese halo meditativo, en el que no hay que pensar que lo visible o

⁶⁸² “Caminante, son tus huellas//el camino y nada más;//caminante, no hay camino,// se hace camino al andar.//Al andar se hace el camino,//y al volver la vista atrás//se ve la senda que nunca//se ha de volver a pisar.//Caminante, no hay camino//sino estelas en la mar.” Antonio Machado, *Proverbios y cantares, XXIX en Poesías Completas*, novena ed., (Madrid: Espasa-Calpe, 1970), 281.

material es el fin, sino mirarlo para llevarlo a otra parte. Tienen ese acento místico; nos enseñan a mirar con el ojo no físico. Debemos entender, en definitiva, que éste es otro juego de la pintura y que si se persevera hay algo ahí que no podían convocar unas pinturas fácilmente digeribles. Son menos inmediatas, el tiempo en el que se comunican siendo más lento.⁶⁸³ El vacío nos desconcierta, dirige la atención a lo ausente, a lo que falta. Sentimos pues la excitación y la ansiedad de ser dejados con el vacío.⁶⁸⁴ Son las obras más ascéticas de Rothko, en una clara tensión entre estética y ascética. En efecto, en ese momento hay más preguntas que respuestas, como dice Christopher Rothko: estamos en un lugar, entonces, con “un propósito tan elemental, tan esencial para nosotros que hemos entrado un reino solo de preguntas, no de respuestas.”⁶⁸⁵ Miramos pero no vemos nada en particular. Nos deja preguntándonos qué hemos visto, si es que hemos visto algo. La aventura que vivimos es una búsqueda de sentido. Siguiendo esta aventura la paradoja que emerge es que no buscando entender, seremos capaces de acercarnos al significado de estas obras.

⁶⁸³ C. Rothko, *Mark Rothko. From the Inside Out*, 82.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, 42.

⁶⁸⁵ “*We are at a place, then, with a purpose so elemental, so essential to our makeup, that we have entered a realm only of questions, not of answers.*” *Ibid.*, 130.

3.2. Oscuridad resplandeciente

Llegados a este punto, perdidos como estamos ante el vacío, las tonalidades de negro invitan a entretenerse en ellas. Parecía quizás que estas obras merecían poca atención pues todo estaba a la vista, todo estaba visto. Sin embargo, consiguen crear una presencia que nos desestabiliza y pide prolongarse en la contemplación. En ese sentirnos perdidos, si persistimos, existe la posibilidad de que el vacío nos lleve a otra parte, nos enseñe a ver algo más.

Cuando Rothko decide librarse a las posibilidades del negro, como hace con la *Chapel*, otros artistas, de los que conocía la obra, estaban también experimentando con ellas. En los años 60, hubo una gran apreciación por el negro, siendo la coloración preferida no solo de algunos expresionistas abstractos como Newman o Motherwell sino también de Yves Kline, Rauschenberg, Ad Reinhardt, Frank Stella, Donal Judd, Dan Flavin o Tony Smith. Ya a principios de siglo, en Europa, Malevitch con su "*Black square*" (1915) y después Rodchenko con "*Black on Black*" (1918), le habían dado todo el protagonismo en sus obras, así como Matisse o Picasso habían acentuado su habilidad expresiva. La utilización del negro en pintura responde a una larga tradición europea, en la que ha sabido siempre responder a anhelos creativos tan distintos como los que representan estos artistas. Una de las preguntas, pues, que debemos hacernos es cuál es el sentido que cobra en la pintura de Rothko. Más aún, debemos preguntarnos cuál es la aportación propia de Rothko que permite identificar y distinguir

su obra de la de los demás artistas, especialmente de este mismo periodo.

En las obras de la *Chapel* hay ciertamente una purificación en los medios, como una reducción llevada a un grado superior, en el que el negro nos interpela de manera distinta a través de su plasticidad. Jugando con la materia pictórica, Rothko crea una constante orquestación de diferentes densidades, animando la pincelada y distintos efectos de reflejos, que se van añadiendo a la tensión medida y mesurada a la que la *Chapel* nos somete. Estos juegos en la materialidad de la obra se equilibran respetando las composiciones de los paneles, encontrando dos maneras casi opuestas de aparición en los *black-figures* y en los monocromos, ya sean trípticos o paneles individuales. Si bien en los primeros, Rothko ha radicalizado el dibujo, perfilando rectángulos de negro absoluto, en los monocromos se privilegia el claroscuro.⁶⁸⁶ En el área contenida de los *black-figures* tenemos delante de nosotros el negro más puro. La materia pictórica se ha vuelto más densa, más opaca, más uniforme. Ya no hay tantas variaciones, la pincelada se vuelve inadvertible. El negro resulta así mucho menos profundo en superficies que nos parecen planas y frías. Los monocromos, sin embargo, tienen una pincelada más evidente en la que las diferentes tonalidades negras y violáceas se entremezclan constantemente. Son superficies más activas, más táctiles, brumosas y translúcidas. El pigmento es mate, casi aterciopelado, y no contiene en él el brillo que por comparación identificamos en los *black-figures*.

⁶⁸⁶ Nodelman, *The Rothko Chapel Paintings*, 162.

Allí, Rothko, gracias a las mezclas de pigmento con las que experimenta en este momento, consigue un brillo que produce extrañamiento e invita a entretenerse. Es un negro sereno pero reflectante, que contrasta con la materia pictórica de su alrededor, la del rojo que lo envuelve. Se funde, así, progresivamente con la propia materialidad de la pared.⁶⁸⁷ Ese brillo es el que hace que topemos con el lienzo, desvelando su propia materialidad, y no podamos proyectarnos hasta caer en el infinito. Algo que es reforzado por la composición igualmente contenida y delimitada. Nos empuja en un receso, nos aleja y contrapone a la obra, imponiendo distancia. Por el contrario, cuando ese negro se vuelve mate es mucho más absorbente, propicia una proximidad que puede sentirse como una invitación al acercamiento. Al aparecer matizado delicadamente por otras tonalidades, mostrándose mucho más disperso y en áreas que se expanden igualmente hasta los límites del lienzo, este otro negro reclama nuestra proyección. Así pues, hay siempre implicadas diferentes densidades. La materialidad que les da Rothko se ve ayudada por la composición interna, con la que se alía para producir movimientos de proximidad o alejamiento cuando las obras se abren en la indefinición o contienen la energía en ellas. Esto es lo que se está jugando en la tela gracias a una plasticidad que toma la pincelada, la materia pictórica, la luz (en su presencia o su ausencia a través de los colores), para la conformación de espacios y proporciones cada vez distintos. Son estos espacios internos de cada uno de los

⁶⁸⁷ Este contraste interno es inexistente en los monocromos, donde la superficie es mucho más mate, aterciopelada, y se disipa encontrando en la pared una textura similar.

paneles los vehículos para interpelarnos. Ahí está contenida la plasticidad del artista, entre avances y retrocesos, en ese movimiento que nos lleva y funda nuestra experiencia con la obra, como entendía que debía hacer el color.⁶⁸⁸ El color puede ser analizado, como hace Nodelman, desde el punto de vista de la tonalidad (por la que los colores se consideran cálidos o fríos); el valor (es decir, la claridad o la oscuridad) y la luminosidad (siendo brillantes o mates).⁶⁸⁹ En la *Chapel*, las tonalidades más negras se contraponen en su frialdad al rojo cálido, así como se unen a tonalidades violáceas —a veces más azules dependiendo de la iluminación de la sala—, equilibrando la frialdad y la calidez del formato interno de los paneles. Cuando la obra se muestra abrupta en su reflectividad y su determinación, son el granate y el marrón los que emergen; cuando la obra es mucho más sosegada, las tonalidades que se entremezclan son en general más frías y menos llamativas. Así, se equilibran esas dinámicas de acercamiento que producen los colores cálidos y de retroceso de los colores fríos, en los que una posible identificación es más difícil. Sin embargo, la transgresión de Rothko respecto a la tradición es la de presentarnos los colores oscuros con un brillo superior al de los colores claros, que normalmente son los que asociamos con la

⁶⁸⁸ Ya en sus escritos de los años 40 había admirado el color de Giotto por producir estos efectos. En 1953, Rothko explicó: “*maybe you have noticed two characteristics exist in my paintings; either their surfaces are expansive and push outward in all directions, or their surfaces contract and rush inward in all directions. Between these two poles you can find everything I want to say.*” Carol Mancusi-Ungaro, “Material and immaterial Surface: the paintings of Rothko” en *Mark Rothko*, 299.

⁶⁸⁹ El valor refleja la cantidad, el tono la calidad. Nodelman, *The Rothko Chapel Paintings*, 177.

luminosidad.⁶⁹⁰ Está, así, haciendo patente la luz propia de la oscuridad, la “luz nital del negro” que hemos identificado ya en el capítulo anterior. El negro, que es tratado por Rothko como un color de pleno derecho, revela su luz. Aunque Michel Butor escribió acerca de obras anteriores a estas, sus palabras cobran todo su sentido ante los paneles de la *Chapel*:

[...] pero su carácter sombrío no le impide de ningún modo aparecer como una luz, y una de las conquistas más extraordinarias de Rothko es haber conseguido a hacer lucir una especie de luz negra. Esto que en un primer momento podemos pensar como la oscuridad, se revela pronto al [espectador] atento como una luz diferente. En ella reconocemos esta “noche” de la que hablan los místicos.⁶⁹¹

En efecto, como la noche, el negro tiene una luz propia, una luz oscura, nital. Lejos de ser esa luz clara y evidente del día, persuade poco a poco. Se revela gradualmente sin alejarse del misterio. Es una luz donde se pueden ver las cosas en su complejidad sin la reducción que la luz del día, la de la comprensión lógica, hace pues esconde una “presencia nocturna con todo el misterio y la irracionalidad que la noche implica.”⁶⁹² Dominique de Ménéil describió los paneles de la *Chapel* como pinturas nocturnas, proféticas, calmadas pero, como la noche, preñadas de vida.⁶⁹³ Butor también piensa en

⁶⁹⁰ Ibid., 192.

⁶⁹¹ En su célebre artículo, Butor comentó la exposición retrospectiva que se le dedicó en 1961. Butor, “Les mosquées de New-York ou l’art de Mark Rothko”, 854.

⁶⁹² “*Within a classical, rational structure, he introduced a nocturnal presence and all the mystery and irrationality that night implies.*” Dominique de Ménéil, *The Rothko Chapel: Writings on Art and the Threshold of the Divine* (Houston: Rothko Chapel [distr. New Haven/ Londres: Yale University Press], 2011), 49.

⁶⁹³ Ibid. Igualmente escribió Dominique: “*Rothko was prophetic in leaving us a nocturnal environment. Night is peaceful. Night is pregnant with life.*” Ibid.,19.

una noche que precede la anunciación, una luz activa, de extrañamiento, que lleva en ella el color de la expectativa.⁶⁹⁴ Entre sombras, esta luz puede darse a nosotros en una visión más bien espiritual. Esta luz, la de la oscuridad brillante que está demostrando con sus paneles más oscuros, parece ser esa misma luz mística del alma.

Así pues, reconocemos la obra de Rothko gracias a la plasticidad que practica el artista. Ya hemos insistido en cómo esto es lo que marca indistinguiblemente su lenguaje propio. Así como otros artistas ensayaban con negros mucho más planos, Rothko tanteaba diversas tonalidades, jugando con su materialidad y propiciando matices sutiles de luz. La aparente monocromía de Rothko es precisamente eso, aparente. No es solo negro, son negros distintos en cada aparición. En su plasticidad hay una tactilidad, por las propiedades de los pigmentos que empleaba, que le confieren una textura única. La pincelada divagando por el lienzo permite un movimiento que hace que el negro nunca sea estático, a diferencia por ejemplo de los monocromos de Newman. Sin embargo, se muestra siempre moderado en su aplicación. Sus negros no evidencian la violencia del trazo ni son abruptos en su contacto con otros colores. El contraste por el que el negro se revela nunca se practica con colores planos ni tan radicalmente opuestos como un blanco absoluto, como hace Soulages. Sus negros aparecen normalmente unidos a otras tonalidades cromáticas creando una sensación envolvente que falta en otros artistas. En Rothko se

⁶⁹⁴ Butor, “Les mosquées de New-York ou l’art de Mark Rothko”, 851-852.

practican todas las variaciones del negro, desde las más sensuales hasta las más austeras, de las más llenas de luz hasta las más apagadas.⁶⁹⁵ Así, en esas superficies hay un juego constante que entretiene la visión con ellas. Su luz es ominiosa, haciendo que no sea ni tan frío ni tan llano, no puede ser un *ready-made* sino que resulta envolvente y atmosférico. Ni siquiera en los paneles de la *Chapel* que, a pesar de ser los más focalizados y quizás los menos sugerentes, sigue habiendo ese aura especial que se concreta a veces en áreas brumosas y densas. La aplicación de las diferentes capas de pintura hace aparecer unos velos translúcidos que esconden algo que respira debajo de ellos, colores que conversan con el negro avisando de ese contenido que no nos puede hacer pensar que es un negro vacío. Incluso en los formatos más delimitados, Rothko consigue una aplicación del color muy particular. Los reflejos que se practican en los rectángulos encerrados nos invitan a pensar en una materia viva apresada, no es nunca un negro insípido que se disipa en una oscuridad aburrida. De manera que los negros de Rothko distinguen sus obras de las de otros artistas que también encuentran en él un vehículo expresivo porque revelan algo en ellos que va más allá de la obra. El negro no es solo un fin plástico en sí mismo, lleva en él un extrañamiento y una tensión por los que sugiere una emoción contenida. El negro de Rothko no es la negación o anulación del color, no es ausencia de luz sino al contrario, en su saturación diferentes luces sutiles fulguran. No está completamente apagado, retiene suficiente

⁶⁹⁵ Fer, "Seeing in the Dark", 38.

variaciones como para estimular la vista.⁶⁹⁶ Hay siempre en esos negros una luz propia, distinta según la fuerza que le confiere el artista, pero una luz propia que nos avisa que hay algo en ellos, aunque lo debemos buscar en nosotros. En sus tonalidades sombrías se hace presente una luz física (aportada por el brillo) pero es ante todo una luz simbólica. Como analiza Nodelman, la luz en la *Chapel* no es solo utilizada por su valor cuantitativo (siendo más intensa o más apagada, más presente o más ausente) es también por su valor cualitativo que le interesa a Rothko. La luz baña con su “emocionalidad” el espacio y lo tiñe afectando nuestro sentimiento. Es ayudada por los efectos que estas superficies luminosas producen con la luz que baña la sala. En relación el negro brillante con el negro mate propician unas variaciones que se propagan por el espacio en el que sus cuadros cuelgan. La experiencia que se forma entonces es afectiva, en una “fenomenología del espacio vivido” como sugiere J. Weiss.⁶⁹⁷ La oscuridad entonces se vuelve una presencia y sabemos ya que no es simple ausencia.

Ya hemos caracterizado cómo el negro supone un vacío apofático. No es simplemente vacío, no es un vacío igual a la nada absurda y boba de la que nada podríamos esperar. Ese negro oscuro, en definitiva, no es *asapheia* o vacío absoluto sino algo que esconde una riqueza que ahora nos deslumbra y ciega. Se percibe denso y profundo, más allá de la simplicidad de lo

⁶⁹⁶ “They retain enough brilliance to stimulate the mind.” Barnes, *The Rothko Chapel*, 7.

⁶⁹⁷ Análisis forjado a través del estudio de Minkowski, *Le temps vécu* de 1933. Weiss, “Rothko’s Unknown Space” en *Mark Rothko*, 321.

mediato y lo fácil. Es un negro lleno, saturado, que en su serenidad invita a entretenerse; un negro lleno de transcendencia. Una transcendencia que Butor comparó con las mezquitas de antaño, por el sentimiento de evasión que producen.⁶⁹⁸ En sus obras, con esos “espacios definidos y limitados”, Rothko “nos guía hacia lo ilimitado. Sus oscuras pinturas monocromas son aberturas hacia el infinito, que nos llevan al inconmensurable misterio del cosmos y de Dios.”⁶⁹⁹ Así, ese negro resplandeciente no es un negro mudo, no es *ausencia* sino *exceso*. Es la “más presente de las ausencias”⁷⁰⁰, o mejor, una presencia silente que se hace oír. Invoca el silencio y aún sin respuestas, se vuelve una nada más cercana a *rem*, a cosa, que a un nihilismo absoluto. Sus obras, como las de Turner, llegan a ser nada, cuando la nada es. Como Antonioni supo ver en una visita al estudio de Rothko a finales de 1962, compartían un mismo *subject matter*: “*nothingness*”.⁷⁰¹ El mismo artista, como recuerda Motherwell, gustaba de recordar tal episodio. Su pintura se debe al contenido, y ese contenido, como el negro parece hacernos ver, es una nada que puede ser un todo. El negro es ese infinito hecho pintura. Con su resplandor oscuro, el negro puede volverse ese todo aún indefinido. En el baile de la

⁶⁹⁸ Butor, “Les mosquées de New-York ou l’art de Mark Rothko”, 850.

⁶⁹⁹ “*In a clearly defined and limited space, he ushered in the unlimited. [...] His dark monochrome paintings are like openings into the infinite. Their deep velvety blacks and purples do not stop the gaze. They seem to greet us with visual silence. They bring us onto the threshold of the unfathomable, the unfathomable mystery of the cosmos, the unfathomable mystery of God.*” de Ménil, *The Rothko Chapel: Writings on Art*, 49.

⁷⁰⁰ C. Rothko, *Mark Rothko. From The Inside Out*, 125.

⁷⁰¹ Anfam, “To see or Not To See”, 72.

noche, el negro es “como un estrechamiento, una condensación máxima del color. Todo se comprime en una masa oscura donde nada filtra sino el saber que todo está concentrado.”⁷⁰² Así de la superposición de capas y tonalidades de negro, un sentimiento es desnudado. El existencialismo en boga, con Sartre a la cabeza, podían influenciar esta concepción. Anfam evoca a Beckett para sugerir como en estas obras hay una tensión entre “la expresión de que no hay nada que expresar junto con la obligación de expresar.”⁷⁰³ Hay una doble aniquilación por la que lo ausente se siente como presente, y la plenitud equivale a la nada.⁷⁰⁴ Es, por lo tanto, una superficie activa de una luz tenue, sutil, donde el color puede hablarnos más efectivamente y afectivamente. Revela así sus vibraciones más frágiles. Entre opacidad y transparencia está todo el juego del color y su luz. Es la materialidad del mundo donde la mirada se sumerge para nacer de nuevo, de toda energía en *status nascendi*, aspirando

⁷⁰² Lambert, *Rêver de ne pas être*, 80. Achim Borchardt-Hume, recoge el comentario de Werner Haftmann, historiador del arte y conservador alemán, al visitar al artista en su estudio: “*At a certain height, there was a darkly luminous frieze of pictures running round the whole room ... [Rothko] told me that he had regarded this commission as a great and wonderful task that had finally been given him, that he had put everything in his power into its execution, and that here his work had reached a climax. In the zeal of his monologue, he did not hesitate to speak of the «Sistine Chapel» ... Soon we were encompassed by these darkening walls of light. It was a very spiritual luminosity that emanated from these backgrounds. It was not a real light and did not suggest any perspective. It had no source. Without shadows or brightness, it shone out of the colored background as a still, pure light from within the picture. Here and there, a dark curve indicated a kind of gate. But the gate did not open. It was as though it were caught by a darkening plane of light that again veiled the opening. So in the upper part, into which the frieze broadened out, there arose a space that was breathing, quietly expanding and then contracting again. The expansion was only vaguely defined and devoid of any harshness, due to the diffusion of the planes and the fluorescence of the light.*” Borchardt-Hume, “Shadows of light”, 19.

⁷⁰³ Anfam, “*The world in a frame*”, 56-57.

⁷⁰⁴ *Ibid.*

a la expresión. Es a la noche que Rothko se libra, con esa luz nital nos da nuevos colores para ver. Aquella oscuridad que nos invade y con la que la visión parece correr el riesgo de hacernos caer hacia el vacío absoluto, no es ya una ceguera total, no es una no-visión, sino que es capaz de aportar una luz propia, donde no estamos completamente ciegos, sino que el ojo aprende a ver de otra manera. En este momento hay que dejar la vista acostumbrarse al negro, a la oscuridad, como cuando se apaga la luz y se hace el negro más oscuro hasta que el ojo se acostumbra y percibe volúmenes, diríamos, sin ver. Este vacío fecundo y libre, liberador, como lo es el negro que engendra, resulta una disponibilidad para dejar engendrar en él lo que nuestra mirada, siempre en diálogo con la obra, vea o sienta. Nos ciega de la visión corriente pero puede empezarse a percibir otra luz, que le es propia y que es simbólica, si dirigimos la atención hacia nosotros mismos no buscando más que nuestra interioridad. Entendemos que lo que hay frente a nosotros no se deja delimitar y debe presentarse como una ruptura, como un misterio. Pasamos de una visión sensorial, en un primer momento, a una luz intelectual en un proceso que descubre aquella jerarquía mística de la ascensión hacia Dios. Como si lo sensible pudiera reflejar aquello que tiene de divino.

Se descubre, así, en la *Chapel* un proceso forjado por la superación de oposiciones que permiten superar la aprensión sensorial hacia algo superior. Se prepara de esta manera ese estadio intermedio en el que habitamos un lugar-no-lugar. Alejados del mundanal ruido empieza esa ascensión hacia un

espacio superior, elevado. La sublimación. Nuestra alma, dirían los místicos, ha llegado después del tortuoso trayecto de la ascesis a desprenderse de nuestra mirada convencional. Perdida la visión corriente, física, debuta otra visión que puede empezar a entrever claros de luz. Donde antes solo veíamos negro, aunque con matices, ahora vemos lo que el negro deja ver. En este momento, hay una transformación de la oscuridad previamente aparecida; el poder transformativo del negro haciéndose palpable, la revelación apareciendo como una luz del alma. Como un velo simplemente que recubre lo que no es de fácil acceso, pero merece nuestra persistencia para obtener la recompensa a su contacto; el velo del templo de Jerusalem, el velo que anticipa la revelación.⁷⁰⁵ Debemos pasar por un proceso en el que morimos para renacer, como hemos caracterizado en el segundo capítulo, por el que accedemos a una luz que solo podemos ver después de haber visto el abismo.⁷⁰⁶ Debemos afrontar la oscuridad para ver esa otra luz más real. Esta luz, “venida de otra parte” es, en palabras de Butor, “una invitación a superar los grados de la escalera de Jacob.”⁷⁰⁷ La escalera de Jacob ilustra la ascensión metafórica que ahora comprendemos.

Con lo más oscuro de su carrera Rothko pretende iluminar nuestra alma. La evolución hacia la claridad de expresión es en Rothko un vuelco hacia lo oscuro. Eckhart había dicho que uno

⁷⁰⁵ de Ménil, *The Rothko Chapel: Writings on Art*, 29.

⁷⁰⁶ Barbara Novak, Brian O’Doherty, “Rothko’s Dark Paintings: Tragedy and void” en *Mark Rothko*, 281.

⁷⁰⁷ Butor, “Les mosquées de New-York ou l’art de Mark Rothko”, 853.

encuentra mejor la luz en la oscuridad, como recuerda David E. Brauer en su artículo “*Space as Spirit*”.⁷⁰⁸ Sus *Dark Paintings*, como en la *Chapel*, son verdaderos “muros de luz”⁷⁰⁹. Éste era su propósito en la *Chapel*, iluminar el espacio con las obras y precisamente la oscuridad tonal que eligió para ellas posibilita que pensemos en esa otra luz nital que la mística cristiana neoplatónica alabó. Una brillante oscuridad que es la de la noche, la de las grandes ideas, la de otros modos de visión. Perturbadora y terrible en sí misma, es la que nos advierte de otro tipo de percepción. Esa tensión entre el todo y la nada se hace palpable en este momento más sosegado. Por todo esto, la *Chapel* puede revelarse a nosotros en este momento como un umbral que al traspasarlo nos lleva a otra parte. La transformación empieza a acontecer gracias a este portal, a esa entrada sagrada del templo. La obra de Rothko cumple con la transformación mística como antes ejemplificaba con los rituales de pasaje, ahora nosotros mismos como el iniciado, viviendo en primera persona, no solo el sacrificio en un primer momento, sino también el trascender del mundo profano a la revelación sagrada. S. Polcari estudia esta connotación simbólica que puede tener la obra de Rothko, que ya a menudo hablaba de su pintura como una entrada hacia lo trascendente.⁷¹⁰ En una constante reiteración de formas que asemejan ventanas y puertas, podía vincularse a diferentes tradiciones míticas y religiosas. Es sus prácticas o creencias habituales, se trataba de

⁷⁰⁸ David E. Brauer, “Space as Spirit” en *Image of the Not-Seen*, 53.

⁷⁰⁹ Expresión utilizada por H. Crehan en el artículo ya mencionado “Rothko’s Walls of light”.

⁷¹⁰ Polcari, *Abstract Expressionism*, 147.

morir para renacer en otro estadio como estudia en profundidad Mircea Eliade.⁷¹¹ La *Chapel*, pues, sería ese espacio en el que encontramos una puerta hacia ese mundo superior, por la que ascendemos simbólicamente hacia la comunicación con los dioses, esa puerta por la que los dioses también descienden a la Tierra. Una vez estamos listos para asumirlo, una gran transformación ocurre, todo ha cambiado. Hemos sido transportados.⁷¹² Hemos aprendido a ver el vacío, hemos aprendido a ver en el vacío.

