

Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

MARK ROTHKO

1987

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

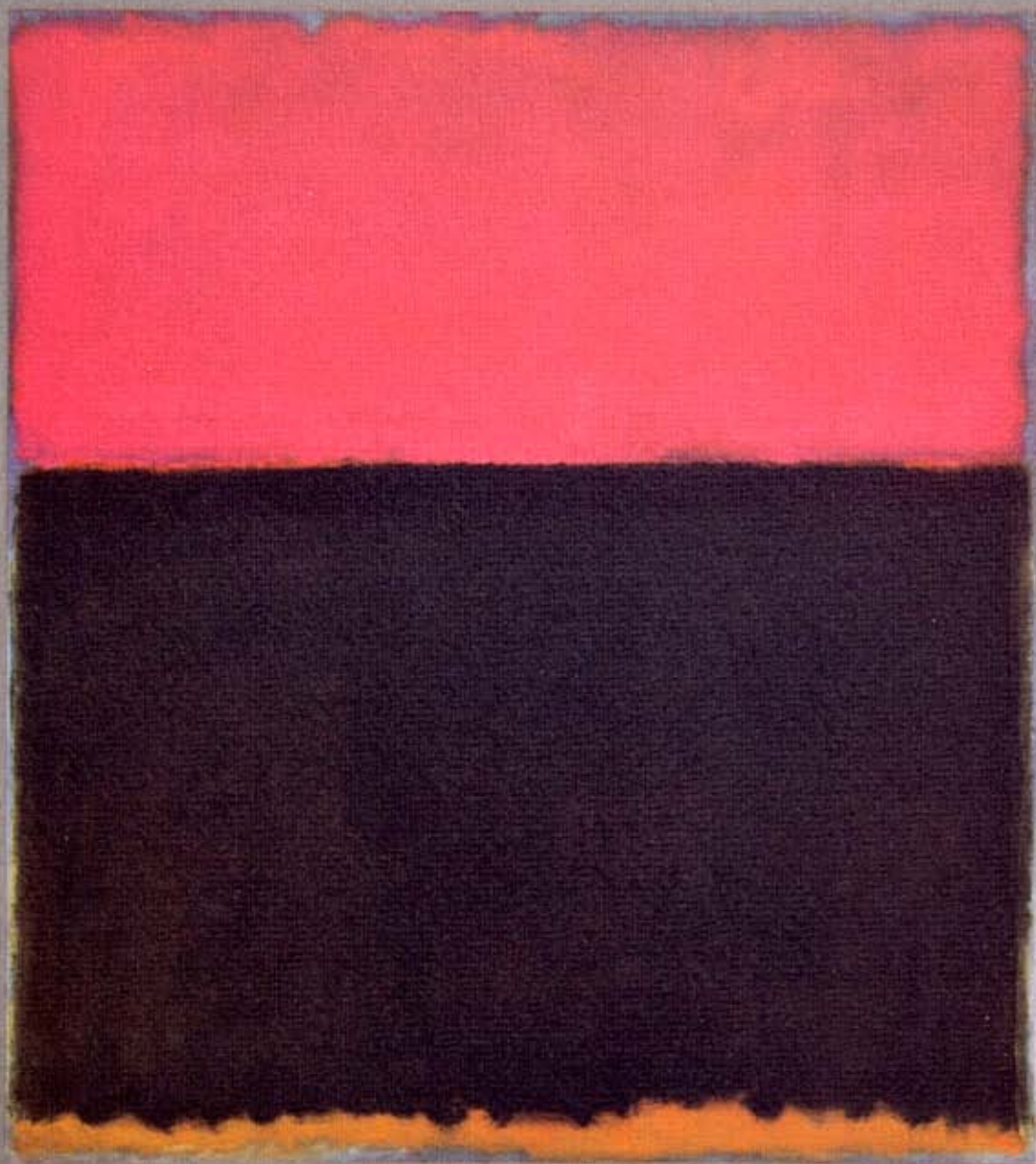
Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es



Fundación Juan March Calleto, 77, 28006 Madrid.



MARK ROTHKO

MARK ROTHKO



MARK ROTHKO

23 Septiembre 1987 - 3 Enero 1988

Fundación Juan March

Sobrecubierta: Sin título, 1953 (número 20).

© Fundación Juan March, 1987-1988.

Textos:

Michael Compton y Mark Rothko.

Traducción:

Tissa.

Fotomecánica:

PJ Graphics, Londres. Ochoa, Madrid.

Fotocomposición e impresión:

G. Jomagar. Pol. Ind. Arroyomolinos. Móstoles (Madrid).

Depósito Legal:

M. 24.162-1987.

I.S.B.N.:

84-7075-366-5.

Diseño catálogo:

Jordi Teixidor.

Créditos fotográficos:

Geoffrey Clements. Henry Elkan. Lynton Gardiner.
Greg Heins. Alexander Liberman. Hans Namuth.
Hickey & Robertson. Pollitzer, Strong & Meyer,
New York. Aaron Siskind. Tate Gallery Photographic
Department. Michael Tropea. Malcolm Varon, NYC.

La Exposición de Mark Rothko que presenta la Fundación Juan March en Madrid, ha sido durante los últimos años un proyecto largamente ambicionado por esta institución. Tras superar no pocas dificultades —algunas de ellas surgidas a raíz de la muerte del artista en 1970—, la colaboración de diferentes instituciones europeas y norteamericanas ha hecho posible esta muestra de la obra de un pintor considerado como uno de los más significativos representantes del arte del siglo XX.

Para la Fundación Juan March supone un honor y un privilegio ofrecer al público español la exposición de Mark Rothko.

Nuestro agradecimiento se dirige en primer lugar a los hijos del artista, Kate Rothko Prizel y Christopher Rothko que, con gran generosidad, han prestado una parte importante de su colección. Gratitud que hacemos extensiva a la familia, a la Fundación Rothko y a su presidente, Donald M. Blinken.

La mediación de la Tate Gallery, que ha encabezado la organización de esta exposición, ha sido fundamental para su presentación en Madrid. Nuestro agradecimiento a esta institución, así como a su Director, Alan Bowness, y al Conservador de la Tate Gallery, Michael Compton, quien ha seleccionado las obras de la exposición.

Asimismo, agradecemos la contribución de la National Gallery of Art de Washington, que ha prestado parte de las obras de esta exposición, resaltando la cooperación de su Director, J. Carter Brown y la del Director de Arte del Siglo XX, Jack Cowart.

La Fundación Juan March agradece finalmente la valiosa ayuda de todas las personas e instituciones que han prestado sus obras para esta muestra, como la señora Barnett Newman; señores Allen M. Turner, Chicago; Sarah Campbell Blaffer Foundation, Houston, Texas; señores Graham Gund; Philadelphia Museum of Art; The Metropolitan Museum of Art, Nueva York; Museum of Modern Art, Nueva York; Whitney Museum of American Art, Nueva York; Museum Ludwig, Colonia; Phillips Collection, Washington, D.C.; Museum of Art, Rhode Island School of Design; Carnegie Museum of Art, Pittsburgh; Dallas Museum of Art.

A todos ellos hace llegar la Fundación Juan March su agradecimiento.

Madrid, septiembre 1987



Mark Rothko, los temas del artista

Michael Compton

Hasta qué punto es posible el poeta lírico como artista, él, que según la experiencia de todos los tiempos, siempre dice «Yo» y nos recita toda la escala dramática de sus pasiones y apetitos.

F. NIETZSCHE: *El nacimiento de la tragedia*, 1872

El artista debe tener también el don de la emotividad...; la emotividad trascendental...; la emotividad trascendental tan grande y tan valiosa, que hace temblar al alma ante el drama latente de la abstracción...; símbolos, es decir, ideas, surgen de la oscuridad.

GEORGE - ALBERT AURIER: *Simbolismo en la pintura*, 1891

La imaginación o concepción de una composición de formas o de una particular gama de color en un rectángulo dado, no es cuestión de medios, sino una visión espiritual interior.

MAX WEBER: *Ensayos sobre Arte*, 1916

Rothko vino a los Estados Unidos en 1913 como Markus Rothkowitz, uno de los muchos inmigrantes judíos procedentes del Este de Europa que huyeron de la persecución de su pueblo y que buscaron una vida mejor. Parece que nunca se sintió seguro frente al poder del Estado o de grandes instituciones, y con frecuencia hacía referencia a imágenes o recuerdos de las persecuciones contra su pueblo. La *vida mejor* que él buscaba no consistía en procurarse una casa confortable ni en integrarse en la sociedad; era, por el contrario, una vida con un deber de lealtad hacia las enseñanzas morales y religiosas que había heredado. Al principio de su vida tomó parte activa al lado de los que consideró oprimidos, en huelgas y manifestaciones, pero se fue absorbiendo

más y más, con el paso del tiempo, exclusivamente en la pintura, como un modo de vida profético y moral, es decir, incorruptible. Haber sido un anarquista utópico en su juventud, haber sido políticamente activo en el período del *New Deal* y del *Common Front* y haberse convertido en un pintor abstracto en los años 40, no fue, desde luego, lo único, pero la naturaleza e intensidad del compromiso de Rothko y una parte de la gran fuerza de sus mejores cuadros parece proceder de la misma necesidad interior.

La sensación de opresión de Rothko puede haber sido reforzada por sus primeras experiencias en América. Su padre, Jacob, era un farmacéutico que se había asentado en Portland, Oregón. Markus, su madre y su hermana viajaron hacia el Oeste a través del Atlántico para reunirse con él, no en tercera clase, sino en la relativamente cómoda segunda clase. Pero Jacob murió siete meses más tarde y su familia desde entonces sufrió la humillación de ser los parientes pobres trabajando para un tío.

Rothko, sin embargo, pasó sus grados escolares rápidamente y con gran éxito, obteniendo una beca para la Universidad de Yale, donde se le describe como un estudiante dotado para las matemáticas, un lector voraz y un orador expresivo. Pero el reducido número de judíos no era bien recibido por los dominantes *wasps* (*avispas*), y como inmigrante radical debió haber sido especialmente sospechoso en el período que siguió inmediatamente a la Revolución Rusa. Parece que Rothko y la Universidad se rechazaron mutuamente. Acabado el primer año fue cancelada su beca y después del segundo se marchó sin graduarse.

Aunque Rothko había recibido clases de Arte en su época escolar, en estos primeros años pensaba ser músico o escritor y un poco más tarde actor, así que su posterior elección de la pintura parece haber sido al principio una decisión casi casual. La casualidad le llevó a una clase de Arte: *Todos los estudiantes estaban esbozando un desnudo e inmediatamente decidí que ésa habría de ser la vida para mí.* La realidad de la vida de Rothko a partir de ese momento y la de su pintura demuestran que no fue el desnudo lo que definió su vida, sino algo más, seguramente el grado de independencia del pintor, con control total de su propia creación. De todas maneras, hizo un curso de anatomía y, después de otra visita a la costa Oeste, se enroló en 1925 bajo Max Weber, un judío ruso y uno de los pioneros del movimiento moderno en los Estados Unidos. El trabajo de Weber de los dieciocho años anteriores había cubierto una amplia gama de estilos derivados de la pintura francesa, pero se había detenido en un tipo de expresionismo en el cual la visión interior del artista determina una composición de colores y formas que son también figuras o paisajes. El libro de Weber *Ensayos sobre Arte*, publicado en 1916, es esencialmente simbolista más que expresionista en carácter, en el sentido de que combina una reverencia por el arte del pasado con una profunda preocupación por lo espiritual: no era ni iconoclasta ni esotérico. Esto apunta a la herencia francesa más que alemana de Weber.

Las pinturas de Rothko de los años 20 y 30 son generalmente de estilos tradicionales en composición de figura, objetos y paisaje. Aún no se ha establecido definitivamente su cronología, pero parece que trabajó en un estilo diferente para cada una de estas categorías. Esto se puede considerar como un medio por el cual desarrolló los recursos pictóricos reciclados en las pinturas

de transición del final de los años 40. Su genuino estilo de paisaje, especialmente en acuarela, está claramente influenciado por John Marin, entonces una figura a la cabeza del arte americano. El estilo era, por una parte, indudablemente modernista, evolucionado a partir del cubismo y con contenido a veces moderno, es decir, urbano, pero sobre todo había una sensación de atmósfera, ligera y etérea, como una llamada al espíritu, y una elegancia caligráfica oriental.

Más importantes son las pinturas figurativas, derivadas indirectamente de Matisse y sus contemporáneos, pero relativamente sombrías de color. La influencia de Weber fue reemplazada por la de Milton Avery, quien no enseñó a Rothko, pero le proporcionó un ambiente social, un círculo de artistas y amigos, dentro del cual se integró Rothko. La inventiva y claridad de las armonías coloristas de Avery afectaron a Rothko sólo lentamente, y cuando Rothko alcanzó el cénit de sus propias fuerzas, saldó esa deuda por completo. Avery era sólo diez años mayor, no tan asentado como para ser una figura con autoridad para afrontar la rebelión, pero suficientemente maduro para ofrecer a Rothko un ejemplo de una vida y un profesionalismo completamente dedicados e integrados. Al mismo tiempo, su apartamento y estudio representaban la pintura y la vida artística como una liberación de los barrios sucios y llenos de gente de Manhattan donde Rothko vivía —una salvación en el Arte—.

Las figuras de Rothko permanecen en su mayor parte esencialmente dentro del género tradicional. Acaban de escaparse del estudio para yacer sobre una playa esquemática o para estar de pie en una habitación apenas esbozada. No están haciendo nada en particular; sus actitudes y gestos mudos expresan estados anímicos generales, pareciendo indicar niveles de animación o excitación emocional más que sentimientos específicos o respuestas concretas. Una playa es, después de todo, un sitio donde uno yace y experimenta el estado del propio cuerpo. En este sentido, continuó siendo un heredero de Matisse y un colega de Avery, pero desarrolló un repertorio personal de formas, escritura y color. Estas incluían formas retorcidas, fondos rectilíneos, agrupaciones de formas que no están relacionadas armónicamente, contornos fuertemente marcados y la mezcla de colores ligados muy de cerca. La cuidadosa utilización de alguno de estos recursos y el rechazo de otros iba a convertirse en la base técnica de su abstracción al final de los años 40 y en un prólogo de su obra más importante. Alguna vez aparecen huellas de neoclasicismo en las cabezas empequeñecidas y las pantorrillas agrandadas, posiblemente heredadas indirectamente de Picasso o Braque de los años 20.

Por el verano de 1934 Rothko había tomado parte activa en la política social del Arte y se había unido al Sindicato de Artistas. Pero su estilo y temática no se transformaron radicalmente. Su punto de vista puede que fuera ya (como el de Stuart Davis, un sindicalista muy activo) que el acto más revolucionario, dentro de la propia pintura, es pintar a la manera de uno mismo. Desde luego, estaba en contra del populismo y del provincialismo. Sin embargo, parece haber un giro en su obra hacia temas urbanos y un aumento de inquietud. Esto lo expresa por medio de la arquitectura y la composición de las figuras más que por las distorsiones exageradas, las expresiones de las caras y los gestos dramáticos. Los colores adquieren tonalidad más alta, pero el pastel (mezclado con el blanco) y la arquitectura parecen pasar rápidamente por De Chirico al siglo XV de Masaccio, Masolino y Piero de la Francesca. Quizá a causa de que recuerdan tales prototipos, sus

pinturas de esta época se parecen más al arte italiano de los años 30, como el de Sironi e incluso Campigli, que al de sus contemporáneos americanos o franceses. Se las designó algunas veces con el nombre italiano de Pittura Metafísica. La composición de las figuras recuerda a veces los recursos utilizados en el cine en los años 30 y 40 para crear tensión.

Rothko se asoció con un grupo de artistas en la *Secession Gallery* en 1934, reformado en 1935 como *The Ten*, que se oponían al realismo social y al regionalismo. Cubrían un abanico que iba desde el expresionismo a la abstracción geométrica. Se consideró a sí mismo como un pintor de vanguardia, pero su obra correspondiente a esta época muestra que esto era más un sentimiento de afinidad con otros artistas que de ir delante de otros en alguna dirección.

Por entonces era un miembro consolidado en la profesión, tanto por haber expuesto varias veces (dos de las exposiciones fueron individuales), como con respecto a su propia imagen. Pero vendía poco y esperaba vender poco, dado que era un miembro de la vanguardia y concretamente uno que se oponía a la autoridad representada por los ricos. Su mujer ganó dinero como diseñadora de bisutería y él hacía alguna obra gráfica remunerada. Desde 1929 también desempeñó un empleo enseñando arte a los niños en la *Center Academy*, una fundación judía donde parece que fue el iniciador del programa de arte.

Sus extensas notas para una conferencia en la *Center Academy* compuestas al final de los años 30, quizá a los diez años de desempeñar este puesto, son la obra de un escritor dotado, vigoroso y culto, sin duda el mismo hombre que el apasionado orador que recuerdan muchas personas que lo trataron durante esta época. Acerca de la educación artística de los niños, es un seguidor de Cizek, escritor vienés, defendiendo que ellos, como artistas primitivos, tienen un sentido innato de la forma que se les debe permitir desarrollar libremente y sin intervención intelectual. Señala que *el arte moderno ha rumiado, con frecuencia disfrazado de antropólogo o arqueólogo, entre sus propios impulsos elementales así como entre la forma más arcaica del lenguaje plástico del hombre (ej. pintura y dibujo). Ha compuesto y recompuesto eclécticamente sus descubrimientos... Lo que ha resultado un acierto es que en el arte moderno se ha abandonado el andamiaje. El estilo y la tradición no lo han oscurecido.*

Entre estas notas hay varias listas de recursos formales, seguramente las que encontró en el arte primitivo e infantil, que forman el andamiaje del arte contemporáneo. Los términos no parecen situados sistemáticamente y quizá eran provisionales, por ejemplo:

TIPOS DE COMPOSICION:

Escala.

Negativo.

Intervalo.

Simetría.

Diagonal.

Espacio plano y tercera dimensión.

Composición clásica y simétrica.
Cuadrículado y perpendicular a la diagonal, no al plano.
Bandas de hierba y bandas de cielo.
Superficie absorbente.
No absorbente.
Lustroso.
Opaco.
Pintar en colores húmedos.
Pintar alrededor de un objeto.
Análisis.
Atonalismo.
Relación entre medio y técnica.
El color debe ser sensual o funcional.

La importancia que Rothko da en estas listas a los medios del arte es raramente explícita, posiblemente porque quizá fuera contemporánea con una fase más naturalista en su propio arte o porque tenía en cuenta que estaba hablando a una audiencia profana sobre arte infantil. Por otra parte, parece evidente que dichos medios no representaban para él una cuestión de artesanía ni de técnica, sino la base innata de la expresión.

Sus rumiaciones (para usar la palabra del propio Rothko) pueden interpretarse en realidad como reveladoras de algunas de las preocupaciones latentes en su obra de alrededor de esta época. Su concepto de escala y espacio está claramente ejemplificado en las pinturas urbanas; *pintar en* y *pintar alrededor* describen dos de sus prácticas frecuentes. Al mismo tiempo, no es fácil evitar interpretar estas listas, desprovistas como están de toda referencia, como la descripción de una pintura abstracta. Desde luego, muestran algunos de los rasgos de su primer estilo totalmente abstracto. Se puede decir por tanto, con cierto riesgo de simplificación, que la paulatina abstracción de Rothko supuso un heroico intento de despojar su arte de lo accesorio, de las ilustraciones anecdóticas, etc., con el fin de sacar a la luz un fundamental, por innato, sentido de la forma. Es este sentido de prioridad el que distingue su análisis formal del de, por ejemplo, los cubo-futuristas rusos, al que se asemeja en algunos aspectos (y que casi con certeza no conocía).

