

//LA MUERTE DEL ARTISTA MODERNO: ROTHKO EN EL UMBRAL
DE "EL FIN DEL ARTE"//

MÍRIAM PAULO (miriam.paulo@upf.edu)
UNIVERSITAT POMPEU FABRA, SPAIN

///

PALABRAS CLAVE: Rothko, Dark Paintings, Espacio-color, 1964: "el fin del arte", Tate Modern.

RESUMEN: Mark Rothko es un artista asombrosamente ambiguo y contradictorio. Es necesario ser muy cauteloso cuando uno se aproxima a sus pinturas: una "casa con muchas mansiones", como una vez observó de Kooning. Su muerte no es menos compleja ni confusa. Meticulosamente preparada, cada detalle apuntaba hacia un sacrificio ritual que Robert Motherwell entendió como el nacimiento de un nuevo mito moderno. El objetivo de este artículo es reconsiderar el papel que Rothko desempeñó durante la denominada "muerte del arte" en los sesenta. También presenta una retrospectiva de sus obras tardías y murales donde la pintura inunda el espacio, creando "un lugar" que Rothko definiría como una experiencia de "cierto estado de ánimo". Se basa en el itinerario diseñado por la Tate Modern en ocasión de la exposición inaugurada en septiembre del 2008. El artículo también contempla las formas en que su estética ha influenciado en artistas actuales tales como James Turrell.

KEYWORDS: Rothko, Dark Paintings, Colourfield, 1964: "the End of Art", Tate Modern.

ABSTRACT: Mark Rothko is an uncannily ambiguous and contradictory artist. One needs to be wary while approaching his paintings: a "house with many mansions" as de Kooning once remarked. His death is not any less complex or confusing. Thoroughly staged as it was, every detail aimed at a ritualistic sacrifice that Robert Motherwell understood as the beginning of a new modern myth. The aim of this article is to

reconsider Rothko's role during the so-called "end of art" in the sixties. It also presents an overview throughout his late works and murals –where painting expands to fill up the room, creating a "place" that Rothko defined as experiencing a "mood". This overview is based on the itinerary designed by Tate Modern for the exhibition inaugurated in September 2008. It also contemplates the ways in which Rothko's aesthetics have influenced current artists such as James Turrell.

///

Rembrandt has become a noun, a noun that conjures up a particular kind of painting. Rembrandt has become an image.

Mark Rothko.

En una superficie de 6" x 8" de sangre coagulada yacía el cuerpo de Mark Rothko, célebre y celebrado artista de la Escuela de Nueva York. Su cuerpo fue descubierto por su ayudante, Oliver Steindecker, el lunes 25 de febrero de 1970 a las 9 de la mañana. Su cadáver: en ropa interior –camiseta interior blanca, calzoncillos azules y calcetines negros– boca arriba y los brazos ligeramente abiertos. La causa de la muerte fue por desangramiento aunque también se había procurado una dosis considerable de barbitúricos, la suficiente como para provocarse una intoxicación aguda y atenuar el dolor de la agonía. De la misma forma meticulosa y cuidadosa, perfeccionista y controladora que lo caracterizaba, y al modo de un ritual preparativo, envolvió una hoja de afeitar con un pañuelo de papel para evitar incómodos cortes en los dedos y se seccionó las venas del antebrazo. El veredicto médico era claro: "an open-and-shut suicide" (Breslin, 1993: 522). A la mañana siguiente la noticia del trágico suceso apareció publicada en el *New York Times*.

En sus episodios depresivos, Rothko ya había advertido que si alguna vez decidía suicidarse, lo haría de manera que no se pudiera dudar de ello. Familiares y amigos tendrían un cuadro claro de los motivos de su muerte y así evitaría la angustia innecesaria que ocasionó la muerte de sus colegas artistas Pollock y Smith, quienes perdieron la vida en trágicos accidentes automovilísticos. A pesar de la nitidez de sus intenciones y la claridad de los hechos, la muerte de Rothko no deja de ser una manifestación violenta y trágica del espíritu del más ferviente romanticismo. Más allá del significado simbólico de su muerte y de la escenificación del sacrificio prometeico requerido, más allá incluso del duelo social por la pérdida de uno de los pioneros del Expresionismo Abstracto, celebrado como uno de los grandes artistas de su generación, el caso de Rothko fue archivado como el número 1867.