3.3. Escuchar el vacío

Llegamos, así, prácticamente a la culminación del acto estético. Como hemos ya considerado, solo el vacío que hemos creado en nosotros permite dar cabida a lo que acontece de nuevo, solo así podemos llevar un espacio evacuado a abrirse a la nada. Es así cómo esa luz nital del negro en su inmensidad, como el abismo que se abre a nuestros pies, puede engendrar. Dormir la consciencia, morir al tiempo profano para renacer en una unidad donde ya no hay divisiones, ni conceptos, sino el sentimiento más profundo y puro que podamos tener aun y cuando sea también el más impreciso. El proceso está casi cerrándose de esta manera. Estamos preparados para lo que llega. Nos llega aunque no pasivamente. Si hay una revelación de otro orden,

⁷¹¹ Ver Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*.

⁷¹² “*But once we enter, a great transformation occurs. Everything has changed. We have been transported to another place, a world apart. The rules are different here, and if we knew who we were and how we were and even what or why we were before entering, now we are no longer quite so sure. Everything is suddenly open to question.*” C. Rothko, *Mark Rothko. From The Inside Out*, 123.

esta es ayudada por nosotros que hemos superado las pruebas que se exigían. Sin embargo, por la naturaleza misma de lo que se expresa, debemos asumir una comprensión sin comprensión, puesto que no puede ser completamente racional. No hay todavía un sentido que atribuirle a la obra de arte total que es la Capilla Rothko. La única certeza que empieza a sentirse es un estremecimiento que ha evolucionado de la turbación primera, del rechazo que nos producían esos paneles en un primer momento, hacia una emoción que se hace sentir en nosotros y nos deja afectados. Es, por esto, más bien la comprensión de una no comprensión lo que ahora experimentamos. Lo hemos visto ya con la experiencia de lo sublime: se trata de algo que escapa y se escurre en nuestros dedos cuando queremos apresarlo, pero tan intenso que no podríamos negar su efecto en nosotros. Intuimos que lo que las obras y su instalación en la *Chapel* pueden significar es algo tan grande y tan oscuro, tan esencial y sin referentes que se da a nosotros sin desprenderse completamente de una aura de misterio.

La circularidad envolvente de la *Chapel* nos ha dejado en el centro. El centro es el punto de convergencia desde el cual la vista se despliega circularmente para acceder a las obras. La falta de dirección que sentimos en un primer momento es una de las claves para entender esta obra de arte total. En el centro, somos nosotros los que nos erigimos, ese es el lugar que metafóricamente nos pertenece pues somos nosotros, es desde

nosotros, que todo cobra sentido.⁷¹³ Retomamos, pues, lo que hemos mencionado ya: es desde nosotros que se debe mirar la *Chapel*, debemos darnos activamente para dejar resonar su presencia activa. No quiere decir esto que las obras no deban mirarse, son el vehículo indispensable para empezar el trayecto. De hecho, son obras que se sienten personalmente, como dice Christopher Rothko no solo por cómo están pintadas y por lo que comunican, sino también en términos de interacción física entre las obras y el espectador, una interacción que recupera la experiencia que Rothko tenía al crearlas.⁷¹⁴ La forma vertical que conservan la mayoría de ellas las hace parecerse a un interlocutor que nos mira mientras lo miramos, nos mira mirando y lo que vemos, al chocar con ese vacío, en un primer momento nos devuelve la mirada. Ese juego de miradas recíprocas no nos deja sino volver a nosotros mismos, mirando y siendo mirados por las obras; en su mirada, somos nosotros lo que vemos. La atención así se desvía a nuestro interior, acentuando esa posición central que tenemos no solo —ahora ya— físicamente en el centro del círculo. Por todo esto, en la *Chapel* no es solo físicamente que estamos en el centro, somos ese centro también metafóricamente. Una vez más, todo indica que hemos

⁷¹³ “True to this spirit, Rothko crafted the chapel in the form of an octagon—a space that does not point us in any particular direction for spiritual enlightenment. Modeled on an ancient Byzantine plan, it does not orient us toward Jerusalem or Mecca or any other seat of learning. Instead, it places us in the center with an unoccluded view of the horizon in all directions. It launches us without trade winds to push us, currents to pull us, or compass to guide us. Daunting and humbling, perhaps, but strangely optimistic about the strength of the human spirit and its ultimate need to find its own way.” Ibid., 130.

⁷¹⁴ “Rothko created people-size paintings, ones that felt personal not just in how they were painted and what they communicated but also in terms of the physical interaction between painting and viewer; an interaction that recapitulated the experience he himself had when making the work.” Ibid., 83.

de emprender ese viaje hacia lo más profundo e inaccesible, pues el objeto a contemplar somos nosotros mismos. Somos, como dice Christopher Rothko, “sujeto y objeto, observadores y observados, somos los que debemos configurar el relato y aquello que el relato expresa.”⁷¹⁵

El brillo de algunas superficies en los paneles pueden sugerir las obras como espejos en los que mirarnos. Con esa reflectividad volviendo las obras menos profundas, es como si el espectador no estuviera invitado a sumergirse en la obra. Ya no nos sentimos arrastrados hacia ese agujero negro que se abre ante nosotros. Las obras no permiten que entremos dentro y caigamos en el abismo infinito, algo nos detiene haciendo más evidente una confrontación que sentimos por oposición. Ya no disuelven nuestra subjetividad sino que la confrontan a sí misma⁷¹⁶, el conflicto en la tela supone también un conflicto entre la tela y nosotros. El choque se hace evidente. La experiencia buscada es con nosotros mismos, para sentirnos. En la confrontación con las obras, hay una toma de consciencia propia, sentimos esa confrontación. En su desmesura oscura, los límites de uno mismo desaparecen también. Todo funciona para frustrar la estabilidad cognitiva.⁷¹⁷ El espacio animado no es el de detrás del lienzo, no es la profundidad de la tela lo que quiere evocarse sino el espacio intermedio entre la obra y el

⁷¹⁵ Ibid., 128. Aquello mismo que hemos explicado en el capítulo anterior con la dualidad del sujeto-vidente. Nodelman incluso habla de la *Chapel* como un “teatro del ser”. Nodelman, *The Rothko Chapel Paintings*, 331.

⁷¹⁶ Ibid., 159.

⁷¹⁷ Ibid., 336.

espectador. Ese es el espacio dramatizado.⁷¹⁸ Así pues, las obras no pueden ser sino espejos paradójicos que, a pesar de invitarnos a vernos, no reflejan lo que ya somos, lo que ya sabemos de nosotros. No nos vemos reflejados sino por una oposición, una falta de identificación inmediata. Ni siquiera deberíamos pensar que son espejos del artista, ya hemos comentado como su impulso expresivo no es autoreferencial. Rothko que dijo “cuando me reconozco a mí mismo en una obra, me doy cuenta que está completada”⁷¹⁹, también había afirmado que no se expresaba a mí mismo, sino que expresaba “su no-ser.”⁷²⁰ Debemos entender cómo, a pesar de un reconocimiento propio, lo que pretendía al crear era sobrepasar lo individual y expresar algo que es de todos, esa universalidad que ya hemos analizado. Más bien, estas obras producen un extrañamiento, una dificultad para vernos porque en realidad van a descubrirnos de un modo distinto, van a descubrir en nosotros aquello que estaba escondido y a lo que no podemos acceder inmediatamente como en una simple imagen externa. Son espejos, en todo caso, del alma. Es una llamada a la introspección, una invitación al viaje interior, pues es en el alma que reencontramos un conocimiento espiritual, en tanto que somos fenómeno nuevo para nosotros mismos.

⁷¹⁸ Fer, “Seeing in the Dark”, 34.

⁷¹⁹ “*When I recognise myself in a work, then I realise it's completed.*” Breslin, *Mark Rothko*, 267.

⁷²⁰ “*I don't express myself in painting. [...] I express my not-self.*” Ibid., 273-274 [Citado de Harold Rosenberg, “Rothko”, *New Yorker* 46, 6 (28 de Marzo de 1970): 94].

No obstante, en esta experiencia hay algo de esperanzador, de reconfortante; el aliento que nos guía para seguir, el alivio de lo que ha de acontecer. Bajo estas circunstancias estamos como excitados y expectantes por el descubrimiento futuro y a la vez serenos y sosegados, relajados y entregados a su merced, como habíamos identificado en la “Noche unitiva” del segundo capítulo. La *Chapel* nos deja en un estado de quietud aparente que al mismo tiempo es conflicto.⁷²¹ El sistema de similitudes y oposiciones que pone en juego evidencia una tensión fundamental que marca nuestra experiencia y la intuición u orientación hacia un posible sentido. Las oposiciones constantes hacen patente esta tensión entre lo material y lo inmaterial, lo finito y lo infinito, lo uno y lo plural. Una dialéctica que como apunta S. Nodelman se resuelve en una tensión entre exterioridad e interioridad, materia y alma, dispersión y unidad. Ya se ha visto como las obras nos llevan en su plasticidad a un constante movimiento de avances y retrocesos, cuando los paneles monocromos se abren hacia la indefinición con una expansión controlada y los *black-figures* contienen la energía en sí, mostrando mucho más evidentemente su materialidad como cuadro, como objeto, cuando la textura pictórica se vuelve profunda y permite sumergirnos en ella o cuando refleja un brillo que nos hace chocar con ella. El axis vertical que se configura en la sala parece hacer explícita la tensión entre polos opuestos. Esta configuración del espacio que pasa por la contraposición del tríptico norte con la pared sur, recuerda los esquemas tradicionales de las iglesias medievales, como Santa María

⁷²¹ Seitz, *Abstract Expressionist Painting in America*, 61.

Asunta de Torcello. La tensión que se creaba aquí entre un inquietante mosaico del Juicio Final en la entrada y la pintura de la Virgen con el niño en el ábside había impresionado a Rothko, como él mismo había comentado durante la creación de los paneles de la *Chapel*. El axis vertical presenta un contraste que podríamos pensar irreconciliable, no obstante, equilibrado en el juego de simetrías y proporciones, de emociones contradictorias, que se crea en el interior de la Capilla. Resuelve la dinámica general del espacio interior en la reconciliación de estos opuestos, entre solidez material y grandiosidad indeterminada, presente y futuro según lo interpreta Nodelman. Los trípticos laterales monocromos parecen reposar intemporales, como un fondo omnipresente que sustenta lo que ocurre en la sala.⁷²² Sin embargo, “la antítesis no es ni sintetizada ni neutralizada, sino mantenida en una confrontada unidad que es un éxtasis momentáneo”, tal como lo entiende W. Seitz.⁷²³ La dialéctica de oposiciones acaba por fundirse en una metáfora compleja de nuestra propia existencia. Divididos como cuerpo y espíritu, nuestra propia existencia dual contiene esa polarización. Explica Nodelman como en tiempos de Rothko un positivismo ferviente ensalzaba lo externo como lo tangible, y así, como lo real. Demostrándose contrario, Rothko se emparenta con la tradición metafísica platónica, los padres del Cristianismo y el idealismo que había impregnado el Romanticismo, confiando en lo inmaterial como lo realmente

⁷²² Nodelman, *The Rothko Chapel Paintings*, 323.

⁷²³ Basándose en sus escritos y la conversación que mantuvo con Rothko. Seitz, *Abstract Expressionist Painting in America*, 102. El esquema de la *Chapel* iba a cumplir la visión de Rothko. Ashton, *About Rothko*, 176.

verdadero. Nodelman analiza la posible relación de la *Chapel* con los Padres de la Iglesia, especialmente Orígenes y San Agustín. Ambos tratan problemas de significado e interpretación. Especialmente del planteamiento de San Agustín, Nodelman identifica algunas ideas que se hacen presentes en la capilla de Houston.⁷²⁴ Sin embargo, destaca una diferencia esencial que, como hemos ya mencionado al inicio del segundo capítulo, es lo que seguramente funda el rechazo de Rothko para considerar sus obras como místicas. Si tomamos la mística como una vía hacia algo relativo al espíritu, trascendental y metafísico, se puede considerar que supone, de algún modo, un menosprecio por lo sensible. Su experiencia aspira al hallazgo de una realidad entendida como superior, elevada, por lo que se favorece ese inteligible que no se encuentra entre las cosas creadas. Privilegia un “más allá”, sin, probablemente, admitir suficientemente que es solo posible a través de un “más aquí” concreto (el encuentro con el fenómeno, la vida, el objeto sensible, la obra de arte...) que transcendemos hacia ese estado inmaterial.⁷²⁵ La *Chapel* anula, ciertamente, la idea de que lo presente es todo lo que es. Entre lo inmanente y lo trascendente, un absoluto quiere evocarse sin olvidar, no

⁷²⁴ “Rothko thus could have found in his patristic reading a stimulus for, or reinforcement of ideas that are fundamental to the operation of the chapel installation: the incompleteness and lack of full presence of any particular sensorially apprehensible content, the consequent deferral of meaning and its transposition into relational terms within which systematic contrast is of primary importance, the central role this accords to temporal experience and memory, and finally the ascensional «ladder» through which the mind distinguishes superimposed levels of meaning within the same object or text.” Nodelman, *The Rothko Chapel Paintings*, 292.

⁷²⁵ El pensamiento fenomenológico de J. L. Marion demuestra un mismo planteamiento por el que parece necesario trascender el objeto visible, la obra de arte, que transparentándose da a ver un invisible.

obstante, que su sitio no es un “más allá”. Esta es en gran parte la aportación de Rothko y el sentido último del sistema que dispone en la *Chapel*. La obra ha de ser entendida como un medio, pero un medio necesario que no puede simplemente menospreciarse.⁷²⁶ Lo sensible, como en lo sublime, es lo que presenta esa imagen de la inadecuación que nos eleva a otro estado de comprensión. La obra de arte no debe ser anulada, sino que ejemplifica el paso de lo finito a lo infinito que lo sensible posibilita.⁷²⁷ Por eso, arquitectónicamente también se muestra ante todo terrenal.⁷²⁸ Comparándola a otras capillas religiosas, como hace Susan J. Barnes o Philip James Tabb⁷²⁹ sorprende quizás que no haya una verticalidad sugerida. Especialmente, en la arquitectura gótica la vertical permitía dibujar un *axis mundi* elevándonos hacia algo superior, conectando Tierra y Cielo.⁷³⁰ La capilla de Rothko, estando él involucrado en su diseño, se mantiene en una horizontal muy apegada a la Tierra que no sugiere, ni fuera ni dentro, la acentuación vertical. El proyecto tal como lo había concebido Johnson debía ser piramidal, pero Rothko quiso anular esa verticalidad a pesar de reconocer que había leído la patrística cristiana (Orígenes, explícitamente, como explica Dore Ashton) y le gustaba la idea de ir “hacia escaleras” en esa ascensión que

⁷²⁶ Tal como hemos intentado respetar partiendo de la obra y la solicitud de lo sensible.

⁷²⁷ Nodelman, *The Rothko Chapel Paintings*, 293.

⁷²⁸ Se ha estudiado como en la Capilla hay unos elementos que permiten pensar una simbología terrenal. Ver Barnes, *The Rothko Chapel*.

⁷²⁹ Ver Phillip James Tabb, “Semantic Cosmologies of the Ronchamp and Rothko Chapel: An Artist’s Response” en *Image of the Not-Seen*, 89-99.

⁷³⁰ Como estudia Mircea Eliade en *Lo sagrado y lo profano*.

ya hemos caracterizado en el segundo capítulo.⁷³¹ En la *Chapel*, hay una energía que procede de lo más gravitacional, de las entrañas de la Tierra, sin elevarse en exceso. La energía en el interior tiene algo de centrífugo y de centrípeto, de un lado hacia al otro como un espiral que nos sigue manteniendo en el centro. Tiene una cierta gravedad, nos mantiene a ras de suelo. La lección de Rothko es la de hacer evidente que el Cielo está en la Tierra, nosotros habitamos este “más aquí ” y es en nosotros que vivimos el “más allá”.⁷³² Las obras también parecen querer decirnos que la respuesta última es interna. El Paraíso y lo divino están en la Tierra, en nosotros, como sí lo entiende la mística: ¿dónde podría ser sino en nosotros?

La tarea artística, tal como el propio Rothko la concebía, debía crear una nueva unidad en un pliegue irreductible. En sus escritos de principios de los años 40, afirmaba que el trabajo del artista, como el del filósofo o el del poeta, es crear esa unidad. Se mostraba escéptico con los tiempos modernos cuando, según él, las diferentes ciencias habían separado, ramificado, la verdad última sin ofrecer ninguna relación después. Cuando

⁷³¹ “Then we went to the beach where Mark told me of his new studio, and his commission to do a Catholic chapel for the de Menils. He read, years ago, he said, the Patristic fathers (Origen for instance). He liked the “ballet” of their thoughts, and the way everything went toward ladders, he talked about making east and west merge in an octogonal chapel. [...] What is wonderful about Mark is that he aspires, and is still capable of believing that his work can have some purpose-spiritual if you like — that is not sullied by the world.” D. Ashton, *Journal*, July 7, 1964. Breslin, *Mark Rothko*, 460. Dominique de Ménil escribió: “Like Jacob’s ladder, it leads to higher realities, to timelessness, to paradise. It is the fusion of the tangible and the intangible; the old hierogamy myth —the marriage of heaven and earth.” Breslin, *Mark Rothko*, 484.

⁷³² Lluís Duch lo formula como “el más allá del más acá” aunque podríamos pensarlo también al revés, “el más acá del más allá.” Lluís Duch, *La religión en el siglo XXI* (Madrid: Siruela, 2012).

religión, ciencia y filosofía eran uno, se expresaba una visión de la existencia humana unificada y tenía por ello resonancia en nuestra experiencia de vida. En el momento en que se han separado, Rothko toma como tarea devolvernos a esa expresión que contenga el elemento humano en su totalidad. Esa es la diferencia de Rothko con los minimalistas y demás artistas que demuestran un interés solo por el medio pictórico. Rothko no dudaba en romper sus composiciones hasta dejarlas con los elementos más básicos, pero lo hacía siempre para crear un nuevo todo expresivo. Como dice Breslin, en la *Chapel* “Rothko hizo un sosegado santuario religioso” en el que “introducía el alboroto sutil y las tensiones irresolubles de una «unidad vivida».”⁷³³ Debía haber siempre una comunión entre la obra y el espectador, unidos en un viaje empático. La pintura encontraría así su verdadero sentido, conmover y hacer posible la felicidad de la “*all inclusive unity*”. Precisamente ya habíamos caracterizado a partir de la simplicidad que lo básico y elemental puede darse a nosotros de una manera más directa revelando la complejidad que le sigue siendo propia. De manera que el artista actúa como el filósofo, piensa y expresa la vida humana y tiene la habilidad de reconfigurar una nueva síntesis unitaria, devolviéndola al mundo como un objeto externo y visible. Tiene la capacidad de extraer el valor eterno de lo particular, casi como pedía Baudelaire al pintor de la vida moderna. En constante dialéctica de opuestos, Rothko se mantiene entre lo apolíneo y lo dionisíaco, dejándose vencer por la irracionalidad y

⁷³³ “Rothko made a peaceful religious sanctuary, as well as a permanent home for a set of his creations, but one into which he introduced the subtle disturbances and irresolvable tensions of a «lived unity».” Breslin, *Mark Rothko*, 480-81.

la emotividad. Su voluntad, es la de expresar la realidad como una comunión entre lo subjetivo y lo objetivo. Así, hacer visible lo invisible. Entonces el arte se acerca a la religión y el artista parece el hermeneuta visionario descrito por M. Merleau-Ponty. Su abstracción aparece en plena ebullición lírica, emergiendo de la separación entre la luz y las tinieblas, el momento de la creación divina para la tradición mística. Revestido por ese aura, el arte se da como un acontecimiento que abre lo sensible a otro plano de realidad. Es por esto que podemos decir que crea obras “que nos hablan de la realidad profunda escondida en nuestra mirada”⁷³⁴, que ya no es la del ojo físico sino aquel tercer ojo, espiritual.

Recuperamos, pues, aquello que nos había guiado en el capítulo primero: la importancia del *subject matter*. Su carrera artística se extiende desde 1923 hasta 1970: los medios han cambiado, pero la finalidad es siempre la misma; la expresión de la condición humana: “para conseguir esto, Rothko buscaba comunicar al nivel más elemental, para apelar a emociones centrales, a nuestra común comprensión pre-racional del universo a nuestro alrededor y de nuestro lugar en él.”⁷³⁵ Sus medios se han reducido con el objetivo de comunicar directamente el mundo subjetivo. Para encontrar lo humano, el elemento emocional, dice Christopher Rothko, se inspiró en momentos de la historia del arte, especialmente interesado por el Renacimiento, con Leonardo o los pintores de la escuela

⁷³⁴ Vega, *Arte y Santidad*, 84.

⁷³⁵ C. Rothko, *Mark Rothko. From The Inside Out*, 3.

Veneciana. Más tarde, descubrió a Rembrandt para llegar hasta sus últimos días a descubrir a Turner. Siempre en ellos, encontraba la expresión directa de lo afectivo, que se resumía en el impacto que producía la luz en esas obras. En la *Chapel* parecía estar aplicando aquello que le había intrigado desde tiempo atrás, casi consciente de que sería su gran última oportunidad para demostrar aquello que había estado ensayando. Lo consigue con un lenguaje quizás menos directo por los cambios en su plasticidad, pero como ya hemos dicho a pesar de ser su obra más disciplinada y obsesivamente precisa, su obra más ascética y de energía contenida, es también su obra más emotiva y espiritual. La sensación que sentimos es la de tener frente a nosotros la carne frágil que tiembla y se estremece al mínimo contacto. Solo se ha salvado de la purgación aquello que en su unidad radical puede ser universal y tocarnos por igual a todos, todos por igual invitados a sentirlo; a esta carne frágil que somos nosotros también. Las obras de la *Chapel* son, en definitiva, su visión abstracta de la realidad expresada con la verdad de la unidad, de la unión emotiva y espiritual.

Si la aparición de ese contenido invisible se da en el acto estético como una visión espiritual, ver es conmoverse. Ver en la obra de arte es verse conmoverse.⁷³⁶ Lo que se juega en la experiencia estética es una visión que apela a la emoción, la emoción de un sujeto ante el enigma de lo visible. “El espectador vive estos sentimientos y se conmueve de alguna

⁷³⁶ Basado en Delmotte, “Voir, s’émouvoir” en *Le visible et l’intouchable*.

manera de sentirlo, asombrado y dichoso de compartir esta interioridad.”⁷³⁷ Se emociona, también, exaltado ante la sorpresa de parecer llegar a una posible comprensión de lo que es fundamentalmente inaprensible. Una dimensión afectiva está, en efecto, indudablemente ligada a la experiencia de visión y se caracteriza por el estremecimiento del sujeto y la alteración de sus marcos de percepción y experiencia en su relación con el mundo. Como explica Benjamin Delmotte, “la afectividad que está aquí en juego no puede reducirse a una simple colección *de estados subjetivos del alma*, a no ver en la emoción más que un « contenido » de representación”⁷³⁸; sigue diciéndonos: “la emoción no es un « contenido » de la consciencia posible « entre otros »”, sino una “reorientación y revisión de la conciencia y del mundo”⁷³⁹ y debe ser considerada fenomenológicamente como reconfiguración del ser-en-el-mundo. La emoción en este tercer momento del acto estético implica asimismo una nueva temporalidad. Primeramente, la visión es una sucesión de fases, de movimientos, de pérdidas y evidencias; no es instantánea sino que requiere un acto que se despliega en un tiempo propio. Daniel Arasse ha definido el encuentro entre el espectador y la obra de Rothko como una transacción en la que hay un interés recíproco. Entonces “la distancia temporal queda abolida en pro de un « tiempo compartido »”⁷⁴⁰. Para ver una obra de Rothko, lo hemos

⁷³⁷ Ibid., 248.

⁷³⁸ Ibid., 249.

⁷³⁹ Ibid.

⁷⁴⁰ Daniel Arasse, *Anachroniques* (Francia: Gallimard, 2006), 7.

defendido a lo largo de la tesis, necesitamos tiempo pues la obra, en palabras de Arasse, despliega el ritmo de un ritual lento.⁷⁴¹ Nos deja a la espera: “las obras de Rothko son templos, a la espera de nuestra mirada.”⁷⁴² Como en la *Chapel*, la experiencia del espectador se desvela continuamente. La participación en este advenimiento que exige el sistema interactivo de la *Chapel*, predica la rendición del momento presente en favor del que está por venir.⁷⁴³ Hay una suspensión que necesita una dilatación temporal que no le es propia a la pintura tradicionalmente por su naturaleza espacial.⁷⁴⁴ La *Chapel*, que responde así tempranamente a las instalaciones artísticas que están por venir, hace necesario el recuerdo de la experiencia en contacto con las obras a cada momento para ir añadiendo sentido a lo ya aprehendido. Asimismo, la aparición que aparece e inevitablemente desaparece resulta una interrupción de la experiencia del sujeto con el objeto. La subversión aquí se da como en una especie de discontinuidad. Es la derrota de la síntesis de aprehensión, la constante lucha para hacer permanecer el objeto constituido en el contínuo temporal de la percepción. Es un tiempo irruptivo que no hay que considerar como destrucción. Al contrario, es la posibilidad de ser, a cada momento, la actualización de un movimiento situado en el instante. Jean Christophe Goddard habla de una temporalidad o estructura “herácliteana” por la que la

⁷⁴¹ Aquí en concreto se refiere a la obra de la *Chapel*. Ver Arasse, *Anachroniques*, 84.