Se deduce de esto, además, si algún otro argumento fuera necesario, que Rothko, como otros miembros del Sindicato de Artistas, no abandonó ningún tipo de marxismo ortodoxo por el trotskismo, ni luego éste por el liberalismo. Ya estaba allí. El concepto de libertad individual era fundamental para su arte y para su sentido del yo; se identificaba con algo que él consideraba instintivo.

La fase siguiente en el arte de Rothko muestra una fuerte divergencia con la anterior, pero es difícil determinar la fecha. La primera exposición de cuadros del nuevo estilo tuvo lugar en los grandes almacenes Macy's, de Nueva York, en junio de 1942, pero quizá sus características se habían desarrollado ya bastante antes. Adolph Gottlieb, que fue el socio más cercano a Rothko en aquel tiempo, ha recordado varias veces el comienzo de esta fase, fechándola en 1941. Hablando con Lawrence Alloway, Gottlieb recordaba en 1968 cómo Rothko y él, *comentando el punto*

muerto en que estaba la pintura americana en 1941, estaban considerando alternativas, qué hacer, en vez de escenas en el metro con huellas de pintura metafísica, como hacía Rothko... Decidieron que era necesario un cambio de temática y se pusieron de acuerdo en su tema siguiente: mitología clásica. Rothko comenzó sus acuarelas sobre Esquilo y Gottlieb pintó Los ojos de Edipo, su primera pictografía.

Dando por supuesta la veracidad general del relato de las conversaciones de Gottlieb, no tenemos que considerarlo como la verdadera motivación de ambos artistas. La elección de la mitología como tema aparece como si fuera arbitraria; nada podría ser menos probable en el caso de Rothko.

Es digno de mención que el período mitológico de Rothko coincide en el tiempo con el período más duro de la guerra, después de la caída de Francia y de las victorias japonesas en el Pacífico. Además, Rothko y Gottlieb eran los dos judíos y muy conscientes de ello, aunque no eran ortodoxos. Conocían perfectamente las renovadas y endurecidas persecuciones en Europa, pero prefirieron un mito mediterráneo universal a temas específicamente judíos, que preocupaban a Max Weber, por ejemplo. Su respuesta al aislacionismo americano, así como al brote de patriotismo que siguió a Pearl Harbor, fue el alejarse lo más posible de la *escena americana* (y de la etnia judía), con dirección al universalismo. Se puede interpretar esto como una expresión de ese misticismo o trascendentalismo que surge con frecuencia frente a situaciones intolerables; de una manera más inmediata, puede haber sido una respuesta a la falta de consenso de la izquierda política, como resultado del pacto Molotov-Ribbentrop y de las invasiones de Polonia y Finlandia.

Dore Ashton cita a A. Lloyd en *Art Front*, octubre de 1937: *Como Marx señaló, el papel del mito es expresar las fuerzas de la Naturaleza en la imaginación...; sólo una mitología autóctona... procedente de... la misma superestructura cultural del mismo orden, puede resultar un intermediario efectivo entre el arte y la producción material, a pesar de la superstición burguesa de que cualquier mitología, incluso una transformada personalmente en una especie de religión privada, puede efectuar esta unión.* En contra de esto, la Federación de Pintores y Escultores Modernos, de la cual Rothko estaba a la cabeza, afirmó en 1943: *Nosotros... condenamos todo intento de coartar la libertad y las oportunidades culturales y económicas de los artistas en nombre de cualquier raza o nación...; condenamos el nacionalismo artístico que niega las tradiciones universales del arte en la base de los movimientos del arte moderno.* Rothko escribió en 1942 que su pintura no se ocupa de la anécdota particular, sino del espíritu del mito, que es genérico a todos los mitos de todos los tiempos.

El internacionalismo (y la atemporalidad o ausencia de historicidad) de este punto de vista es, desde luego, una manifestación de la constante afirmación de Rothko de la universalidad del Arte, pero éste puede asociarse con temas variados y temporales, aparte del rechazo del regionalismo, sea marxista o de otro tipo. Las grandes exposiciones en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, especialmente las denominadas *Cubismo y Arte Abstracto y Surrealismo Dadaísta y Arte Fantástico* (ambas en 1936), fueron una expresión del compromiso con el arte mejor, venga de donde venga (con una fuerte inclinación hacia el europeo) y fueron, en consecuencia, una afrenta

a los americanos provincianos. Fueron menos explícitamente una afirmación de la supremacía del Arte sobre la política y la economía y de su independencia de la Historia. La obra nueva de Rothko es, en un sentido, un tributo al Museo de Arte Moderno como un compendio cultural y, también, un signo de que él estaba tomando parte en un movimiento internacional contemporáneo. Esta tendencia parece que ya se estaba gestando antes de la llegada de muchos artistas modernos de gran categoría después de la caída de Francia, pero bien pudo haber sido reforzada por esa migración, como muchos han considerado. La presencia física de los gigantes hizo más accesible su obra y disolvió la autoimpuesta aunque tácita suposición de provincialismo de los americanos.

Las pinturas y dibujos de Rothko entre 1941-43 parecen estar influenciados abiertamente, con frecuencia, por los relieves de los sarcófagos etruscos o romanos. Se dividen generalmente en dos o tres zonas horizontales, llenas de cabezas, cuerpos y piernas, respectivamente, de proporciones no naturales. Se pueden interpretar estas pinturas como un intento por alcanzar un nivel más alto de trascendencia o al menos una nueva intensidad. Realmente representan un escalón en la evolución del tema: del mito del artista (estudios, desnudos, figuras a sus anchas, etc.), y el mito del momento actual (ciudad, metro, etc.) al mito de la especie humana.

Weber, a pesar de su alta estima hacia el arte primitivo, se había interesado sólo por la magia del tema que tenemos ante nosotros. El mito de la nación había sido un concepto propuesto por los marxistas; el de la especie humana se debía a Nietzsche y Jung. No se sabe si Rothko tenía o no un conocimiento profundo de la obra de Jung, pero, desde luego, sí que había leído *El nacimiento de la tragedia*, de Nietzsche, con gran detenimiento. Estos escritores afianzaron el punto de vista que había encontrado en Cizek y, sin duda, en Weber, de que los impulsos del arte están a un nivel histórico y psicológico anteriores a la cultura y más profundos que ésta, aunque se manifiesten de formas diversas en diferentes sitios y en diferentes épocas.

La temática elegida evolucionó desde lo íntimo y contemporáneo a su dramatización. La fusión y transformación de figuras y criaturas míticas es, desde luego, una característica típica del arte surrealista y está asociada a la teoría de los sueños. Quizá Rothko se vio influido por Jung en este aspecto, pero puede también haber visto el recurso de crear quimeras, así como la temática en sí misma como un camino para ir por encima y más allá de la realidad contingente. He defendido, como otros lo han hecho, que Rothko vio en la pintura una salvación del poder arbitrario de la autoridad. Quería salvar su obra del poder de los ricos y asimismo del de los abogados y políticos. Se opuso a los intentos del Sindicato de Artistas de reglamentar la obra de los artistas y en 1939-40 contempló la aparente destrucción de la civilización occidental y la corrupción del comunismo. Su arte buscaba raíces que fueran tan profundas en la humanidad que pudieran contrarrestar todo esto.

La transición de las pinturas de principios de los años 40, basadas en relieves, a las obras flotantes del resto de los 40, marca el divorcio de lo explícitamente mediterráneo. Su obra se volvió mucho más caligráfica y sus medios preferidos eran la acuarela y el gouache. Pueden describirse sus formas como biomórficas: las referencias clásicas casi desaparecen. Las obras de este segundo período surrealista representan una etapa necesaria para lo que iba a venir, pero aún no se ha

determinado claramente su relación concreta. Se discute que Rothko, ayudado por el ejemplo de los surrealistas y por su teoría antropomórfica y psicoanalítica, iba a retroceder en el tiempo histórico a fin de alcanzar las raíces de la consciencia personal, basándose en la idea prevaleciente de que los individuos resumen la historia evolucionadora de la raza. Consecuentemente, Rothko se adentró en el pasado, por medio de mitos clásicos y judeo-cristianos, hacia imágenes de formas de vida primitiva situadas sobre fondos que se parecen a mapas estratigráficos, así como a diagramas de niveles de consciencia. La consecuencia es que en sus obras abstractas posteriores se acercó mucho a una imagen del estado del feto y del recién nacido y, míticamente, a la del universo no creado, en el cual no hay objetos externos al ser omnipotente —ni formas ni vacíos—.

Como punto de vista es sostenible, pero descendiendo a los detalles no es tan plausible. Rothko solía situar sus imágenes contra un fondo estratificado horizontalmente, pero dichas imágenes no están relacionadas con éste ni morfológica ni simbólicamente, y se cruzan sobre las líneas divisorias arbitrariamente. En resumen, las composiciones de Rothko son pictóricas y las partes están representadas como mutamente contemporáneas y habitando el mismo espacio. Durante este corto período, fue más importante para Rothko la influencia de algunos de los principales artistas de la escuela de París: Ernst, Miró y Masson. Es probable que las referencias, si las hubo, a la estratigrafía geológica procedieran de estas fuentes y estuvieran avaladas por el precedente de su arte.

Por otra parte, comparándoles con los surrealistas europeos, Rothko, y también Gottlieb, Pollock, Tobey y otros artistas americanos, utilizaban signos y símbolos despojados de significado literal, de la misma manera que utilizaban imágenes despojadas de representación literal. Los signos y las composiciones humanas se percibirían como humanas y significativas a un nivel profundo, pero los significados locales específicos deberían ser suplidos exclusivamente por el receptivo observador y deberían ser sugerentes. Esta utilización se asemeja, en alguna medida, a la teoría simbolista francesa del siglo XIX de las correspondencias, que puede ser considerada como un prototipo de psicoanálisis.

Pero no puede ser enfatizada demasiado la importancia que tienen para Rothko la actividad simbólica y la temática simbólica. Le distingue fundamentalmente de todos los otros artistas abstractos, cuya obra es o bien más gestual o más analítica, y le une a aquellos europeos que fueron los herederos y culminadores del simbolismo: Kupka, Kandinsky, Mondrian y Malevich, ninguno de ellos procedente de culturas mediterráneas. El único artista europeo contemporáneo que se acercó a la posición de Rothko en este aspecto fue Paul Klee, pero el arte de Klee no tiene la intención dramática que Rothko manifiesta en su evocación de Esquilo. Ni conozco ninguna afirmación concreta de esta teoría en la literatura surrealista.

El concepto de *lo primordial* fue también importante y quizá representara para Rothko el mito generalizado, del cual el mito clásico articulado es la expresión racional. Llegó a sentir que el mito estaba muerto en el mundo contemporáneo y que, dado que su expresión en rituales y objetos no era ya posible (habiéndose perdido el respeto que iba unido a ellos), sólo una expre-

sión no específica podría tener fuerza. Como ha explicado Ann Gibson, esta posibilidad está relacionada con la noticia freudiana de una idea despojada de su formulación verbal (u otros convencionalismos) y devuelta a su manifestación original como imagen. No se sabe si Rothko conocía la teoría de Freud, pero permanece el hecho de que ningún punto de vista podría haber sido más atractivo para un artista que hubiera seguido el camino tomado por Rothko.

Desde luego la idea se puede asociar con la evolución de la abstracción en Rothko, y quizá él la tomara del artista John Graham, que destacó el valor de la abstracción en un texto de 1937:

Abstraer consiste en la transposición (transmutación) del fenómeno observado en términos finales más simples, más claros, más evocativos, de una manera orgánica. Dado que la intrínseca naturaleza del arte está en la abstracción, es simplemente lógico proseguir abstrayendo sin temor hasta su fin lógico...; la abstracción como una figura de lenguaje abre la mente inconsciente y permite que la verdad emerja.

Métodos de abstracción:

- a) *Disociación de la forma y color observados y reasociación de los mismos en términos nuevos más significativos.*
- b) *Aislamiento por medio de un trazo poderoso de una parte del espacio o un estudio fenoménico del mismo y representación de las posibles conclusiones posteriores.*

Más adelante, continúa:

El propósito del arte en general es revelar la verdad... crear nuevos valores para poner a la humanidad frente a frente con un nuevo acontecimiento, una nueva maravilla...

El propósito del arte en particular es restablecer un contacto perdido con el subconsciente (activamente por medio de la producción de obras de arte), con el pasado racial primordial...

El propósito, en abstracto, del arte, es detener el eterno movimiento y así poder establecer un contacto personal con la eternidad estática.

El punto de vista de Graham parece muy semejante al que originó el arte de Rothko al final de los años 40, aunque, a diferencia de Rothko, repudió la moralidad y la temática. Sin embargo, la moralidad y la temática de Rothko se parecen mucho a las definiciones de Graham citadas aquí.

Quizá he dado demasiada importancia a Graham, pero la suya es la expresión en prosa más extensa y articulada procedente de un círculo cercano a Rothko. Sin embargo, sus fórmulas, en detalle, no son válidas para Rothko, ya que uno de sus aforismos dice: *La simetría no tiene lugar en el arte*, y otro: *El borde de la pintura, donde un color se encuentra con otro, debe ser absolutamente espontáneo y final*. Gottlieb recordaba en 1968 los problemas que Rothko tuvo que afrontar cuando se inclinó hacia lo mítico ... *descubrimos enseguida que por un giro en la temática nos adentrábamos en problemas formales que no habíamos anticipado. Porque, obviamente, no*

íbamos a abordar estos temas al estilo renacentista...; así, nos dimos cuenta de repente de que nos enfrentábamos a problemas formales para los que no había precedente.

Pero los problemas formales para Rothko no se iban a separar del drama en su obra. Ahora Rothko veía las formas creadas por él como personajes moviéndose en el espacio del lienzo. Se podían sacar del tiempo y, habiendo recibido una vida pictórica, podían luchar por una existencia y un territorio en el campo del lienzo.

* * *

La evolución siguiente en la obra de Rothko empieza con una ampliación y una representación más expresiva de las formas esquemáticas y biomórficas de los años 40. Se vuelven más pictóricas y las relaciones entre ellas están cada vez más dramatizadas en el sentido apuntado en sus notas para el discurso en la *Center Academy*, y cada vez menos como marionetas en un escenario. Es decir, la lucha por el espacio está entablada solamente en términos pictóricos. Rothko escribió a Barnett Newman en 1946: *He asumido para mí mismo el problema de concretar más aún mis símbolos*, con lo que quería decir que se proponía hacerlos esencialmente abstractos. El recuerdo de Harold Rosenberg de la preocupación de Rothko en la época de la última elección de Roosevelt (1944), confirma que este proceso estaba produciéndose hacía por lo menos dos años y que era apoyado por un sentimiento de consenso entre los artistas.

Como otros artistas que se habían inclinado hacia el arte no representativo, Rothko parece haber necesitado el apoyo de sus contemporáneos para hacer el cambio decisivo. Durante los años 40 había estrechado lazos con algunos individuos e instituciones que serían identificados con el expresionismo abstracto: empezando con Gottlieb, se asoció en diversas épocas con Newman, Still y Motherwell. No parece que estuviera cerca de Pollock, ni de Gorky o Kooning, pero su evolución hacia la abstracción corre paralela en el tiempo a la de ellos. Expuso, como ellos, en la Galería de Arte Contemporáneo de Peggy Guggenheim y en la Galería de Betty Parson. Idearon revistas e incluso las publicaron. Los artistas sentían que tenían algo en común y una sensación de que podían competir cualitativamente con los europeos.

El motor del cambio de Rothko fue, en la práctica, la eliminación de todos los elementos que pudieran aparecer como representacionales. Herbert Feber recuerda: *Desde que empezó a abandonar su etapa surrealista, hizo lo que una vez me describió como la supresión de la temática, hasta el punto de que si veía algo en una de sus pinturas que se asemejase a un objeto, cambiaría su forma.* Esto se puede considerar como una versión simplificada de la posición de Rothko de que ya que en la sociedad moderna los objetos y gestos no tienen una significación trascendente, deben ser eliminados a fin de preservar la trascendencia.

En sus obras más representacionales Rothko siempre había distorsionado sus figuras. El alargamiento de los que estaban esperando el metro en sus pinturas de los años 30 es la distorsión más simple. Una comparación de estas figuras con, digamos, *Mujer cosiendo*, muestra que el uso característico de dicha distorsión es, sobre todo, para afectar el modo en el cual las figuras ocupan

el espacio en el cuadro. Las imágenes forman y articulan los axiomas de la composición de la pintura de tal manera que la distorsión no es en primer lugar una presión sobre la retórica emocional de las figuras, como lo es en muchas pinturas expresionistas. La conversión de Rothko a la abstracción fue gradual y reluctante, pero le permitió obtener los efectos de las distorsiones sin tener que usar la fuerza sobre sus componentes. Pudo dejar a sus formas crecer y vivir sobre el lienzo libremente y la libertad fue el medio esencial de su expresión.

Los personajes abstractos de las obras de transición de Rothko se oponen al espacio del cuadro estando de pie uno contra otro, empotrándose o entrelazándose uno con otro, elevando la intensidad o el valor de sus colores o simplemente agrandándolos. Para conseguir tal drama el espacio debe estar vacío. Las formas lineales de mediados de los años 40 desaparecen enseguida para ser reemplazadas por formas que parecen crecer desde dentro sobre el lienzo y que no están limitadas por contornos. A medida que estas formas se agrandan más y más, suben hasta toparse con el borde del cuadro. El axioma de la lucha dentro del espacio pone el borde como límite, aunque la necesidad de las formas de una identidad contenida no les permite compartir un límite con el lienzo ni expresarlo con demasiada precisión.

En vez de esto consigue un paralelismo como el que va a lo largo del borde superior de *Mujer cosiendo*. Poco a poco, la tendencia de las formas hacia la consistencia las condujo hacia su evolución formando rectángulos o bandas aproximados, que fueron la característica de su obra madura y desarrolló estas pinturas a finales de los años 40.

Rothko se granjeó una reputación creciente entre los artistas que serían conocidos como expresionistas abstractos. Hizo una exposición de las pinturas de este período, por la que recibió felicitaciones, en San Francisco; sus muestras de Nueva York fueron revisadas por Thomas Hess, editor de la revista más importante, *Art News*. Durante los años 40, Rothko produjo la mayor parte de sus escritos que, a la vez que evitaban cualquier tipo de explicación sobre su obra (en una época en que quizá era ésta más fácilmente explicable que en otras), pretendían francamente conseguir que al menos parte del público comprendiese sus objetivos. De todas formas, el artista sintió que se entendían mutuamente: formaban la audiencia esencial y había un pequeño grupo de escritores, gente de galerías e incluso museos, que también podían participar.

La expresión más concreta de esta especie de comunidad fue la fundación en 1948, por Rothko y otros artistas, de una escuela que llamaron *Los temas del artista*. El propósito de esta escuela no consistía en enseñar a los estudiantes a pintar *al nuevo estilo*, ya que, desde luego, no había tal cosa. Su interés prioritario estaba en las motivaciones del arte, no en sus técnicas, y ofrecía una investigación espontánea de los temas del artista moderno —cuáles son, cómo han evolucionado, métodos de inspiración y transformación, actitudes morales, posibilidades para una exploración posterior—. La escuela y los cursos no estaban en absoluto estructurados ni existía ninguna disciplina (de acuerdo con los puntos de vista de los artistas sobre educación), y colapsaron muy rápidamente. El programa de conferencias previstas (la mayoría no dadas por artistas) continuó bajo la tutela de *El Club* y condujeron a una serie de discusiones entre artistas que, cuando fueron publicadas, causaron un gran impacto en Inglaterra.