Desde 1968 Rothko ya presentaba un comportamiento autodestructivo y una tendencia al suicidio cuando después de superar un aneurisma y separarse definitivamente de su segunda esposa, Mell, se abandonó al alcohol y al tabaco pese a toda indicación médica en sentido contrario. Su irreversible depresión, las continuas visitas a diferentes psicoterapeutas y la predisposición a automedicarse y a combinar los distintos tratamientos prescritos, precipitaron el paso final. El Dr. Grokest, su médico de cabecera, definió su comportamiento como un suicidio lento e inconsciente.

En medio de ese panorama desolador, sólo encontraba refugio en el arte y en la soledad *cavernosa* de su estudio (Ashton, 2003: 155). Steindecker recuerda como éste se involucraba de tal manera en sus creaciones que parecía que formara parte de ellas, como si se disolviera en ellas, como si se convirtiera en ellas en una maravillosa metamorfosis o en una danza ritual: “his whole body would go up, down with the sweep of the brush on canvas; it was like he was really into it rather than just moving his arm. His whole body moved up and down with each stroke” (Breslin, 1993: 526). Sin embargo, en otras ocasiones este mismo proceso creativo era extenuante y abrumador y lo había hecho sufrir angustiosamente hasta la desesperación. Su primera esposa, Edith Sachar, recuerda como Rothko, quien solía pintar de pie, se movía nervioso e inquieto por el lienzo cuando el ansia lo acechaba: “painting was sort of a tormented act for him. He was tortured when he painted and when you watched him when he painted, the expression on his face, he seemed to go through agony. [...] He had a tremendous emotional capacity for despair” (Breslin, 1993: 94).

En los últimos meses de su vida realiza nuevas obras que abren una nueva tendencia en las controvertidas “Dark Paintings” con las que generalmente se le identifica. Éstas no forman parte de una serie en particular sino que denominan las obras oscuras que realiza de forma intermitente desde 1957. El propio artista no sabía cómo definir las, sólo sabía cuando empezó a crearlas. El propósito de Rothko es que las obras fueran más selectas y difíciles de vender para asegurarse de que su comprador entendía el carácter profundamente trágico que desprendían. De esta forma, se mantuvo en el *leitmotiv* de sus primeras abstracciones. No obstante, en lugar de expresarse a través de una infinitud de variedades tonales entre el rojo y el amarillo como en el paradigmático caso de *Number 22* (1949), ahora predominan los colores oscuros tales como el negro, el marrón o el rojo y su máxima expresión se encontraría en el conjunto de la Rothko Chapel en Houston. Una forma rotunda de escapar de una tendencia de la crítica que relacionaba sus obras con un hedonismo cromático en busca de una belleza abstracta, estática y pasiva. En este sentido, Ashton exclama con su característico tono irónico: “He seems to be saying in these new foreboding works that he was never painting *luxe, calme* and *volupté* if we had only known it! Most of these paintings are in the great tragic voice (though one borders on irritable despair)” (1999: 403).

Un claro ejemplo de “Dark Paintings” se pudo ver en la exposición que la Tate Modern organizó en septiembre del 2008 y que aquí nos sirve de recorrido por sus series tardías. La Tate diseñó un itinerario bajo la estela de la declaración de Rothko, “If people want sacred experiences they will find them here. If they want profane experiences they’ll find them too. I take no sides” (Borchardt-Hume, 2008: 1). Se trataba de enfatizar la búsqueda de la construcción de un nuevo espacio pictórico que envolviera al espectador y lo hiciera partícipe de su drama, convirtiéndole así en un improvisado *dramatis personæ*. En esta ocasión la Tate no se mostró recatada y mostró desde el principio los protagonistas de esta exposición histórica: los murales realizados a finales de los cincuenta y que estaban destinados a decorar el comedor del exclusivo restaurante Four Seasons del edificio Seagram en Park Avenue.