⁷⁴² *Ibid.*, 85.

⁷⁴³ Nodelman, *The Rothko Chapel Paintings*, 165.

⁷⁴⁴ En cambio, por ejemplo, la literatura se considera un arte temporal pues su aprehensión no es inmediata, sino que implica la duración temporal.

temporalidad sería “la manera en la que la obra es su propio instante porque la forma se forma y se trae a sí misma aportando y trayendo su espacio y su tiempo propio”.⁷⁴⁵ Por último, es en el momento de la percepción corriente que la visión contraviene. Sin embargo, la conciencia del tiempo se da en la fenomenalidad; la visión ocupa el tiempo de un instante que problematiza la medida de instante. Eckhart se refirió al “instante eterno” (*eniges nûn*). Giacometti se refiere a un “agujero en la vida”, un “desgarro en la realidad” como si unas cuchillas sesgaran la continuidad de la experiencia.⁷⁴⁶ La vivencia de este momento de gracia implica una salida del tiempo objetivo, se da en un tiempo fuera del tiempo. La experiencia nuestra se rige por la inconmensurabilidad temporal. Lo que sucede responde a otras medidas y reglas que no son lógicas, sino íntimas y subjetivas. Se dilata el instante, disolviéndose en una “escapada feliz” por la que todo lo demás desaparece.⁷⁴⁷ Ese extrañamiento con la obra detiene el segundo y la contemplación en él, fuera del continuo lógico del tiempo. Todo parece ocurrir en unos segundos, minutos, pero en nosotros ha sido un trayecto que ha tomado un tiempo propio. Lo acontecido en ese instante revela una experiencia vivida que no puede responder a un solo segundo. Quisiéramos detener ese momento, como Fausto, pero se escurre sin que podamos detenerlo, sin poderlo fijar. Las obras son elusivas y nuestro

⁷⁴⁵ Goddard, Jean-Christophe. “Henry Maldiney et Gilles Deleuze. La station rythmique de l’oeuvre d’art”. *Revista Filosófica de Coimbra* — n.33 (2008): 109-124, 110.

⁷⁴⁶ Delmotte, *Le visible et l’intouchable*, 192.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, 193.

sentimiento fugitivo a pesar de ser muy real, es fugitivo como lo sublime. La experiencia estética no se enmarca en el mundo causal regido por reglas lógicas. El tiempo lineal se opone al tiempo cíclico. En realidad, nos abre al tiempo sagrado donde no hay fracturas.

Ver, es ejecutar todo tipo de operaciones que nos parecen primero no poderse desarrollar sin la presencia de la obra. Y sin embargo, disfrutamos también de una obra en su ausencia. Hay unos efectos retardados que hacen surgir nuestra emoción en el recuerdo del encuentro. El tiempo se prolonga más allá del acto estético propiamente, haciéndolo presente en su ausencia. La visión espiritual y la visión carnal no cesan de aumentar y de enriquecerse mutuamente: el acto estético aumenta lo visible de un invisible que lo penetra e, inversamente, convoca lo visible en nuestro espíritu para multiplicar los poderes de nuestra imaginación y volverla “visible”.

La emoción supone, igualmente, un movimiento que implica el espacio también de una manera particular. Sentirse emocionado es estar en movimiento, sugiere un desplazamiento que se hace evidente en algunos idiomas. “*Moving*” en inglés o “*émouvant*” en francés llevan consigo la idea de movimiento, de traslado, de desplazamiento, de algo que ha cambiado de estado.⁷⁴⁸ Creemos que se hace apropiado considerarlo así puesto que permite acentuar esa elevación ya concluida, la transcendencia

⁷⁴⁸ Las reacciones de los visitantes lo prueban. La palabra más usada para la *Chapel*, como menciona Christopher Rothko es “emotiva”, en inglés “*moving*”. C. Rothko, *Mark Rothko, From The Inside Out*, 10.

que le es propia al acto estético. Esa emoción nos toca y nos hace estremecer, traspasa nuestra piel hasta lo más profundo que hay detrás de ella. En castellano quizás deberíamos utilizar el verbo “conmover”, que sí ha guardado esa idea de “movimiento”. La obra de Rothko pues, conmueve, nos transforma profundamente. Nos remueve algo por dentro y ya no somos los mismos. Esa conmoción de las grandes emociones es el efecto en nosotros de algo intensamente significativo. Un encuentro con lo más profundamente emocionante, resonando en armonía ese juego de prismas entre las obras y yo. El hecho de que la gente se emocione en ese ansiado *marriage of minds* de Rothko, de que tengan esa reacción de llorar ante sus obras como él mismo había dicho que había sentido, prueba el efecto real de la experiencia estética de Rothko, hay revelación. Prueba, en definitiva, que se ha accedido a otro plano, a un estado superior o, al menos diferente, al que no teníamos acceso antes o no sabíamos acceder. La obra de Rothko se caracteriza por su fragilidad. Las reacciones lo prueban asimismo, intensas como puedan ser, pero también denotando una difícil, a veces frágil, capacidad de responder. Son frecuentes las reacciones que se ofenden y llevan estas obras al descrédito. A veces esa incredulidad hay que vencerla con un acto de fe. Como quien le pregunta al creyente por qué cree y este sabe que cree pero no por qué, y no lo necesita saber. Es preciso estar en el *mood* adecuado, en el correcto *frame of mind*. Solo si entendemos o poseemos la sensibilidad para habitar el espacio concreto en el que se circunscribe una pintura, seremos capaces de percibir en toda su magnitud la

realidad que el artista ha plasmado.⁷⁴⁹ Hay que entender que a veces, incluso, una persona no está preparada para asumir el desafío. El nivel de compromiso con la obra de Rothko es totalmente emocional. Y lo que nos dan estas obras es también una emoción envuelta de misterio, pues lo que la obra de arte nos da, no es conocimiento (al menos no un conocimiento objetivo, teórico) sino emocional o espiritual⁷⁵⁰; el misterio del cosmos, de nuestra trágica condición finita, el misterio de Dios. Un misterio numinoso, en definitiva.

En la obra de Rothko la anécdota llega a un plano de significación superior, de silencio y reflexión. Su pintura surge para dar forma a un contenido que de ninguna otra forma hubiera podido ser expresado de la misma manera. Ante esa extensión de negro la sensación de una comunicación intemporal. A pesar de su sencillez y simplicidad aparente, o especialmente gracias a esa economía de recursos, la esencia es desnudada. Su obra nace del más puro sentimiento y es a este que interpela. La comprensión de una verdad eterna que consigue atravesar el tiempo y el espacio, con el artista y con los sentimientos. La emoción, en cualquiera de sus caras, simplemente por la reapropiación empática que hagamos cada uno de nosotros llena de sentido la obra de Rothko. Hay un

⁷⁴⁹ *"If one understands, or if one has the sensibility to live in, the particular kind of space to which a painting is committed, then he has obtained the most comprehensive statement of the artist's attitude toward reality. Space, therefore, is the chief plastic manifestation of the artist's conception of reality. It is the most inclusive category of the artist's statement and can very well be called the key to the meaning of the picture. It constitutes a statement of faith, an a priori unity, to which all of the plastic elements are in a state of subservience."* Ibid., 55.

⁷⁵⁰ Ahondaremos en esta cuestión en las reflexiones conclusivas que siguen.

misterio que recorre sus pinturas, en ellas la vida apareciendo, haciendo ver lo que no debería poderse ver. En el encuentro de luz y color, la maravilla de lo sublime, ¿cómo sino capturar la complejidad de la existencia?

3.4. Vivir la *Rothko Chapel*

Vivir la *Chapel*, sentir esa emoción que despierta en nosotros, es una experiencia que para que sea completa, debemos ayudarla a ser, formándola. Hay que llevarlo al plano de la reflexión, traerlo a la consciencia en la medida en que su resistencia nos lo permita. Hacerlo palabra para pensarlo, para así configurar la experiencia en nosotros, como hemos visto en el capítulo precedente en la “*Noche formativa*”. Sabiendo que de algún modo esto es reductor y lo que nos quedará para nosotros será siempre el estremecimiento sentido, tenemos esa necesidad como seres de lenguaje. Debemos reconocer que mantenernos en ese otro espacio de intuición y emoción sin pensar qué es lo que aparece y cómo nos afecta es muy costoso, si no imposible. El verdadero acto estético pasa por una formación de sentido en la que el espectador (o actor estético) intenta entender lo que la presencia activa de la obra implica.

A pesar de sentir la necesidad de llenar el vacío, de dar un nombre a lo que vemos y crear analogías con lo ya visto o vivido, no deberíamos dar un nombre o una imagen a estas obras demasiado limitado. Aunque sea inevitable y necesario

hacerlo lenguaje para traerlo a la consciencia y hacerlo nacer así para nosotros, eso que le atribuimos ha de desligarse del mundo referencial y de la excesiva objetivación. Si el artista ha roto la referencialidad de la figuración, hay que respetarlo y seguir su dictamen no buscando asociaciones en el mundo objetivo.⁷⁵¹ Si la abstracción se ha erigido con fuerza en su pureza más radical, proponiendo una libertad en la que varias direcciones son igualmente accesibles y todas las destinaciones equidistantes, nuestro proceso debe ser análogo. Por eso, hay que volver a esos elementos plásticos tan meditados por Rothko en su disposición en el lienzo para hacer ese mismo proceso, pero a la inversa. Pasar de cómo esos elementos se han despedazado en la tela para la expresión de algo más allá a tomar esa expresión profunda y emotiva y sentirla sin conferirle un rostro concreto, despedazando también la expresión que surge de ellas. Robert Goldwater, apreciado por Rothko porque parecía entender su arte verdaderamente, expresó esa nueva actitud que es ahora necesaria. En ocasiones se han comparado las obras de Rothko con ventanas o con una pantalla de cine, incluso con paisajes. Esto puede ayudar pero, en realidad, no necesitamos llenar ese vacío, sino solo ser parte de él. Vivirlo en nosotros para llevarlo a un estado de *somethingness*.⁷⁵² Las obras de Rothko nos enseñan a mirarlas y a sentirlas,

⁷⁵¹ La ausencia de título ejemplifica esta voluntad del artista. Una vez más, hay que respetar el proceso creativo haciendo que el acto estético sea de algún modo análogo a aquel.

⁷⁵² C. Rothko, *Mark Rothko, From The Inside Out*, 51.

desplegando una vía de comprensión fuera de la comprensión racional; deben ser, pues, vividas, no reconocidas.⁷⁵³

Por eso el proceso es doloroso, nos saca de nuestro dominio, de lo que sabemos hacer y hacemos por hábito. Por esta razón el proceso exige un espectador activo dispuesto a darse a sí mismo y a avanzar hacia lo desconocido; es un proceso ascético doloroso y difícil. Debemos aprender a hacerlo desaprendiendo, negando nuestro impulso natural de querer poseer. Aprender esto es aprender a asumir el riesgo que caracteriza el acto estético sublime de Rothko y aprender a ver de nuevo, con otros ojos, desde una noción previa a la materialización. Por eso, a Rothko no le gustaban las clasificaciones que apresaban el contenido de su arte, ninguna caja sería apropiada, sería atribuirle algo que proviene de otra esfera diferente a la que éste reclama, sustentar en lo representacional aquello que no lo es. Lo que comunica su obra, como sucede también en la *Chapel*, es lo que hay de más instintivo y primitivo en nosotros a un nivel precognitivo. Esto es lo que le permite ser de todos y de todos los tiempos, algo visceral que debe ser sentido. También la comprensión debe ser de algún modo instintiva, anterior a toda clasificación racional.⁷⁵⁴ La liberación última es la de entrar en esa conciencia donde somos menos conscientes, donde el lenguaje no es menos, pero sí se ha subvertido fuera de su hábito, para finalmente encontrar una expresión que pueda completar nuestra experiencia sin reducir la presencia de las

⁷⁵³ Ibid., 47.

⁷⁵⁴ Ibid., 49.

obras. Es una liberación también del lenguaje que ya no oprime clasificando, objetivando. La experiencia en la *Chapel* simboliza la necesidad de la sensibilidad moderna para encontrar su auténtica experiencia espiritual, aunque es “virtualmente imposible articular en términos racionales lo que esto puede ser.”⁷⁵⁵ Hay una liberación necesaria, la de un lenguaje y un pensamiento, en definitiva, que sepan acercarse a lo que acontece sin delimitarlo en exceso, sin objetivarlo, que sepan ser también de algún modo abstractos. Ha de entenderse en un sentido más amplio aunque más costoso y ahí está precisamente parte del trabajo que debemos hacer. Sentimos que no hay conceptos ni palabras que resulten suficientes para definir eso que hemos sentido. Hay una revelación, pero sería un error intentar definir esa revelación. Así, intentamos acercarnos a ella, pero respetando su carácter enigmático, su carácter experiencial. Hay una revelación, pero no debemos definirla para agotarla, debemos acercarnos dejándola ser lo que es y solo acercarnos a cómo puede producirse seguramente en nosotros y hacia donde nos va a llevar sin romper ese misterio, aprendiendo a mirar sin establecer qué debemos ver. La liberación real llega cuando se acepta que en Rothko o en cierto arte contemporáneo no hay que descifrar o reconocer, hay que vivir y tener una experiencia. Formar parte de ello. No podríamos sentirlo sin abrazarlo, así como tampoco podemos pensar que no hay un contenido que nos afecta y existe en

⁷⁵⁵ “Rothko’s vision is a focus on the modern sensibility’s need for its own authentic spiritual experience. And the image of his work is the symbolic expression of this idea. Now it is virtually impossible to articulate in rational terms what this might be.” Crehan, “Rothko’s Walls of light”, 53.

nosotros y por nosotros. Hay que vivirlo y descubrirlo por nosotros mismos: “no es algo que debamos entender. Lo miras. Reaccionas. Te gustan o no te gustan”, dijo una vez el sobrino de Rothko.⁷⁵⁶ En definitiva, hay que entender que no hay que entender.

Como decíamos, ha de existir ese acto formativo por el que hacemos nacer la obra para nosotros. En este momento en el que nos encontramos, sí podemos intentar atribuir un sentido a lo que vemos o sentimos. Se ha querido asumir una posible interpretación religiosa en los catorce paneles que cuelgan de las paredes de la *Chapel*, considerando que podían representar las catorce estaciones de la Pasión de Cristo. Es verdad que, como en otros proyectos (como el de los *Harvard murals*) se le propuso a Rothko como tema, aunque el artista optó por su máxima libertad creativa, sin que ésta se viera coartada por imposiciones externas. En realidad, los catorce paneles, tal como los ha dispuesto Rothko configuran ocho obras, por lo que no se corresponden con las estaciones. De la misma manera, esta interpretación queda relativizada por el hecho de que no haya ningún orden establecido, como hemos ya mencionado, que pueda sugerir una posible narración. La implicación religiosa de la *Chapel* ha podido encontrar ecos evidentes con iglesias medievales o renacentistas, especialmente por el altar que simboliza el ábside, el formato tríptico de algunas obras como imagen trinitaria, o el hecho ineludible de que se construya como

⁷⁵⁶ “*It’s not something you have to understand. You look at them. You react. You like them or you don’t like them.*” Breslin, *Mark Rothko*, 424. (Citado de Kenneth Rabin, hijo de la hermana de Rothko).

una capilla. Ahora bien, la religiosidad en la *Chapel* es espiritual porque es ante todo el sentimiento de existir lo que transmite. La *Chapel* nos orienta hacia un sentido espiritual humano, el de las grandes verdades existenciales de todos. La emoción, si se da por un feliz encuentro de circunstancias y disposiciones, es la emoción de sentirse humano. Amplifica nuestra experiencia como sujetos que sentimos y padecemos. Es esa emoción y ese sentimiento de unidad, ese sentimiento de pertenecer al mundo que hemos llamado lo humano, en ese intento de atribuirle un rostro confiando que estos términos que usamos, a falta de otros mejores, puedan desvelar una complejidad afín a lo que ha sido. Bajo lo humano esperamos, pues, contener la intensidad de lo acontecido, respetando y dejando respirar el carácter indefinible que le es propio. Tan simple y tan profundo como eso. Es el contacto o la experiencia de una unidad que no es sino unión con uno mismo, con lo humano en nosotros, y con la humanidad compartida. La *Chapel* resulta una imagen más para el significado constante de las pinturas del artista que ha ido encontrando nuevas formas en las que aparecer. Como el mismo artista había mencionado, quizás, simboliza la “eterna infinidad de la muerte”.⁷⁵⁷ Algo que podría aún explicar esa tonalidad trágica que reviste de oscuridad su ambiente. El negro sublime, terrible y trágico como la muerte, podría responder a esta lectura, mezclándose, además, con el rojo del sacrificio y el azul de la trascendencia última. La *Chapel* se ha comparado con “monumentos conmemorativos diseñados para conjurar un espacio interior numinoso”, como un templo o un monumento

⁷⁵⁷ Novak y O’Doherty, “Rothko’s Dark Paintings”, 306.

funerario.⁷⁵⁸ Como se ha dicho, la experiencia de entrar a la *Chapel* sería análoga a un descenso al inframundo, en las profundidades de la Tierra.⁷⁵⁹

Deberíamos pensarlo de una manera más general, la *Chapel* no es tristeza, no es melancolía o muerte, no es solo eso aunque también pueda serlo.⁷⁶⁰ No es sino la existencia en su ciclo irremediable; aquello que Rothko persiguió durante décadas, aquellas pasiones y sentimientos tan básicos y universales, tan individuales o personales como colectivos.⁷⁶¹ No obstante no debemos pensar que el tema de la obra es su único contenido sino que el tema sugiere un contenido más amplio y abstracto. La paradoja, una vez más, es que lo que comunican las obras de Rothko busca ser universal pero solo puede volverse realmente significativa en el plano individual.⁷⁶² Esta revelación no puede ser sino la emoción más pura, una vibración más real que la realidad, una orientación, un lugar recobrado en el mundo, un aquí y ahora más presentes que nunca a pesar de difuminarse, desdibujarse o expandirse fuera del continuo lógico y racional del tiempo y del espacio. Se da como una conexión espiritual con una verdad. Es por lo tanto, una espiritualidad

⁷⁵⁸ Weiss, "Rothko's Unknown space", 320.

⁷⁵⁹ Parece ser que Rothko quería que se accediera a la capilla a través de un túnel. Anfam, "To see or not to see", 74.

⁷⁶⁰ La interpretación de Julia Kristeva apunta hacia la muerte, la melancolía y la depresión, como las claves para entender la obra de Rothko.

⁷⁶¹ La planta octogonal que había inspirado Rothko, se usaba en tiempos de Bizancio para baptisterios y monumentos funerarios. Recupera así el artista desde la simbología del edificio mismo esa temática que ha impregnado sus obras, la vida, en definitiva, el nacimiento y la muerte.

⁷⁶² C. Rothko, *Mark Rothko, From The Inside Out*, 35.

secular de sentimiento, en el que los temas universales del destino humano pueden evocarse. Sería, entonces, una manera de pensar el arte espiritualmente y la espiritualidad de una manera secularizada.

Más allá de las interpretaciones que podrían intentar explicar lo que la *Chapel* representa, debemos centrarnos en la experiencia de la *Chapel*, lo que significa cuando es sentida, pues eso es, bajo la forma que cada mirada sepa conferirle, el verdadero contenido de esta obra de arte. Una orientación religiosa puede, sin duda, serle atribuida aunque tampoco deba formarse a partir de dogmas, sino del sentimiento de interioridad de cada uno de los visitantes que se prestan a ello. Quizás, incluso, deberíamos asumir (con el riesgo que conlleva) que no es el contenido lo que es espiritual en sí mismo, sino que espiritual es lo que estas obras proponen que hagamos.⁷⁶³ Como venimos diciendo las respuestas están en nosotros y debemos descubrirlas por una exploración personal, una meditación introspectiva alejada de nuestras ataduras mundanas, suspendidos el aquí y ahora, para orientarnos hacia lo eterno y universal. Las obras viven como objetos materiales pero solo se comunican a un nivel

⁷⁶³ “Many suggest that the late works are principally spiritual in character; but I do not think they are inherently so. There is no underlying spiritual message. Rather, I think the manner in which they function is more congruent with spiritual exploration. This is again a question of tempo, and it is also one of aesthetics. Late Rothko works, like meditative processes and other forms of spiritual seeking, demand that the viewer take time to reflect, to suspend the here and now and adopt a rhythm more in tune with the universal and the eternal. Similarly, late Rothko works are not preoccupied with worldly beauty, suggesting that what is of greater value lies beyond the momentary gratification of the senses. As with many spiritual traditions, inner beauty is valued over outer.” Christopher Rothko, “Mark Rothko: The Mastery of the 60’s” en *Mark Rothko: An Essential Reader*, 152.

experiencial.⁷⁶⁴ Como hemos apuntado, sus obras — especialmente las de la *Chapel*— nos piden que las vivamos. En el momento de la creación, Rothko se retiraba de lo social, era solitario y pintaba en su estudio solo. No por secretismo, sino por intimidad, creando un espacio de “*inward focus*”.⁷⁶⁵ Hay muy poco del mundo que percibimos en sus obras, lo que estaba creando no tenía que ver con lo de afuera sino con la interioridad, sus obras son visiones internas; la realidad como la experimentaba (“experienciaba”) él. Por eso siguiendo con lo que el artista nos ofrece y siguiendo su mismo proceso para no salirnos de su propuesta, respetando al máximo sus decisiones y lo que los elementos plásticos han buscado expresar en su disposición, estas obras piden ser igualmente “experienciadas”, vividas sin que busquemos análogos en el mundo referencial. Lo que provocan en la *Chapel* no es la reproducción de una experiencia previa, es experiencia en sí misma, nos conducen a un tipo de experiencia espiritual. La experiencia es el verdadero *subject matter*.⁷⁶⁶ Hay que encontrar nuestra propia vía, nuestro propio contenido. Las obras no están vacías porque encontraremos un contenido, simplemente puede ser algo ligeramente distinto de lo que el artista podía sentir, distinto a lo que cada uno veamos en ellas. En realidad, como A. Chave lo ha definido, son obras “polisémicas”, aceptan distintos significados; varios sentidos pueden incluso sobreponerse. Permiten a cada uno, e incluso a uno mismo en diferentes

⁷⁶⁴ C. Rothko, *Mark Rothko, From The Inside Out*, 4.

⁷⁶⁵ Ibid.

⁷⁶⁶ “*A painting is not about experience; it is an experience.*” Ashton, *About Rothko*, 135.

momentos, encontrar nuevas respuestas. Es un vacío existencial el que encontramos, no necesariamente la muerte, sino la vida con sus miedos, con miedos no definidos. Simplemente quizás el contenido es la propia experiencia de preguntarse, hacerse esas preguntas que nos hacemos todos y que nos hacen humanos, lo que nos hace trascender, hallando preguntas más que respuestas. La búsqueda de un significado en estas obras es, para Christopher Rothko, la búsqueda de significado esencial de cada uno de nosotros. Buscar un sentido a lo que hacemos. Debemos enfrentarnos al vacío sin pretender todavía que no existe.⁷⁶⁷ Así, la *Chapel* resulta ser la expresión más profundamente metafísica en su obra y esto a pesar de que parezca no tener ningún contenido.

Si hasta ahora hemos comentado lo importante de la interacción con la *Chapel*, con sus paredes y sus obras pictóricas, hemos de pensar que, en realidad, una conversación entre nosotros y las obras surge. La relación con la *Chapel* es un diálogo donde impera la necesidad de escuchar, como en toda conversación, para dejar un espacio donde una voz pueda surgir. La voz de la obra de arte, la voz del arte, aunque sea una presencia silente. En esa inmensidad reducida a una simplicidad aparente, ese negro de oscuridad brillante (gracias como ya hemos dicho, a la interacción con los otros elementos de la tela) resulta ese gran elemento apofático. En el lenguaje pictórico, es el que permite ir

⁷⁶⁷ Ibid.

más allá de lo que creeríamos explícitamente presente.⁷⁶⁸ Crea una ausencia presente que permite la nada por el todo. En él, nada está ya delimitado, nada que ya sea, está esperando ser formado. Es potencialmente un todo aún por aparecer, por aparecer en nosotros. Es apofático produciendo silencio, pues el silencio lleva más en él que la palabra ya dicha; asume lo que está por decir siendo su máxima posibilidad, la posibilidad de articular aún cualquier discurso. Dominique de Ménéil en el discurso de la inauguración de la *Chapel* lo caracterizaba como “un silencio regenerador, que nos invita a participar.”⁷⁶⁹ Deja espacio para las resonancias que se harán oír y nos dispone en una actitud de acogida que es la única disposición que nos permitiría oír tales voces. Es aquello que nos hace abrirnos a nuevas posibilidades, prepararnos para hacer aparecer en y por nosotros algo que está en el otro lado de nuestra percepción, con la pretensión de volvernos hacia esa mitad invisible en nosotros, para hablarnos de nosotros mismos.⁷⁷⁰ El negro es tan preciso como lo era el silencio para Rothko.⁷⁷¹ Cada uno lo

⁷⁶⁸ Se podría estudiar desde un punto de vista estructuralista, como hace Nodelman, en la oposición de proposiciones en las que la ausencia implica la presencia. Se podría analizar incluso desde una perspectiva lingüística la relación de lo apofático con la catacrexis o la prosopopeia. Ver Nodelman, *The Rothko Chapel Paintings* y Anfam, “To see or not to see”.