Este episodio resultó muy perturbador para Rothko. Se sintió como al borde de una crisis al final de 1948 y sus amigos, preocupados, le animaron a viajar por Europa en la primavera y verano de 1950. Durante este viaje escribió a Barnett Newman (7 de agosto de 1950): *Debemos encontrar una manera de vivir y trabajar sin las complicaciones que parecen haber estado destruyéndonos uno tras otro. Dudo que ninguno de nosotros pueda soportar mucho más este tipo de tensión. Creo que éste debe ser un problema de nuestra madurez tardía que debemos resolver sin falta inmediatamente.* En términos pictóricos (a los que desde luego se refería), el propio Rothko no había alcanzado la madurez hasta el año anterior, y en el período en el que seguramente estaba escribiendo, entre 1947 y 1950, durante el cual las *complicaciones* estaban en su punto álgido, la mayor parte de los artistas alcanzaron asimismo la *madurez*.

Parece que la asociación de Rothko con Still a partir de 1946 coincidió con el logro de una madurez en su pintura. Esto no supuso ninguna copia sustancial de estilo por ambas partes, aunque la gente ha visto en la obra de Rothko entre 1946 y 1947 un eco de las formas como retorcidas de Still de 1945-46, que también se pueden encontrar en las fuentes europeas de ambos (ej. Masson). Como afirma Dore Ashton, el factor más importante fue la arrogancia y truculencia agresivas de Still, su desprecio por el arte europeo, así como por el universal.

Still escribió a Betty Parson en marzo de 1948: *Por favor..., y esto es importante, enseña (mis cuadros) solamente a aquellos que tengan alguna capacidad de apreciar su valor, y no permitas a nadie que escriba sobre ellos. A NADIE. No quiero mostrarlos nunca más al público en general, ni individualmente ni en grupo.* Fue una postura que no mantuvo en la práctica.

La combatividad personal de Rothko se vio reforzada por la de Still y aprendió a hacer una pintura que no fuera tampoco acomodaticia. Rothko había compartido especialmente con Still, durante los años 40, una tendencia (que en su propio caso fue duradera) a distorsionar las formas hacia la horizontal y la vertical. Había aparecido también en la obra de Rothko una tendencia ocasional a la simetría (y las notas de la *Center Academy* hacen referencia a ella), por ejemplo: *Interior*, de 1932, y *El presagio del águila*, de 1943. Aparece la misma tendencia en las obras hieráticas de Still, por ejemplo: en *1945 h*. Pero la pintura *1947-8-w-N. ° 2* de Still es bastante excepcional en él, por una combinación de cierta simetría con una gran simplicidad y monumentalidad. Evidentemente, este cuadro impactó mucho a Rothko porque se lo pidió prestado y lo tuvo con él por algún tiempo. Quizá fuera para él un acicate para adoptar un estilo esencialmente simétrico durante los años 50 y 60, aunque su colorido, textura y características gráficas no son en absoluto las propias de Rothko. Quizá exorcizase la tendencia a elaborar composiciones equilibradas asimétricas —como si fuera Mondrian en la niebla— que había vuelto a introducirse en la obra de Rothko al desarrollar la lucha entre los organismos y el lienzo.

* * *

Si Rothko compartió algo con los otros expresionistas abstractos fue su sentido del lienzo como un campo de acción. Sus lienzos fueron con frecuencia tiras cortadas de un rollo, y la presencia del orillo arriba y abajo o a ambos lados muestra que, hasta la fase final de la ejecución de la

pintura, la amplitud del rollo era una dimensión dada. Escogía la otra dimensión con relación a ésta para dar la proporción básica. A medida que los cuadros eran más simples, la elección siguiente fue la división equivalente pero pictórica del propio lienzo final.

Debemos destacar aquí tres puntos esenciales para la comprensión de la obra de Rothko: en primer lugar, las formas de sus lienzos no eran campos de color, ilusiones ni recursos técnicos, eran *cosas*. Segundo, eran al mismo tiempo ideas objetivas, y tercero, las pinturas eran declaraciones morales y proféticas. Si Rothko intentaba con esto (al menos con parte de su mente) producir una clase de arte que desafiase un análisis y una interpretación fáciles, sin duda acertó. La literatura sobre su arte desde alrededor de 1950 es muy distinta de la que trata de períodos anteriores, especialmente de los 40. Sobre este período posterior no hay prácticamente ningún texto publicado que pueda proporcionarnos un motivo para elaborar una tesis, ni tampoco ninguna iconografía, ninguna influencia ni, con dos o tres excepciones importantes, ninguna evolución destacable. Rothko escribió a la revista de los artistas *Tiger's Eye*, en 1950, diciendo que no publicaría nada más. Explicó en una carta a Newman (sin fecha, probablemente en el verano de 1950): *La verdadera razón es que en este momento no tengo nada que defender para decirlo con palabras*, y repudiando sus escritos sobre mitología: *Estoy avergonzado de corazón de las cosas que he escrito en el pasado*. Algunos cuadros del estilo que parece indicar la carta escrita a Newman, y que están hechos según lo que sería su estilo consolidado en los años 50, están fechados en el año 1949. Esto quizá se refería a los que pintó desde el verano de 1949 hasta su marcha a Europa en abril de 1950. Pero quizá continuó pintando obras asimétricas durante el mismo período —en realidad expuso los dos estilos juntos a principios de 1950—. Es difícil imaginar que se diera cuenta de que había realizado una ruptura crítica en su obra, porque casi inmediatamente se marchó a hacer un viaje de seis meses, como alguien que no sabe ir hacia delante.

Las configuraciones verticales de la obra madura de Rothko no son de una manera directa figuras humanas ni animales llevados a la abstracción —no son como las reducciones de una vaca de van Doesburg, por ejemplo—. Su evolución a partir de los cuadros, que se pueden considerar como dramas representados sobre el lienzo, lo pone en evidencia. Pero comparten algunas de las propiedades de las pinturas figurativas de Rothko que, sea en sus fases expresionista, *Pittura metafisica*, o surrealista, le muestran dividiendo el cuerpo en segmentos, variando las proporciones de estos segmentos y distorsionándolos en formas relacionadas con la configuración del lienzo.

Aunque fue muy cuidadoso en sus declaraciones escritas a partir de 1949, Rothko comentó su obra informalmente. Es decir, parece haber contado cosas a gente fuera del mundo del arte, que habrían sido peligrosamente simplificadas o incluso inductoras a error, si hubieran formado parte de la corriente de pensamiento. Hasta 1950 afirmó que los elementos de sus cuadros se podían comparar a organismos y actores. Más tarde hablaba como si ellos fueran *Papageno* y *Pappagena*, voces en una ópera. Respondía al punto de vista de Nietzsche sobre la primacía de la música y trató de comparar su propia obra con la música. Parece ser que se refería con frecuencia a los elementos de sus pinturas como *cosas*, pero algunas veces los describía como representando estados de ánimo o emociones, especialmente desde finales de los 50 (aunque él también contradijo esta idea). El hablaba de las pinturas como retratos y las obras totales permanecían siempre como

dramáticas y morales. No le importaban las relaciones de los colores en el sentido de, por ejemplo, Joseph Albers, sino las ideas y la luz. No consideraba su obra como espontánea sino como pensada y construida profundamente.

Estas frases podrían describir la obra de muchos artistas menores. No son muy específicas, pero el defecto es de las palabras —el arte de Rothko fue altamente específico, así como lleno de fuerza y de originalidad—. Su poder se manifiesta no sólo en su efecto sobre sus espectadores, sino en su categoría como forma. El misterio de la obra madura de Rothko, su unidad, su diversidad y su enigma surgen básicamente porque la pintura en sí misma es considerada una idea (no el producto de una idea), pero es también en cierto sentido una representación (pero no de lo que se ve) y una composición del color sobre una superficie (casi nunca mencionado por Rothko después de 1950).

Está, para empezar, el sentido en el que las pinturas de Rothko tratan de la condición humana. La mayoría de los *organismos* o cosas luchando por un espacio en sus multiformes cuadros pueden ser identificados como manchas de color individuales, es decir, un solo tono modificado por la textura o por una mezcla de blancos muy próximos. Los *organismos* más complejos parecen contruidos más o menos de la misma manera que las figuras, por ejemplo, *Tiresias*, en una estructura axial; en otras palabras, son simétricos o casi lo son. En sus notas de la *Center Academy* el ejercicio de la libertad implica el desarrollo de una escala especial: *La concepción de escala implica la relación de los objetos con su entorno... sin duda implica una emoción del espacio. Un niño (en pintura) puede limitar el espacio y así elevar de categoría a sus objetos.* Siguiendo la posibilidad apuntada aquí, las grandes pinturas simétricas de su madurez son el resultado aparente de limitar el espacio alrededor de un organismo pictórico a fin de *heroificarlo* y, al mismo tiempo, agrandar la escala de la propia pintura para magnificar sus proporciones con relación al espacio de la habitación.

Ser heroico, en este sentido, es estar restringido por el espacio, luchar contra la limitación de movimiento o de libertad. Se puede especular si el valor emocional atribuido por Rothko a este particular drama estaba relacionado con su presuntamente expresado resentimiento de haber llevado tanto tiempo pañales cuando era un bebé. Pero tenía razón al considerarla como una realidad de expresión plástica con fuertes antecedentes. Podría haber citado, por ejemplo, los esclavos de Miguel Angel inmovilizados por las cuerdas y también por el bloque de piedra que ellos ocupan completamente. En cualquier caso, el drama de la obra depende en parte en atribuir a las áreas de pintura alguno de los atributos de los organismos, incluido, desde luego, el hombre. Dijo: *Mejor ser pródigo que tacaño. Preferiría dar atributos antropomórficos a una piedra que deshumanizar la más ligera posibilidad de consciencia.*

Pero Rothko también habló de la intimidad de la escala grande: el efecto es como mirar dentro del psique —*tú* estás en él—. En las pinturas simétricas la acción se puede identificar contigo mismo ocupando el mundo entero: no es una acción entre otras personas o cosas. Estas pinturas se han relacionado (por otras razones) con la omnipotencia del recién nacido de Freud, pero quizá Rothko eligiera este formato (y escala) más bien porque ofrece una posibilidad como la de la mú-

sica, que parece arrebatarse casi todo el sentido del ser, que se convierte a la vez en el oyente y en su mundo.

Es una falacia considerar las partes de la pintura divididas, como lo están frecuentemente, en dos o tres partes, como siendo simplemente la cabeza (mente), el cuerpo (instintos), las piernas (máquina) o el consciente, preconsciente y subconsciente. La estructura es más bien una manera de permitir una gran variedad sin destruir la unidad de la imagen ni, por tanto, su universalidad. Aunque Rothko conscientemente comprendió y utilizó los recursos formales de expresión, el hecho de no ser un formalista o un expresionista le impidió utilizar el propio lienzo como el medio suficiente de unidad. Además, los colores que necesitaba para alcanzar la fuerza que deseaba hubieran convertido excesivamente la unificación de una composición asimétrica compleja en un asunto de equilibrio y ajuste cuidadosos. El efecto hubiera sido el de algo convenido, cosa que él despreciaba por encima de todo. Sus lienzos no están divididos nunca exactamente en mitades, tercios o cuartos, proporciones que se habrían reconocido como planeadas de antemano. Se podría decir que, con la asimetría, era capaz de usar mayores contrastes y discordancias de color (según los estándares convencionales) que a los que se había arriesgado en las pinturas multifor- mes más matizadas.

En los años 30 ya estaba hablando Rothko sobre el problema presentado por el universo moderno de objetos y símbolos desprovistos de trascendencia hasta el punto de que ya no se podían utilizar en las pinturas que pretendiesen universalidad (su versión de la teoría de la alienación). Él había apuntado, consecuentemente, a un sentido generalizado del mito y se fue dando cuenta de que las referencias a los fenómenos de la actualidad tenían que ser *pulverizados* (es decir, reducidos al abstracto). Lo que quedó fue lo que él llamaba *andamiaje* de recursos formales, entre los que la simetría tenía otro papel. Es el recurso más utilizado en todas las culturas para convertir una figura en un dios. Tales figuras, a las que llamamos hieráticas, no están relacionadas con nada alrededor de ellas y no son, por lo tanto, dependientes de nada. Se relacionan solamente contigo y parecen obligarte a colocarte enfrente de ellas. Esta es la relación descrita por Rothko como intimidad y éstos fueron los términos en los cuales, recuerdo, se habló de sus cuadros grandes en Londres, a finales de 1950.

El tópico de la unidad frente a la diversidad aparece en la obra de Rothko de todos los períodos. Está relacionado muy frecuentemente con la figura humana ya que, desde luego, la integridad del cuerpo o del yo es un tema vital y lleno de potencial dramático. En las pinturas de los años 30 se puede ver disminuir la figura hasta un palo (los bronceos de Picasso y Sardinian pueden ser los prototipos) y se pueden ver cabezas o caras convertidas en máscaras. Así resultan las figuras alargadas, con múltiples cabezas, de principios de los 40, luego las quimeras o los *corps exquis* bajo la influencia surrealista y, finalmente, los organismos que ya he mencionado más arriba. La quimera, originariamente un monstruo con cabeza de león, cuerpo de cabra y cola de serpiente, es un símbolo de caracteres opuestos dentro de un solo cuerpo y, por lo tanto, abre una posibilidad de drama. El conflicto, si está en la propia estructura de un organismo, está fuera del tiempo y es irresoluble y, por tanto, universal, como quería Rothko. Así que podemos sacar la conclusión de que las pinturas abstractas de Rothko son, en su sentido más abstracto, quimeras.

Rothko consideró que su pintura era trágica y también insistió en que Mozart fue un compositor mágico. No explica esta afirmación, pero se puede asumir por ella que para Rothko la tragedia no surge esencialmente de la transgresión de las reglas estructurales. En todo caso, él establece para sí mismo una regla más o menos análoga a una forma musical como el rondó o la sonata, o a una forma poética como el soneto. Fue suficiente para generar la mayor parte de su obra durante veinte años. En poesía y en música, una forma tal da unidad o totalidad a lo que, desplegado en el tiempo, es como una narración. Una pintura se ve instantáneamente y no necesita una estructura impuesta para producir una forma y una conclusión. Pero Rothko reenfatizó la integridad de su imagen hasta un punto mucho más allá del que la mayoría de los pintores consideraban necesario, y se puede deducir que esto fue para permitirle la posibilidad de un conflicto extra, es decir, la tragedia. Los únicos medios que se permitió a sí mismo para escenificar sus tragedias fueron los de la pintura y, para situar su escena, el lienzo. No compartió, creo, el punto de vista de sus contemporáneos, expresado por Harold Rosenberg, de que eran actores en el teatro del lienzo, ya que Rothko no consideraba su obra en términos de un artista actuando, sino de un artista creando un drama universal sacado de su propia experiencia. Decía que cada vez pensaba más en Shakespeare que en Esquilo.

Por tanto, el conflicto dramático que Rothko creó está en relación de las propiedades de su medio y su formato. Los escritores sobre Rothko han descrito éstas como características formales estáticas. Pero aunque a él no le gustaba el término *pintura de acción* aplicado a su obra, su drama requería que hubiera tenido lugar una especie de actividad, y Rothko, a pesar de su destreza, no sabía exactamente cómo iba a resultar un cuadro cuando lo empezaba. También en este sentido sus cuadros no representaban ideas o sentimientos existentes, sino que, cuando lo conseguían, eran ellas mismas.

En cuanto a las técnicas de Rothko, es necesaria una breve descripción si se quiere apreciar completamente el arte trágico en Rothko. Generalmente, una vez determinado el formato del lienzo, Rothko lo lavaba por completo con un solo color, usando apresto o cola, como si fuera una puesta en escena de teatro. Este *lavado*, que continuaba frecuentemente alrededor del borde del bastidor, se empaparía en el lienzo y, a causa de su extensión y de que no tiene ni cuerpo ni sustancia, se le puede considerar como un espacio más que como una simple superficie. Los *objetos* sobre él parece que fueron pintados de diversas maneras: extendiendo la pintura hacia fuera desde el centro, construyendo una especie de marco que se rellena, o reuniéndolos por medio de pinceladas paralelas (estos diversos recursos son más visibles en sus pinturas multiformes o de transición y en las de 1949-51).

Aparentemente, vino a continuación un largo proceso de ajuste, que se centró en los límites entre los objetos y entre ellos y los bordes del lienzo, pero está claro que estos ajustes requerían o eran requeridos por ajustes al color o a la materia dominante de los objetos. Tales cambios o sobreimposiciones, como se esperaba, eran parte de la destreza de Rothko, enriquecían el resultado. Desde luego, la naturaleza exacta de la transformación no estaba planeada de antemano. Podría ser un cambio completo de tono o de valor (claro-oscuro). Dicha área de cambio podría coincidir con la capa inferior, podría permitir que una franja desapareciese o podría pasar sobre los

bordes en uno o más lados. Alternativamente, Rothko aplicaría un color nuevo o una tonalidad diferente en uno que ya estaba allí, pero aún húmedo. Esto podría tener lugar sobre todo el objeto, sólo sobre su centro o sólo en el borde. Reforzaría un color pintando encima con pintura de color o blanca, para cambiar la densidad, la textura o la transparencia del color. Matizaría el borde volviéndolo más agudo, más suave, más recto o más curvo, más lineal o más pictórico, por medio de pinceladas paralelas a él, a los ángulos de la derecha o a cualquier ángulo. Esta alternancia podría provocar la necesidad de zonas límites. El efecto conseguido con éste y otros trabajos es dar a los objetos más o menos énfasis, sonoridad, escala, claridad o tridimensionalidad (lo mismo que produce el pintar debajo en la pintura renacentista). Afectan al modo en que los *objetos* ocupan el espacio.

Algunos de los últimos dibujos de 1961, que están hechos con remolinos y líneas en vez de con color, siendo un medio diferente ayudan a revelar, simplificar y clarificar algo del proceso de Rothko. Los objetos están trazados como espirales o remolinos o sombreados; las líneas alrededor de ellos coinciden o no coinciden, de manera que la frontera entre uno y otro a veces parece como un mapa del contorno de un cañón; las líneas pueden estar tan juntas que resulten un objeto en sí mismas. Estos dibujos pueden mostrar en qué sentido *había un trazado automático bajo las formas más grandes*, como le dijo Rothko a Motherwell. Líneas similares metidas en una banda de un rojo fuerte se quedan fosilizadas en *Número 22. 1949*, que Rothko guardó para contemplarlo durante varios años.

Generalmente la amplitud de un objeto en una pintura será similar a la de encima o debajo de él, pero a veces decidía claramente por adelantado que no lo sería —un color particular podría pedir una proporción específica, pero con más frecuencia parece que el ajuste mutuo del color, la forma y la definición requerían que una forma creciera o menguara—, lo que podría reforzar o contradecir la expansión óptica de una combinación de un campo de color. Parece, por lo tanto, que el motivo inicial para un cuadro era esencialmente una elección de los protagonistas color-forma, como si fueran los actores de un drama, pero una vez situados en el campo podrían ser transformados radicalmente por el conflicto.

Las relaciones originales consideradas bajo el punto de vista del color parecen las de todas las dimensiones cromáticas disponibles, pero algunas predominan en ciertos períodos de su carrera. Parece que explora, después de un período, una gama particular de colores en una serie de lienzos, algunas veces muy relacionados. Pintaba varios cuadros al mismo tiempo, pero no está claro si antes de finales de los años 50 éstos se relacionaban frecuentemente entre sí de alguna o varias maneras. Más tarde, por otra parte, pensó que sus cuadros se deberían colgar en grupos asociados cromáticamente más que cronológicamente.

Número 22. 1949, mencionado más arriba, representa un drama típico (aunque, por otra parte, es muy atípico). La gama de tonos está reducida al final cálido del espectro: escarlata-naranja-amarillo, sobre un fondo amarillo. En la parte superior del cuadro, una banda superpuesta, acortada, se realza en su valor y se reduce en saturación, añadiendo blanco. Se logra el equilibrio por medio de una potenciación del amarillo hacia el naranja en las zonas que quedan a ambos lados.