Tras cruzar la primera sala, un *hall* acogedor donde el espectador podía saborear las primeras degustaciones –esbozos de los murales y una maqueta de su disposición espacial, un imponente mural de 1958 titulado *Four Darks in Red*, y un estudio en rayos X sobre la técnica del artista–, aparece la sala con los Seagrams. Los colores sombríos

inspirados en los frescos de Pompeya y su inquietante arquitectura no necesitan presentación. En términos de Dore Ashton, los murales parecían configurar un simbolismo hermético, o tal como Peter Selz los describiría, serían el escenario idóneo para una moderna danza de la muerte. Todo formaba parte de un plan retorcido: la voluntad por parte del artista de que el espectador (o, mejor dicho, el cliente del Four Seasons) perdiera el apetito al contemplar la obra. John Fischer recuerda la confesión de Rothko, “I accepted this assignment as a challenge, with strictly malicious intentions. I hope to paint something that will ruin the appetite of every son of a bitch who ever eats in that room” (2006: 131).

Rothko recreó meticulosamente el espacio del que dispondría en su estudio de Bowery Street. De esta forma, podía controlar la luz que iluminaría su obra y, al mismo tiempo, la experiencia estética del espectador¹. Siempre tuvo preferencia por los estudios oscuros y austeros donde se pudieran dirigir fácilmente los efectos de luz. Incluso cuando alquilaba un estudio luminoso tapiaba las ventanas para impedir que la engañosa luz natural estropeará su proceso creativo. Ashton lo visitó cuando estaba trabajando en los murales Seagram. Entró cuidadosamente en el estudio, que parecía un viejo teatro donde sólo se percibía un hilo de luz tenue que le indicaba donde se encontraba su amigo. Cuando Rothko advirtió su presencia, exclamó emocionado y exaltado que había creado *un lugar*. “I have made a place” (Ashton, 2003: 155). A partir de este momento, Rothko inicia una nueva búsqueda artística en la que el espacio de exposición forma parte del conjunto estético y ambiental de la obra².

No obstante, Rothko había creado un espacio artístico que, como tal, no siempre funcionaba. Ashton advirtió en más de una ocasión que las condiciones espaciales y el entorno de la obra eran casi tan importantes como la obra misma: “Rothko had made a consecrated place for himself, and when some of the panels were subsequently removed from the ‘place’ and exhibited out of context, they appeared strangely isolated” (1962: 77). En otra ocasión volvió a referirse a este carácter singular de los murales Seagram, o jointed-scheme como Rothko solía referirse a éstos: “These paintings had to respond to an inner vision that could never be quite satisfied in actual *situ*, as confirmed by Rothko’s eventual refusal to deliver them” (2003: 156). Las dimensiones y la iluminación de aquella sala de la Tate no conseguían recrear este espacio tan propio del artista que prácticamente se podría definir como *Site-specific Art*. No se conseguiría pese a los esfuerzos de los comisarios y al margen de la importancia histórica del acontecimiento – tanto por reunir un conjunto de murales que debían ser expuestos en un mismo lugar, como por conmemorar la relación de la Tate con su colección de Seagrams que adquirió a finales de los años sesenta–. No sería por falta de audacia, ya que ni siquiera en la Rothko Chapel, con todo el control y revisión del proyecto arquitectónico que Rothko

¹ Paulatinamente, el estudio se convertiría en parte fundamental del proceso creativo. En parte, muchos de los problemas relacionados con el lugar de exposición surgen a raíz de esta transformación del estudio. Sería interesante llevar a cabo un estudio comparativo entre esta particular concepción de Rothko con la emblemática “Factory” de Warhol, y señalar las implicaciones que conllevan estas dos formas de enfrentarse a la creación y/o producción de la obra.

² Nos referimos al sentido amplio del término. Rothko solía hablar de la experiencia de “the mood” que podría traducirse como ambiente o atmósfera, pero también hace referencia al estado de ánimo y el humor.

llevó a cabo, y a pesar de inspirarse en las paredes y el suelo del estudio del artista, se consiguió reproducir la misma luminosidad.