⁷⁶⁹ “Like all great artists who follow an inner call, he sacrificed everything superfluous to his vision. The message he had to deliver was a timeless one. It was a vision of simplicity, a message of silence. An inviting silence, a regenerating silence.” de Ménéil, *The Rothko Chapel: Writings on Art*, 22-23.

⁷⁷⁰ “To speak with us— about us.” C. Rothko, *Mark Rothko. From the Inside Out*, 136.

⁷⁷¹ “El silencio es tan preciso”. de Kooning, “Two Americans in Action” (citado de Rothko). Esta analogía del silencio con el negro, como elemento visual, es lo que nos permite identificar el negro de las obras de la *Chapel* con lo apofático. Dice Anfam: “lo que el silencio es para el sonido, es lo que el «blankness» es para la visión.” Anfam, “To See or Not To See”, 72.

entenderemos de una manera singular, también como en cualquier conversación. Y después de unos instantes de pausa, de asumir e interpretar lo que ha sido dicho, entonces, nuestra respuesta. Toda conversación es, en realidad, una polifonía. Hasta este momento éramos espectadores activos, ayudando a resonar en nosotros esas voces de las obras, pero éramos eminentemente sujetos de acogida. Ahora, en cambio, aportamos más conscientemente, haciendo oír también nuestra voz en el interior. Las obras nos invitan a aportar nuestras impresiones, juntos construyendo una entidad. Evocan aquello que para cada uno de nosotros es más importante. La *Chapel* te deja solo contigo mismo, tus pensamientos, tu emociones y vulnerabilidades.⁷⁷² Si Rothko tuvo como principal interés el de crear un espacio fue a sabiendas de que su obra vive por compañía y solo en ese contacto, en esa presencia mutua, en lo que sería una tríada entre significante, significado y espectador, debe ser recibida. De la misma manera, hay que entender que Rothko no creó esas obras disponiendo un discurso que debemos tomar simplemente. En ese espacio que se crea con la *Chapel* y sus pinturas, nosotros tenemos derecho a réplica, entablando una conversación con las obras, con el artista o con nosotros mismos, en última instancia. Es nuestra responsabilidad responder, hay una respuesta que contribuye a seguir aportando sentido a ese diálogo que surge. Nosotros cambiamos algo con nuestra aportación única, creamos en parte la obra al formarla para nosotros, pero algo cambia en nosotros

⁷⁷² Carol Mancusi-Ungaro, "The Rothko Chapel Paintings: A Personal Account", en *Image of the Not-Seen*, 86.

también. Transformamos la realidad entrando por la puerta de la *Chapel*, cambiando nuestro pequeño mundo para transformar el mundo de todos. Esas obras son como “*vessels for spiritual light*”⁷⁷³ donde al darnos a nosotros mismos, estamos dando nacimiento a algo nuevo. También nos permite esto entender el uso de la abstracción y del color y la luz así como de la plasticidad en los lienzos, eso a donde nos llevan es a ese extrañamiento de lo familiar. Solo así son capaces de alertarnos de algo nuevo, que debemos aprender todavía, como un fenómeno que se presenta de nuevo aunque lo que exprese esté de algún modo ya en nosotros. Una vez más, aceptar esto no es aceptar que no haya contenido en el arte de Rothko, ese vacío nihilista, sino reconocer la presencia de algo que nos afecta sin saber bien qué es, cómo o por qué. Es reconocer una imposibilidad nuestra para comprenderlo, pero no de aprehenderlo; es dejarse elevar por su misterio.

Si la *Chapel* ha tenido desde su inauguración un eco débil en el mundo del arte, como Nodelman reconoce, es como él mismo indica por la resistencia que supone a encontrar vías unívocas de análisis. No es solo la abstracción de esos paneles lo que nos dificulta la comprensión, sino la ausencia de todo aquello que incluso en las obras abstractas nos ayuda a orientarnos y excita la imaginación. Las obras de la *Chapel*, lo hemos estado analizando ya, son fruto de una purgación ascética que anula el vocabulario pictórico que nos es familiar, dificultando su

⁷⁷³ Somoroff, M. “Imagining the real”, 116.

pathos.⁷⁷⁴ Los paneles nos hacen sospechar que hay algo en ellos que sobrepasa el lenguaje en sí mismo, que está contenido en su expresión pero a la vez va más allá de lo que diríamos está explícitamente presente. Esa hermenéutica de lo ausente, ya comentada, se hace necesaria. Su obra evoca el silencio. Esto hace que pensemos si desde una perspectiva apofática los paneles de la *Chapel* serían imágenes negativas o la negación de la imagen. No se debería pensar que no hay imagen posible, negar la imagen como imposibilidad de representación. Lo hemos considerado ya tratando la falsa irrepresentabilidad, tanto de lo sublime como de un posible invisible haciéndose visible. Hay imagen, hay algo visible aunque no sea referencial porque la abstracción no deja de ser visible, como trazo, como color, como tampoco la obra puede dejar de ser objeto, lienzo frente a nosotros. Simplemente se ha purgado de lo conocido, como nosotros debemos hacer. No es representación, sino presentación. De manera que podemos llegar a asumir que sus imágenes son presencias en negativo, dirigiendo nuestra atención a una ausencia que reconocemos a partir de la presencia. “Presencias negativas” como Reinhardt hablaba de Malevitch, “espacios de ausencia”.⁷⁷⁵ Son imágenes de la no imagen, para seguir con la analogía apofática, imágenes subvertidas pero imágenes al fin y al cabo.⁷⁷⁶ En varias ocasiones la falta de objeto reconocible en las obras de Rothko y el ímpetu de la abstracción en ellas se ha vinculado a la

⁷⁷⁴ Nodelman, *The Rothko Chapel Paintings*, 297.

⁷⁷⁵ Anfam, “To See or Not To See”, 71.

⁷⁷⁶ Rothko entendía que lo absoluto y lo sagrado retan la vista. Habría una relación con el Dios Pentecostés, que se esconde para no ser visto (*deus absconditus*).

tradición anicónica, asumiendo una coherencia con postulados religiosos iconoclastas afines al judaísmo, religión confesa de Rothko o incluso a la tradición rusa que ejemplificaba Malevitch.⁷⁷⁷ La prohibición de hacer una imagen de Dios, presente también en otras religiones, nos puede llevar a entender la voluntad apofática en la que la negación es el único medio capaz de evocar lo trascendente. También Kant reconocía el aniconismo de lo sublime: “quizá no haya en el libro de la ley de los judíos ningún pasaje más sublime que el mandamiento: «No debes hacerte ninguna imagen tallada ni alegoría alguna, ni de lo que hay en el cielo, ni de lo que hay en la tierra, ni de lo que hay debajo de la tierra, etc...».”⁷⁷⁸ Sería entonces una vía para liberar la pintura de ídolos. Para Eckhart Dios es incognoscible e inexpresable: “Ruego a Dios que me vacíe de Dios”⁷⁷⁹ había escrito. Esta frase, entre otras que tanto le costaron, debe entenderse como una liberación de la imagen de Dios, porque no hay ninguna imagen, como hemos ya asumido. No hay nombre que pueda atribuírsele porque está más allá de cualquier nombre que le podamos atribuir. Las imágenes para él no son más que ídolos que ni representan ni expresan lo que realmente es.⁷⁸⁰ Wittgenstein decía que la filosofía debe construir propuestas con sentido, porque la metafísica está llena de ídolos. Estos ídolos son los conceptos atribuidos a lo que muestra una resistencia a ser

⁷⁷⁷ Ver Anfam, “To See or Not To See” y Chave, *Subjects in Abstraction*.

⁷⁷⁸ Kant, *Crítica del juicio*, 211.

⁷⁷⁹ Maestro Eckhart, *El fruto de la nada*, 29.

⁷⁸⁰ La oposición platónica entre *eikones* y *eidôla* o *phantasmata* también va en este mismo sentido.

conceptualizado. Para Wittgenstein no hay que intentar describir, sino mostrar. Lo innombrable está ya de alguna manera contenido en lo que es. Lo indecible está contenido, no se expresa explícitamente, se muestra. Así debemos entenderlo en la *Chapel*.

Por lo tanto, las obras de la *Chapel* no imposibilitan una presentación objetiva, aunque abstracta, como no imposibilitan tampoco acercarnos a un sentido aunque liberado. Rothko nos da la oportunidad de diálogo, sabiendo también acogernos a cada uno como somos. Esto no hace sino reforzar la ambiciosa pretensión de no cerrar la interpretación de las obras a algo concreto, sin tampoco dejarlas caer en el vacío absurdo. Abrirlas para que, dándonos algo a cambio, no estén tan definidas o connotadas para cerrarse a que veamos lo que queramos ver. Las obras de la *Chapel* tienen el poder de crear un vacío que puede ser un todo pero que depende de nosotros aceptar. Debemos aprender que el arte no es un código a descifrar, obteniendo un mensaje claro. Aunque esta gran libertad que le reservamos no significa que las obras están vacías. Simplemente demuestran una flexibilidad suficientemente poderosa para atraernos y aterrarnos sublimemente, así como suficientemente libre para dejarnos ser con ellas. A pesar de esa falta de instrucción o lo que pudiera parecer una falta de sustancia en sus obras (puesto que puede tener varios rostros a la vez), no hay que olvidar que Rothko no podía pensar en un

arte sin *subject matter*.⁷⁸¹ La indiferencia las anularía. Podemos emocionarnos y atribuir esa emoción a lo que cada uno queramos ver en ella, pero no restar indiferentes. Esta peligrosa libertad se desprende de algunos de los comentarios de Rothko en los que ni niega ni afirma que pueda haber en sus pinturas un contenido sagrado o quizás profano, nos pide una disposición para darnos y abrimos a esa presencia activa del vacío para que nos emocionemos. La respuesta es dejar surgir en nosotros, dejar resonar las obras y convertir ese silencio en la voz más poderosa. Quizás la lección aquí sea la de conocernos más a nosotros mismos, conocer eso que está en nosotros aunque oculto hasta para nosotros mismos. La *Chapel* se vuelve un vehículo por el que dejar aflorar ese sentimiento existencial. Esta es la gran oportunidad, y el gran riesgo también, que ofrece la *Chapel* y el arte de Rothko. El acto estético es un proceso que implica repensar cómo miramos la obra de arte, así como es también resulta una búsqueda de sentido existencial.⁷⁸²

4. Reflexiones conclusivas, la experiencia de la *Rothko Chapel*

Desde que la *Chapel* fue inaugurada en 1971, con Rothko ya desaparecido, se ha convertido en un lugar de peregrinación que visitan miles de personas cada año. En la ceremonia de inauguración representantes de distintas religiones fueron

⁷⁸¹ “There is no such thing as good painting about nothing.” Rothko, *Writings on Art*, “Rothko and Gottlieb’s letter to the editor, 1943”, 36. Trad., 70.

⁷⁸² C. Rothko, *Mark Rothko. From the Inside Out*, 162.

invitados en lo que era toda una declaración de intenciones.⁷⁸³ Desde entonces, esta capilla ecuménica ha sabido acoger a todo tipo de gente, a todo tipo de fe: “*a sacred place open to all, every day*” es como se presenta aún hoy. Cuando John y Dominique de Ménéil concibieron la *Chapel* lo hicieron con el objetivo de abrir un espacio sagrado para la oración común. Es un lugar de contemplación, de meditación, de rezo, donde sentarse, pensar, ser. Pero por encima de todo, ese espacio sagrado debía ser un lugar de acogida, de reencuentro y reunión, es decir, de unión. Es importante entender, como insiste Dominique, que no es un espacio neutral, sino común. En la *Chapel* cada uno puede ser quien es sin anular su fe al entrar. No hay ningún símbolo religioso para poder acoger todas las religiones y poder compartir, así, la experiencia espiritual.⁷⁸⁴ Su vocación es la de despertar la conciencia de unos valores compartidos, despertar en un mundo desolado un sentimiento de hermandad donde explorar lazos espirituales comunes a todos los seres humanos. Aunque la función de la *Chapel* es múltiple. Desde su inauguración, se han celebrado diferentes actos y coloquios que, a través del diálogo interreligioso, han mostrado una clara vocación de activismo social. En palabras de Dominique de Ménéil, la *Chapel* quiere alentar valores como la

⁷⁸³ Como se ha dicho en el primer capítulo representantes del cristianismo católico, ortodoxo y protestante así como representantes del judaísmo, del islam, del budismo, del hinduismo, de la religión nativa americana y africana estuvieron presentes en los diversos actos de inauguración que se realizaron entre el 26 y el 28 de febrero. Asimismo, en el pasillo que va de la entrada a la sala octogonal, se pueden encontrar los libros sagrados de distintas religiones y tomar para su uso en el interior.

⁷⁸⁴ “*I don’t mean a neutral place —I mean a place that belongs to all in common. The «no-man’s-land of God,» as it has been called.*” de Ménéil, *The Rothko Chapel: Writings on Art*, 31.

libertad, el amor, la verdad, la paz, la justicia social o la esperanza.⁷⁸⁵ Su objetivo ha sido desde sus inicios promover los derechos humanos, agitar las mentes, avanzar hacia la paz y la armonía racial; es decir, cambiar los habitantes del mundo y el mundo con ellos. La *Chapel* tiene un valor práctico fundamental, su compromiso es el de progresar hacia la “comunidad”. Contemplación y acción, hospitalidad y combate, ese es su doble cometido.

Lo que la *Chapel* es y representa todavía hoy puede parecer tan idílico como utópico, a pesar de tratarse de un proyecto real que ha demostrado su poder de convicción y convocatoria a lo largo de estos cuarenta y seis años. La *Chapel* ha tomado un curso que era insospechado cuando se concibió en 1964. Se ha convertido hoy en el mayor centro ecuménico. Un lugar sagrado abierto a todos. En la *Chapel* el sentimiento que embarga al visitante es espiritual, podríamos pensar incluso que es religioso aunque supera cualquier religión determinada. Podríamos asumir que se trata de una religiosidad secular y esto sería concebible entendiendo el proceso de secularización de la Modernidad tal como lo presenta Mark C. Taylor.⁷⁸⁶ Gracias en gran parte a la Reforma protestante de Lutero, la Modernidad y la Posmodernidad se fundan en una espiritualidad íntima, sin mediación de la Iglesia. Privilegiando la experiencia individual, la fe se ha privatizado, la experiencia religiosa se ha humanizado. Taylor nos hace comprender que el proceso de secularización

⁷⁸⁵ Ibid., 21.

⁷⁸⁶ Ver Mark C. Taylor, *Después de Dios* (Siruela: Madrid, 2009).

nació entonces, con el sujeto moderno, pero nos advierte que tal proceso no es opuesto a la religión en Occidente, sino que le es interno. También Mircea Eliade nos dice que “la desaparición de las «religiones» no implica en modo alguno la desaparición de la «religiosidad».”⁷⁸⁷ El sujeto moderno o posmoderno es, pues, religioso pero secular, como han probado filosofía y arte, ligados a una trascendencia espiritual que es religiosa aunque ateológica. Debemos entender que el sentido último de un planteamiento místico como el que hemos presentado es también eminentemente espiritual. La teología mística ha supuesto una crítica a la institucionalización de la religión, desde la religión. Aboga por una libertad y una liberación del espíritu que no se origina sino en el más profundo sentimiento interior, como podría ser para Lutero. De manera que Rothko consigue hacernos sentir una religiosidad que es moderna, pues parte de esa misma experiencia íntima e individual, como nos ha estado pidiendo al mirar su obra. Debemos vivirla sin otra mediación que nuestra propia interioridad.

El problema actual, como sostiene Eliade, es “en qué medida lo «profano» puede convertirse, de por sí, en «sagrado»: en qué medida una existencia radicalmente secularizada sin Dios, ni dioses, es susceptible de constituir el punto de partida de un tipo nuevo de «religión».”⁷⁸⁸ En este sentido Eliade nos dice que incluso las teologías contemporáneas de “la muerte de Dios”⁷⁸⁹

⁷⁸⁷ Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, 12.

⁷⁸⁸ Ibid.

⁷⁸⁹ Proclamada por Nietzsche en 1880.

han esperado encontrar en lo “radicalmente profano del mundo y de la existencia humana” un nuevo tipo de experiencia religiosa fundada “gracias a una misteriosa y paradójica *coincidentia oppositorum*.”⁷⁹⁰ Ciertamente, en el contexto moderno contemporáneo, las obras de arte y la experiencia que suscitan demuestran que la frontera entre lo estético y lo religioso se ha diluido.

Los estudios de Robert Rosenblum ayudan a entender este proceso desde la perspectiva artística. En el artículo “*The Abstract Sublime*”⁷⁹¹, Rosenblum relaciona lo sublime con un sentimiento religioso numinoso, en obras del expresionismo abstracto como las de Rothko. El mismo asombro, la misma terribilidad de lo divino sin límites evocado por lo sublime, en un arte cada vez más abstracto, como también nosotros hemos sido llevados a considerar. Es en *La pintura moderna y el romanticismo de tradición nórdica: de Friedrich a Rothko* — donde Rosenblum dibuja una línea de continuidad que va desde la Europa eminentemente protestante hasta el expresionismo abstracto americano— que nos ayuda a entender que lo religioso ha abandonado sus tradicionales contextos de significación. Ha habido, como señala Rosenblum, una traslación iconológica que, de hecho, es una disociación doble que va en la línea de Eliade: lo espiritual se hace presente en lo profano y lo profano, a su vez, es un nuevo vehículo para hablarnos de lo trascendente. Esto responde a lo que Amador

⁷⁹⁰ Ibid., 11-12.

⁷⁹¹ Publicado en *Art News* 59, n.10 (febrero 1961):38-41.

Vega expresa como una “crisis en los medios tradicionales de representación en la Modernidad.”⁷⁹² En efecto, los lenguajes religiosos tradicionales son incapaces de descubrir lo sagrado de nuestros días, enterrado en lo profano. Por eso quizás las intenciones de los pintores *color-field* eran, según Sandler:

visionarias, su objetivo era crear un arte abstracto que evocara lo sublime, la trascendencia, la revelación. En tiempos pasados, la revelación ha sido la función de la religión organizada —que incluye, desde luego, el arte religioso. En la era moderna, los dogmas, los rituales, los símbolos y las imágenes religiosas han perdido su capacidad para captar la imaginación de los artistas. No obstante, el sentimiento de anhelo por un reino transcendental del ser no ha disminuido, y algunos artistas siguen buscando medios para expresar las visiones personales de sus deseos infinitos, con la esperanza de sustituir las obsoletas visiones de las religiones organizadas, y ello en un universo al que los defensores de las ideas existencialistas consideraban carente de significado último.⁷⁹³

La necesidad de expresar un absoluto, un “reino transcendental”, no ha desaparecido sino que ha sabido buscar nuevos modos de aparición en la abstracción y lo sublime. El arte contemporáneo, como el de Rothko ha sabido ser abstracto y espiritual o más bien, abstracto porque es espiritual y espiritual porque es abstracto.⁷⁹⁴ Lo visible ha de ser capaz de llevarnos a lo invisible, sugerirlo, contenerlo en lo expresado venciendo toda resistencia como lo sublime, hacia un rapto emocional que es también menos referencial y más libre. La visibilidad se

⁷⁹² Vega, *Arte y santidad*, 23.

⁷⁹³ Sandler, *El triunfo de la pintura norteamericana*, 178.

⁷⁹⁴ Ver de Kooning, “Two Americans in Action”.

subvierte, convirtiéndose en lo insospechado para que la imagen signifique de una manera distinta: “lo indecible se vuelve decible únicamente contradiciendo las reglas válidas de la decibilidad”, dice Alois M. Haas.⁷⁹⁵

Si recuperamos la reticencia que Rothko demostraba ante la relación de su obra con la mística, expuesta en el capítulo anterior, constatamos que Rothko insistía en definirse como un materialista, sus obras “estaban aquí”, estaban “hechas de cosas”⁷⁹⁶; en ello consistía el reproche que hacía a otros artistas “místicos”. Pero la reivindicación del artista era seguramente una manera de oponerse a lo que podría ser un olvido del objeto material, como hemos analizado ya. Rothko rechazaba la idea de que sus pinturas tuvieran que volverse demasiado incorpóreas, enfatizando la entidad física de la obra, que no ha de desaparecer. No debemos olvidar que es la obra en su configuración la que nos lleva con ella, no se anula para posibilitar esa transcendencia, no hay que sobrepasarla como si no fuera precisamente ella la que nos lleva. Si sus obras son vehículos privilegiados hacia lo trascendente y nos hacen ver un invisible, no podríamos pensar ese invisible como totalmente desvinculado de lo sensible. Henri Maldiney llegará a decir que el arte “hace visible lo invisible de lo visible” retomando la

⁷⁹⁵ Haas, *Viento de lo absoluto*, 35.

⁷⁹⁶ A principios de los años 50, expresó repetidamente que “él era un «materialista» cuyas «pinturas estaban hechas de cosas.»” Rothko, *Writings on Art*, “Notes from an interview by William Seitz, March 25, 1953”, 85. Asimismo dijo: “*I adhere to the material reality of the world and to the substantiveness of these things.*” Ibid. “«I adhere to the reality of things,» 1955”, 44. Trad. 81.

célebre frase de Klee.⁷⁹⁷ El significado es inmanente a la forma, como hemos aprendido.⁷⁹⁸ La materialidad en la pintura de Rothko, de hecho, nunca se ha negado, sino acentuado, incluso en su aparente reducción o simplificación, a pesar de negar referentes en el mundo de los objetos reconocibles, a pesar de purificar su obra hasta dejarnos con apenas nada. Precisamente esto permite acentuar una materialidad pura: la de una plasticidad que no se resuelve en algo objetivo, sino subjetivo, pero visible a fin de cuentas. Ahora bien, creemos que se trata de pensar en una nueva materialidad de la obra de arte, capaz de acoger ese sentimiento espiritual en lo profano. De hecho, Seitz se atrevía ya a vincular el sentido que la palabra “materialidad” tenía, al menos para Motherwell y Rothko, con lo Transcendental⁷⁹⁹; la «realidad de las realidades».⁸⁰⁰ Sus formas, son más reales que la realidad misma en esa materialidad pura que actúa como vehículo hacia lo trascendente. A decir verdad, podemos entenderlo por el propósito que motivaba a Rothko de expresar algo subjetivo aunque no individual. Según Seitz, los expresionistas abstractos usaban la palabra “transcendental” para “indicar valores que, a pesar de ser subjetivos, no eran meramente personales”.⁸⁰¹ Ya sabemos que a lo largo de toda su carrera, Rothko buscó

⁷⁹⁷ Rigaud, *Henri Maldiney*, 102. “El arte no reproduce lo visible; vuelve visible”, había dicho Klee. Paul Klee, *Teoría del arte moderno* (Buenos aires: Cactus, 2008), 35.

⁷⁹⁸ Dore Ashton, introducción a *Abstract Expressionist Painting in America*, de William Seitz, xxi.

⁷⁹⁹ *Ibid.*, xxi.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, xx.

⁸⁰¹ *Ibid.*, xix.

expresar un fondo común de verdad, *un vinculum substantiale* que nos une en una subjetividad compartida *sub specie aeternitatis*. A diferencia de otros artistas, que también en el siglo XX participaron y contribuyeron con sus obras a espacios religiosos, en la *Chapel* Rothko no lo hacía desde su fe. Él tenía un proyecto más ambicioso, quizás, pero más básico a la vez. Consiguió de esa manera eliminar todo referente anecdótico y cultural para saber ser de todos. No se dirigía a los suyos sino a todos, él que había sido tantas veces excluido. A pesar de que no se haya podido constatar que el ecumenismo de la *Chapel* fuera contribución suya, fue sin duda un rumbo afín a lo que su obra misma parecía estar ya proclamando. Esa tradición anicónica de la que Rothko pudo participar no niega su carácter religioso ni el tipo de reacción religiosa que sus obras en la *Chapel* pueden despertar. Se trata de una capilla de sentimiento puro y universal, como el que había querido siempre captar en sus obras, al fin y al cabo, humano. Para entender mejor la experiencia en la *Chapel* hay que considerar la religión en su sentido originario quizá, como nuestro impulso primordial para pensar el mundo y a nosotros en él, nuestra existencia y esa consciencia que tenemos de existir, teniendo la religión el sentido de *religare*. Debemos entender que propone una religión que no pone barreras entre nosotros, sino que acepta la diferencia y solo se queda con lo esencial. Se trata pues de un inconsciente colectivo que se desarrolla y particulariza en la obra de arte, que hace presente esa voz que puedo escuchar, intemporal y actualizada.