Característicamente, donde el naranja se vuelve más profundo en el motivo inferior, el campo en el borde se deja más ancho y protegido por una franja más pálida. Al rojo agresivo que va a través de la parte central se le permite, sin embargo, invadir el borde del campo.

Magenta, Negro, Verde y Naranja, también de 1949, tiene mucha más variedad interna. Incluye un motivo verde que contrasta con el campo rojo, hay un conflicto más indirecto, magenta-escarlata, y un contraste de valores, negro y blanco. El negro domina por su tamaño y por su situación, ocupando los dos quintos superiores del espacio. Todos los elementos están torcidos internamente.

La gama de combinación de colores que Rothko utilizó en los 50 y 60 es muy amplia, quizá a causa de que su resolución final llegó de una manera tan compleja. Se podría decir que comenzó con sus combinaciones más dramáticas alrededor de 1950, con dos o tres colores principales que elegía para que se reforzaran mutuamente, en especial si se trataba de armonías relativamente próximas. Estas podrían salir por medio del contraste de colores en campos más pequeños y del negro y el blanco, bien como detalle o como tema principal. En conjunto, los contrastes más directos no suceden. Cuando lo hacen, se modifican o se hacen desiguales de manera que no haya una confrontación simple equivalente al bien contra el mal. Por ejemplo, el color que contrasta con el amarillo es el azul, pero quizá Rothko pondría amarillo pálido contra negro. Pero si utiliza el azul, uno o ambos objetos se pueden desaturar con blanco o se puede hacer más cálido el azul con un poco de rojo. Se pueden ajustar el rojo y el verde, que contrastan entre sí, enfriando el rojo hacia rosa.

La resolución de un cuadro requería con frecuencia la división de un objeto en superior e inferior por un cinturón, que podría formar parte del campo o ser un objeto en sí mismo. Sin embargo, en algunos cuadros que parecen de lo más precarios, los objetos se encuentran simplemente en un horizonte recto muy claro, sin intervalo. Aquí el grado de coincidencia de los bordes laterales de los objetos se hace crítico y la mayoría afecta al grado de unidad del conjunto. Estas obras parecen más planas, aunque el avance o la retirada de los colores sólo está unida por la línea divisoria. Tampoco son frecuentes los lienzos en los que a los objetos se les da tanto espacio que apenas se afectan mutuamente o al borde del cuadro. Tienen un tono bajo en conflicto y bajo en unidad. Un cuadro, *Homenaje a Matisse*, es excepcional en otro sentido —los colores, aunque contrastando, están tan encajados y son tan desiguales en impacto, que contiene poco dramatismo y, sin embargo, es una pintura acertada—. Quizá su confortabilidad esté dedicada a Matisse.

Sería posible llegar a comprender qué era lo que Rothko entendía por un cuadro elocuente o con fuerza, contemplando lo que él consideró como fracasos u obras incompletas. La Fundación Rothko recibió algunos de estos cuadros, pero eran pocos los que se podían considerar como modelicos para ser útiles. Imagino que *Sin título*, 1953, es un cuadro que Rothko abandonó como incompleto o incompletable, probablemente lo último. Parece ahora que es una pintura eficaz, pero no mucho un *Rothko*. El problema quizá esté en que se ha tachado una banda extendida sobre el negro y no se podía reemplazar. El negro se ha acercado demasiado a los bordes (o no se ha acercado bastante), y así el borde del fondo no se ha resuelto. El contraste entre el borde

superior, afilado, y el borde inferior, ampliamente pintado de negro, no está justificado. *Amari-
llo Rojo Naranja sobre Naranja*, 1954, tiene una hechura similar del borde inferior de su elemen-
to rojo, pero aquí los dos objetos están unidos muy de cerca y ambos pueden flotar bien en el
lienzo por todas partes.

Los objetos con bordes marcadamente diferentes son una minoría en la pintura de Rothko.
Donde esto ocurre es generalmente en el borde inferior del objeto más bajo. No tengo conoci-
miento de dicha diferencia entre el borde izquierdo y derecho, y sospecho que esto está relaciona-
do con la manera en que iban a ser colgados los cuadros —muy cerca del ángulo entre la pared
y el suelo—.

El ajuste de colores y bordes a los límites del lienzo es claramente una parte decisiva de la
resolución del cuadro, como el telón final de una representación teatral, y algunas veces Rothko
lo consigue con un cambio de última hora en el tamaño del lienzo: por ejemplo, introduciendo
el bastidor en uno o más lados para aumentar la tensión en el borde y aumentar la escala de la
figura interna. También podría ajustar el color del lienzo cuando se dobla alrededor de los bordes.

El drama o conflicto entre los objetos en los cuadros de Rothko está interpretado de este mo-
do en sus bordes, pero es especialmente agudo donde dos de ellos se encuentran, lo más frecuen-
tamente en el tercio medio del cuadro. Generalmente las áreas interiores de los propios objetos
no tienen más que las diferenciaciones más sutiles: no hay nada que la vista discrimine o donde
se pose. Sin embargo, como se ha indicado anteriormente, cada objeto es en general simétrico
bilateralmente de arriba a abajo, así como de un lado a otro. No son como, por ejemplo, las lan-
gostas, con un extremo agresivo y uno defensivo. Las características de un borde que está en máxi-
mo conflicto con un objeto se pueden ver, al menos en parte, en el borde opuesto. Muy frecuen-
tamente, los bordes son similares en todos los lados, lo que parece ser verdad más generalmente
cuando los objetos se acercan menos al borde. Por otra parte, con mucha frecuencia pero no inva-
riablemente, cuanto mayor es la proximidad al borde, más aguda es la definición (en color, textu-
ra, paralelismo o linealmente). Pero estas distinciones no son grandes: la integridad de un objeto
está bien marcada y por tanto la tendencia es contemplarlo en su totalidad como un solo objeto.
La naturaleza de los bordes, que se han hecho sutiles a base de pintarlos, no requiere una observa-
ción muy agudamente centrada. Los acontecimientos locales no aparecen como detalles críticos,
sino que se ven juntos como una característica general del objeto. No atraen una atención exage-
rada; en realidad, en conjunto, la repelen.

El modo en que he escrito sobre los cuadros podría ser considerado por Rothko como destruc-
tivo, no sólo porque es analítico y sobreenfatiza los artilugios técnicos más que el efecto o la finali-
dad de la obra, sino porque puede distorsionar la naturaleza del conflicto o armonía entre los
objetos y su obra. No es una especie de lucha entre los objetos, sino que más bien cada elemento
busca cómo establecer su escala y su presencia. Las formas, colores, texturas y estilos de las pince-
ladas, todo tiende hacia este punto, diferenciándose agudamente su obra de la de Newman, Still
y otros, cuyos bordes son agudamente divisorios, destruyendo la pintura. La moral esencial en la
obra de Rothko, de la que habló con frecuencia, la expresó en su práctica como un artista autode-

finido, radical y no comprendido y, por lo tanto, a su manera, libre. Pero esta moral también está expresada en el medio y en el detalle de sus pinturas, cuyas formas no se comprometen unas con otras para encontrar un sitio en el lienzo. Parecen estar generadas internamente y no impuestas.

* * *

Si la relación de los objetos con el borde del lienzo era un asunto importante para Rothko, también lo era la relación de todo el cuadro con el espacio en el cual se iba a colgar. Esto podría afectar al propio cuadro. Las pinturas efectuadas desde finales de 1950 hasta el fin de su vida para entornos arquitectónicos especiales son característicamente diferentes de las contenidas por sí mismas, pinturas *de caballete*, sobre las que he escrito. Pero Rothko tuvo cuidado acerca de cómo colgar las últimas. Según Sidney Janis, su marchante a mediados de los 50, él colgaba sus pinturas más grandes en las habitaciones más pequeñas. Llegaban casi del suelo al techo y algunas veces se proyectaban incluso más allá del borde de una pared. Rothko ansiaba evidentemente que no fueran absorbidas y subordinadas como un diseño en la pared y que sus colores no fueran disminuidos por la blancura del fondo. Tenían que ensancharse y llenar tanto la pared como la consciencia del observador, ya que su objetivo era cambiar la consciencia de éste. Creo que su insistencia en disminuir la luz, testimoniada por propietarios de galerías, conservadores de museos y amigos, era para reforzar el mismo efecto. Haría la textura de la superficie de la pintura menos visible, de tal manera que sus colores aparecerían más como la luz. Reduciría la particularidad de los objetos en las pinturas, haciendo los recursos que he descrito, especialmente los bordes, menos evidentes. También desmaterializaría la superficie de la pared.

Los cuadros de Rothko están entre los más agudamente afectados por los cambios en la intensidad y en la temperatura del color, de la iluminación e incluso por su ángulo de incidencia. Se describe su estudio algunas veces fuertemente iluminado y otras en penumbra. Seguramente pintaba con luz fuerte para poder hacer ajustes de matiz, textura y bordes, pero luego juzgaría el efecto con luz más baja, en la que éstos se volverían casi subliminales, englobados en el efecto total.

Desde el momento en que Rothko empezó a hacer públicos sus puntos de vista, es evidente que estaba preocupado por cómo sus cuadros serían experimentados. En primer lugar, era hostil a los críticos, a los que consideraba que trivializaban el arte, escribían sobre superficialidades o irrelevancias y confundían al público. Desconfiaba de los propietarios de galerías quizá porque le quitaban las pinturas y las vendían a los coleccionistas, que quizá las convirtieran en trofeos o en fondos decorativos de sus salones. Imaginaba que los marchantes respetaban más a los coleccionistas que a los artistas y su arte, y parecía creer que los conservadores de museos trataban los cuadros simplemente como una materia de su pericia.

Imaginaba y deseaba un público que estuviera abierto y sensible a su obra, pero sabía que la mayoría de sus compatriotas eran hostiles, ignorantes y filisteos. Su mejor público, en realidad, estaba formado por un pequeño número de artistas, un reducido número de elegidos y algunas otras personas de su entorno, en los cuales Rothko podía confiar en que comprenderían su obra.

No pedía un conocimiento técnico ni una sofisticación cultural, sino más bien una respuesta directa y apasionada basada en la experiencia y preocupación profundas por el arte.

Su correspondencia con Katherine Kuh es el relato más claro de lo que estaba buscando; parte de ella fue publicada, a la vez manuscrita y en letra impresa, como la única introducción a una exposición de Rothko que ella organizó en 1954. Originalmente ella había lanzado la idea de que la introducción debía contener una correspondencia entre ellos, empezando con *Información sobre lo que estás buscando, cómo trabajas y cómo has elegido el estilo particular que tienes*. Rothko replicó con parte de una carta que no se ha hecho pública:

Más que crear la pretensión de dar contestaciones a preguntas que no deben ser contestadas o que son incontestables, me gustaría encontrar una manera de expresar las verdaderas actividades de mi vida, de las que fluyen mis cuadros y a las cuales deben volver. Si soy capaz de hacerlo, los cuadros volverán al sitio que les pertenece; porque creo que puedo decir con cierto grado de veracidad que en presencia de los cuadros mis preocupaciones son ante todo morales y realmente tienen muy poco que ver con la estética, la historia o la tecnología. A tal fin, nada podría ser más estimulante para mí que pudieras encontrar alguna manera de indicarme la verdadera naturaleza de tu propia motivación en el mundo del arte y de las ideas que, si soy un buen juez, seguro que son muy intensas y humanas.

Continuaba más tarde en la misma carta con la emocionante y frecuentemente citada frase:

Si debo colocar mi confianza en alguna parte, la pondría en el psique de los observadores sensibles, que están libres de los convencionalismos de la comprensión. No tendría ninguna aprensión sobre el uso que harían de los cuadros para saciar la necesidad de su propio espíritu. Porque si existen ambos, necesidad y espíritu, es seguro que habrá una verdadera transacción.

A últimos de los 50, Rothko llegó a pensar que tal grupo de observadores, si había existido alguna vez, no lo iba a encontrar, pero en las cartas a Kuh también expresó su temor de que escribir sobre su arte conduciría a la *parálisis de la mente y de la imaginación*. Sin embargo, continuó intentándolo por un tiempo. Defiende en otra carta que hay un problema del que él:

Puedo decir... porque la cuestión impone su propia retórica y sintaxis sobre la respuesta, sin tener en cuenta si esta retórica puede servir a la verdad, mientras que yo me he propuesto el problema de encontrar la retórica más exacta para estos cuadros específicos.

Si esto era una retórica verbal se puede presumir que Rothko no logró encontrarla, porque nunca publicó una relación de las pinturas. Pero pudo haberse referido a un modo de mostrar los propios cuadros que él realizó alrededor de esta época.

En todo caso, poco más tarde, después de dar las gracias a Katherine Kuh por haberle incitado a especular acerca de sus ideas, cesó su correspondencia sobre este tópico y se dedicó a escribir sobre la organización de la exposición. Esta era su mejor manera (aparte del propio silencio) de

influnciar a la gente sobre cómo responder a su obra o, al menos, de promover la posibilidad de una auténtica respuesta. Ni siquiera propuso visitar Chicago para organizar la exposición, ni para organizarla sobre un plano que le habían enviado, sino que escribió:

Pensé que puede ser útil explicarle algunas ideas generales a las que he llegado en el curso de mi experiencia colgando los cuadros. Dado que mis cuadros son grandes, llenos de color y sin enmarcar, y que las paredes de los museos son generalmente inmensas y formidables, existe el peligro de que los cuadros se relacionen con las paredes como si fueran áreas decorativas. Esto sería una distorsión de su significado, ya que los cuadros son íntimos e intensos, y son lo opuesto a la decoración; y han sido pintados a escala de la vida normal más que a una escala institucional. A veces he tratado este problema con acierto, tendiendo a amontonar los cuadros más que a separarlos. Saturando la habitación con el impacto de la obra, ésta vence a las paredes y la fuerza de cada obra individual me resulta más evidente.

También cuelgo los cuadros más grandes de manera que primero se tenga contacto con ellos muy de cerca, para que la primera experiencia sea dentro del cuadro. Quizá esto dé al observador la clave de la relación ideal entre él y el resto de los cuadros. También cuelgo los cuadros más bien bajos que altos, especialmente en el caso de los más grandes, con frecuencia tan cerca del suelo como sea posible, porque así es como fueron pintados.

Los pensamientos expresados aquí por el artista están perfectamente de acuerdo con otras afirmaciones y recuerdos de amigos durante varios años: por ejemplo, las instrucciones dadas a Bryan Robertson para colgar la exposición en la Galería Whitechapel seis años más tarde, que también se refieren al color de las paredes y a la iluminación.

Las paredes deben ser considerablemente oscurecidas con ocre o con un toque cálido de un poco de rojo. Si las paredes son demasiado claras, se entabla una lucha contra los cuadros... La luz, sea natural o artificial, no debe ser demasiado fuerte: los cuadros tienen su propia luz interior y si hay demasiada luz el color de los cuadros se desvanece y se distorsiona su aspecto. La situación ideal es que estén colgados en una habitación normalmente iluminada, tal como fueron pintados. No deben estar demasiado iluminados ni idealizados con focos, esto produce una distorsión de su significado.

La correspondencia de Chicago no menciona la iluminación, pero dos años antes, como recuerda Dorothy Miller, había querido una luz muy intensa para destacar sobre la exposición de Clifford Still, en la habitación de al lado. Ya había formado el punto de vista de que los cuadros deben cubrir virtualmente el espacio de la pared, y parece que fue casi simultáneo con la producción de cuadros de gran formato, así como de su idea de que su obra se debía exhibir separada de la de otros artistas. (Still también sostenía este punto de vista.) La manifestación posterior de su opinión sobre el color de la pared y la iluminación quizá acompañase su tendencia desde 1957, de menos colores y con frecuencia más oscuros y con menor contraste. Se refería a ellos como *los cuadros de mi estado de ánimo* y constituían un ejemplo de su tonalidad a partir de este período. Parece que no consiguió persuadir a los conservadores de museos a aceptar sus ideas de colgar sus cuadros de la forma extremada que Sidney Janis le permitió realizar en su galería.

Es evidente que sus puntos de vista sobre la manera de mostrar sus cuadros está en armonía con los propios cuadros. La moral de la obra de Rothko requería que las pinturas no fueran representaciones de una idea sobre el mundo, sino que se concibieran como una idea en sí mismas. La idea es la de un estado del ser universal, no específica y no localizada, dramatizada por la creación del sentimiento-fuerza. A su vez, la universalidad requiere que los cuadros se presenten y se experimenten como un sentimiento universal envolvente por gente que no analizaría ni instrumentalizaría su procedencia —las pinturas—. La relación de lo que he denominado *objetos* con los cuadros es expansiva hasta el punto de saturar el campo. La misma relación debe mantenerse entre cuadro y cuadro y dominar la respuesta del observador, como había dominado la mente del artista.

* * *

No hay duda de que su preferencia por los coleccionistas, públicos o privados, que colgarían sus cuadros como un grupo completo y exclusivo, está directamente relacionada con este punto de vista. Permitiría que sus pinturas se colgaran por separado en la pared siempre que estuvieran solas en una habitación. Las obras excepcionales que iluminan las reglas que Rothko se dio a sí mismo son las series arquitectónicas que produjo a partir de 1958.

Las primeras series fueron las proyectadas para el restaurante *Four Seasons*, en el edificio Seagram de Park Avenue, Nueva York. Fueron encargadas en 1958 por el arquitecto Philip Johnson, quien también, a título privado, compró cuadros de Rothko. Seguramente Rothko aceptó el encargo porque esperaba que le permitiría crear la clase de ambiente total que había tratado de reunir en exposiciones y también porque tendría la oportunidad de competir con artistas pompeyanos y renacentistas a los que admiraba. Poco después de comenzar el trabajo viajó a Europa, hallando una respuesta muy respetuosa en los artistas que vio. Era la época en que su reputación europea, que había aumentado en los últimos años, se consolidó, debido a las obras que recorrieron Europa en la exposición de arte americano organizada por el Museo de Arte Moderno en 1958-59, y por su exposición individual en la Bienal de Venecia de 1958.

Antes de dejar Europa había abierto un estudio en Bowery, el primer estudio fuera de su país. Era bastante grande para pintar los cuadros del *Four Seasons* y los montó sobre andamiajes que reproducían las condiciones en las que se iban a contemplar. La habitación en el restaurante *Four Seasons* tenía 56 x 27 pies, con un gran ventanal en un extremo. A lo largo de uno de los lados había una serie de puertas que Rothko esperaba que estuvieran abiertas, permitiendo una vista desde la habitación contigua, más grande, del restaurante. La habitación de Rothko, acondicionada con relación a esto, era como un escenario. Las pinturas que surgían parece que formaban tres grupos. Las primeras estaban en lo que se había convertido en su configuración normal, pero los estudios pequeños de gouache parece como si fueran pintados sobre un rollo de lienzo continuo, como el que subdividía para hacer sus pinturas de caballete o que colgaba borde con borde. No contienen la menor sugerencia de elementos arquitectónicos y quizá fueron proyectadas sólo para una pared de la habitación.

El grupo siguiente, pintado probablemente a su vuelta de Europa, se parece a entradas cerradas que, como dijo (después de hechas), eran para atrapar a los observadores. También dijo que estaban influidas subconscientemente por la articulación arquitectónica de la ventana vacía de Miguel Angel en la Biblioteca Laurentina en Florencia. Este paralelo es muy posible, aunque ya aparece el mismo tipo de formas en la obra de Rothko *Interior*, de 1932.

Rothko fijó un esquema definitivo cuando trabajaba en este segundo grupo de pinturas, algunas de las cuales se exhibieron como *estudios* para murales y luego pintó un grupo más o menos final, que es la base del grupo que ahora pertenece a la Tate Gallery. Sin embargo, algunas obras de estos grupos podrían incluirse en otro.