Siguiendo el itinerario marcado, aparece una pequeña sala contigua reservada exclusivamente a las obras negras realizadas en 1964. Este año, el mismo en que los Beatles y los Rolling Stones hacen su primera gira por Estados Unidos, fue muy señalado para la historia del arte, la filosofía del arte, la crítica y, no podría ser de otra forma, para sus artistas. En el seno de lo que podríamos llamar los *burly-burly roaring sixties*, se produce un giro copernicano en el mundo del arte. Para muchos representaría un retorno a Duchamp y el triunfo de los artistas neodadaístas y pop que tanto intimidaban a los patriarcas del Expresionismo Abstracto. Rothko, amenazado por el éxito de Jasper Johns, Rauschenberg y Warhol, solía exclamar: “those young artists are out to murder us” (Breslin, 1993: 5).

Fue en 1964 cuando Rauschenberg se convirtió en el primer americano que ganaba el gran premio de pintura en una Bienal de Venecia. El mismo año en que Dan Flavin empezó a producir sus *Monuments* con luces de neón como homenaje a Tatlin y como parte de sus investigaciones sobre los efectos lumínicos en el espacio de exposición. También fue en 1964 cuando Warhol exponía la reproducción de varias cajas de productos comerciales en la Stable Gallery, sólo a unas calles del estudio de Rothko. Las *Brillo Boxes* se convirtieron en las protagonistas de esta ocasión: sus letras simpáticas e infantiles, los colores y el movimiento ondulado que recuerdan a la bandera, la novedad y la exaltación de la cultura media americana de los cincuenta, se convirtieron en el blanco de muchas críticas y elogios. Entre sus espectadores más entusiastas se encontraba Arthur Danto, el autor de “Artworld”, quien reconoció en estas cajas la llegada de “el fin del arte”. Años más tarde escribiría: “¿Quién podría haber sabido que el arte había empezado a acabar?” (Danto, 1999: 46).

No se debe leer su teoría sobre “el fin del arte” en clave apocalíptica y/o relativista, sino que se debe entender que el arte ha llegado al fin de una determinada narrativa que había dominado en Europa desde el Renacimiento y que agota sus últimas posibilidades en la modernidad. Greenberg encarnaría uno de sus últimos grandes portavoces. Como buen discípulo de Hans Hofmann, y como fruto de sus conversaciones de estudio, apostaba por un arte moderno, reflexivo y elitista que exaltaba el plano bidimensional como su principal característica formal. La tesis de Danto se sustenta sobre la idea de que si bien se habla de una actividad anterior a “la era del arte” (hasta 1400 aproximadamente) de forma necesaria deberá existir un arte posthistórico que apuesta por, “un profundo pluralismo y una total tolerancia” (Danto, 1999: 20). Si las *Brillo Boxes* se convirtieron en su ejemplo artístico predilecto, es porque exponían el problema de la definición del arte mediante un lenguaje artístico que, con actitud juguetona, retaba al espectador y al ojo siempre vigilante del crítico.

No obstante, ¿qué diferencia una *Brillo Box* de Warhol de aquellas cajas industriales en las que se inspira? ¿Qué da el carácter de arte a la reproducción expuesta en la Stable Gallery? Lo que nos conduce a nuevas preguntas: ¿de qué valores debemos servirnos para juzgar el arte? ¿Cuáles son los criterios teóricos plausibles? ¿Cómo debe el crítico enfrentarse al pluralismo? ¿Qué diferencia a una obra de arte de algo que no lo sea? Danto trató de responder a sus preguntas en *The Transfiguration of the Commonplace* donde desarrolla la tesis de que aquello que convierte el arte en arte es algo imperceptible al ojo. Es decir, desde el punto de vista de la percepción, no hay ningún

criterio que distinga una obra de arte un mero objeto cotidiano, por lo que resultan *indiscernibles*. Sin embargo, a diferencia de sus hermanas gemelas de supermercado, las *Brillo Boxes* han sido concebidas bajo una determinada concepción del arte que las legitimaba como pertenecientes al “mundo del arte”. En este sentido, Danto añadiría que una obra de arte siempre es “sobre algo” (*aboutness*), pero no es suficiente para diferenciarla, y añade que aquello que distingue la obra de arte de otras representaciones es el modo en que ésta es sobre su objeto artístico. Ese modo de ser se traduce en lo que Danto llama “significado encarnado” (*embodied meaning*).