Rothko había afirmado: “la gente que llora ante mis pinturas está teniendo la misma experiencia religiosa que tuve yo al pintarlas.”⁸⁰² Ante uno de esos paneles en la *Chapel*, lo que sentimos es que sentimos. Perdidos como estamos, pero sintiéndonos más vivos que nunca, sentimos nuestro sentir. Aunque este acto que intenta ver no sea del todo un acto intencional de la consciencia, aunque no tengamos más certeza que la del propio estremecimiento. En tanto que sujeto vidente, me siento espectador que percibe. Existir es sentirse uno mismo y este sentimiento nos dirige de algún modo al ser de nuestro ser, a esa esencia común y compartida, a lo que hace de nosotros un ser sintiente y reflexivo, por lo tanto humano.

Una trascendencia que, de hecho, ha mostrado lo sublime en la elevación del alma a la que nos lleva. La filosofía de lo sublime de Gianbattista Vico, que no hemos podido exponer por falta de espacio, ayuda a entender esa trascendencia que nos fundamenta y a la que el arte parece dirigirse a veces, que no es sino la de acercarnos a los misterios de la existencia. Lo que descubre Vico no es solo esa trascendencia que lleva en sí mismo lo sublime, ejemplificada por el mito del inicio de la humanidad; es plantear ese anhelo hacia lo trascendente como lo que nos es propio, lo que es fundamentalmente humano. Como la religión o la filosofía, el arte, en definitiva, busca responder a los grandes misterios de la vida, volviéndose algo filosófico, algo religioso.

⁸⁰² “*The people who weep before my pictures are having the same religious experience I had when I painted them.*” Rothko, *Writings on Art*, “Notes from a conversation with Selden Rodman, 1956”, 119. Trad. 176.

Por todo esto podemos decir que la obra de Rothko, como se ha mencionado ya, se debe a un espacio entre inmanencia y trascendencia, entre el aquí y un más allá por ella invocado. Entre presencia y ausencia, este arte se muestra material e inmaterial al mismo tiempo.⁸⁰³ La pintura moderna tiene la capacidad de hablar de las verdades metafísicas, como M. Merleau-Ponty había afirmado. Sin olvidar la herencia de la tradición, la obra de Mark Rothko ha de pensarse totalmente entregada al desafío moderno de romper las fronteras entre lo visible y lo invisible y reencontrar lo sagrado en lo profano como intuía ya Mircea Eliade. De manera que esta religiosidad secular permite reformular ese sentimiento del sujeto moderno y contemporáneo que puede ser religioso aunque sea, como el arte de Rothko, algo más esencial y fundamental que no puede encerrarse bajo ningún nombre, bajo ninguna categoría, bajo ninguna religión. Una religión sin religión, una religión sin nombres ni ídolos. Una religión que sepa ser de todos sin perder espiritualidad. Una religión mística, en definitiva. Se trata de una religiosidad secular, fundada en el más puro sentimiento íntimo, radicalmente y esencialmente humana, que nos humaniza. Motherwell afirmó:

creo que lo que el arte es, es una técnica para expresar sentimientos humanos y expresar sentimientos humanos es humanizarse a sí mismo, y humanizar los demás. No creo que el arte pueda hacer otra cosa que elevar el sentido de humanidad de uno. Es esto lo que constituye

⁸⁰³ Saint Giron, *Le Sublime*, 136. Trad., 220. (Citado de Florence de Mèredieu, refiriéndose al arte moderno).

su “pureza de corazón”; su moral por naturaleza;
no puede hacer más que humanizar.⁸⁰⁴

En realidad, podemos asumir que la *Chapel* es un ejemplo de respeto y convivencia entre religiones. Los de Ménil, con la participación de Rothko, estaban abriendo las puertas a un lugar como alternativa y salvación del mundo en el que los dramas bélicos y la incompreensión o la incomunicabilidad entre hermanos ha olvidado que sentimos y sufrimos de la misma manera. Estaban ofreciendo la posibilidad de mejorar el mundo en el que vivimos despertando una consciencia superior, espiritual, de amor y respeto de los unos con los otros. Para eso hay primero que despertar la consciencia individual y así la *Chapel* gracias a las obras de Rothko nos dejan en ese punto “entre ninguna parte y todas partes”⁸⁰⁵; nuestra alma es exaltada en una aventura en la que somos primero alejados del mundo y su sofocante multiplicidad para entrar en un desierto donde encontrarnos y ser nosotros en una unidad ahora recuperada. Abrazar el todo. Solo así, pegados a nuestra mitad invisible, a nuestra humanidad en nosotros, podemos abrazar desde el sentimiento más puro la convivialidad. Compartir desde el corazón una misma aventura espiritual. En efecto, es una aventura que vivimos y debemos vivir en solitario, es un trayecto individual en el que estamos solos. Como Rothko al pintar sus obras. Hay un recogimiento que motiva una reflexión personal, una búsqueda primero individual, una exploración psicológica por la que nos enfrentamos la *Chapel* y a sus obras como nos

⁸⁰⁴ Seitz, *Abstract Expressionist Painting in America*, 115.

⁸⁰⁵ de Ménil, *The Rothko Chapel: Writings on Art*, 30.

enfrentaríamos a nosotros mismos. Incluso a pesar de compartir el espacio con otros visitantes, estamos solos, no aislados ni abandonados, sino solos conjuntamente, unidos en un ritual iniciático por el que encontramos vías de comprensión personales.⁸⁰⁶ Por eso la Chapel es distinta a cada mirada, aunque se vuelva algo tan esencial que es de todos.⁸⁰⁷

4.1. La Rothko Chapel, lugar de esperanza y amor

La Chapel es ante todo un lugar de esperanza. Muchas veces se ha considerado que Rothko entró con los *Dark paintings* en una espiral que no podía sino tener un final trágico; la Chapel sería un camino sin retorno. Se mencionan a menudo teorías como las de la depresión o la enfermedad que sufrió en 1968, que hizo que se aislara de sus seres queridos recluido en su estudio, utilizando el uso de una paleta oscurecida como justificación. La Chapel se ha querido ver como representación de su fin, la muerte que poco después de terminar este proyecto se daría a sí mismo una mañana de febrero. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que depresiones sufrió a lo largo de su vida, ¿por qué iba a ser esta diferente? Rothko mismo había reconocido que en 1948, con la muerte de su madre, se sumió en una de las depresiones más profundas que había tenido.

⁸⁰⁶ Como cree también Christopher Rothko y expresa en *Mark Rothko. From The Inside Out*.

⁸⁰⁷ “The panels reflect and re-echo the insistence of our own psychological needs. Ultimately the chapel encourages a quest for meaning, a larger understanding of our world, our lives, our purpose, our humanity. This is the stuff of being alive, the very stuff of which the chapel is constructed.” C. Rothko, *Mark Rothko. From the Inside Out*, 128.

Tampoco se entendería entonces el renacer de los colores pálidos de sus últimas obras, posteriores a las de la *Chapel*, o que la última obra catalogada por Anfam esté llena de un rojo vibrante. En la eliminación progresiva de todo lo anecdótico, el oscurecimiento de su paleta, evidente en la *Chapel*, responde plenamente a la idea burkiana de la oscuridad sublime: lo oscuro, lo trágico, lo sublime, a fin de cuentas, siempre es más poderoso que un sentimiento placentero. Es más convulso, es más profundo, lo ominoso nos toca más adentro. Alejada de toda esa aparente alegría que no es sino engañosa y superflua, su obra ya no podía confundirse con lo bello. De alguna manera debe ser trágico y “*poignant*” para cambiarnos, para trascendernos y hacernos conscientes de esa transformación.⁸⁰⁸ Algo que no llegaría sin la dificultad vencida que propone la *Chapel*. Esto sí es lo que Rothko, concibiendo sus obras como dramas, pretendía. Suprime así la distancia entre la obra y el espectador, nos hace sentirnos vivos, salir del letargo, afectados y vulnerables. Es como si pudiéramos verlo en su estudio, de noche, solo, sentando contemplando sus obras, exhausto pero sereno, aceptando y entendiendo, conectado con lo más real. Algo así nos ocurre, sentados en la *Chapel*, después del trayecto interno que hemos seguido. Estábamos confusos y perdidos, pero llegando a aceptar lo que hay delante de nosotros y lo que sugiere, no podemos sino estar serenos.

⁸⁰⁸ Ver Novak y O’Doherty, “Rothko’s Dark Paintings”.

Sin embargo, esa angustia vital que desde joven experimentó, ese sufrimiento que lleva consigo ha sido transformado en un lugar de encuentro, de diálogo, de unión. La *Chapel* es un proyecto en positivo, a pesar de nacer de todo ese dolor existencial de Rothko, pues abre ese lugar de esperanza en el que todos somos aceptados (algo que él ansiaba, algo que le faltó a él), donde intentemos juntos caminar hacia una misma dirección y salvar nuestras almas de este mundo que él tanto reprobaba. En enero de 1966 Rothko escribió a los de Ménil: “la magnitud en cada nivel de experiencia y significado en los que me habéis implicado excede todas mis preconcepciones y me está enseñando a expandirme más allá de lo que pensé que era posible para mí.” Dice Carol Mancusi-Ungaro que “quizás los que llegan a la *Chapel* deberían permitir esa magnitud en cada nivel de experiencia exceder sus propias preconcepciones de lo que una capilla puede ser.”⁸⁰⁹ La *Chapel*, con Dominique a la cabeza cuando John falleció, ha sabido, pues, recoger el mandato y seguir con tal empresa, enseñándonos el camino. Rothko nunca la vio realizada, como si él ya no tuviera salvación. Por el contrario, su redención debía pasar por un último sacrificio, el suyo propio, en el que nos dejaba su mayor donación a la humanidad. El legado de Rothko es un legado de esperanza, de AMOR.

⁸⁰⁹ “*The magnitude on every level of experience and meaning in which you have involved me exceeds all of my preconceptions and is teaching me to extend myself beyond what I thought was possible for me.*” Mancusi-Ungaro, “The Rothko Chapel Paintings”, 87.

4.2. Necesidad de la *Chapel* hoy

En un mundo como en el que vivimos, donde la realidad es cambiante a un ritmo sofocante, una experiencia que nos toma para sentarnos ante el vacío aparente, ante un silencio mordedor, que nos pide perseverar en el esfuerzo, proponiendo una pausa espiritual es una bendición, un refugio necesario. Más aún si lo que consigue es crear un espacio donde habitemos el amor hacia lo que nos rodea. En un mundo de caos y conmoción constante, la *Chapel* rompe nuestros esquemas y nos pide unos momentos de introspección, despierta en nosotros el sentimiento de comunidad y nos hace mejores personas, mejores habitantes de este mundo nuestro. Necesitamos siempre y, quizás, hoy más que nunca, este tipo de experiencia que nos acerque a un estado de conexión. Romper por unos instantes el ferviente individualismo interesado en el que existimos. Cuando el arte se vuelve un mediador, con su sentido existencial a flor de piel, nos enseña a vivir en convivialidad, más atentos a nuestro ser interno, a nuestra parte espiritual —que nos pertenece tanto o más que la corporal— y permite establecer lazos de unión, no de separación. Subraya la semejanza, no la diferencia o precisamente sin negar la diferencia propone abrazarla desde el respeto. Necesitamos que el arte nos haga más humanos por unos instantes, como un golpe de realidad que advenga trayendo humildad. Necesitamos que el arte nos recuerde el dolor del prójimo y el prójimo como un hermano. Primero hemos hecho de nosotros una alteridad, como se ha seguido en el transcurso del acto estético hasta aquí presentado. Necesitamos ser otro, para poder después

identificar al otro con nosotros.⁸¹⁰ Sentir al otro como otro yo, ese es el gran poder de la *Chapel*, despertar el sentido del ser, la esencia de la vida, de un principio y de un final, sentirse ciudadano del mundo, en un latido colectivo. Así es, la *Chapel* tiene una capacidad transformadora que nos invita y nos enseña que cada uno de nosotros podemos cambiar el mundo. Este sentido de reparación y de conexión es el sentido del arte para Rothko. Recuerda, como Christopher Rothko o Annie Cohen Solal mencionan, al sentido judío de *Tikún Olam*.⁸¹¹ Esto despierta lo activo de nuestra presencia en el mundo y la responsabilidad que tenemos para mejorar el futuro. Lo más bonito es aún descubrir que en medio de la turbulencia hay espacio para la serenidad, aceptando nuestras contradicciones, nuestras complejidades. Rothko nos habla mejor que nadie aún hoy de nuestro presente. Con los medios más simples ha conseguido crear un símbolo de la experiencia contemporánea.⁸¹² La *Chapel* es símbolo del humanismo eterno.

⁸¹⁰ Se sabe que en la tradición maya las palabras que se utilizaban para saludarse significaban “yo soy otro tú” al que se respondía “tú eres otro yo”. Esto estaría totalmente en sintonía con ese despertar que la obra de Rothko en la *Chapel* pretende hacernos entender. Dominique menciona esta idea. de Ménil, *The Rothko Chapel*, 46.

⁸¹¹ Literalmente “la reparación del mundo”. El arte, en efecto, debería reparar bajo el punto de vista de Rothko.

⁸¹² “*The beauty of Rothko's painting is its evocation of the idea and the feeling that it is still possible for us to discover serenity in the midst of turbulence and that by accepting the contradictions of our transitional times and the complexity of our desires, it is possible to create an abstract form of poise. His achievement is that with the simplest artistic means he has made a symbol of contemporary experience that has the implication of a moment of peace while stating at the same time our worst forebodings.*” Crehan, “Rothko’s Walls of light”, 53.

Se pregunta Cohen-Solal, ¿no tenía Rothko con su trabajo en la *Chapel* el sentimiento de cumplir su última *mistvá*?⁸¹³

⁸¹³ Cohen-Solal, *Mark Rothko*, 239. “Rothko himself was aware that he was taking an unprecedented step, one that he hoped would place his art at the center of contemporary discourses about painting.” Nodelman, *The Rothko Chapel Paintings*, 276.

NOTAS CONCLUSIVAS: POESÍAS CALLADAS, PINTURAS DE LO INVISIBLE

Visiones del alma nos ha llevado por un trayecto que, partiendo de la obra de Rothko y dejando que sea ella la que descubra las vías por las que seguir, ha podido desvelar la complejidad de su pintura, ampliando el conocimiento que tenemos de ella. La obra de arte, llegado cierto momento, como hemos tratado, se presenta al espectador sensible como un misterio. La experiencia por la que pasamos ante obras como las de Mark Rothko puede, ciertamente, ser enigmática. El objeto que nos confronta despliega su modo propio de sollicitación, nos prende y nos interpela sin que sepamos exactamente cómo o porqué. Nuestra mirada, de hecho, se revela incapaz para reconocer lo que ve. En su magnificencia y aparente simplicidad, sus pinturas, como tantas otras en el siglo XX, nos aturden y desorientan. Lo sublime se hace sentir y nosotros, nos sentimos perdidos, estremecidos, y sin embargo, atraídos por la obra, que no podemos dejar de mirar. En efecto, la Modernidad nos ha dejado obras que nos desestabilizan y fascinan por igual. Enigmáticas, como lo que vivimos a su contacto, exigen de nosotros un acto por el que dejarse afectar por ellas. El espectador debe buscar nuevos modos de relación con la obra, abrirse a su misterio, suspender la razón. Entonces, la visión se descubre como un acto que evoluciona hacia unos tiempos propios en la contemplación prolongada, hasta reencontrar, por fin, un sentido, íntimo y profundo, que es toda una revelación. En efecto, el poder del arte es el de abrir hacia nuevas

posibilidades, nos sustrae de nosotros mismos y de nuestro deseo de ver inmediatamente. ¿No es precisamente aquí que reside, en gran parte, el placer estético? Encontrar nuevas vías de acceso para lo que parecía inalcanzable. No podemos explicar lo que vemos, pero sabemos que sucede y nos transforma añadiendo significado a nuestras vidas, como Rothko pretendía con su pintura. Es el poder y el límite del arte; cuanto más inesperado o imposible parece, más sorprendente y maravillosa se convierte esa revelación escurridiza; cuanto más profundo y esencial, más inaccesible se vuelve. Como decía María Zambrano se trata de algo evanescente, que parece destinado a consumirse en el instante, pero mientras haya vida, queda grabado para siempre.⁸¹⁴

Es así que hemos podido igualmente presentar ese acto fundamental nuestro por el que prepararnos para vivir la obra de arte. Hemos indicado vías de acercamiento por las que aprender a ver. Ver, en definitiva, lo invisible de lo visible, porque el arte “no es para ser visto sino para ver.”⁸¹⁵ A partir del trayecto que proponían los tres capítulos de este estudio, pues, hemos aprendido a disponernos adecuadamente para dejarnos afectar, no solo ante las obras de Rothko, sino también de un cierto tipo de arte abstracto contemporáneo. Entender, así, que es en nosotros que debemos buscar, permitiendo a la contemplación prolongarse, para encontrar el modo por el que dejar que la obra

⁸¹⁴La mitad invisible - La razón poética de María Zambrano, emitido el 10 marzo de 2012. RTVE. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-mitad-invisible/mitad-invisible-20120310-1930-169/1345843/>

⁸¹⁵ Rigaud, *Henri Maldiney*, 112.

signifique en y para nosotros. El misterio de la obra de arte no es sino el de la experiencia que crea, en su efecto en nosotros. Esta es la libertad y el compromiso que hemos aprendido en el nuevo juego del arte.

Estas *Visiones del alma* que nos han guiado son las de Rothko al pintar, por las que se deja llevar hacia ese contenido eminentemente espiritual. Son también las de nuestra mirada, que no es ya únicamente la de nuestros ojos, que ha aprendido a dejarse emocionar en un acto estético entre lo sublime y la mística, como el aquí descrito. Por lo tanto, estas *Visiones del alma* nos han llevado a buscar en planteamientos estéticos y religiosos, unos momentos de encuentro que sepan caracterizar una experiencia análoga. Emoción estética y emoción religiosa han mostrado que pueden unirse en un sentimiento espiritual de una religión secularizada que, en última instancia, nos humaniza. Creemos que esto es lo que hemos llegado a constatar en el tercer capítulo gracias al análisis de la *Rothko Chapel*.

Justifica esto también que el arte de Rothko nos haya llevado por estos derroteros. Quedan aún muchos caminos por recorrer y profundizar, por ejemplo, en otras posibles relaciones entre estética y religión. Ahondar en otros sentidos de lo sublime, en contextos y autores distintos, como Hegel o Lyotard. Merecería este estudio avanzar hacia una mayor comprensión de la teología mística así como en el agitado contexto religioso

contemporáneo. La investigación presente ha de ser, pues, un primer paso.

Para terminar, nos gustaría abrirnos hacia el encuentro de una pintura de lo invisible con otras artes. Estas *Visiones del alma*, acercan la pintura al sentimiento poético más puro. La pintura, como la poesía, ya no reproduce, sino que utiliza sus medios sensibles para evocar el ser interior; deja de ocuparse de las apariencias y se lanza hacia las emociones invitándonos a seguirla hacia nuestro interior. Hay ahora una acción discursiva que despliega en nuestra contemplación una temporalidad propia, que no es la de un solo asalto. La *Chapel* nos lo demostraba, necesitamos pasar por un tiempo personal en el que el sentido se revela gradualmente. Como una poesía, como una melodía, la percepción evoluciona desvelando una experiencia que no podría ser instantánea, como no podría serlo tampoco lo sublime. No es solo que la obra pueda dejar surgir un sentido que podría provenir de una contemplación sostenida; la percepción misma de la obra pide una sucesión de miradas y visiones para aprehenderla en su totalidad: “delante de un Rothko, el tiempo suspende su curso y ahí somos nosotros libres de establecer nuestra propia relación poética «abstracta» con él.”⁸¹⁶ La pintura moderna, así, se convierte en poesía, alza la voz con entonación lírica y se deleita con la expresión que refleja la experiencia del sujeto universal.

⁸¹⁶ Sean Scully, *Mark Rothko. Corps de lumière* (París: L'échoppe, 1999), 19.

“La pintura es poesía muda y la poesía, pintura ciega”, había afirmado Leonardo da Vinci. Podríamos pensar que, en realidad, la pintura al volverse poética, se ha vuelto, como la poesía, ciega. Ciega a las apariencias de los objetos sensibles que nos rodean. Como ciega es nuestra mirada que ve de otro modo. La pintura de Rothko es ciega, quizás, pero no muda; implica la palabra a través del silencio. Sería, pues, “poesía silenciosa”, según la célebre fórmula de Simonides de Ceos (556-467 a.C.).⁸¹⁷ El silencio de Rothko no contiene nada pero lo revela todo. Esta es la fragilidad que reina en el arte moderno.

Rothko había afirmado que pretendía elevar la pintura al nivel de “*poignancy*” de la música y la poesía.⁸¹⁸ La música, “que podría existir aunque el universo no existiera”⁸¹⁹ era la forma autónoma y libre para expresar “lo espiritual en el arte”, era el modelo de un arte sin modelos, sugestivo y poético, lírico y emotivo. Motherwell recordaba, citando a Odilon Redon, que las obras de Rothko “inspiran y no deben ser definidas. No determinan nada. Nos sitúan, como hace la música, en el ambiguo reino de lo indeterminado. Son un tipo de metáfora.”⁸²⁰ Como con la música, no hacen falta explicaciones que definan qué sentimos

⁸¹⁷ Simonides afirmó que “la pintura es poesía silenciosa, la poesía una pintura que habla.”

⁸¹⁸ “*To raise painting to the level of poignancy of music and poetry.*” Breslin, *Mark Rothko*, 174. La relación con la música ha sido analizada particularmente en Ashton, “*Mark Rothko*”; Weiss, “*Rothko’s Unknown space*”; Novak y O’Doherty, “*Rothko’s Dark Paintings: Tragedy and void*”.

⁸¹⁹ Michel Henry, *Ver lo invisible*, 136.

⁸²⁰ Seitz, *Abstract Expressionist Painting in America*, 106-107.

para asegurar que sentimos.⁸²¹ Hay otro tipo de certeza, emocional o emotiva; espiritual, en definitiva. Tal vez solo se deba reconsiderar la noción de conocimiento para asumir como posible una forma de “conocer sin conocer”, como la mística nos ha enseñado. El arte, entonces, es “ver” sin otra certitud que la de la afectividad; una manera de escapar a ese mundo causal a través de la cual el sentimiento de existencia se renueva.

En definitiva, lo que nos ha llevado a lo largo de este estudio es la confianza en el acto estético, que, en realidad, nos parece una manera de pensar y de estar en el mundo. Esta guía para la visión que hemos elaborado es, pues, quizás también una guía para la vida, por la que aprendemos a mirar y a mirarnos.⁸²² La obra de Rothko pinta silencios e invita a escuchar lo invisible, forjando una pintura como poesía callada. Solos, delante la obra de arte somos llamados a escuchar el murmullo de un arte que se vuelve una mirada sobre aquello que no pertenece completamente al reino de lo visible. El suyo es un arte capaz de abrir un espacio de idealidad donde visible e invisible se confunden, arte y vida no son más que uno, unidos, “tan inseparables como un cuerpo y su sombra” como expresó Sean Scully después de visitar una exposición del artista.⁸²³ Ciertamente, la vida no puede explicarlo pero, de algún modo, su arte explica la vida.

⁸²¹ Los artistas del expresionismo abstracto cercanos a Rothko se daban cuenta que la música no pedía esas explicaciones y reivindicaban que fuera así con la pintura.

⁸²² La mitad invisible - La razón poética de María Zambrano, emitido el 10 marzo de 2012. RTVE.

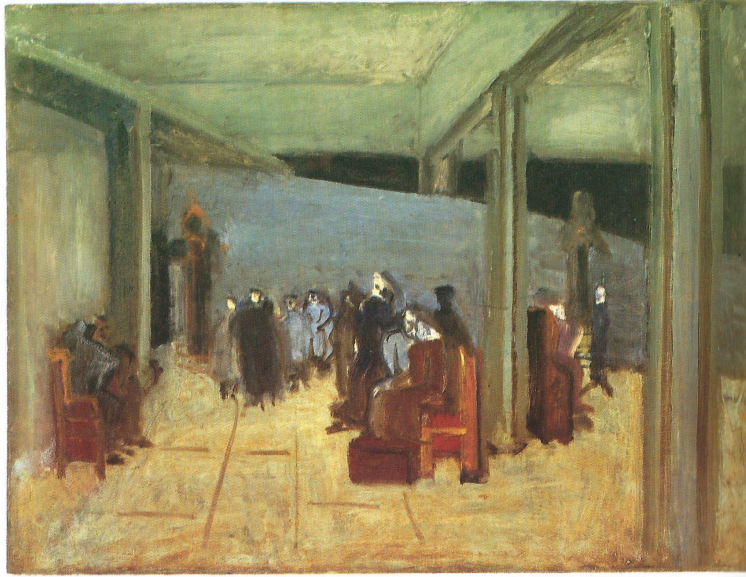
⁸²³ Scully, *Corps de lumière*, 9.

Anexos¹



1. A72, *Untitled, (musicians)*, 1935. 80,9 x 63,8cm. *Oil on hardboard. National Gallery of Art, Washington.*

¹ La información relativa a las obras así como las imágenes (cuando no se indique lo contrario) provienen de David Anfam, *Mark Rothko: the Works on Canvas. Catalogue Raisonné*. Las dimensiones serán a partir de ahora altura por anchura.