El acuerdo final parece que fue el encargo de tres cuadros, de 8 pies y 9 pulgadas de alto cada uno y de 15 pies de ancho, para ser colgados a una altura de 4 pies y 6 pulgadas en la pared opuesta a las puertas; y tres cuadros más de 6 pies de alto por 15 pies de ancho para ser colgados sobre las puertas. En su exposición retrospectiva de 1961-62, *Sección Mural 5* y *Sección Mural 7* eran de un estilo más superficial, destinados a ir sobre las puertas, así que podemos suponer que *Sección 6* era similar. Los de la pared opuesta eran, evidentemente, *Secciones 1 y 3*. Entre los dos grupos de tres, *Sección 4* tiene sólo 94 pulgadas de ancho, así que, suponiendo que la numeración iba alrededor de la habitación, sólo podía haber una pintura en la pared corta.

Lo que está claro es que en el proceso del trabajo cambió la imagen interna de las pinturas de Rothko. Entre las posibles razones del cambio estaban que los cuadros no estarían virtualmente sobre el suelo, como lo estaban normalmente sus pinturas, sino 4 pies 6 pulgadas o 7 pies 3 pulgadas por encima de él, y que, ya que la gente estaría sentada, no estarían delante de cada pintura por turno, rindiéndose a ella por completo, como podrían en una galería. Se negaba por tanto la relación íntima que él generalmente buscaba y la imagen dentro del cuadro ya no era una especie de espejo del espectador y llegaba a responder, en su lugar, al sentido de la arquitectura. Las formas dentro de los cuadros no están sólo vacías como los espacios arquitectónicos, sino que se encogen desde los bordes. (Este había sido el primer paso, inmediatamente contingente, sobre la eliminación de cualquier espacio entre los cuadros en los estudios para las primeras series.) Pero el friso brillante de Rothko fue un sustituto completo para la zona de arquitectura que ocupaba, eliminando casi del todo la sensación de pared.

Aunque había conseguido un grupo de pinturas que estaba relacionado armoniosamente con el espacio dado, Rothko se retiró del proyecto y devolvió el anticipo recibido. La razón que alegó fue que no quería que sus cuadros fueran el fondo para la comida de los privilegiados. Quizá también se diera cuenta de que las puertas de la habitación más grande podrían cerrarse, aumentando el ambiente privado de la habitación, destruyendo su relación como de un escenario con el comedor más grande, que era lo que le interesaba.

La serie siguiente, *Harvard*, iba a ocupar una sala de reunión y de nuevo los cuadros se iban a elevar del suelo. Los colores se parecen a la anterior, menos sombríos, fases del proyecto *Seagram*, pero la solución arquitectónica se desarrolla posteriormente. En realidad, hay una referen-

cia arquitectónica más específica en el efecto manierista de la piedra angular caída que articula los tabernáculos vacíos que constituyen la imagen dominante.

* * *

Los años desde mitad de los 50 fueron los del éxito para Rothko. Se unió a una de las principales galerías que exhibía a los grandes maestros franceses, así como a los expresionistas abstractos. Aunque no vendió gran número de cuadros, los que vendió lo fueron a altos precios. Expuso ampliamente y fue incluso promocionado en el extranjero como un ejemplo de fuerza y de libertad política. Su carta a Newman en 1950 había expresado su inquietud en el período de su crisis. Su éxito posterior parece haber sido igualmente inquietante. Aunque negó que sus cuadros expresaran directamente su propio estado emocional y esta negación está ampliamente justificada por su habilidad para pintar en todo momento en una amplia gama de expresión, tampoco hay duda de que su estado de ánimo dominante se volvió menos y menos optimista. Su desilusión sobre los murales de *Seagram* llegó en un momento en el que parece percibir que la sensibilidad dominante en el mundo del arte se estaba volviendo contra todo lo que él había defendido. Los expresionistas abstractos dejaron de ser la influencia dominante sobre los artistas jóvenes. Esto no debería haber sido un problema para Rothko, a quien no le gustaba tener influencia estilística sobre sus seguidores, pero el arte que apareció fue el de Johns y Rauschenberg, seguidos por los artistas pop, que hacían del contexto cultural el tema de su obra y que descendían de las cimas de la trascendencia y de la moral profética. Al mismo tiempo, el arte abstracto se volvió formal, rechazando cualquier tema que no fueran los problemas de la pintura y la escultura.

Incluso parece que Rothko se iba aislando progresivamente de sus contemporáneos con cada éxito conseguido. Encontró que los pasos que había dado para ganar reconocimiento y status le dejaban con el apoyo de las galerías, coleccionistas y directores de museos, incluso el del presidente de los Estados Unidos, en vez de tener el apoyo de sus colegas y de aquellos que estaban más cercanos al arte. Quizá se sintiera culpable acerca de esto —desde luego tendió más a la depresión—. Se hizo cada vez más y más difícil separar lo sombrío de sus pinturas, que incluso él describe como obsesivas, de su estado de ánimo predominante. Esto no quiere decir, desde luego, que el valor de sus obras sea la reflexión de su estado de ánimo, ya que él continuó siendo capaz de transformar la expresión de sus sentimientos en un drama cósmico.

Aparte de sus pinturas arquitectónicas, sólo tiene lugar una lenta evolución en su arte. Se fortalece la tendencia a las armonías de color relativamente próximas: ciertos colores, amarillos fríos, verdes lima e incluso naranjas fuego, son mucho más escasos a partir de finales de los 50. Los objetos en las pinturas están más aislados unos de otros en los años 60. Consecuentemente, tienden a tener bordes más regulares y, a veces, esquinas redondeadas. La proporción del lienzo es con frecuencia más cuadrada y reaparecen los formatos horizontales. El ritmo está más medido y también más acentuado.

Durante gran parte de su último período, es decir, desde 1964, Rothko trabajó en su proyecto más ambicioso. Le encargaron pintar un grupo de murales para una capilla en Houston; origi-

nalmente iba a ser una capilla católica, pero luego fue de todos los credos. Los extraordinarios coleccionistas y mecenas Dominique y John de Manil le hicieron el encargo. El plano de la capilla era de nuevo de Philip Johnson, pero todo el diseño se desarrollaba para acondicionar las ideas de Rothko sobre la manera de colgar y de iluminar sus pinturas (lo último no tan acertadamente). Era una situación tan cerca de la ideal como podría haber imaginado, ya que sus murales serían prácticamente los únicos objetos de contemplación en la capilla y podrían ejercer toda su fuerza sobre la consciencia de los visitantes. En este octogonal espacio los murales rodearían al visitante y ocuparían casi todo el campo visual. Las puertas estaban al fondo, ningún motivo arquitectónico rompía los planos de la superficie de la pared.

Rothko se cambió a un estudio más grande, una antigua casa de carruajes, y de nuevo construyó en él una ficción de la arquitectura. Las pinturas que produjo fueron oscuras y de tonos próximos, grandes campos de negro envueltos más y más de espacio pictórico a medida que trabajaba en ellos. La falta de contrastes, en la penumbra, permite o requiere que las formas sean agudas y con los bordes rectos. Los lienzos resultantes son enormes y tienen pocos campos, pero el grupo en su conjunto tiene una armonía bien afinada y sutil, cuidadosamente forjada combinando pinturas en trípticos, ajustando los bordes y subiendo y bajando la altura del umbral así como variando la mezcla de los colores. El efecto es trágico así como sombrío, la antítesis de la capilla de Matisse en Vence, que era su prototipo sólo en su unidad. Las pinturas estuvieron terminadas a finales de 1967, pero Rothko nunca iba a verlas instaladas. La primavera siguiente tuvo una grave enfermedad, y cuando empezó a trabajar de nuevo en el verano fue en una escala pequeña, en acrílico sobre papel. Produjo un gran número de estos cuadros pequeños en un corto período de tiempo. Muchos de ellos tienen los colores más ricos y las configuraciones típicas de mediados de los 50, pero se debe recalcar que nunca había abandonado del todo esa gama cromática. Deben haber sido en parte un ejercicio de recuperación para un artista convaleciente, pero no son ni estudios ni recapitulaciones literales. Son pinturas genuinas y esto es sorprendente ya que, a falta de escala, no pueden actuar de la misma manera que las grandes pinturas. Uno se pregunta: ¿Por qué tienen proporcionalmente la misma forma?

Cuando se recuperó continuó pintando sobre todo en acrílico sobre papel, pero en una escala media, más como las pinturas de mediados a últimos de 1940. Hay varios grupos entre éstas, empezando con una serie distinta, la única en su obra sin un marco arquitectónico. Cada pintura está dividida en dos zonas: marrón muy oscuro, arriba casi negro y abajo gris cálido. La división se levanta o cae pero es muy aguda, como si fuera un horizonte entre un cielo oscuro y una tierra gris. Sin embargo, aunque más que otras pinturas a partir de los 40, éstas tienen la cualidad de ser externas al observador, no son paisajes abstractos. Las dos zonas no son campos flotantes ni organismos, como en sus obras *clásicas*, pero no ocupan toda la pintura como un paisaje. Están rodeadas de un estrecho pero cuidadosamente ajustado borde de blanco. Esto está hecho con las tiras que se usan para sujetar el papel al fondo, pero es una parte esencial de la pintura. Rothko evitó generalmente cualquier explicación sobre los caracteres técnicos de su pintura, deseando sólo una respuesta directa, pero varias veces arrastró la atención de los visitantes hacia este elemento. Estas pinturas son, como siempre para Rothko, expresiones trágicas, pero este único ejemplo muestra cómo Rothko afrontó sus obras con un profesionalismo técnico consciente.

Los otros, grupos un poco más tardíos en lo que debe haber sido uno de los años más productivos en número de Rothko, 1969, no están definidos tan claramente. Un grupo explora las posibilidades del negro, o del verde muy oscuro, o del azul sobre un azul brillante; otro combina el azul pálido, gris, rosa y terracota sobre blanco. Revierten sobre la estructura de un campo flotante de Rothko y no requieren el borde agudo de las series blanco-grises. Las obras sobre papel, de colores pálidos, quizá a causa del papel mate, tienen una calidad física más objetiva que todo lo que había hecho desde mediados de los 40 y no parecen cuadros de *estado de ánimo*. Como sus últimas pinturas en rojo vibrante, realmente no se pueden describir como pesimistas.

Sin embargo, Rothko estaba seriamente deprimido después de su enfermedad. Se separó de su mujer, viviendo siempre en su estudio, y se suicidó en febrero de 1970. Poco antes de su muerte terminó una larga negociación con Sir Norman Reid, director de la Tate Gallery, y dio a la Tate un grupo de obras, principalmente de la tercera serie *Seagram*. Se instalaron en una habitación ellas solas, como él había pedido, y siguen siendo, creo, el único grupo que es visitado por personas que necesitan una emoción especial o una experiencia espiritual.

Rothko consiguió crear cuadros que trascendiesen el museo o las colecciones y retuviesen intacta su fuerza primitiva.

Cuando empecé a escribir este artículo tenía la intención de tratar de contestar a la pregunta de por qué un artista para quien una obra era la afirmación de una verdad universal, debe pintar más de un solo cuadro. Desde luego él era, como otros artistas, en parte un obseso y en parte un profesional para quien cada obra terminada planteaba una cuestión que sólo podría ser contestada por otra obra. Esto es suficiente, dentro de su limitación, para justificar su persistencia.

Pero no responde a la cuestión a nivel de significado y aspiración y en realidad no he llegado allí a una respuesta adecuada, aunque una cierta respuesta está implícita en lo escrito y citado más arriba.

Rothko apuntó a la universalidad y a una intensidad o fuerza elevadas. Pero también admiró a Mozart y a Shakespeare, viendo que dicha fuerza se encuentra en la riqueza de la experiencia. No hay manera de decir en una pintura, para decirlo con crudeza, que la moral y el compromiso deben impregnar toda respuesta y acción humana, ya que no hay nada en el arte que corresponda a *todo* o a *deber*. La única solución es pintar y pintar de nuevo para demostrar la idea en acción. Para demostrar su riqueza, así como su necesidad, y para demostrar su estrecha unión al concepto de libertad, Rothko tuvo que pintar toda su vida y tuvo que pintar de un modo que reflejara su fidelidad a su objetivo. Fue tan ambicioso como gran artista.



Escritos de Mark Rothko

Una nueva academia está representando la vieja comedia de intentar crear algo por el mero hecho de nombrarlo. Al parecer, el plan obtiene cierto éxito popular, ya que el público empieza a reconocer un «Arte Americano» determinado por normas no estéticas —geográficas, étnicas, morales o narrativas— según los diversos lexicógrafos que definen el término. En esta batalla de las palabras el símbolo del silo está en alza en nuestros museos Whitney de Arte Americano moderno. Los Diez nos recuerdan que la nomenclatura es arbitraria y estrecha.

Durante cuatro años Los Diez han exhibido como entidad articulada: sus obras se han mostrado en la Montross Gallery, la Nueva Escuela de Investigación Social, Georgetown Passedoit, la Galería Municipal y la Galería Bonaparte de París. Se les ha llamado expresionistas, radicales, cubistas y experimentalistas. En realidad son experimentadores por la naturaleza misma de su planteamiento y, en consecuencia, fuertemente individualistas. Su asociación ha surgido de esta comunidad de fines más que de similitudes superficiales en sus obras. Como grupo, son homogéneos en su consistente oposición al conservadurismo, en su capacidad para ver objetos y acontecimientos como si fuera la primera vez, libres del vasallaje a los hábitos y divorciados de las convenciones de miles de años de pintura. Son heterogéneos en sus diversas interpretaciones intelectuales y emocionales del entorno.

Un público que ha tenido al arte americano contemporáneo dogmáticamente definido por museos como un arte de representación preocupado por el color local, tiene una concepción de un arte sólo provincianamente americano y contemporáneo, sólo en el sentido estrictamente cronológico. Esto se ve agravado por un chauvinismo cuidadosamente restringido que condena la influencia ocasional de los innovadores cubistas y abstractos mientras acepta o ignora evidentes limitaciones de Tiziano, Degas, Breughel y Chardin.

El título de esta exposición está pensado para atraer la atención del público hacia una sección importante de arte producido en América. Sus implicaciones están proyectadas para ir más allá de un museo y más allá de un grupo determinado de disidentes. Es una protesta contra la conocida equivalencia de pintura americana y pintura literal.

7 de junio de 1943

Mr. Edward Alden Jewell
Crítico de Arte, New York Times
229 West 43 Street
Nueva York, N.Y.

Estimado Sr. Jewell:

Para el artista el trabajo de la mente crítica es uno de los misterios de la vida. Por eso, suponemos, la queja del artista que dice ser incomprendido, especialmente por el crítico, se ha convertido en un ruidoso lugar común. Por ello es un acontecimiento que se cambie la tendencia y el crítico del Times confiese tranquila, pero públicamente, su confusión; confiese que está asombrado ante nuestras pinturas exhibidas en el Federation Show. Saludamos esta reacción honrada, incluso podríamos decir cordial, hacia nuestras oscuras pinturas, ya que en otros tercios de la crítica parece que hemos creado un manicomio de histeria. Y apreciamos la generosa oportunidad que se nos ofrece de exhibir nuestros puntos de vista.

No intentamos defender nuestra pintura. Se hace su propia defensa. Las consideramos claras afirmaciones. El que no haya podido usted rechazarlas o desprestigiarlas es a primera vista una prueba de que tienen algún poder de comunicación.

Renunciamos a defenderlas no porque no podamos hacerlo. Es cosa fácil explicar que La Violación de Perséfone es una expresión poética de la esencia del mito; la presentación de un concepto de semilla y tierra con todas sus brutales implicaciones; el impacto de la verdad elemental. ¿Querría usted que presentáramos este concepto abstracto con todos sus complicados sentimientos mediante un muchacho y una muchacha que tropiezan ligeramente?

Es igualmente fácil de explicar el Toro Sirio, como una nueva interpretación de una imagen arcaica, con distorsiones sin precedentes. Como el arte es intemporal, la rendición de un símbolo, no importa cuan antiguo, tiene hoy tan plena validez como la tuvo entonces. ¿Es más cierto el que tiene 3.000 años de edad?

Pero estas fáciles notas de programas pueden servir sólo a las mentes sencillas. No hay una posible serie de notas que explique nuestras pinturas. Su explicación tiene que venir de la experiencia consumada entre la pintura y su observador. La apreciación del arte es un auténtico matrimonio mental. Y en el arte, como en el matrimonio, la falta de consumación es motivo de anulación.

La cuestión está, a nuestro juicio, no en una explicación de las pinturas sino en si las ideas intrínsecas encerradas en los marcos de esas pinturas tienen o no significado.

Creemos que nuestras pinturas demuestran nuestras creencias estéticas, y por ello relacionamos algunas de ellas:

- 1. Para nosotros el arte es una aventura en un mundo desconocido que pueden exportar solamente quienes estén dispuestos a correr riesgos.*
- 2. El mundo de la imaginación es libre y se opone violentamente al sentido común.*
- 3. Es nuestra función de artistas el hacer que el espectador vea el mundo a nuestra manera, no a la suya.*
- 4. Estamos a favor de la simple expresión de pensamientos complejos. A favor de las grandes formas porque tienen el impacto de lo inequívoco. Queremos reafirmar la pintura plana. Estamos a favor de las formas planas porque destruyen ilusiones y revelan la verdad.*
- 5. Entre los pintores está ampliamente aceptada la idea de que no importa lo que se pinte siempre que se pinte bien. Esta es la primera esencia del academicismo. No existe la buena pintura de nada. Afirmamos que el tema es crucial y que sólo es válido el tema trágico e intemporal. Esta es la razón por la que profesamos una relación espiritual con el arte primitivo y el arcaico.*

En consecuencia, si nuestra obra incorpora estas creencias, tiene necesariamente que ofender a aquellos que sintonizan con decoración de interiores, pinturas para el hogar, para encima de la chimenea, pinturas de escenas americanas, pinturas sociales, pinturas premiadas, la National Academy, la Whitney Academy, la Corn Belt Academy, Ojos de gamo.

Atentamente,

*130 State Street
Brooklyn, Nueva York*

*Adolph Gottlieb
Marcus Rothko*

Publicado en el New York Times, 19 de junio de 1943.

EL RETRATO Y EL ARTISTA MODERNO

Adolph Gottlieb: Nos gustaría empezar por leer parte de una carta que acabamos de recibir:

El retrato siempre ha estado vinculado en mi mente con la imagen de una persona. Por ello, me ha sorprendido ver sus cuadros de personajes mitológicos, con su rendición abstracta, en una exposición de retratos, y estoy muy interesado por sus respuestas a lo siguiente.

Las preguntas que plantea este corresponsal son tan típicas y al mismo tiempo tan cruciales que creemos que al constatarlas no sólo ayudaremos a mucha gente que puede sentirse confusa por nuestra obra específica sino que, además, pondremos en claro nuestra actitud como artistas modernos en relación con el problema del retrato, que es precisamente el tema de esta conversación de hoy. Por ello, vamos a leer las cuatro preguntas e intentar responderlas lo mejor que podamos en tan breve tiempo.

He aquí las preguntas:

- 1. ¿Por qué consideran ustedes que estas obras son retratos?*
- 2. ¿Por qué ustedes, como artistas modernos, recurren a figuras de la mitología?*
- 3. ¿No son estas obras realmente pintura abstracta con títulos literarios?*
- 4. ¿No están ustedes negando el arte moderno al prestar tanta atención al tema de la obra?*

Pues bien, señor Rothko, ¿quiere usted responder a la primera pregunta? ¿Por qué consideran ustedes que estas obras son retratos?

Sr. Rothko: El término retrato no puede tener el mismo significado para nosotros que para las generaciones pasadas. El artista moderno se ha distanciado, en grado diverso, del aspecto natural, y por ello muchas de las viejas palabras, que se han conservado como nomenclatura en el arte, han perdido su viejo significado. Las naturalezas muertas de Braque y los paisajes de Lurcat no tienen más relación con las naturalezas muertas y los países convencionales que tienen las dobles imágenes de Picasso con el retrato tradicional. ¡Nuevos tiempos! ¡Nuevas ideas! ¡Nuevos métodos!