Desde este momento, el arte ofrece una mirada diferente sobre el mundo, y en este sentido, el panorama no ha vuelto a ser el mismo desde aquella exposición en la Stable Gallery.

No obstante, 1964 también fue un año emblemático para Rothko. Pocos meses después de haber supervisado la instalación de sus murales en Harvard, el matrimonio de Menil le encargó otro conjunto para el proyecto de la capilla para la universidad de Saint Thomas en Houston, Texas. *Number 1, Number 5, Number 6, Number 7, Number 8* e incluso los experimentos en rojo de *Untitled*, que parece ser un homenaje al *Atelier Rouge* de Matisse, son claros ensayos de los trípticos y los paneles de la capilla Rothko. Gracias a una técnica muy estudiada y precisa, Rothko consiguió crear diferentes tonalidades de negro y otros colores oscuros que se perdían en la profundidad abismal de la obra. Entre este amasijo fluctuoso de negros, morados, marrones y rojos, siempre emerge un cuadrado que debe su hermetismo a una textura gelatinosa de la pintura. Estas obras, tan idénticas y tan diferentes al mismo tiempo, se abren como agujeros negros en la pared que invitan al espectador a cruzar el umbral. Estas *Black Paintings* distan mucho de las superficies planas e impenetrables de los cuadros negros de Reinhardt. Éstas se disuelven en un continuo movimiento centrípeto y centrífugo que no dan otra opción al espectador que dejarse seducir e involucrarse en este vaivén extraordinario. Morton Feldman compara este movimiento con el sonido, uno casi puede percibir como la pintura se le acerca: “Rothko’s paintings are active, as a sound is active. It locates you as you feel it come to you. You don’t listen for a sound, unless you first hear it coming toward you” (Auping, 2007: 141).

Estas obras prefiguran los murales del conjunto de la capilla en Houston, que se convirtió en la gran posibilidad de crear este espacio tan ansiado desde el proyecto Seagram. Rothko no consideraba estas obras ni como pinturas ni como iconos, su intención consistía en eliminar cualquier trazo que distrajese al visitante de la capilla. Se trataba de que las obras desaparecieran y se disolvieran en la luz que ellas mismas proyectaban las unas sobre las otras, fruto de un diálogo fluido. Finalmente sólo quedaría la presencia³ de una luz, cambiante y estática, fluctuosa y acidificada, que daría lugar a un ambiente sórdido pero sosegador. Se convertiría en una suerte de aurora boreal morada y rojiza, según la luz natural filtrada, que avivaría cierto estado de ánimo. Rothko se refería a ello con el término “the mood”: un *ambiente* propicio que despierta diferentes suertes de *humores*.

³ El objetivo de Rothko era que sus obras adquirieran una fuerte presencia de forma que el espectador podría sentir las aunque estuviera de espaldas, de la misma manera que sentimos la presencia y el calor del sol.

Esta vez era evidente que no quería únicamente crear una ilusión de profundidad, sino que este mismo espacio se acercaría y capturaría al espectador. Precisamente por ello se podría afirmar que éste tiene un papel fundamental y participa activamente en la elaboración de la obra. Si el espectador no se encuentra predispuesto a ello, el conjunto de la capilla parecería más bien un paisaje desolado y una evidente “pérdida de tiempo” para el artista, sus mecenas y las instituciones implicadas.