2. A70, *Untitled (Waiting room)*, 1935. 81,3 x 106,7cm. Collection of Kate Rothko Prizel.



3. A82, *Self portrait*, 1936. 81,9 x 65,4cm. Collection of Christopher Rothko.



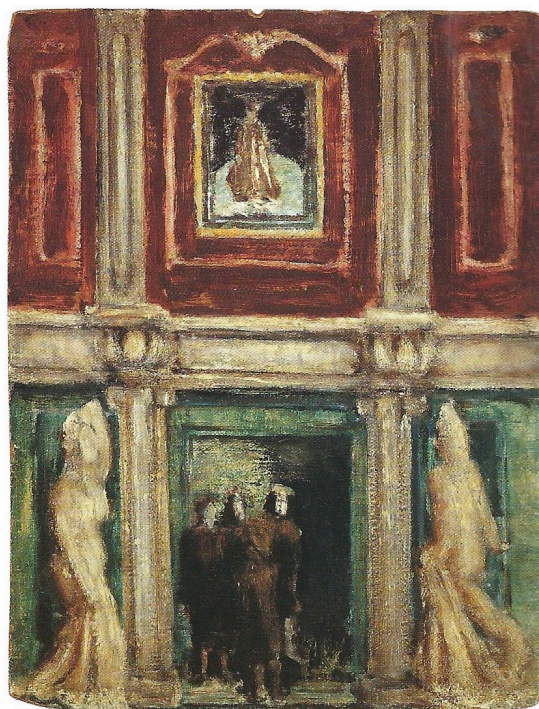
4. A71, *Subway*, 1935. 61 x 45,7cm. Oil on black canvas. *Collection of Kate Rothko Prizel.*



5. A46, *Bathers (or) beach scene (untitled)*, 1933-34. 53,3 x 68,6cm. *Collection of Christopher Rothko.*



6. A47 *Bathers (or) beach scene*, 1933-34. 40,3 x 50,5cm. Oil on black canvas. *National Gallery of Art, Washington.*



7. A79, *Interior*, 1936. 60,6 x 46,4cm. Oil on hardboard. *National Gallery of Art, Washington.*



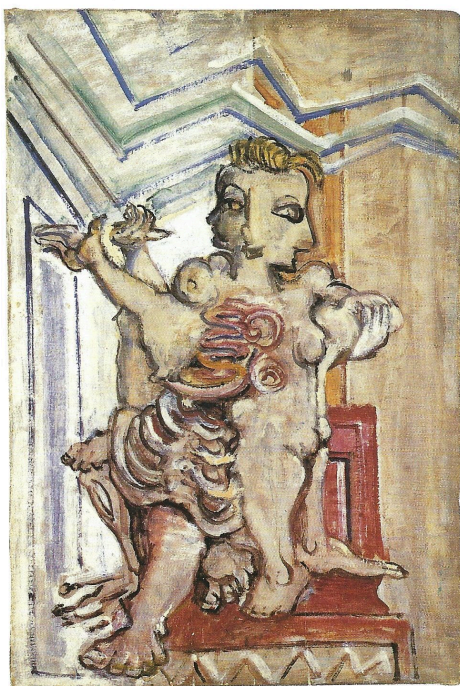
8. A108, *Untitled (Subway)*, 1937. 51,1 x 76,2cm. National Gallery of Art, Washington.



9. A174, *Underground Fantasy [subway (subterranean fantasy)]*, 1940. 87,3 x 118,2cm. National Gallery of Art, Washington.



10. A178, *Antigone*, 1939-1940. 86,4 x 116,2cm. Oil and charcoal. *National Gallery of Art*, Washington.



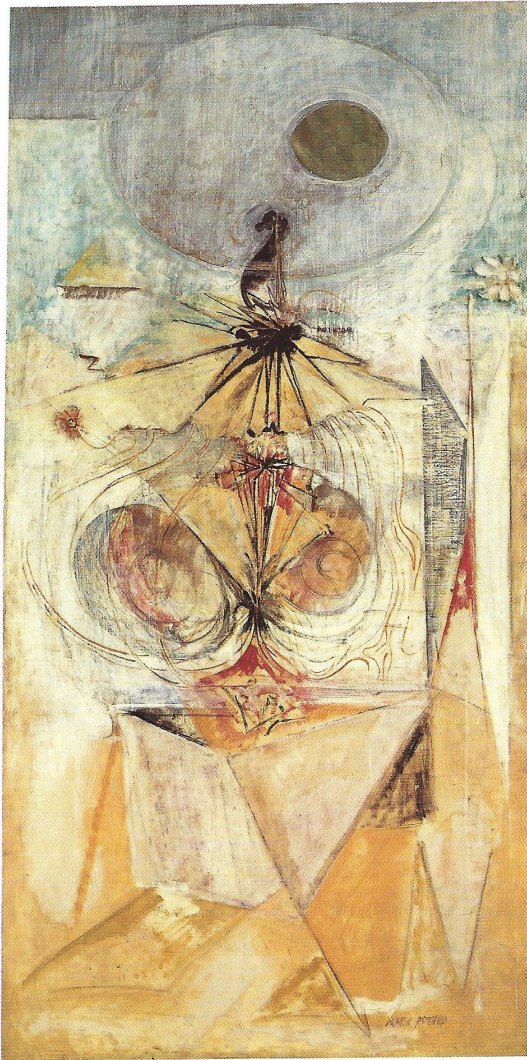
11. A179, *Oedipus (untitled)* 1940. 91,4 x 61cm. Oil on linen. *Collection of Christopher Rothko*.



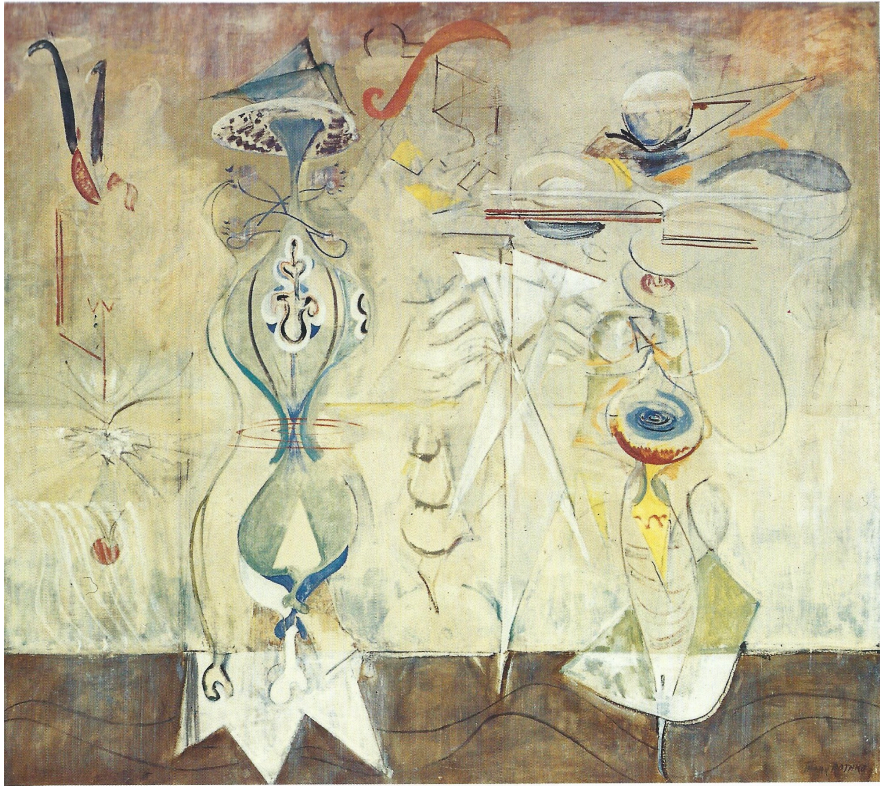
12. A206, *The Omen of the Eagle*, 1942. 65,4 x 45,1cm. Oil and graphite. *National Gallery of Art, Washington.*



13. A214, *The Syrian Bull*, 1943. 100,3 x 70,9cm. Oil and graphite. *Collection Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohio.*



14. A247, *Tiresias*, 1944. 202,6 x 101,3cm. Oil on charcoal. Estate of Mary Alice Rothko 1970, Estate of the artist 1977-88.



15. A248, *Slow swirl at the edge of the sea*, 1944. 191,4 x 215,9cm. Oil on canvas. Museum of Modern Art, NY.



16. A184, *Last Supper*, 1941. 54,3 x 64,5cm. Oil on gesso board. *Collection estate of H. R. Hays, East Hampton.*



17. A187, *Crucifix*, 1941- 1942. 68,6 x 58,4cm. *Collection Estate of Edith Carson.*



18. A188, *In limbo* 1941-1942. 81,3 x 61cm. *The Estate of Edith Carson.*



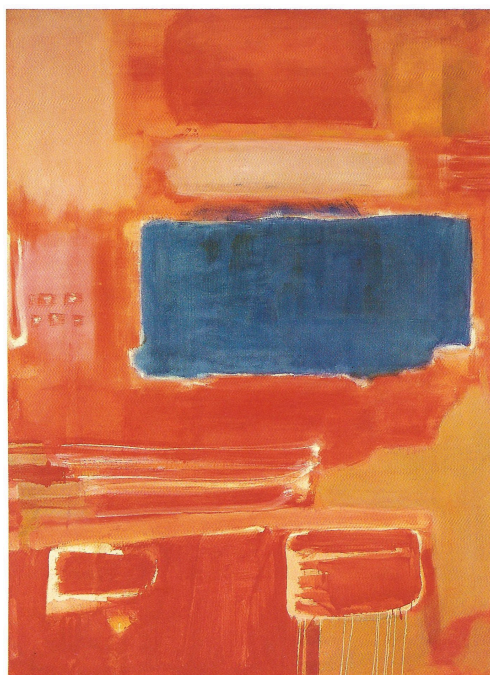
19. A 313, No. 14, 1946. 137,8 x 69,9cm. *Collection of Christopher Rothko*. Exhibida en Betty Parsons en 1948.



20. A317, *Untitled*, 1946. 137,5 x 69,5cm. Collection of Kate Rothko Prizel.



21. A 386, No. 5/No.24, 1948. 85,73 x 127,3cm. *The Museum of Modern Art, NY.*
Exhibida en la galería de Betty Parsons en 1949 como No. 5.



22. A391, *Untitled [Multiform]*, 226,1 x 165,1cm. *Collection Kate Rothko Prizel.*



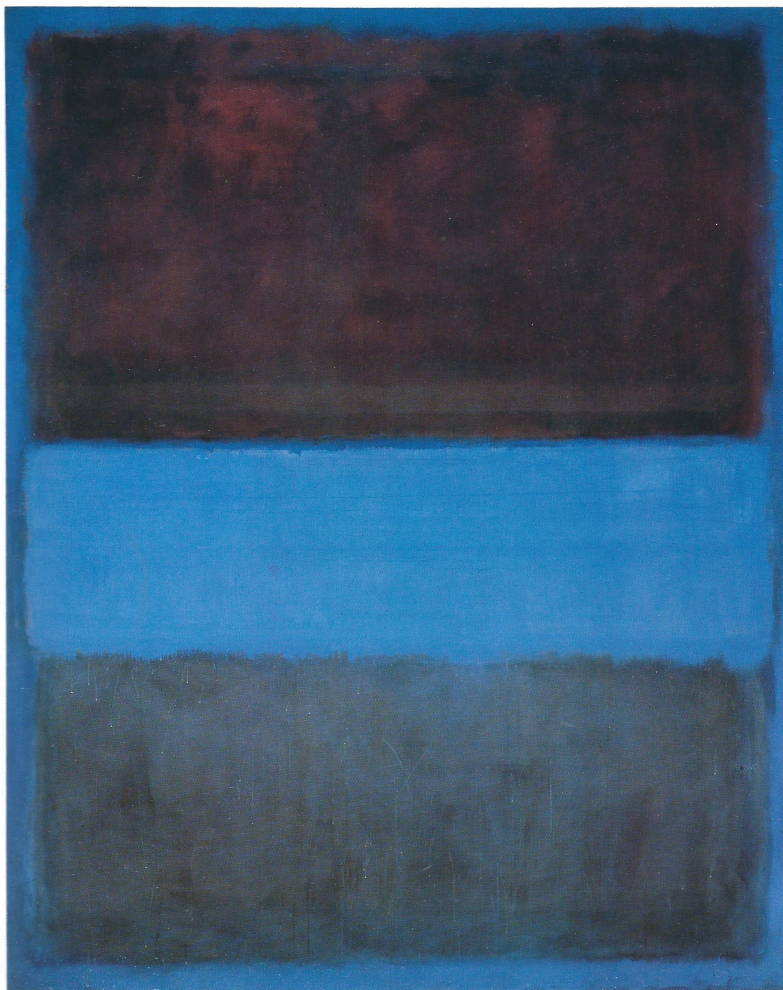
23. A399, No. 15. 170 x 104,4cm. *Private Collection*. Exhibida en la galería de Betty Parsons en 1950.



24. A410, No. 3/No. 13 (*Magenta, black, green on orange*), 1949. 216,5 x 163,8cm.
The Museum of Modern Art, NY.



25. A469, *Untitled (red, dark, green, green)*, 1952. 243,2 x 208cm. *Private Collection*.



26. A492, No.61 (*Rust and blue*) [*brown, blue, brown on blue*],1953. 294 x 252,4cm.
The Museum of Contemporary Art. Exhibida en la galería de Sidney Janis Gallery,
1955 como *Rust and blue*.



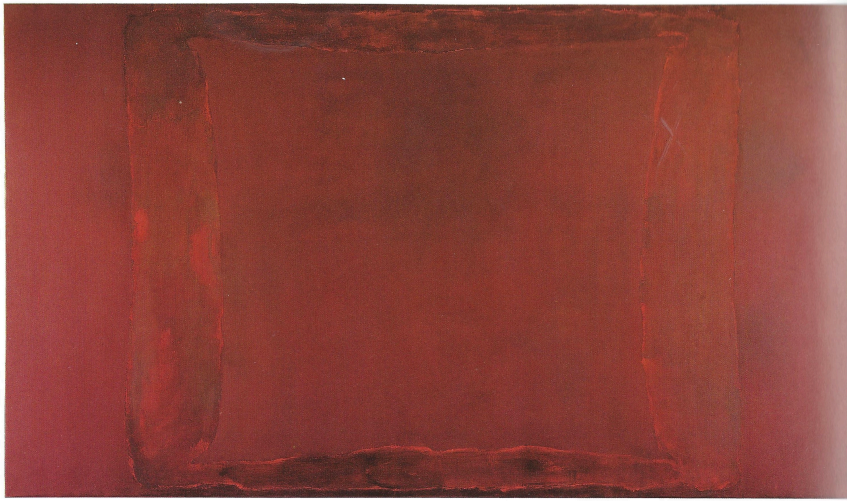
27. A467, No. 25. (*Red. gray, white on yellow*), 1951. 295 x 232,4cm. *Private Collection, Seattle.*



28. A510, *Light, earth, blue*, 1954. 191,1 x 170,2cm. *Private Collection*, NY.



29. A635, *Untitled (Deep red on maroon)*, *Seagram mural sketch*, 1958. 264,8 x 252,1cm. Kamamura Memorial Museum of Art, Chiba-Ken.



30. A656, *Mural, Section 1 (Seagram Mural)*, 1959. 266,1 x 453,8cm. Kawamura Memorial Museum of Art, Chiba-Ken.



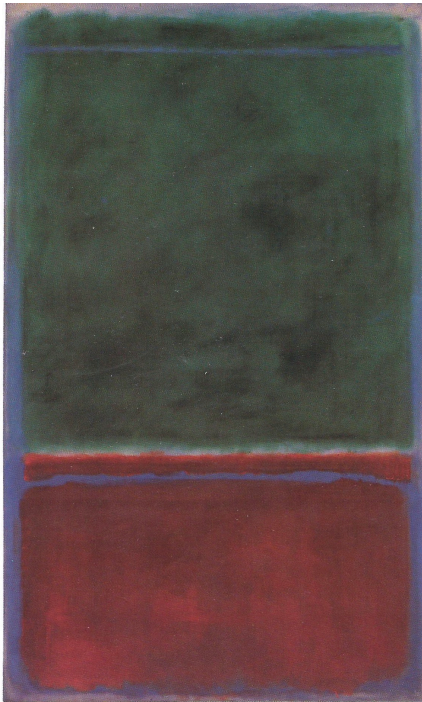
31. A636, *Untitled (Black on maroon), (Seagram mural sketch)*, 1958, 228,5 x 207cm. Tate Gallery, Londres. Actualmente Tate Modern.



32. A647, *Untitled (Black on Maroon), (Seagram Mural Sketch)*, 1959. 266,5 x 457cm. *Tate Gallery*, Londres actualmente *Tate Modern*.



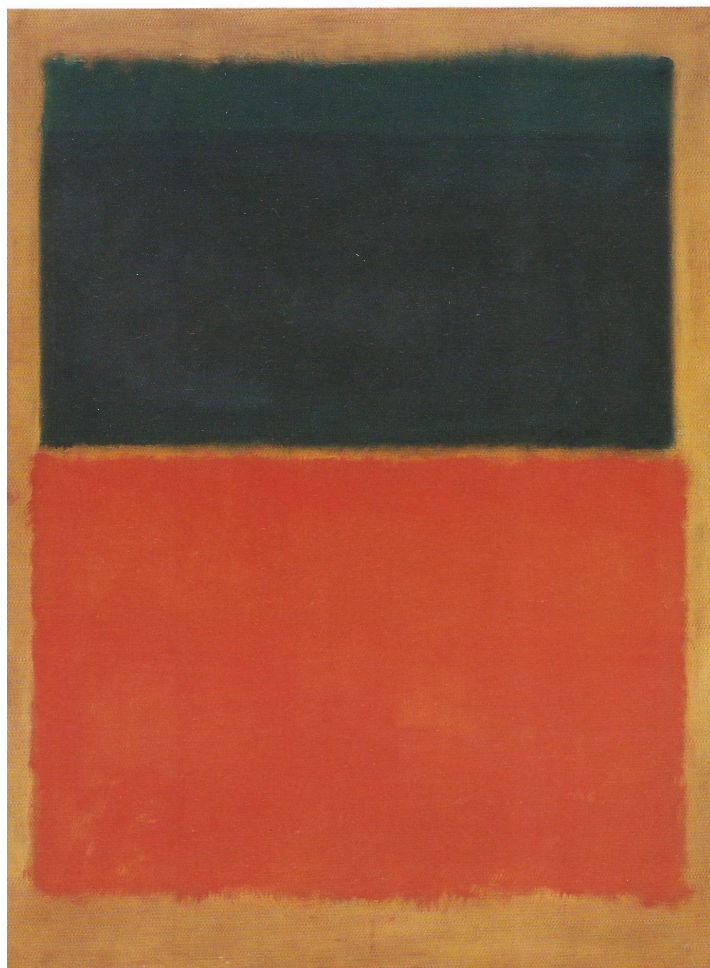
33. A599, *Orange and Red on Red*, 1957. 175 x 168,1cm. *The Phillips Collection*, Washington.



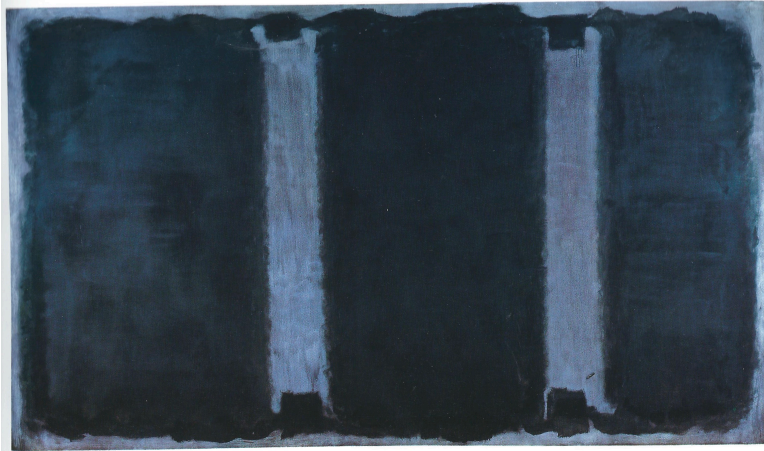
34. A491, *No. 7 (Green and Maroon)*, 1953. 253,1 x 139,4cm. *The Phillips Collection*, Washington.



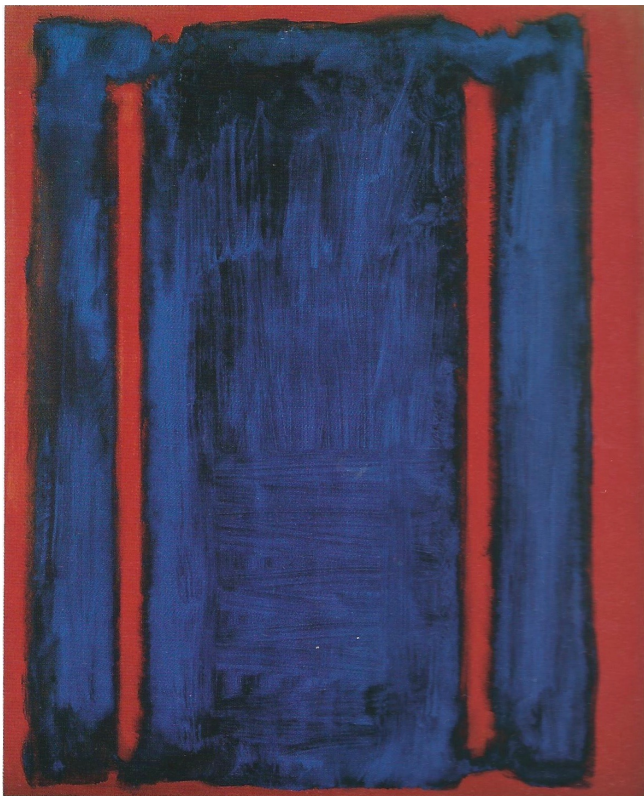
35. A517, *The ochre (ochre, red on red)*, 1954. 235,3 x 161,9cm. *The Phillips Collection*, Washington.



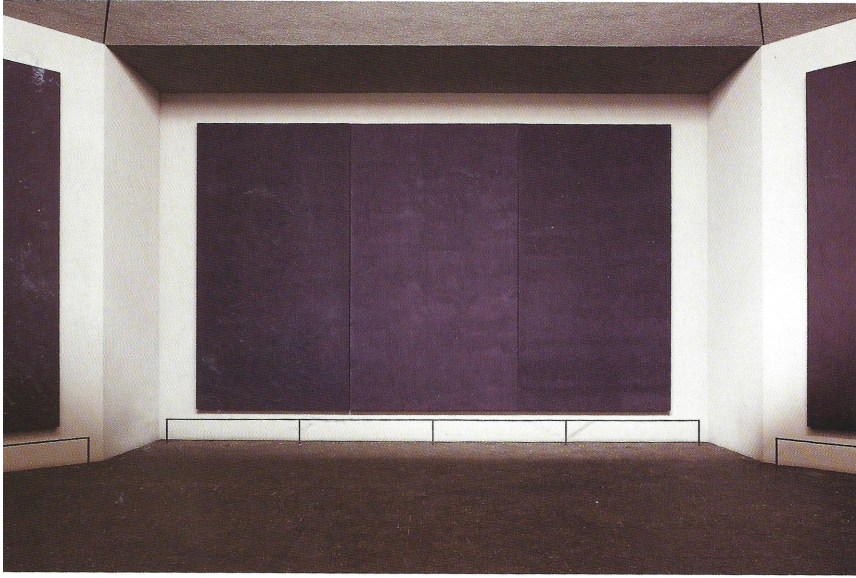
36. A562, No. 16 (*Henna and Green/ Green and Red on Tangerine*), 1956. 237,9 x 175,9cm. *The Phillips Collection*, Washington.



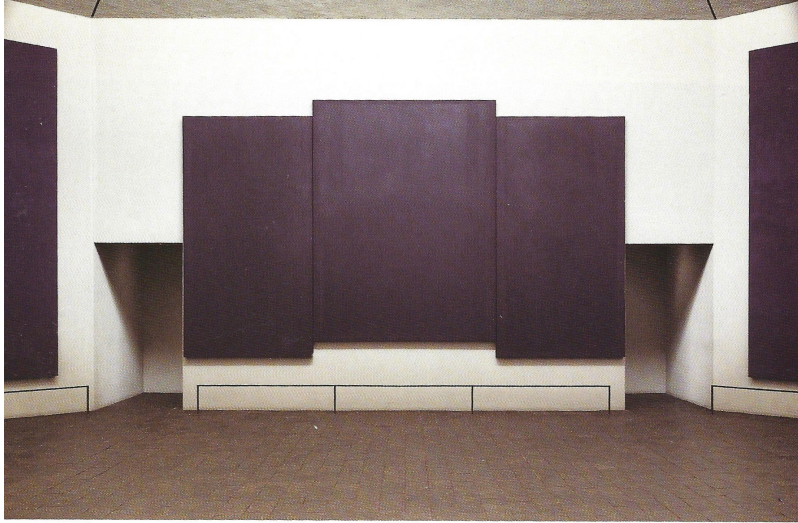
37. A738, *Panel two (Harvard mural triptych)*, 1962. 267,3 x 458,8cm. *Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums* (donación del artista).