Incluso antes de que existiera la cámara había una clara distinción entre los retratos que servían a la historia y de recuerdos familiares y los retratos que eran obras de arte. Rembrandt conocía la diferencia, pues en cuanto insistió en producir obras de arte perdió a todos sus clientes. Sargent, por el contrario, jamás consiguió pintar una obra de arte ni perder un cliente, por razones evidentes.

Hay, no obstante, una razón profunda por la que persiste el término retrato: porque la esencia real de los grandes retratistas de todos los tiempos es el eterno interés del artista por la figura humana, su carácter y sus emociones; en suma, por el drama humano. El que Rembrandt lo expresara haciendo sentarse al modelo no tiene importancia. No conocemos al modelo pero estamos muy al tanto del drama. Por otra parte, los antiguos griegos empleaban como modelos su visión interior de sus dioses. Y en nuestros días, nuestras visiones tratan de la solución de nuestras propias necesidades.

Hay que tener en cuenta que los grandes pintores de la figura tenían esto en común. Sus retratos se asemejan entre sí mucho más de lo que recuerdan las peculiaridades de un modelo determinado. En cierto sentido han pintado un mismo personaje en todas sus obras. Esto es cierto en el caso de Rembrandt, los griegos o Modigliani, por citar al-

guien tan próximo a nuestro tiempo. En cambio, los romanos, cuyos retratos son facsímiles de la apariencia, jamás se aproximaron al arte. Lo que indica que el auténtico modelo del artista es un ideal que abarca a todo el drama humano con preferencia sobre la imagen de una determinada persona.

Hoy, el artista ha dejado de verse encorsetado por la limitación de que toda experiencia del hombre se exprese por su aspecto exterior. Liberado el artista de la necesidad de describir a una persona en particular, las posibilidades son infinitas. La entera experiencia del hombre se convierte en su modelo, y en este sentido se puede decir que todo arte es el retrato de una idea.

Ni las pinturas de Gottlieb ni las mías deben ser consideradas abstractas. Ni tienen la intención de crear, ni acentúan, un conjunto formal de espacio-color. Emanan de una representación natural solamente para intensificar la expresión del sujeto implícito en el título, no para diluirlo ni borrarlo.

Sr. Gottlieb: Nunca se pondrá demasiado acento en este punto. Recojo la segunda pregunta y tomo el relevo de momento. La pregunta reza: ¿Por qué ustedes, como artistas modernos, recurren a figuras de la mitología?

Creo que cualquiera que haya observado cuidadosamente mi retrato de Edipo, o el retrato de Leda pintado por Rothko, verá que no se trata de mitología de Bulfinch. Las implicaciones en este caso tienen aplicación directa a la vida, y si la presentación parece extraña podríamos, sin exageración, hacer comentarios similares respecto a la vida de nuestro tiempo.

Lo que me parece curioso es que se discuta nuestra temática habiendo tantos precedentes. Todo el mundo sabe que los mitos griegos fueron empleados por pintores tan distintos como Rubens, Tiziano, Veronés y Velázquez, además de Renoir y Picasso más recientemente.

Se puede decir que estas fábulas y fantásticas leyendas son ininteligibles y no tienen significado hoy en día, salvo para el antropólogo o el estudioso de los mitos. Aplicando la misma vara de medir, el empleo de cualquier tema que no sea perfectamente explícito en el arte del pasado o en el arte contemporáneo se podría considerar confuso. Evidentemente, éste no es el caso ya que la persona artísticamente culta no tiene dificultad en captar el significado del arte de los chinos, los egipcios, los africanos, los esquimales, los primitivos cristianos, los antiguos griegos o incluso de los hombres de la prehistoria, aunque esté muy poco familiarizada con las creencias religiosas o supersticiosas de esos pueblos.

La razón es bien sencilla, todas las formas artísticas auténticas utilizan imágenes que pueden ser rápidamente captadas por toda persona que esté familiarizada con el lenguaje global del arte. Por eso empleamos imágenes que son directamente comunicables a todos aquellos que aceptan el arte como lenguaje del espíritu, pero que parecen símbolos privados a quienes desean obtener comentarios o información.

Y ahora, señor Rothko, hágase cargo de la próxima pregunta. ¿No son realmente estos cuadros pinturas abstractas con títulos literarios?

Sr. Rothko: Ni las obras del señor Gottlieb ni las mías se pueden considerar pintura abstracta —distribución del espacio— formal. Parten de representaciones naturales sólo para intensificar la expresión de un tema implícito en el título, no para diluirlo ni borrarlo.

Si nuestros títulos recuerdan mitos de la antigüedad conocidos, los hemos empleado porque son los símbolos eternos en los que nos hemos de apoyar para expresar ideas psicológicas fundamentales. Son los símbolos de los primitivos temores y motivaciones del hombre, sea cual fuere su tiempo y su espacio, que cambian sólo en detalle pero nunca en esencia, se trate de griegos, aztecas, islandeses o egipcios. Y la psicología moderna encuentra estos símbolos en nuestros sueños, nuestra cultura vernácula y nuestro arte, a pesar de todos los cambios registrados en las condiciones de vida exteriores.

Nuestra presentación de estos mitos, no obstante, ha de hacerse en nuestros propios términos, que son a la vez más primitivos y más modernos que los mitos mismos —más primitivos porque buscamos las raíces originales y atávicas con preferencia sobre la graciosa versión clásica, más modernos que los propios mitos porque hemos de redescubrir sus implicaciones a través de nuestra propia experiencia—. Quienes creen que el mundo de hoy es más amable y más lleno de gracia que las pasiones primitivas y predatorias de donde surgen estos mitos, o bien no conocen la realidad o bien no desean verla en el arte. El mito nos retiene, pues, no a través de su sabor romántico, no a través de las posibilidades de la fantasía, sino porque expresa algo real y existente en nosotros mismos, lo mismo que ocurría con aquellos que por primera vez tropezaron con los símbolos para darles vida.

Y ahora, señor Gottlieb, ¿contesta usted a la última pregunta? ¿Niegan ustedes el arte moderno al poner tanto énfasis en la temática?

Sr. Gottlieb: Es cierto que el arte moderno ha limitado severamente la temática con objeto de explotar los aspectos técnicos de la pintura. Esto han hecho brillantemente algunos pintores, pero hoy existe la impresión general de que este énfasis en la mecánica de la pintura se ha llevado suficientemente lejos. Los surrealistas han afirmado su creencia en la temática, pero para nosotros no basta con ilustrar los sueños.

Aunque el arte moderno obtuvo su primer ímpetu al descubrir las formas del arte primitivo, creemos que su auténtico sentido está no meramente en la forma, sino en el significado espiritual subyacente en todas las obras antiguas.

El tema, en este caso El presagio del Aguila, se deriva de la Trilogía de Agamenón, de Esquilo. La pintura trata no de la anécdota en particular, sino más bien del espíritu del mito, que es genérico a todos los mitos de todos los tiempos. Lleva una carga de panteísmo en la que el hombre, el pájaro, la bestia y el árbol —los conocidos, además de los cognoscibles— se funden en una sola idea trágica.

Mark Rothko, 1943

De Sydney Janis. *Abstract and Surrealist Art in America*, Nueva York, 1944, p. 118.

Declaracion personal

Estoy de acuerdo con la realidad material del mundo y con la sustancia de las cosas. Me limito a ampliar el alcance de estas realidades haciendo extensivas a las mismas atributos iguales con experiencias de nuestro entorno más familiar. Insisto en la igual existencia del mundo engendrado por la mente y el mundo engendrado por Dios. Si he fracasado en el uso de objetos familiares, es debido a que me niego a mutilar su apariencia en aras de una acción para la que ya no pueden servir; o para la cual quizá nunca fueron concebidos.

Peleo con el arte surrealista y abstracto como se pelea uno con su padre o su madre, reconociendo la inevitabilidad y la función de mis raíces, pero insistiendo en mis disensiones; siendo yo parte de ambos y una unidad integral totalmente independiente de ellos.

El surrealista ha desvelado el glosario del mito y ha establecido una congruencia entre la fantasmagoría de lo inconsciente y los objetos de la vida cotidiana. Esta congruencia constituye la jubilosa y trágica experiencia que, para mí, es la única fuente del arte. Pero amo el objeto y el sueño excesivamente, para dejarlos efervescer en la insustancialidad de la memoria y la alucinación. El artista abstracto ha dado existencia material a muchos mundos y tiempos invisibles. Pero yo repudio su negación de la anécdota tanto como repudio la negación de la existencia de toda la realidad. Porque el arte para mí es una anécdota del espíritu y el único medio de concretar el objeto de sus variadas prisas y quietudes.

Más vale ser pródigo que avaro. Antes conferiría atributos antropomórficos a una piedra que deshumanizar el más mínimo atisbo de consciencia.

Mark Rothko

Clyfford Still

Es muy significativo que Still, trabajando en el Oeste y completamente solo, haya llegado a conclusiones pictóricas tan afines a las del pequeño grupo de los Hacedores de Mitos que surgieron aquí durante la guerra. El hecho de que la suya sea una nueva faceta de esta idea que utiliza formas sin precedentes y métodos totalmente personales, confirma la vitalidad de este movimiento.

Dejando de lado la actual preocupación por el género y el matiz de soluciones formales, Still expresa el drama trágico-religioso que es consustancial a todos los mitos de todos los tiempos y de todos los lugares. Está creando nuevas contrapartes para reemplazar a los antiguos híbridos mitológicos que ha perdido pertinencia con el paso de los siglos.

A mi modo de ver, los dramas pictóricos de Still son una extensión del mito griego de Perséfone. Como él mismo ha manifestado, sus pinturas pertenecen a la Tierra, a los Malditos y a los Recreados.

Cada forma se convierte en una entidad orgánica, incitando la multiplicidad de asociaciones inherentes a todas las cosas vivas. Para mí, forman una teogonía de la más elemental consciencia, casi sin darse cuenta de sí misma, más allá de la voluntad de vivir una experiencia profunda y emocionante.

Art of this Century, Clyfford Still, febrero 1946.

Un cuadro vive por compañerismo y se expande y aviva a los ojos del observador sensible. Muere por la misma razón. Es, por tanto, un acto peligroso e insensible el exponerlo al mundo. ¡Cuán frecuentemente ha de estar expuesto a las miradas de los vulgares y a la crueldad de los impotentes que desean hacer extensiva su aflicción al universo!

De *Tiger's Eye*. N.º 2. 1947, p. 44.

Los románticos han estado siempre dispuestos a buscar objetos exóticos y a viajar a tierras lejanas. No se dieron cuenta de que, aunque lo trascendente siempre va unido a lo extraño y desconocido, no todo lo extraño y desconocido es trascendente.

La enemistad de la sociedad hacia su actividad es difícil de aceptar por el artista. Sin embargo, esta misma hostilidad puede actuar como desencadenante de su verdadera liberación. Liberado de un falso sentido de seguridad y comunidad, el artista puede abandonar su talonario de cheques, así como abandonó otras formas de seguridad. Tanto el sentido de comunidad como el de seguridad, dependen de lo familiar. Liberado de ambos, puede hacer posible la experiencia trascendental.

Pienso en mis pinturas como dramas; las formas del cuadro son los intérpretes. Han sido creados por necesidad de un grupo de actores que pueden moverse dramáticamente sin impedimentos y ejecutar sus gestos sin vergüenza.

Ni la acción ni los actores pueden adivinarse no descritos anticipadamente. Comienzan como una aventura desconocida en un lugar desconocido. Es en el momento de completarlos cuando en un fugaz reconocimiento adquieren la capacidad y función que les fue encomendada. Las ideas y planes que existían en la mente al comienzo, eran simplemente la puerta por donde se sale del mundo donde ocurren.

Así, los grandes cuadros cubistas trascienden y remedan las implicaciones del programa cubista.

La herramienta más importante que el artista utiliza durante su práctica constante es la fe en su capacidad de producir milagros cuando se necesitan. Los cuadros deben ser milagrosos: en el instante en que se termina un cuadro, la intimidad entre la creación y el creador termina. Este se convierte en un extraño. La pintura debe ser para él, como para cualquier otro espectador posterior, una revelación, una inesperada resolución sin precedentes de una necesidad eternamente familiar.

Sobre formas:

Son elementos únicos en una situación única.

Son organismos con voluntad y apasionado amor propio.

Se mueven con libertad interior y sin necesidad de adaptarse a los demás para violar lo que es probable en el mundo familiar.

No tienen asociación directa con experiencia visible alguna, pero en ellas se reconoce el principio y la pasión de los organismos.

La presentación de este drama en el mundo familiar nunca fue posible, salvo que los actos cotidianos pertenezcan a un ritual aceptado como referencia a un reino trascendente.

Incluso el artista arcaico, que tenía un extraño virtuosismo, creyó necesario crear un grupo de intermediarios, monstruos, híbridos, dioses y semidioses. La diferencia está en que, debido a que el artista antiguo vivía en una sociedad más práctica que la nuestra, la urgencia de una experiencia trascendente era comprendida e instituida oficialmente. Como consecuencia, la figura humana y demás elementos del mundo familiar, podían

combinarse entre sí o participar como un todo en la representación de los excesos que caracterizan esta inverosímil jerarquía. En nuestro tiempo, el disfraz ha de ser completo. La identidad familiar de las cosas ha de ser pulverizada para destruir las asociaciones finitas con las cuales nuestra sociedad esconde todos los aspectos de nuestro entorno.

Sin dioses ni monstruos, el arte no puede interpretar nuestro drama: los momentos más profundos del arte expresan esta frustración. Cuando se abandonaron como supersticiones insostenibles, el arte se hundió en la melancolía. Se rodeó de oscuridad y envolvió los objetos con las imitaciones nostálgicas de un mundo semiiluminado. Para mí, los grandes logros de los siglos en los que el artista aceptaba lo probable y familiar como temas, fueron las pinturas de la figura humana individual-sola y en un estado de inmovilidad total.

Pero la figura solitaria no podía elevar sus brazos en un gesto que pudiera indicar su preocupación por la mortalidad y un insaciable apetito de experiencias omnipresentes ante este hecho. Tampoco se podía superar la soledad. Podía reunirse con sus compañeros en las playas, en las calles y en los parques, por mera coincidencia, formando un tableau vivant de incomunicabilidad humana.

No creo que se haya presentado alguna vez la duda entre ser abstracto o representativo. En realidad, se trata de terminar con este silencio y soledad, de respirar y estirar los brazos nuevamente.

De *Possibilities*. N.º 1. Invierno 1947-48, p. 84.

El curso de la obra del pintor, al correr del tiempo, desde un punto a otro, ha de dirigirse hacia la claridad, hacia la eliminación de todos los obstáculos que puedan surgir entre el pintor y su idea y entre la idea y el observador. Como ejemplo de estos obstáculos, pongo (entre otros) la memoria, la historia y la geometría, pozos de generalizaciones de los que pueden extraerse parodias de ideas (que son fantasmas) pero nunca la idea misma. Para lograr esto es inevitable entender la claridad.

De *Tiger's Eye*, N.º 9. Octubre 1949, p. 114.

Sr. Rothko: Me gustaría decir algo sobre los grandes lienzos y tocar algunos puntos sobre la gente que va en busca de bases espirituales para la comunión.

Pinto grandes cuadros. Soy consciente de que, históricamente, la función de pintar grandes lienzos es algo grandioso y pomposo. Sin embargo, la razón de que los pinte (y creo que es aplicable también a otros pintores que conozco) es precisamente porque quiero ser muy intimista y humano. Pintar un cuadro pequeño es colocarse uno mismo fuera de la propia experiencia, considerar una experiencia como una vista estereotipada a través de un cristal reductor. Pero al pintar un cuadro de grandes dimensiones, uno está dentro. No es algo que pueda uno dominar.

De *Interiors*, 10 de mayo de 1951.

Mark Rothko
1288 6th Av. N.Y.C.
20 diciembre 1952

*Sr. Lloyd Goodrich
Withney Museum*

Estimado Sr. Goodrich:

Betty Parsons me ha comunicado que ha pedido usted que se le envíen dos de mis cuadros antes de las vacaciones para que los examine el comité de compras. Teniendo en cuenta que he de declinar la invitación, me apresuro a enviarles estas observaciones.

Las dirijo personalmente a usted porque hemos hablado antes de asuntos afines respecto a su exposición de este año y creo por ello que hay cierto fundamento para que nos entendamos. Mis reservas, entonces, se basaban en la convicción de que el significado real y específico de la pintura se había perdido y distorsionado en estas exposiciones. Me estaría engañando a mí mismo si intentara convencerme de que la situación iba a ser suficientemente distinta, a la vista de una posible compra, si estos cuadros se presentaran en su colección permanente. Como tengo un profundo sentido de la responsabilidad respecto a la vida que puedan llevar mis cuadros en el mundo, aceptaré con gratitud cualquier forma de exposición en la que se pueda mantener la vida y el significado de mis cuadros y evitaré todas las ocasiones en que crea que esto no es posible.

Comprendo las probabilidades de que esto se considere arrogancia por mi parte. Pero le aseguro que nada está más lejos de mi talante, que es de gran tristeza respecto a la situación, pues, desgraciadamente, son pocas las alternativas existentes para la clase de actividad que representa su museo. No obstante, al menos en mi vida, tiene que haber

cierta congruencia entre las condiciones y las acciones para poder seguir trabajando. Espero haber logrado explicar mi postura.

Atentamente,

Mark Rothko

Muy Sr. mío:

Asunto: Two Americans in Action (A.N. ANNUAL, 58): Rechazo la parte del artículo en la que se etiqueta mi obra como pintura de acción. La autora, siendo ella misma artista, debe de saber que el hecho de etiquetar significa embalsamar. La verdadera identidad es incompatible con escuelas y categorías, excepto por mutilación.

Aludir a mi obra como Pintura de Acción bordea la fantasía, cualquiera que sean las modificaciones y ajustes que puedan hacerse al significado de la palabra acción. La pintura de acción es antitética respecto al verdadero aspecto y espíritu de mi obra. La obra misma ha de ser el árbitro final.

Cartas al editor. *Art News*, Vol. 56. N.º 8. Diciembre 1957, p. 5.

Con verdadero disgusto pude comprobar que la figura no servía a mis propósitos... Pero llegó un tiempo en que ninguno de nosotros pudo hacer uso de la figura sin mutilarla.

Extracto de notas tomadas en una conferencia de Mark Rothko en el Instituto Pratt. Publicadas en un artículo de Dore Ashton en el *New York Times* de 31 de octubre de 1958.

Algunos artistas lo quieren expresar todo, pero para mí es más sagaz expresar poco. Mis pinturas se describen a veces como fachadas y en realidad son fachadas.

Algunos de los ingredientes dados por Rothko en sus recetas para crear arte:

Una clara preocupación por la muerte. Todo arte trata con las intimaciones de la mortalidad.

Sensualidad: la base del concepto concreto del mundo.

Tensión: conflicto o deseo que en arte se adaptan al momento en que se producen.

Ironía: ingrediente moderno. (Los griegos no lo necesitaban.) Una forma de humildad y autoexamen en la que el hombre puede escapar por un momento de su destino.