Tras cruzar la puerta de entrada de la capilla, el visitante debe dirigirse hacia un pasillo estrecho, frío y oscuro que precede la entrada definitiva. Al final de este pasillo encuentra una puerta austera que parece llevar al interior de una cripta. Todavía ante la expectativa de lo que está a punto de ocurrir, cruza el umbral de la puerta. Su primer impacto es el duro golpe de una penumbra inquietante que inunda el recinto y, como si se tratara del filósofo regresando a las profundidades de la caverna platónica, su vista deberá acostumbrarse a la nueva oscuridad.

Apenas el ojo empieza a vislumbrar los primeros rastros de luz, la mirada todavía no ha encontrado reposo en un incesante torbellino de impresiones y de modalidades lumínicas que modifican continuamente el espacio. Como si se tratara de las *Perceptual Cells* de James Turrell, el visitante necesitará entre quince y veinte minutos para recuperar el aliento, y contemplar ordenadamente los catorce paneles. Como en la instalación de Turrell, a medida que transcurre el tiempo aparecen nuevos focos de luz que aportan nuevas experiencias –en nuestro caso, el carmesí y el negro que generan tonalidades moradas, rojas y marrones que conforman lo que más arriba definíamos como una aurora boreal-. De esta forma la luz se convierte en uno de los principales materiales arquitectónicos y se recupera aquella imagen del viejo teatro en Bowery, donde la luz es el único medio a través del cual se nos permite disfrutar de la escena.

Rothko crea un lugar íntimo con la voluntad de cubrir las necesidades espirituales del hombre, al mismo tiempo que, con actitud hermenéutica, busca establecer un puente de comunicación entre la obra y el espectador, recuperando uno de sus principales lemas en sus tiempos de creador de mitos (*Mythmaker*): “The appreciation of art is a true marriage of minds. And in art, as in marriage, lack of consummation is ground for annulment” (2006: 36). Rothko compara el arte con un matrimonio en el que ambas partes *se comprometen* en un mismo *proyecto*. En este mismo sentido, Ashton define la espiritualidad de la capilla de la siguiente manera:

His chapel would not be an experience of private meditation such as those who contemplate mandalas undergo, but an experience of the summum of a spiritual man’s life’s work, where all his researches, in Matisse’s terms, could be united. The expression of faith had to be a faith in the Existentialist idea of intersubjectivity –the only faith left to modern man. The highest praise in Rothko’s vocabulary, as Motherwell remarked, was to call someone a ‘human being,’ that is, a person who feels (2003: 177).

Junto a las obras negras expuestas en la Tate, se podían apreciar algunos estudios de la capilla Rothko. Pero el museo todavía se reservaba una última y grata sorpresa: las obras producidas en su último año de vida y que Ashton llama “Afterstorms”, una variación muy sugerente de las clásicas “Dark Paintings”. El gris, el negro y el marrón se identifican como los colores predominantes de esta última etapa y la pintura acrílica, como su medio de expresión. En esta ocasión, el efecto inhóspito, duro y hermético que

consigue no son tanto una consecuencia inmediata de la armonización de colores, como del espesor sofocante de la pintura acrílica.

En diciembre de 1969 Rothko celebró un fiesta privada en su estudio del 157 de la calle 69 del Upper East Side para mostrar estas nuevas creaciones. Robert Motherwell se sorprendió por el cambio estilístico y se llevó la impresión de que Rothko se refugiaba tras estas obras crípticas como si fueran a protegerlo de un peligro exterior que lo acechaba, como si pudieran hallar respuesta a la pregunta que éste siempre le formulaba: “How does one live a life?” (Motherwell, 2007: 272). El negro o marrón sobre gris con un marco blanco se aleja de aquella idea de Matisse de que la obra debe traspasar los límites del lienzo y expandirse por toda la estancia. El mismo marco blanco lo impedía. De todas formas, tampoco debería hablarse de un retorno a la segunda dimensión. El diálogo entre lienzos se mantiene vivo en el seno de la sala de exposición, aunque esta vez el espectador deberá conformarse en ser testigo ocular. El reto que plantea deberá leerse en una clave distinta, hecho que inquietaba a Motherwell.