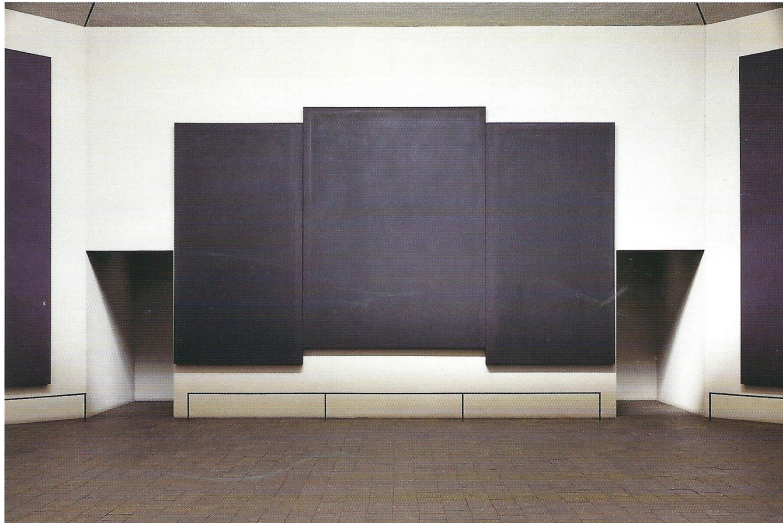
38. A732, *Sketch for mural (blue on red with two verticals)*, [*Harvard mural sketch*], 1962. 175,6 x 142,6cm. *National Gallery of Art, Washington*.



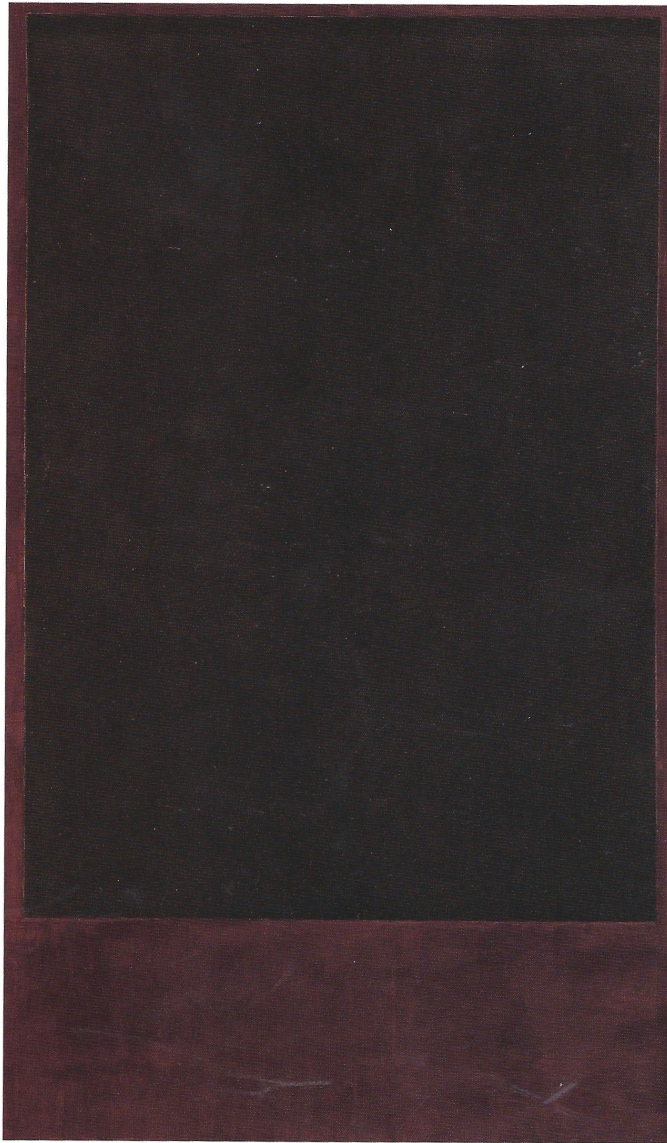
39. A791, 792, 793. *Untitled (North wall apse triptych)*, 1965. De izquierda a derecha: 457,2 x 243,8cm, 457,8 x 267,3cm, 457,2 x 243,8cm. *Rothko Chapel*, Houston. (Foto proveniente de Sheldon Nodelman. *The Rothko Chapel paintings. Origins, Structure, Meaning*).



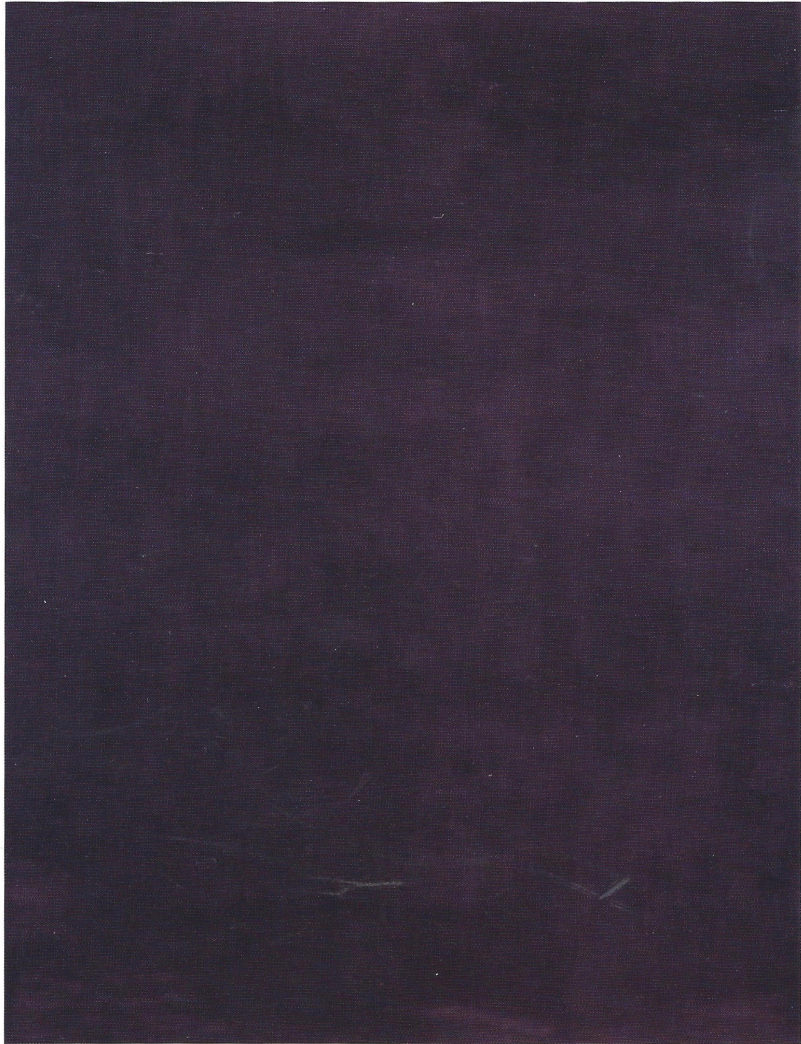
40. A795, 796, 797 *Untitled (east wall triptych)*, 1966-1967. De izquierda a derecha: 342,6 x 182,6cm, 342,6 x 259,1cm, 342,6 x 182,6cm. *Rothko Chapel*, Houston. (Foto proveniente de Sheldon Nodelman. *The Rothko Chapel paintings. Origins, Structure, Meaning*).



41. A801, 802,803, *Untitled, (West triptych)*, 1966-1967. De izquierda a derecha: 365,4 x 182,6cm, 365,4 x 259,1cm, 365,4 x 182,6cm, *Rothko Chapel*, Houston. (Foto proveniente de Sheldon Nodelman. *The Rothko Chapel paintings. Origins, Structure, Meaning*).



42. A799, *Untitled*, (south entrance wall painting), 1965. 457,2 x 266,7cm. *Rothko Chapel*, Houston.



43. A794, *Untitled (northeast angle wall painting)*, 1966. 450,9 x 342,9cm. *Rothko Chapel*, Houston.



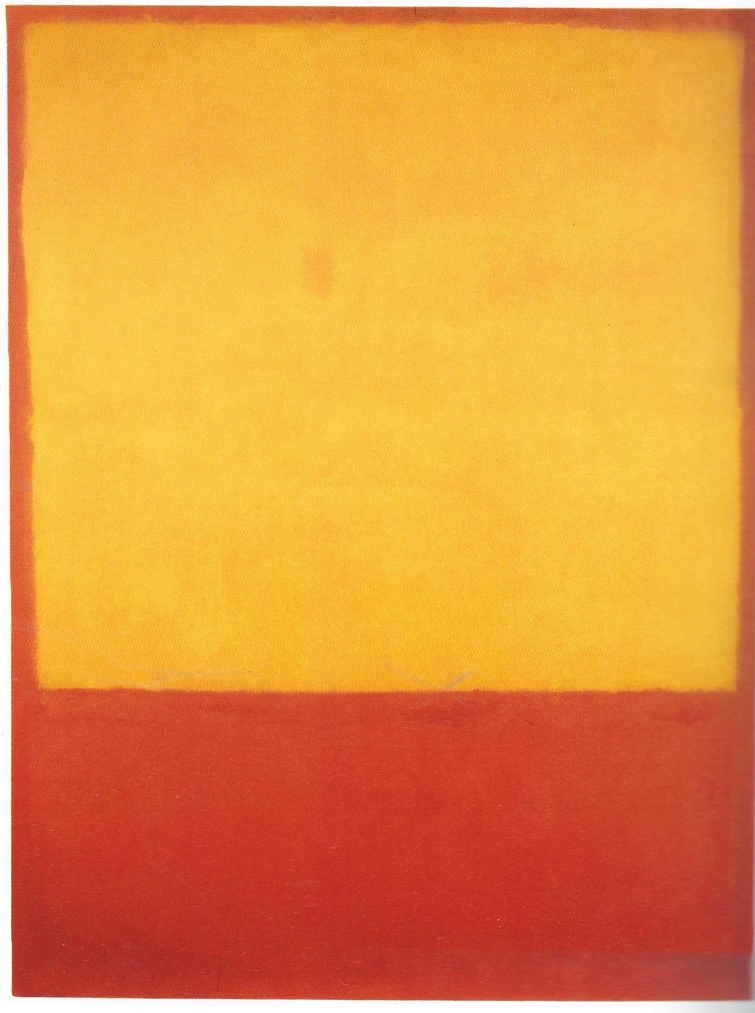
44. A804, *Untitled (northwest angle wall painting)*, 1966 450,9 x 342,9cm. *Rothko Chapel*, Houston.



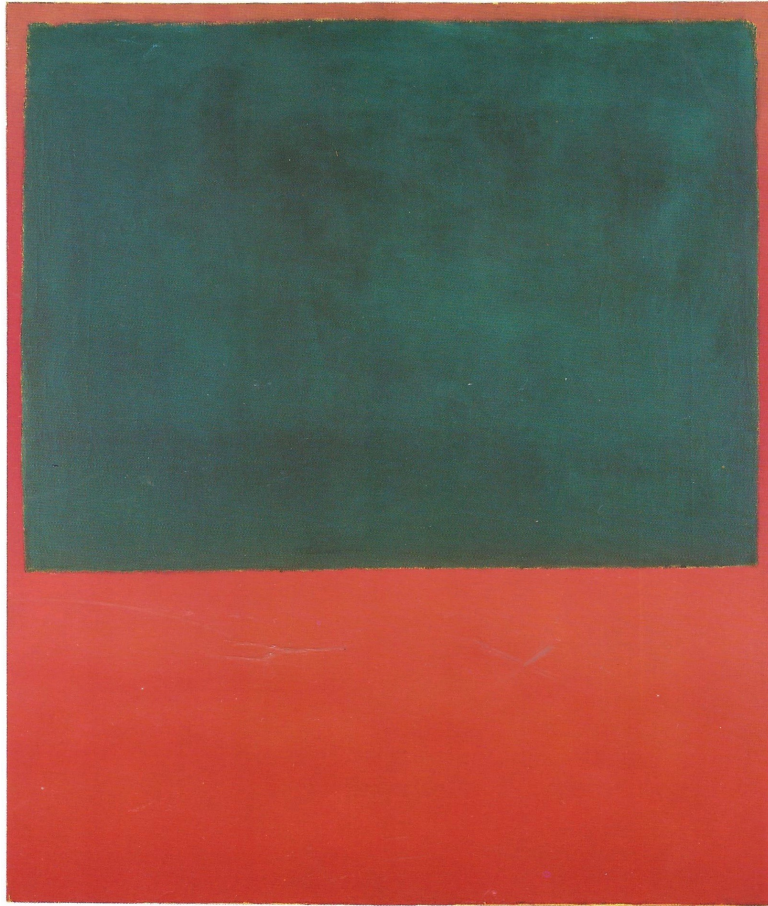
45. A798, *Untitled (southeast angle wall painting)*, 1966. 450,9 x 342,9cm. *Rothko Chapel*, Houston.



46. A800, *Untitled (southwest angle wall painting)*, 1966, 450,9 x 342,9cm. *Rothko Chapel*, Houston.



47. A561, *Untitled*, 1956. 231,8 x 175,3cm. *Collection of Christopher Rothko.*



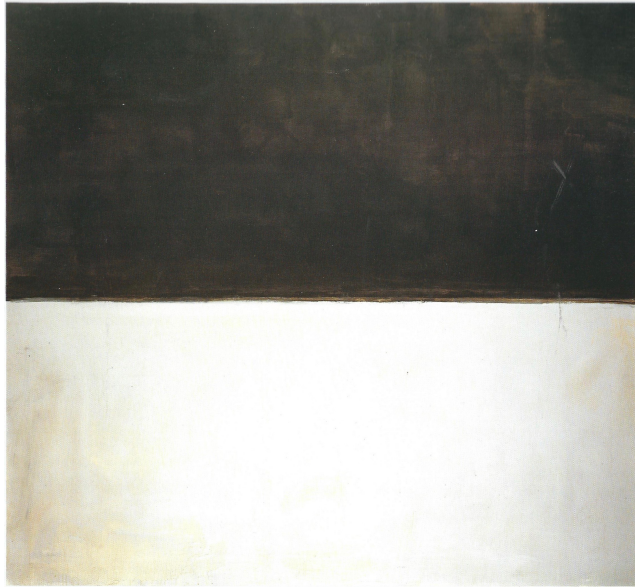
48. A564, *Untitled*, 1956. 242,9 x 207cm. *National Gallery of Art*, Washington.



49. A814, *Untitled*, 1969. 233,7 x 200,3cm, acrylic. *Collection of Christopher Rothko.*



50. A815, *Untitled*, 1969. 229,6 x 175,9cm. Acrylic. *National Gallery of Art*, Washington.



51. A824, *Untitled*, 1966. 266,1 x 289,6cm. Acrylic. *Collection Kate Rothko Prizel.*



52. A817, *Untitled*, 1969. 176,9 x 157,8cm. *National Gallery of Art, Washington*



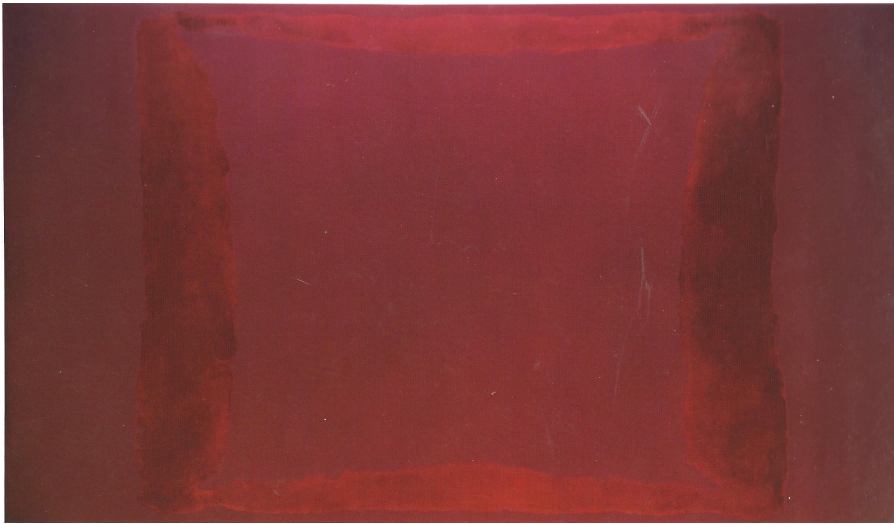
53. A827, *Untitled (Black on Gray)*, 1969/1970. 175,3 x 235cm. Acrylic. *Collection Kate Rothko Prizel.*



54. A826, *Untitled*, 1969. 177,2 x 297,2cm. Acrylic. *Collection of Christopher Rothko.*



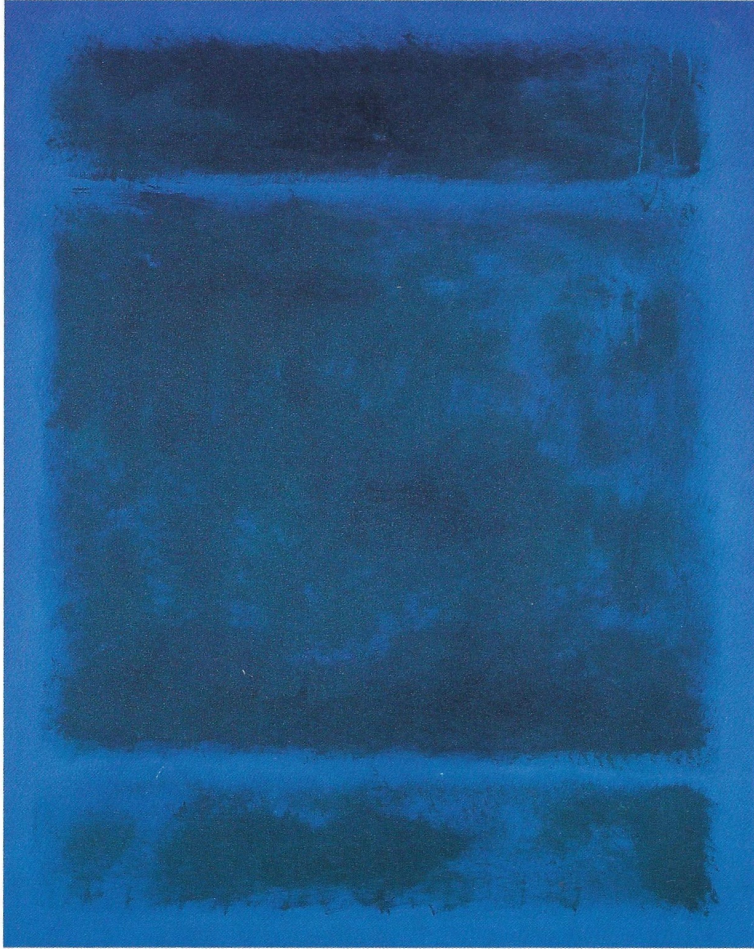
55. A834, *Untitled*, 1970. 152,4 x 145,1cm. Acrylic. *National Gallery of Art*, Washington.



56. A657, *Mural, section 2 (red on maroon), Seagram mural, 1959. 266,7 x 457,2cm. Tate Gallery, actualmente en la Tate Modern, Londres.*



57. A779, *No.6 (?) , Black on black, 1964, 236,2 x 193cm. National Gallery of art, Washington.*



58. A833, *Untitled*, 1970. 172,8 x 137,3cm. *Collection of Mrs. Paul Mellon, Upperville, Va.*

Bibliografía

Anfam, David. "El arte de Mark Rothko: simplificando el pensamiento complejo." *Kalías IVAM* (1998): 106-122.

—. *Mark Rothko: the Works on Canvas. Catalogue Raisonné*. New Haven: Yale University Press; Washington: National Gallery of Art, 1998.

—. "Rothko in the 1940s—of Time and Tide", En Collins, ed. *The Decisive Decade 1940-1950*, 77-86.

—. "To See or Not To See". En Eynatten, K. C., Kate Hutchins y Don Quaintance, eds. *Image of the Not-Seen*, 65-77.

—. "The World in a Frame". En Borchardt-Hume, ed. *Late Series*, 47-57.

Arasse, Daniel. *Anachroniques*. Francia: Gallimard, 2006.

—. *On n'y voit rien. Descriptions*. Saint-Amand: Denoël, 2006.

Argullol, Rafael. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Acantilado, 2006.

—. *El héroe y el único. El espíritu trágico del romanticismo*. Barcelona: Acantilado, 2008.

Ashton, Dore. *About Rothko*. Cambridge: Da Capo Press, 2003.

—. "Concerning the Spiritual in Art". En Eynatten, K. C., Kate Hutchins y Don Quaintance, eds. *Image of the Not-Seen*, 55-63.

—. *Una fábula del arte moderno*. Madrid: Fondo de cultura Turner, 2001.

—. *The New York School: a Cultural Reckoning*. Harmondsworth [etc.]: Penguin, 1979.

—. "Mark Rothko". En de Lima Greene, *Mark Rothko: An Essential Reader*, 65-66.

- . *La pintura norteamericana moderna*. Milán: Hermes, 1969.
- Astier, Ingrid. *Pétit éloge de la nuit*. París: Gallimard, 2014.
- Audi, Paul. *Michel Henry. Une trajectoire philosophique*. París: Les belles lettres, 2006.
- Aullón de Haro, Pedro. *La sublimidad y lo sublime*. Madrid: Verbum, 2006.
- Azara, Pedro. *Imagen de lo Invisible*. Barcelona: Anagrama, 1992.
- Baal-Teshuva, Jacob. *Mark Rothko, 1903-1970. Cuadros como dramas*. Köln: Taschen, 2003.
- Bacon, Roger, trad. *Textes Spirituels de Hugues de Saint-Victor*. Tournai: Desclée, 1962. Balzac, Honoré. *Le Chef-d'oeuvre inconnu*. Francia: Gallimard, 2016.
- Barnes, Susan. J. *The Rothko Chapel: an Act of Faith*. Houston: The Rothko Chapel, 1996.
- Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño*. Madrid: Fondo de cultura económica, 1993.
- Belting, Hans. *The invisible masterpiece*. Chicago: University of Chicago, 2001.
- Bonfand, Alain. *Art abstrait*. París: Presses Universitaires de France, 1994.
- . *L'expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie. La tristesse du roi*. París: Presses Universitaires de France, 1995.
- Bonn, Sally. *L'Expérience éclairante. Sur Barnett Newman*. Bruxelles: La lettre volée, 2005.
- Boonstra, Marjoleine. *The Silence of Rothko*. Icarus Films, 2016 [DVD].

Borchardt-Hume, Achim, ed. *Rothko. The Late Series Exhibition in the Tate, 2008-2009*. London: Tate cop., 2008.

—. “Shadows of light: Mark Rothko’s late series”, En Borchardt-Hume, ed. *Late Series*, 15-28.

Bowness, Alan, dir. *Mark Rothko, 1903-1970*. Londres: Tate Gallery publications, 1987.

Bozal, Valeriano. *El arte abstracto. Los dominios de lo invisible*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2005.

—. *Historia De Las Ideas Estéticas y De Las Teorías Artísticas Contemporáneas*. Vol 1. Madrid: Visor, 1996.

—. *Historia De Las Ideas Estéticas y De Las Teorías Artísticas Contemporáneas*. Vol 2. Madrid: Visor, 1996.

Brauer, David E. “Space as Spirit”. En Eynatten, K. C., Kate Hutchins y Don Quaintance, eds. *Image of the Not-Seen*, 43-53.

Breslin, James E. B. *Mark Rothko. A Biography*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1993.

Burgard, Chrystèle y Baldine Saint Giron, eds. *Le paysage et la question du sublime*. París: Réunion des musées nationaux, 1997. Catálogo de la exposición en Musée de Valence, 1 octubre - 30 noviembre 1997

Burke, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Traducido por Menene Gras Balaguer. Madrid: Tecnos, cop. 1987.

—. *Recherche philosophique sur l’origine de nos idées du sublime et du beau*. Traducido por Baldine Saint Giron. París: Librairie philosophique J. Vrin, 1990.

Butor, Michel. “Les mosquées de New-York ou l’art de Mark Rothko” *Critique*, 173 (Oct 1961): 843-860. París: Éditions de minuit, 1961.

Cannuyer, Christian. "L'illumination du défunt comme hiérophanie de sa divinisation dans l'Égypte ancienne". En *Symbolisme et expérience de la lumière*, 45-66.

Cañadas, Helena. "La pintura de lo invisible de Michel Henry en lo visible" *Forma*. Revista de Humanidades. Universitat Pompeu Fabra. Vol. 04 (otoño 2011): 67-78. [//www.raco.cat/index.php/Forma/article/view/250433](http://www.raco.cat/index.php/Forma/article/view/250433).

—. "El negro como negación apofática; la *Rothko Chapel*". *Investigar les Humanitats: viure a fons la humanitat*. Universitat de Girona, no.1 (junio 2016): 22-32. http://dugi-doc.udg.edu/bitstream/handle/10256/13353/Investigar_humanitats.pdf?sequence=1.