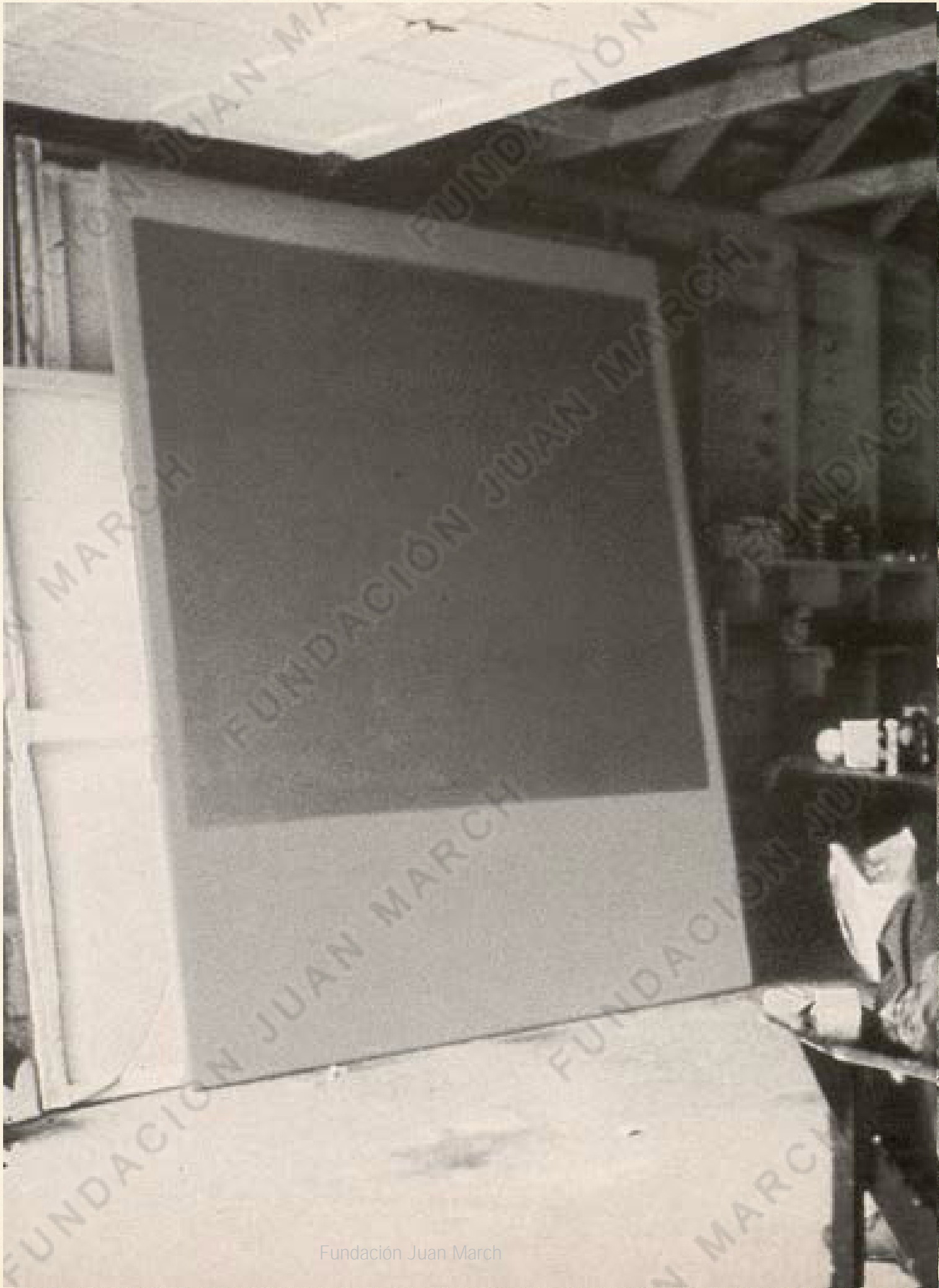
Ingenio, humor.

Unas gotas de lo efímero, el azar.

Un 10 por 100 de esperanza... si se necesita. Los griegos nunca la mencionaron.

Pinto grandes lienzos porque quiero crear un clima de intimidad. Una pintura de grandes dimensiones es una transacción inmediata: te absorbe.

Extracto de notas tomadas en una conferencia de Mark Rothko en el Instituto Pratt. Publicado en un artículo de Dore Ashton en *Cimaise*, diciembre de 1958.