El lienzo se divide en dos superficies que se encuentran y se cortan abruptamente conformando el horizonte de un posible paisaje romántico. Además el marco blanco que Rothko había diseñado consigue el efecto centrípeto y hermético que las caracteriza. Los trabajos más evidentes son los *Maroon on Gray* y *Black on Gray*. Tanto en un caso como en otro, las superficies más oscuras se convierten en el centro de atención como si fueran el límite de un abismo o un paisaje antártico al modo de Friedrich. En otras ocasiones, Rothko se deja llevar por colores pastel con tonalidad azulada, rosada y grisácea combinados con colores tostados que se inspiran en la obra de Giacometti. Es necesario tener en cuenta que en 1969 la UNESCO propuso realizar una exposición en la que se reunirían estos dos artistas. Una idea que entusiasmó a Rothko puesto que consideraba que compartía con Giacometti una misma idea trágica entorno al vacío. La soledad de su escultura, siempre tomando posición en relación al espacio, estaría rodeada de cuatro paneles que él mismo concebía como distintas voces operísticas –unas veces pintaría a don Giovanni, otras veces a Elvira– (Motherwell, 2005: 26).

Al margen de una aparente inaccesibilidad, las obras mantenían su ferviente diálogo. Aunque esta vez se mostraban más reservadas y austeras en su espacio interior que tiende a retraerse y a encerrarse en sí mismo, proyectándose hacia el silencio y la soledad. Se aviva la imagen de aquel recuerdo de infancia de Rothko donde relata el viaje a la sepultura del pueblo judío en Dvinsk. Es difícil determinar si se trata de un recuerdo real o si es fruto de un imaginario fantástico propio de los cuentos de ETA Hoffmann que atormentó las noches del joven Marcus, pero en repetidas ocasiones explicaba como los cosacos obligaban a los judíos a cavar sus propias fosas en los bosques de Dvinsk. Algunas veces decía que se trataba de un rumor que se extendió por la ciudad, otras veces aseguraba haber presenciado tal monstruosidad, y otras hacía la afirmación poética de que había dibujado estos grandes agujeros rectangulares como prefiguración de su imaginario estético, que le lleva al convencimiento de que el único tema a tratar seriamente es la muerte:

“The interior realm was where Rothko wished to or perhaps could only live, and what he hoped to express. The ‘theater of the mind’, as Mallarmé called it, was immensely dramatic for Rothko. His darkness at the end did allude to the light of the theater in

which, when the lights are gradually dimmed, expectation mounts urgently. Such darkness for Rothko was a crucible for imagination, even as he imagined terrible things. If his last two years were hellish, his paintings reflect them faithfully. It would be futile to see them as anything other than a mournful reckoning of his life's preoccupations, birth, dissolution, and death" (Ashton, 2003: 191).

Sea fruto de una fantasía o no, la oscuridad críptica de estas obras se convirtió en su *modus vivendi*, en su refugio, en su espacio, en su casa, en Rothko mismo. De la misma manera que en *The Oval Portrait* de E. A. Poe, a medida que se encerraba más en su obra y más producía, Mark (o Marcus) era cada vez más taciturno, inseguro y autodestructivo. A medida que se definía la imagen se difuminaba el hombre: una metamorfosis llena de tumultuosas contradicciones que acabaron con su vida. Es así como Hedda Sterne, también artista del Expresionismo Abstracto, lamenta su muerte exclamando: "who was this man Mark Rothko who killed my friend?" (Breslin, 1993: 521).

Siguiendo el homenaje que Motherwell le dedica, se puede concebir su muerte como la celebración ritual de un sacrificio, a la vez reafirmación y aniquilación de sí mismo como momento más nítido de su individuación, seguido de un estallido y *desmembramiento* fulminante del *artista sacrificado*. Una puesta en escena trágica en la que su obsesión por el control y la disposición del espacio gozó de una última oportunidad de fluir libremente.