Carlyle, Leslie, Jaap Boon, Mary Bustin, Patricia Smithen. "The substance of things". En Borchardt-Hume, ed. *Late Series*, 75-85.

Carmean, E. A. Jr., ed. *Coming to light. Avery, Gottlieb, Rothko. Provincetown summers. 1957-1961*. Catálogo a la exposición de la Knoedler & Company gallery, NY del 2 de mayo al 15 de Agosto, 2002.

Chagnon, Katrie. "Phénoménologie et art minimal: la dialectique oeuvre-objet dans l'esthétique phénoménologique à l'épreuve de l'art minimal". Tesis final de Máster en Estudios de arte. Université du Quebec, Montreal, Diciembre 2008.

Chave, Anna C. *Mark Rothko: Subjects in Abstraction*. New Haven/ Londres: Yale University Press, 1989.

Cirlot, Juan Eduardo. *Del Expresionismo a La Abstracción*. Barcelona: Seix Barral, 1955.

Clark, Kenneth. *La rebelión romántica: el arte romántico frente al clásico*. Madrid: Alianza, 1990.

Clearwater, Bonnie. "Selected Statements by Mark Rothko". En Bowness, dir. *Mark Rothko, 1903-1970*, 67-75.

Cohen-Solal, Annie. *Mark Rothko*. Arles: Actes Sud, 2013.

Collins, Bradford R., ed. *Mark Rothko, the Decisive Decade 1940-1950*. Nueva York: Skira Rizzoli, 2012.

—. “Beyond Pessimism: Rothko’s Nietzschean Quest, 1940-1949”. En Collins, ed. *The Decisive Decade 1940-1950*, 47-59.

Compton, Micheal. “Mark Rothko, the Subjects of the Artist” En Bowness, dir. *Mark Rothko, 1903-1970*, 38-66.

Cooper, Harry. “Rothko’s Soup”. En de Lima Greene, ed. *Mark Rothko: An Essential Reader*, 32-43.

Cranmer, Dana. “Painting Materials and Techniques of Mark Rothko: Consequences of an unorthodox approach”. En Bowness, dir. *Mark Rothko, 1903-1970*, 189-197.

Crehan, Hubert. “Rothko’s Wall of Light: A Show of His New York at Chicago”, En de Lima Greene, ed. *Mark Rothko: An Essential Reader*, 52-53.

Cournaire, Laurent y Pascal Dupond. *Phénoménologie: un siècle de philosophie*. París: Ellipses édition, 2002.

Courtine, Jean-François. “Tragédie et sublimité”. En *Du sublime VV.AA.*, 273-307.

Courtine, Jean-François, Michel Deguy, Éliane Escoubas, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-François Lyotard, Louis Marin, Jean-Luc Nancy, Jacob Rogozinski. *Du sublime*, París: Belin, 2009.

Dahl, Espen. “Towards a phenomenology of painting: Husserl’s horizon and Rothko’s abstraction.” *Journal of the British society for Phenomenology*, vol. 41, n.3 (October 2010): 229-245.

Deguy, Michel. “Le grand-dire”. En *Du sublime VV.AA.*, 9-41.

Delmotte, Benjamin. *Le visible et l’intouchable. La vision et son épreuve phénoménologique dans l’oeuvre d’Alberto Giacometti*. Lausanne: L’âge d’homme, 2016.

Derrida, Jacques, Alexis Nouss, Gad Soussana. *Dire l'événement, est-ce possible?* Seminario en Montreal, abril 1997. París: L'Harmattan, 2001.

Derrida, Jacques. "Une certaine possibilité de dire l'événement" en *Dire l'événement, est-ce possible?*, 79-112.

Dufour-Kowalska, Gabrielle. *L'Art et la sensibilité. De Kant a Michel Henry*. París: J. Vrin, Librairie Philosophique, 1996.

Duch, Lluís. *La religión en el siglo XXI*. Madrid: Siruela, 2012.

—. *L'exili de Déu*. Barcelona: Fragmenta, 2017.

Eckhart, Maestro. *El fruto de la nada*. Edición e introducción de Amador Vega. Madrid: Siruela, 1998.

Eco, Umberto. *Historia de la fealdad*. Barcelona: Random House Mondadori, 2007.

Eliade, Mircea. "Permanencia de lo sagrado en el arte contemporáneo". En *El vuelo mágico y otros escritos sobre simbolismo religioso*. Editado y traducido por Victoria Cirlot y Amador Vega. Madrid: Siruela, 1995.

—. *Lo sagrado y lo profano*. Traducido por Luis Gil. Barcelona: Paidós, 1998.

Escoubas, Eliane. *L'art au regard de la phénoménologie*. Coloquio de l'École des Beaux-Arts de Toulouse, 25-26-27 Mayo, 1993. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 1993.

—. "Kant ou la simplicité du sublime". En *Du sublime* VV.AA., 97-122.

—. "Le phénomène et le rythme. L'esthétique d'Henri Maldiney", *Revue d'Esthétique* n.36/37, 1999.

Eynatten, K. C., Kate Hutchins y Don Quaintance, eds. *Image of the Not-Seen: Search for Understanding*. Texas: The Rothko Chapel Art Series, 2007.

Fer, Briony. "Seeing in the dark". En Borchardt-Hume, ed. *Late Series*, 33-43.

Filoramo, Giovanni, Marcello Massenzio, Massimo Raveri, Paolo Scarpi. *Historia de las religiones*. Barcelona: Crítica, 2007.

Fine, Ruth. "Meaning in Touch: Rothko on Paper", En Collins, ed. *The Decisive Decade 1940-1950*, 103-110.

Flécheux, Céline. "Les Myth-Makers Américains". En V. Leonard-Roques y J-C. Valtat, eds. *Les mythes des avant-gardes*. Presses Universitaires Blaise-Pascal, Clermont-Ferran, 2003.

Fox, Stephen. "Visionary Builders: John and Dominique de Menil as Architectural Patrons". En Eynatten, K. C., Kate Hutchins y Don Quaintance, eds. *Image of the Not-Seen*, 25-41.

Gage, John. "Rothko: Color as a Subject". En Weiss, ed. *Mark Rothko*, 247-263.

Gamwell, Lynn. *Exploring the invisible. Art, science and the spiritual*. Oxford: Princeton University Press, 2002.

García Berrio, Antonio; Hernández Fernández, Teresa. *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*. Madrid: Tecnos, 1988.

Goddard, Jean-Christophe. "Henry Maldiney et Gilles Deleuze. La station rythmique de l'oeuvre d'art". *Revista Filosófica de Coimbra* — n.33 (2008): 109-124.

Gombrich, E. H. *La Historia Del Arte*. Madrid: Debate, 2006.

Golding, John. *Caminos a lo absoluto*. Mondrian, Malévitch, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still. Traducido por Jorge Fondebrider. Madrid: Fondo de cultura económica Turner, 2003.

Goodrow, Gérard A. "What Is It Worth? The Commercial and Cultural Value of Art at the Dawn of the Twenty-First Century". En Eynatten, K.

C., Kate Hutchins y Don Quaintance, eds. *Image of the Not-Seen*, 134-139.

Goldwater, Robert. "Reflections on the Rothko Exhibition". En de Lima Greene, ed. *Mark Rothko: An Essential Reader*, 95-97.

Greenberg, Clement. "«American-Type» Painting". En de Lima Greene, ed. *Mark Rothko: An Essential Reader*, 62-64.

Guilbaut, Serge. *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Traducido por María Rosa López González. Valencia: Tirant lo Blanch, 2007.

Gutiérrez García-Parra, Álvaro. "Los templos de Rothko", DC. *Revista de crítica arquitectónica*. UPC, 19-20. (diciembre 2010): 217-236. <http://raco.cat/index.php/DC/article/view/244535>

Haas, Alois M. *Visión en azul. Estudios de mística europea*. Traducido por Victoria Cirlot y Amador Vega. Madrid: Siruela, 1999.

—. *Viento de lo absoluto. ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad?* Traducido por Jorge Seca. Madrid: Siruela, 2009.

Heidegger, Martin. *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza, 1995

—. *Chemins qui ne mènent nulle part*. París: Gallimard, 1980

Helfenstein, Josef, Peter C. Marzio, Marti Mayo. "Three Perspectives on the Rothko Chapel". En Eynatten, K. C., Kate Hutchins y Don Quaintance, eds. *Image of the Not-Seen*, 16-23.

Henry, Michel. *Ver Lo Invisible: Acerca De Kandinsky*. Traducido por María Tabuyo y Agustín López. Madrid: Siruela, 2008.

—. *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*. París: Presses Universitaires de France, 2010.

Herman, Todd. "Introduction: Rothko to 1940". En Collins, ed. *The Decisive Decade 1940-1950*, 21-26.

Hulin, Michel. *La mística salvaje. En las antípodas del espíritu*. Madrid: Siruela, 2007.

Ingarden, Roman. *Sur la peinture abstraite*. París: Hermann, 2013.

James, Henry. "La figura de l'alfombra". En *La lliçó del mestre i altres narracions*. Barcelona: Destino, 2001.

Jay, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*. Berkley: University of California Press, 1993.

--. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Traducido por Francisco López Martín. Madrid: Akal, 2007.

Jimenez, Marc. *L'esthétique Contemporaine*. París: Klincksieck, 2004.

—. *La querelle de l'art contemporain*. París: Gallimard, 2005.

Kandinsky, Vassily. *De lo espiritual en el arte*. Traducido por Genoveva Dieterich. Barcelona: Seix Barral, 1973.

Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Traducido por Manuel García Morente. Madrid: Austral, 2009.

—. *Critique de la faculté de juger*. Traducido por Alexis Philonenko. París: J. Vrin poche, 2000.

—. *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*. Traducido por Luís Jiménez Moreno. Madrid: Alianza, 1990.

Klee, Paul. *Teoría del arte moderno*. Buenos aires: Cactus, 2007.

de Kooning, Elaine. "Two Americans in Action: Franz Kline and Mark Rothko". En de Lima Greene, ed. *Mark Rothko: An Essential Reader*, 67-69.

Lambert, Stéphane. *Rêver de ne pas être*. París: Arléa, 2014,

Lacoue-Labarthe, Philippe. "La vérité sublime". En *Du sublime* VV.AA., 123-188.

Laoureux, Sébastien. "Peinture «abstraite» et affectivité. L'esthétique de la phénoménologie matérielle." *La part de l'Œil*, n.21-22: *Esthétique et phénoménologie en mutation*. Brussels: 2006-2007.

De Lima Greene, Alison, ed. *Mark Rothko: An essential Reader*. Houston: The Museum of Fine Arts, 2015.

—. "Mark Rothko: an Essential Reader". En de Lima Greene, ed. *Mark Rothko: An essential Reader*, 11-15.

Lombardo, Giovanni. "Le silence d'Ajax et la rhétorique de la dissimulation", Colloque *Silence et Sagesse*, Sorbonne, 23-25 juin 2011. Version confiada por el autor.

Longino. *De lo sublime*. Traducido por Francisco de P. Samaranch. Buenos Aires: Aguilar, 1972

López-Baralt, Luce y Eulogio Pacho, eds. *San Juan de la Cruz: Obra Completa*, 1. Madrid: Alianza, 1991.

Liotard, Jean-François. "L'intérêt du sublime". En *Du sublime* VV.AA., 190-227.

—. *La phénoménologie*. París: Presses Universitaires de France, 2004.

MacAgy, Douglas. "Mark Rothko". En de Lima Greene, ed. *Mark Rothko: An Essential Reader*, 50-51.

Machado, Antonio. *Poesías Completas*, novena ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1970.

Maldiney, Henri. *L'art, L'éclair de l'être*. París: Les éditions du Cerf, 2012.

—. *Ouvrir le rien, l'art nu*. París: les Belles lettres, 2010.

Mancusi-Ungaro, Carol. "Material and immaterial Surface: the paintings of Rothko". En Weiss, ed. *Mark Rothko*, 283-300.

—. “The Rothko Chapel Paintings: A Personal Account”. En Eynatten, K. C., Kate Hutchins y Don Quaintance, eds. *Image of the Not-Seen*, 79-87.

Marí, Antoni. *Euforion*. Madrid: Tecnos, 1989.

—. *L'home de Geni*. Barcelona: Edicions 62, 1997.

Marin, Louis. “Sur une tour de Babel. Dans un tableau de Poussin”. En *Du sublime* VV.AA., 309 -336.

Marion, Jean-Luc. *El cruce de lo invisible*. Traducido por Javier Bassas y Joana Masó. Castellón: Ellago Ediciones, 2006.

—. *La croisée du visible*. París: Presses Universitaires de France, 1996.

Merleau-Ponty, Maurice. *L'Oeil et l'esprit*. España: Gallimard, 2014.

—. *Sense et non sense*. París: Nagel, 1948.

—. *Le visible et l'invisible*: Domont: Gallimard, 2013

de Ménil, Dominique. *The Rothko Chapel: Writings on Art and the Threshold of the Divine*. Houston: Rothko Chapel (distr. New Haven/ Londres: Yale University Press), 2011.

—. “Inaugural Address at the Rothko Chapel”, February 26, 1971. En de Lima Greene, ed. *Mark Rothko: An Essential Reader*, 140-141.

Morgensztern, Isy. *Rothko Un humaniste abstrait / An abstract humanist*. Éditions Montparnasse, 2005 [DVD].

Murray, Chris, ed. *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Madrid: Cátedra, 2006.

Nancy, Jean-Luc. *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*. Madrid: Trotta, 2006.

—. “L'offrande sublime”. En *Du sublime*, VV.AA., 43-95.

—. Prefacio a *Du sublime*, VV.AA., 5-8.

Newman, Barnett. *The sublime is now. A Selected writings and interviews*. Berkeley: University of California Press, 1992.

—. “Lo sublime es ahora” en *Escritos escogidos y entrevistas*, trad. Miguel Ángel Coll Rodríguez. Madrid: Síntesis, 2006.

Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Traducido por Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 2015.

Nodelman, Sheldon. *The Rothko Chapel paintings. Origins, Structure, Meaning*. Austin: University of Texas Press, 1997.

Nouss, Alexis. “Parole sans voix”. En *Dire l'événement, est-ce possible?*, 41-78.

Novak, Barbara y Brian O'Doherty. “Rothko's Dark Paintings: Tragedy and void”. En Weiss, ed. *Mark Rothko*, 265-281.

Novalis, Himnos a la noche. Traducido por J. Francisco Elvira-Hernandez. Madrid: Visor, 1974.

O'Doherty, Brian. “Mark Rothko: The Tragic and the Transcendental”. En de Lima Greene, ed. *Mark Rothko: An Essential Reader*, 124-139.

Otto, Rudolf. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Traducido por Fernando Vela. Madrid: Alianza, 1980.

Païni, Dominique, dir. *Antonioni*. París: Flammarion/La cinémathèque française, 2015.

Pastoreau, Michel. *Noir, histoire d'une couleur*. Francia: Seuil, 2008.

Paulo, Miriam. “La muerte del artista moderno: Rothko en el umbral de «el fin del arte»”. *Forma, Revista d'Humanitats*. (Fall'09): 93-102. <https://www.upf.edu/web/forma/miriampaulo>

Polcari, Stephen. *Abstract Expressionism and the Modern Experience*. Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 1991.

Prigent, Hélène. *Mélancolie. Les métamorphoses de la dépression*. Francia: Gallimard, 2005.

- Ramírez, Mario Teodoro, coord. *Variaciones. Sobre arte estética y cultura*. México: Morevallado, 2002.
- Reale, Giovanni y Dario Antiseri. *Historia del pensamiento filosófico y científico. Vol. III, Del Romanticismo hasta hoy*. Barcelona: Herder, 1992.
- Rees, Michael. "Silence and Presence at the Rothko Chapel: An Artist's Response". En Eynatten, K. C., Kate Hutchins y Don Quaintance, eds. *Image of the Not-Seen*, 100-111.
- Ries, Julien y Charles-Marie Ternes, eds. *Symbolisme et expérience de la lumière dans les grandes religions*. Actas del coloquio celebrado en Luxemburgo del 29 al 31 de marzo, 1996, *Homo Religiosus série II*. Turnhout: Brepols, 2002.
- Rigaud, Bernard. *Henri Maldiney. La capacité d'exister*. France: Éditions Germina, 2012.
- Rodman, Selden. *Conversations with artists*. Capricorn books, NY, 1961.
- Rogozinski, Jacob. "Le don du monde". En *Du sublime*, VV.AA., 229-272.
- Rosenberg, Harold. "The Art World: Rothko." En de Lima Greene, ed. *Mark Rothko: An Essential Reader*, 121-123.
- Rosenblum, Robert. "The Abstract Sublime". En de Lima Greene, ed. *Mark Rothko: An Essential Reader*, 91-94
- . "Notes on Rothko and Tradition". En Bowness, dir. *Mark Rothko, 1903-1970*, 21-31.
- . *La Pintura Moderna y La Tradición Del Romanticismo Nórdico: De Friedrich a Rothko*. Traducido por Consuelo Luca de Tena. Madrid: Alianza, 1993.

Rosenthal, Michael. *Landscape as high art in glorious nature. British landscape painting*. New-York: Hudson Hill Press, 1993.

Rothko, Christopher. "Introduction: Search for Understanding". En Eynatten, K. C., Kate Hutchins y Don Quaintance, eds. *Image of the Not-Seen*, 13-21.

—. "The Decade". En Collins, ed. *The Decisive Decade 1940-1950*, 33-36.

—. *Mark Rothko. From the inside out*. New Haven/Londres: Yale University Press, 2015.

—. "Mark Rothko: The Mastery of the 60's". En de Lima Greene, ed. *Mark Rothko: An Essential Reader*, 143-153.

Rothko, Mark. *La Realidad del artista. Filosofías del arte*. Rothko. Traducido por Marisa Abdala. Madrid: Síntesis, 2004.

—. *The Artist Reality. Philosophies of art*. Editado e introducción por Christopher Rothko. New Haven/ Londres: Yale University Press, 2004.

—. *La réalité de l'artiste. Philosophies de l'art*. Editado e introducción por Christopher Rothko y Traducido por Pierre-Emmanuel Dauzat. Barcelona: Flammarion, 2015.

—. *Mark Rothko. Escritos sobre arte (1934-1969)*. Editado y traducido por Miguel López-Remiro. Barcelona: Paidós, 2007.

—. *Writings on art*. New Haven: Yale University Press, 2006.

—. *Écrits sur l'art 1934-1969*. Editado por Miguel López-Remiro y Traducido por Claude Bondy. Francia: Flammarion, 2016.

Roth, Joseph. *La leyenda del santo bebedor*. Barcelona: Anagrama, 1989.

Safranski, Rüdiger. *Romanticismo: Una Odisea Del Espíritu Alemán*. Barcelona: Tusquets, 2009.

Sandler, Irving. "Mark Rothko". En Bowness, dir. *Mark Rothko, 1903-1970*, 9-19.

—. *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*. Traducido por Javier Sánchez García-Gutiérrez. Madrid: Alianza, 1996.

Saint Girons, Baldine. *L'acte esthétique. Cinq réels, cinq risques de se perdre*. París : Klincksieck, 2008.

—. El acto estético. Cinco reales, cinco riesgos de perderse. Traducido por Francisco de Undurraga A. Santiago de Chile: Lom ediciones, 2013

—. *Fiat lux. Une philosophie du sublime*. París: Quai voltaire, 1993.

--. *Les marges de la nuit*. París : Les éditions de l'amateur, 2006.

--. *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*. París : Desjonquères, 2005

--. *Lo sublime*. Traducido por Juan Antonio Méndez. Madrid: A. Machado libros, 2008.

—. "La revanche de l'obscur et la fondation de l'esthétique", coloquio, Milán, 29-30 Noviembre 2007. Versión francesa confiada por Baldine Saint Girons.

—. "La révolution longinienne: l'union du sublime et du simple" en *La simplicité*, dir. Sophie Jollin-Bertocchi, Lia Kurts-Wöste, Anne-Marie Paillet y Claire Stolz. París: Sorbone, Champion, 2017.

—. "Le Silence d'Ajax II" en *Silence et sagesse – De la musique à la métaphysique: les anciens Grecs et leur héritage*, dir. Laurence Boulègue, Pierre Caye, Florence Malhomme y Sylvie Perceau. París: Classiques Garnier, 2014.

La Santa Biblia. Madrid: San Pablo, 1993.

Scalco, Diego. "L'art abstrait et la tradition du sublime. Du sublime comme principe de critique d'art." Tesis doctoral, Université Paris Nanterre, 2011.

Schaeffer, Jean Marie. *L'art en l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII siècle à nos jours*. Paris: Gallimard, 1992.

Scully, Sean. *Mark Rothko. Corps de lumière*. Paris: L'échoppe, 1999

Seitz, C. William. *Abstract Expressionist Painting in America*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983.

Sherringham, Marc. *Introduction à la philosophie esthétique*. Paris: Éd. Payot & Rivages, 2003

Somoroff, Michael. "Imagining the Real". En Eynatten, K. C., Kate Hutchins y Don Quaintance, eds. *Image of the Not-Seen*, 112-133.

Soulages, Pierre. *Pierre Soulages. Entretiens avec Françoise Jaunin*. Francia: La Bibliothèque des Arts Lausanne, 2014.

Sobczyk, Marek. *De la fatiga de lo visible*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2011

Spineto, Natale. "L'herméneutique de la lumière dans l'oeuvre de Mircea Eliade". En *Symbolisme et expérience de la lumière*, 33-42.

Somville, Pierre. "Lumières de Byzance". En *Symbolisme et expérience de la lumière*, 105-110.

Soussana, Gad. "De l'événement depuis la nuit. L'irruption de l'origine." En *Dire l'événement, est-ce possible?*, 13-32.

—. Gad Soussana, Introducción a *Dire l'événement, est-ce possible?*, 9-12.

Sylvester, David. "Rothko". En de Lima Greene, ed. *Mark Rothko: An Essential Reader*, 98-99.

Tabb, Phillip James. "Semantic Cosmologies of the Ronchamp and Rothko Chapels". En Eynatten, K. C., Kate Hutchins y Don Quaintance, eds. *Image of the Not-Seen*, 89-99.

Tàpies, Antoni. *L'art contra l'estètica*. Barcelona: Ariel, 1978

Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia De Seis Ideas: Arte, Belleza, Creatividad, Mimesis, Experiencia Estètica*. Madrid: Tecnos, 1990.

--. *Historia de la estètica. La estètica antigua*. Madrid: Akal, 1987.

Taylor, Charles. *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*. Barcelona: Paidós, 1996.

Taylor, Mark C. *Después de Dios*. Traducido por Mar Rosàs Tosas. Siruela: Madrid, 2011.

—. *Disfiguring. Art, architecture, religion*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

Terenzio, Stéphanie. ed. *The Collected Writings of Robert Motherwell*. Berkeley/California: University of California Press, cop., 1999.

Thomas, Morgan. "Rothko and the cinematic imagination". En Borchardt-Hume, ed. *Late Series*, 61-71.

Turner, Denys. *The Darkness of God. Negativity in Christian Mysticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995

VV. AA. *Mark Rothko, works on paper 1930-1969*. Basel: Galerie Beyeler, cop. 2005 Valéry, Paul. *Estudios literarios*. Madrid: Visor, 1995.

Vega, Amador. *Arte y Santidad. Cuatro lecciones de estètica apofática*. Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, 2005.

—. *Passió, meditació i contemplació: sis assaigs sobre el nihilisme religiós*. Barcelona: Empúries, 1999.

- . *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko. La vía estética de la emoción religiosa*. Madrid: Siruela, 2010.
- . *Tres poetas del exceso. La hermenéutica imposible en Eckhart, Silesius y Celan*. Barcelona: Fragmenta Editorial, 2011.
- Weiss, Jeffrey, ed. *Mark Rothko*. New Haven: Yale University Press; Washington: National Gallery of Art. 1998.
- . "Rothko's Unknown space". En Weiss, ed. *Mark Rothko*, 303-329.
- Wilson, Edmund. *El castillo de Axel*. Madrid: Cupsa, 1969.
- Wilton, Andrew. "American Light: The Luminist Movement 1850-1875." *The Burlington Magazine*, Vol. 122, No. 931 (Octubre, 1980): 715-716.
- . "American Paradise: The World of the Hudson River School by John K. Howat; American Paradise: The Early Landscapes of Frederic Edwin Church 1845-1854 by Franklin Kelly; Gerald L. Carr." *The Burlington Magazine*, Vol. 130, No.1022 (May, 1988): 378-379.
- . *American sublime. Landscape painting in the United States 1820-1880*. Londres: Tate Publishing, 2002.
- . *Turner and the Sublime*. Londres: British Museum Publications, 1980.
- Worringer, Wilhem. *Abstracción y naturaleza*. México: Fondo de cultura económica, 1953.
- Zambrano, María. *La agonía de Europa*. Madrid: Trotta, 2000
- . *Algunos lugares de la pintura*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.
- . *Filosofía y poesía*. Madrid: Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares: Fondo de Cultura Económica, cop. 1993.
- . *El hombre y lo divino*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2007.

—. *La mitad invisible - La razón poética de María Zambrano*, emitido el 10 marzo 2012. RTVE. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-mitad-invisible/mitad-invisible-20120310-1930-169/1345843/>.