De esta forma se convierte, junto a sus colegas fallecidos, en un mito del último arte moderno. Se convierte, diría Ashton, en un misterioso acontecimiento en el tiempo y en el espacio donde la compleja relación entre el hombre, la sociedad, el artista y su obra es presente hasta el momento de su muerte. En el prefacio de *About Rothko* Ashton define el recuerdo de su amigo como,

"There was certainly anger in Rothko. Most of his close friends accepted it and understood that some of it was bred in the loneliness of the studio routine, and some evoked by his general condition of doubt. Like K. in *The Castle*, Rothko spoke the same language as the others, but for some permanently obscured reasons, the others didn't often understand" (2003: s/p).

Su muerte, misteriosa y compleja, constituye una pérdida sin precedentes para el arte en la medida que sus obras –sea por su monumentalidad cromática, sea por el halo de misterio espiritual que gira a su alrededor– son únicas y no encuentran equivalente con el que se las pueda medir. Para Motherwell, la unicidad de la obra de Rothko radica en el hecho de que abre un mundo de posibilidades emocionales ilimitadas que el arte todavía no había contemplado: "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" (Motherwell, 2007: 271).

La luz interior del cuadro que configura el espacio-color de su obra y su capacidad por conquistar y modificar el espacio mismo de exposición (sean las salas del MoMA en 1961, sea su propio estudio de Bowery), abre las puertas a una nueva generación de artistas. Entre los más destacados se encuentran James Turrell y sus continuas indagaciones preceptuales en torno a la transformación del espacio con efectos de luz (natural o artificial), así como Robert Irwin quien compartía esta misma

inquietud. Incluso podrían hallarse puntos en común con el artista minimalista Dan Flavin, quien empezó a trabajar con luces de neón a principios de los sesenta, y en los setenta éstas ya se habían consolidado como firma indiscutible del autor. Existe en todos ellos una voluntad de redefinir el papel del espectador, su experiencia y su relación con este espacio-luz, que a veces no encuentran mejor definición que la que el mismo Flavin otorga a sus obras: *it is what it is*.

Se podría entender el sacrificio de Rothko como el canto del cisne del artista moderno que, no obstante, anuncia la victoria de una imagen (sello del artista) definida aquí como *espacio-color* y que se asocia a la voluptuosidad de grandes superficies de colores en disposición horizontal. Mark Rothko, arrojado en la encrucijada de la modernidad, se encuentra en el umbral de lo que Danto llamó “el fin del arte”, se convierte, al igual que Rembrandt, en un sustantivo asociado a una imagen, un neologismo en el contexto artístico de mediados del siglo XX generador de nuevos discursos.

///BIBLIOGRAFÍA///

- ASHTON, D. *The Unknown Shore. A View of Contemporary Art*. Boston: Little, Brown & Co., 1962.
- . “Art: Mark Rothko”. En: SCHAPIRO D. y SCHAPIRO C. (eds.). *Abstract Expressionism: A Critical Record*, 4ª reimpr. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 402-405.
- . *About Rothko*. (2ª. ed.) Nueva York: Da Capo Press, 2003.
- AUPING, M. *Declaring Space: Mark Rothko, Barnett Newman, Lucio Fontana, Yves Klein*. Nueva York: Prestel Publishing, 2007.
- BRESLIN, J. E. B. *Mark Rothko: A Biography*. Chicago: University of Chicago, 1993.
- BORCHARDT-HUME, A. (ed.) *Rothko*. Londres: Tate Publishing, 2008.
- DANTO, A. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1999.
- FISCHER, J. “The Easy Chair: Mark Rothko, Portrait of the Artist as an Angry Man”. En: *Mark Rothko: Writings on Art*. López-Remiro, M. ed. Yale: Yale University Press, 2006, pp. 130-138.
- MOTHERWELL, R. *Sur Mark Rothko*. París: L'échoppe, 2005.
- . “On Rothko, A Eulogy”. En: ASHTON, D. y BANACH, J. (eds.) *The Writings of Robert Motherwell*. Los Angeles: University of California Press, 2007 pp. 271-274.
- ROTHKO, M.; GOTTLIEB A. “Rothko and Gottlieb’s Letter to the Editor, 1943”. En: LÓPEZ-REMIRO, M. (ed.) *Mark Rothko: Writings on Art*. Yale: Yale University Press, 2006, pp. 35-36.