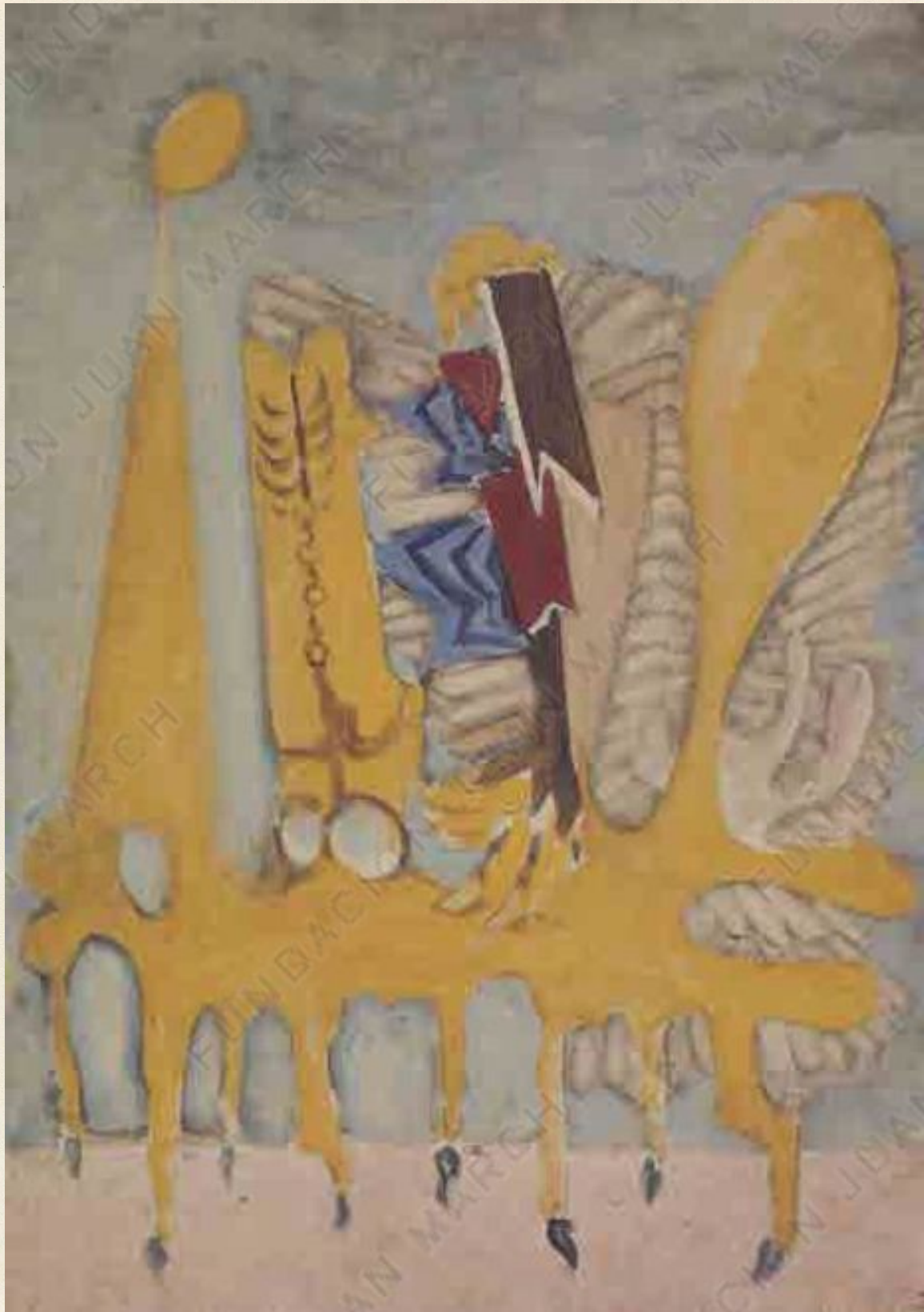
1 MUJER COSIENDO, c. 1930



2 SIN TÍTULO, 1938



3 ESCENA EN EL METRO, 1938



4 EL TORO SIRIO, 1943



5 PÁJAROS JERÁRQUICOS, 1944



6 VISIÓN HORIZONTAL, 1946



7 PERSONAJE DOS, 1946



8 DRAMA ACUÁTICO, 1946





10 MULTIFORMA, 1948



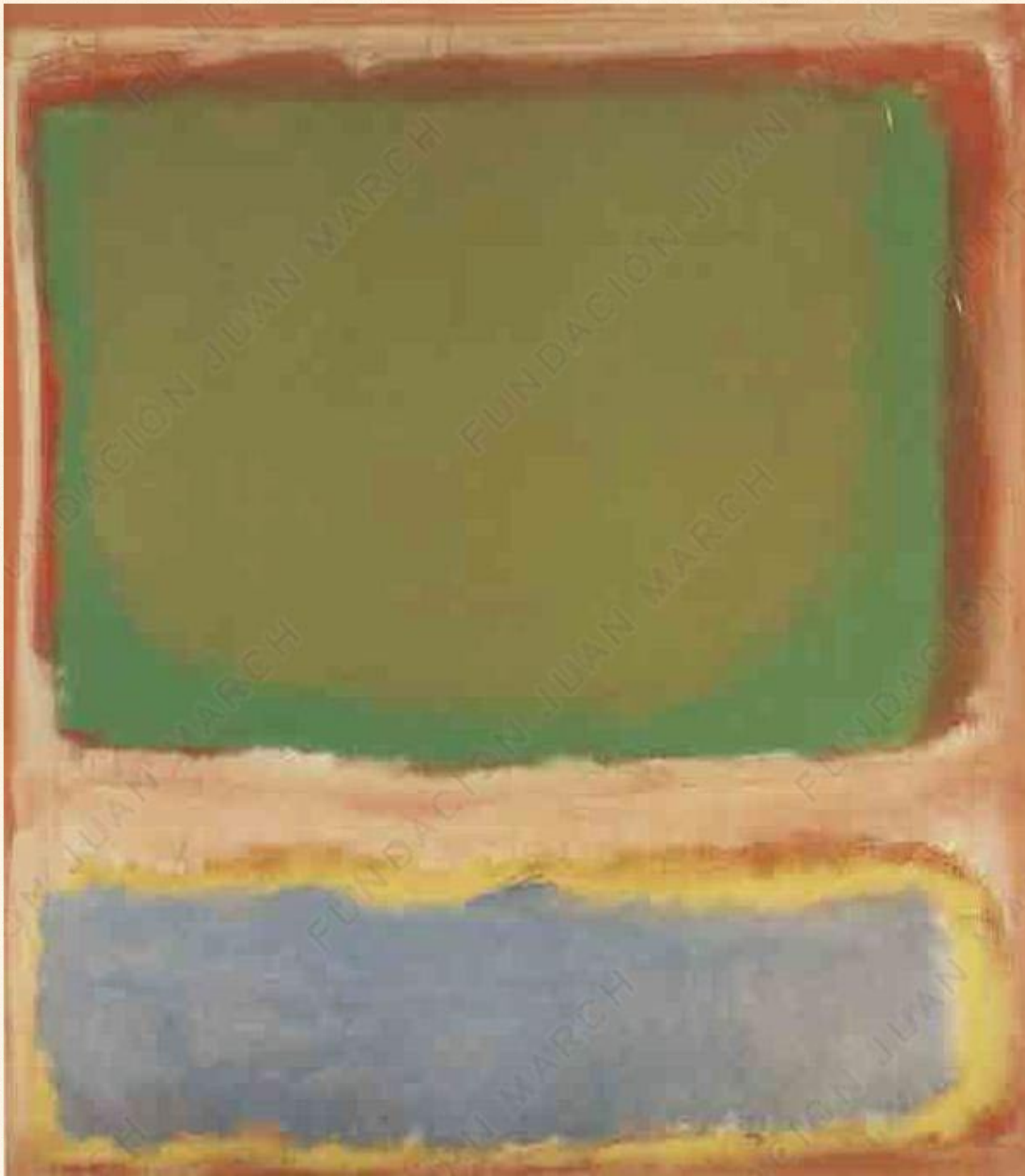


13 SIN TÍTULO, 1949





15 SIN TÍTULO, 1949



16 SIN TÍTULO, 1949







19 SIN TÍTULO, c. 1951-52



20 SIN TÍTULO, 1953



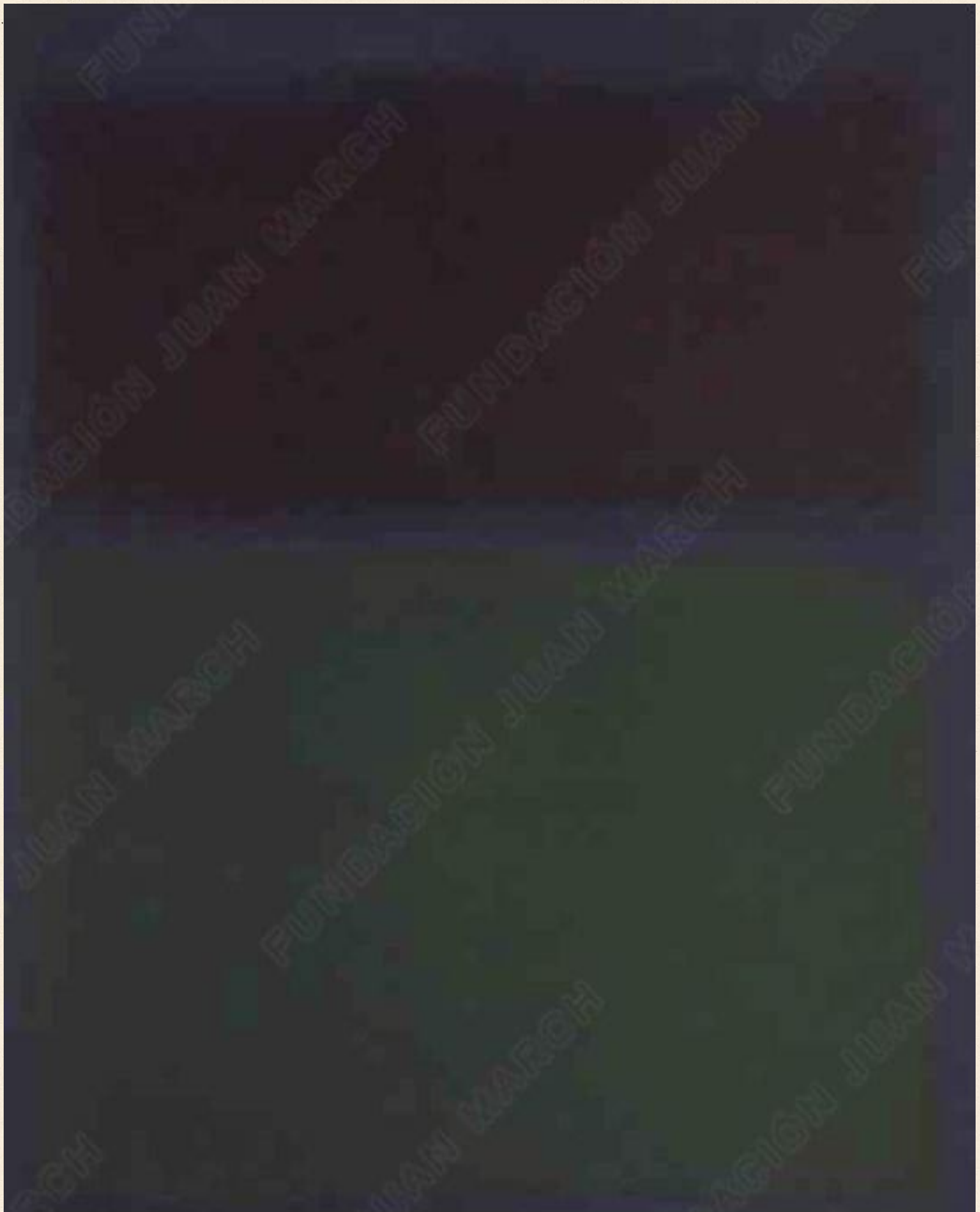
21 SIN TÍTULO, 1953



22 SIN TÍTULO, 1954



23 ROJO, NARANJA, TOSTADO Y PÚRPURA, 1954





25 SIN TÍTULO, 1955



26 SIN TÍTULO, 1955



27 AMARILLO AZUL SOBRE NARANJA, 1955





29 AMARILLO Y DORADO. 1956

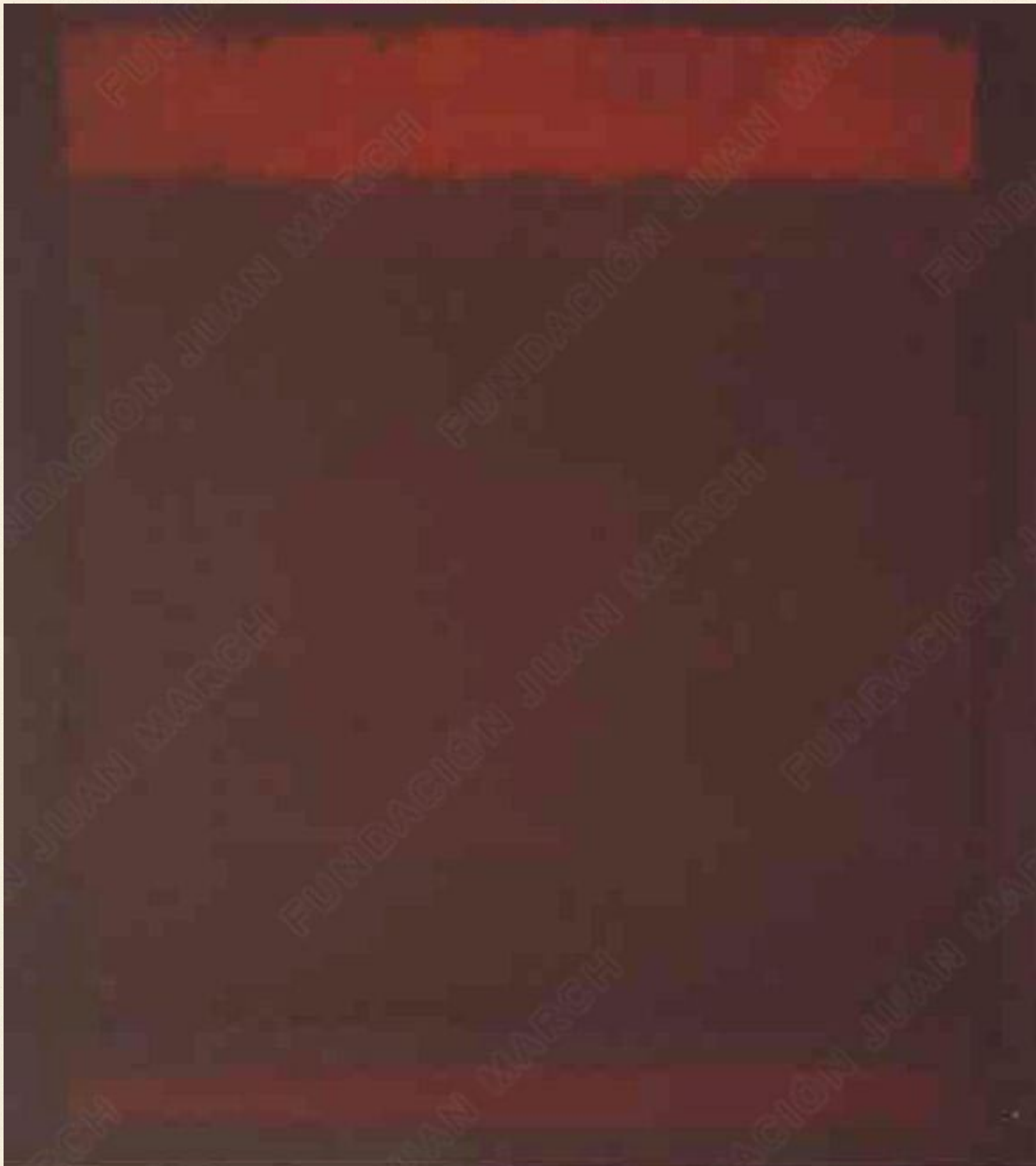


30 ROJO CLARO SOBRE NEGRO. 1957





32 SIN TÍTULO. 1958

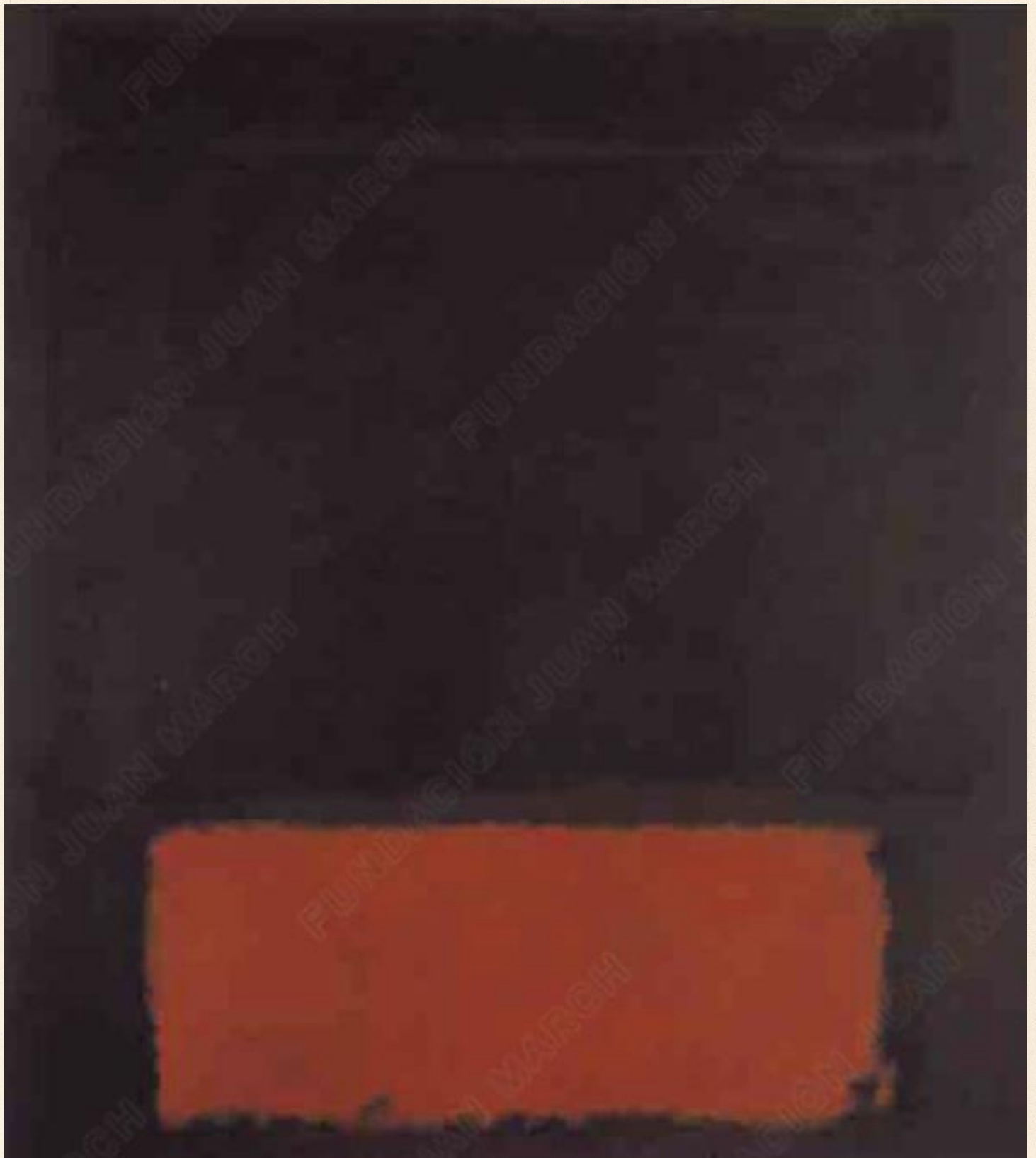


33 SIN TÍTULO. 1960





35 NARANJA, VINO Y GRIS SOBRE CIRUELA, 1961



36 VERDE OLIVA GRISÁCEO SOBRE MARRÓN, 1961



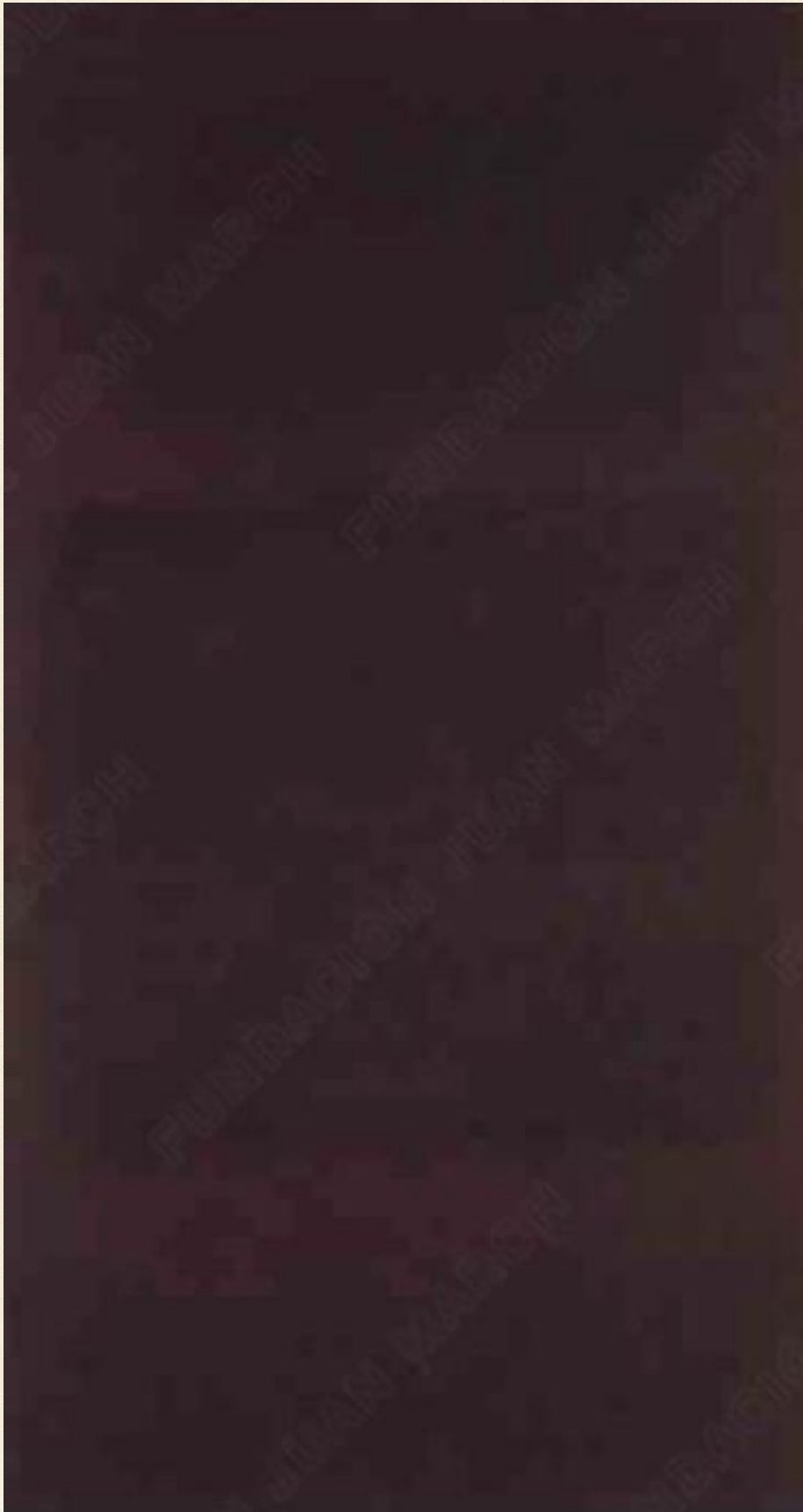
37 BLANCO HORIZONTAL SOBRE OSCURO. 1961



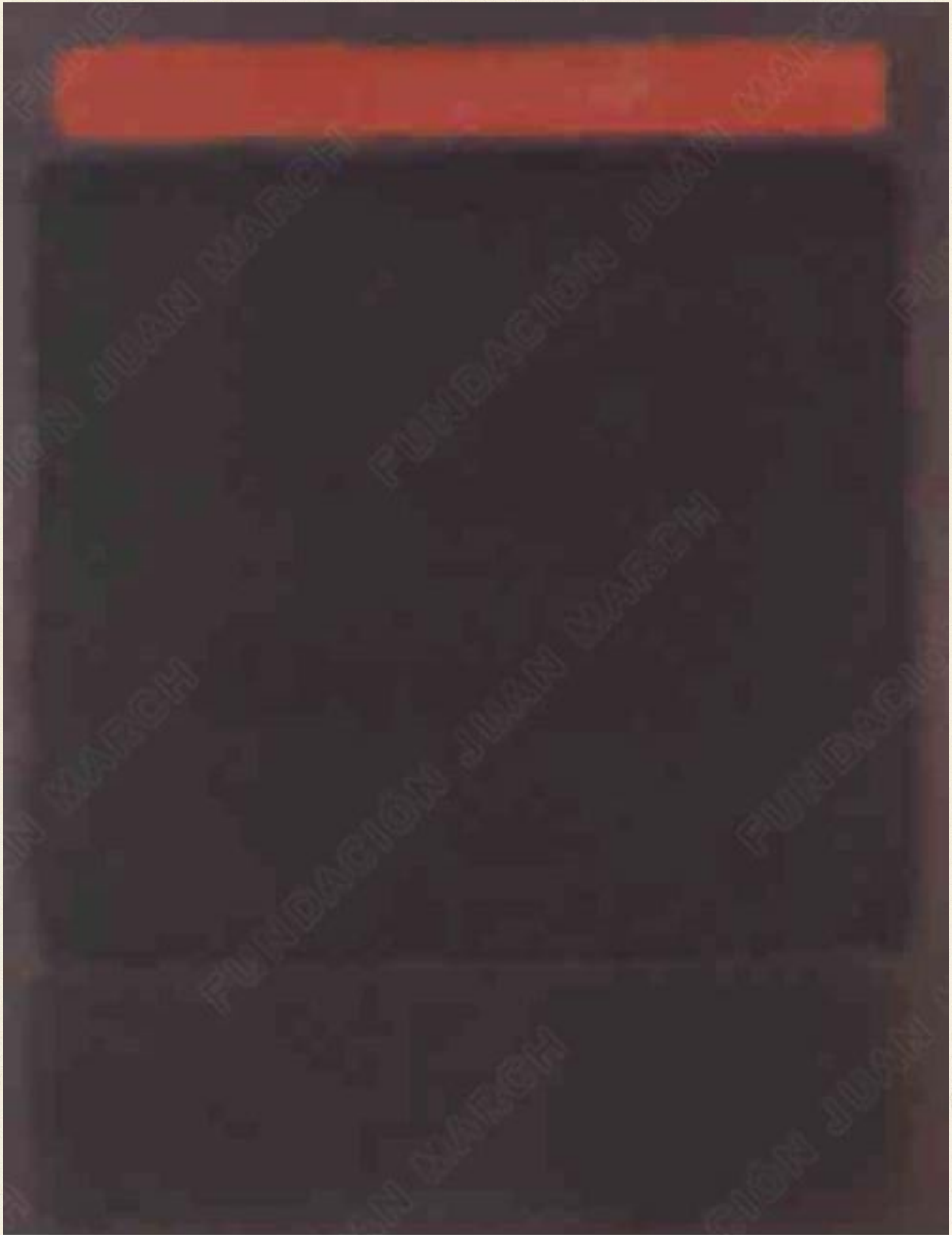
38 ROSA, MARRÓN, VINO Y NEGRO, 1962



39 NARANJA, ROJO Y ROJO. 1962



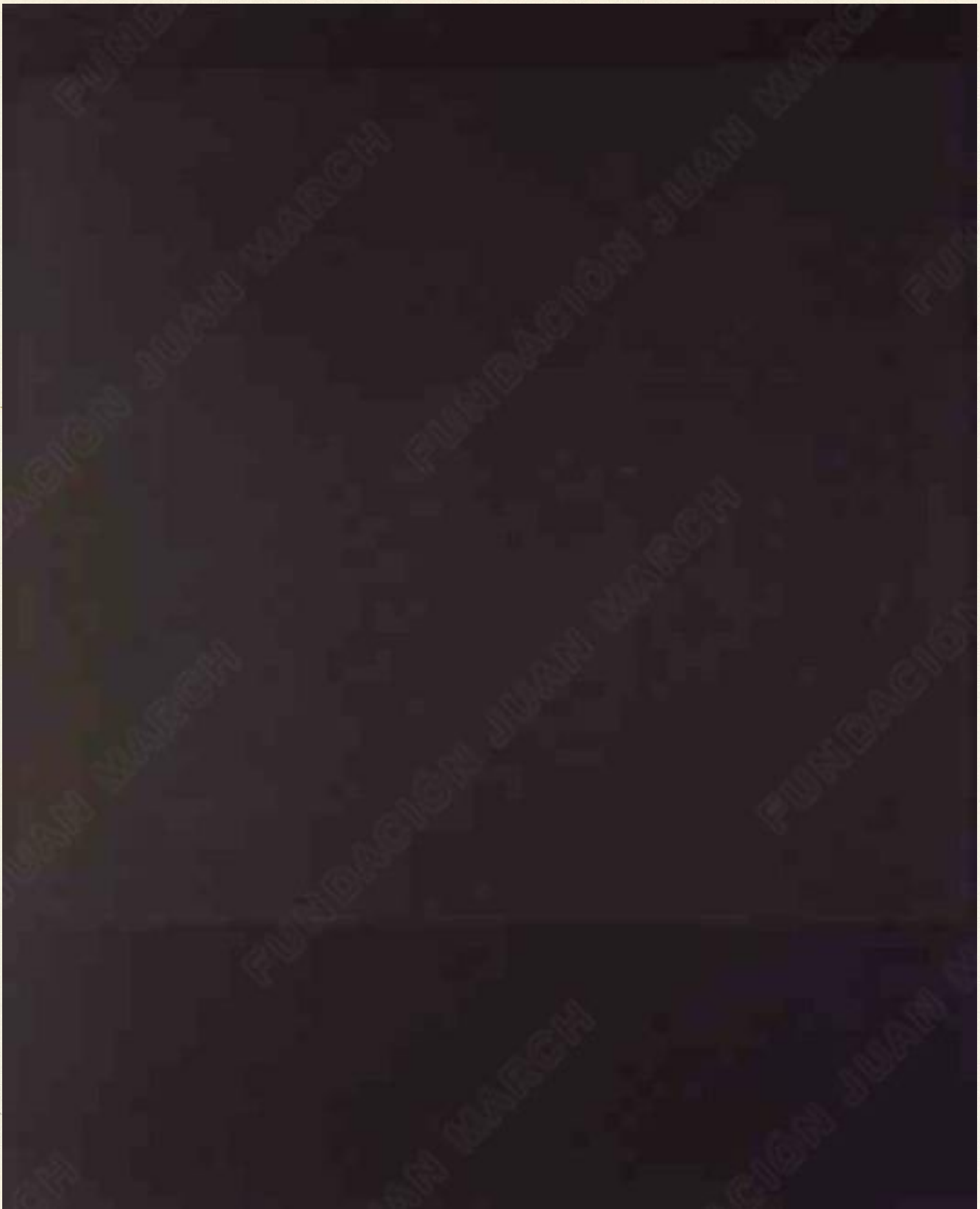
40 TONO GRIS OSCURO SOBRE MARRÓN, 1963



41 SIN TÍTULO. 1963



42 SIN TÍTULO, 1963





44 SIN TÍTULO. 1968



45 SIN TÍTULO. 1969



46 SIN TÍTULO, 1969



47 SIN TÍTULO, 1969



48 SIN TÍTULO, 1969



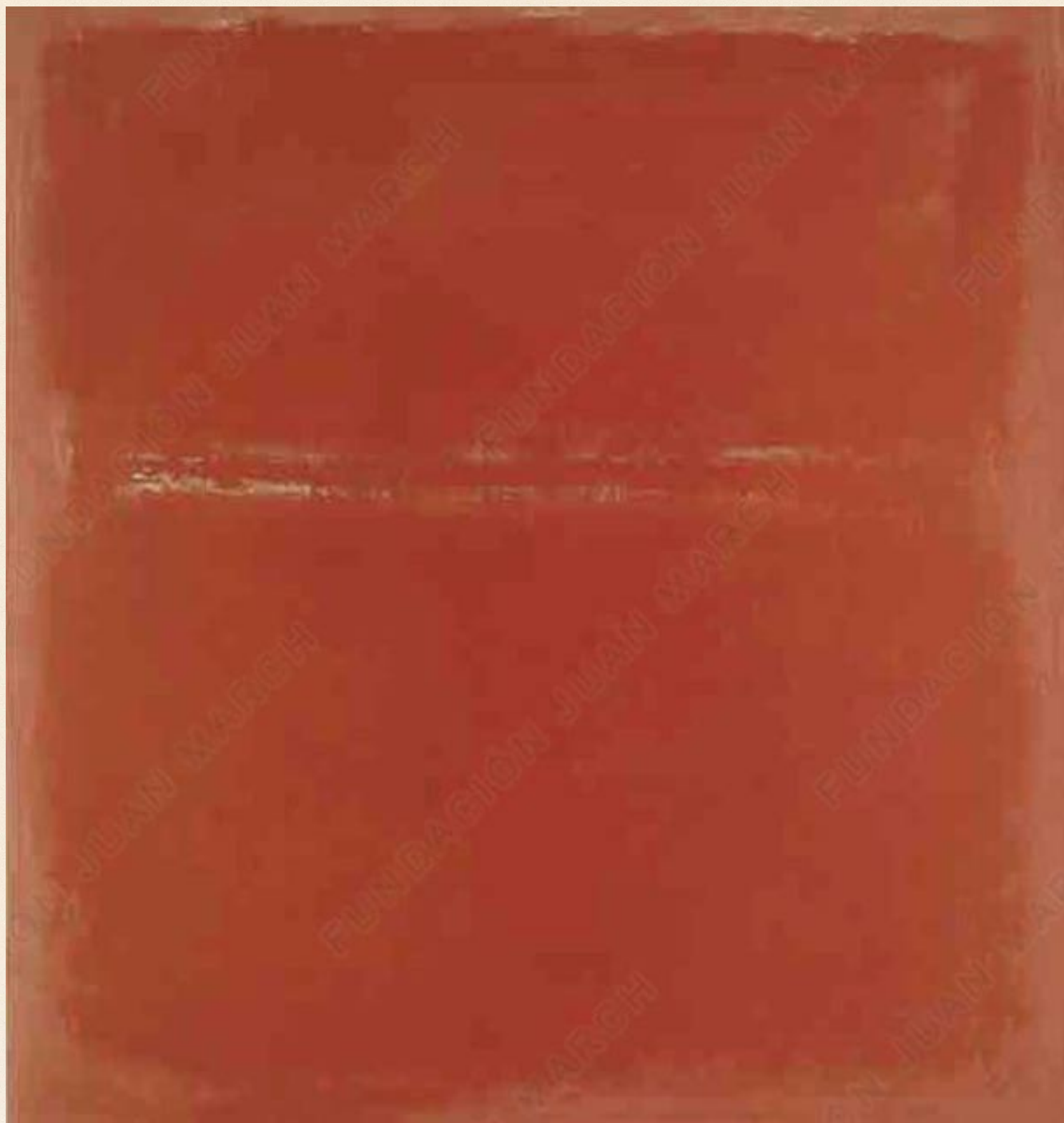
49 SIN TÍTULO, 1969



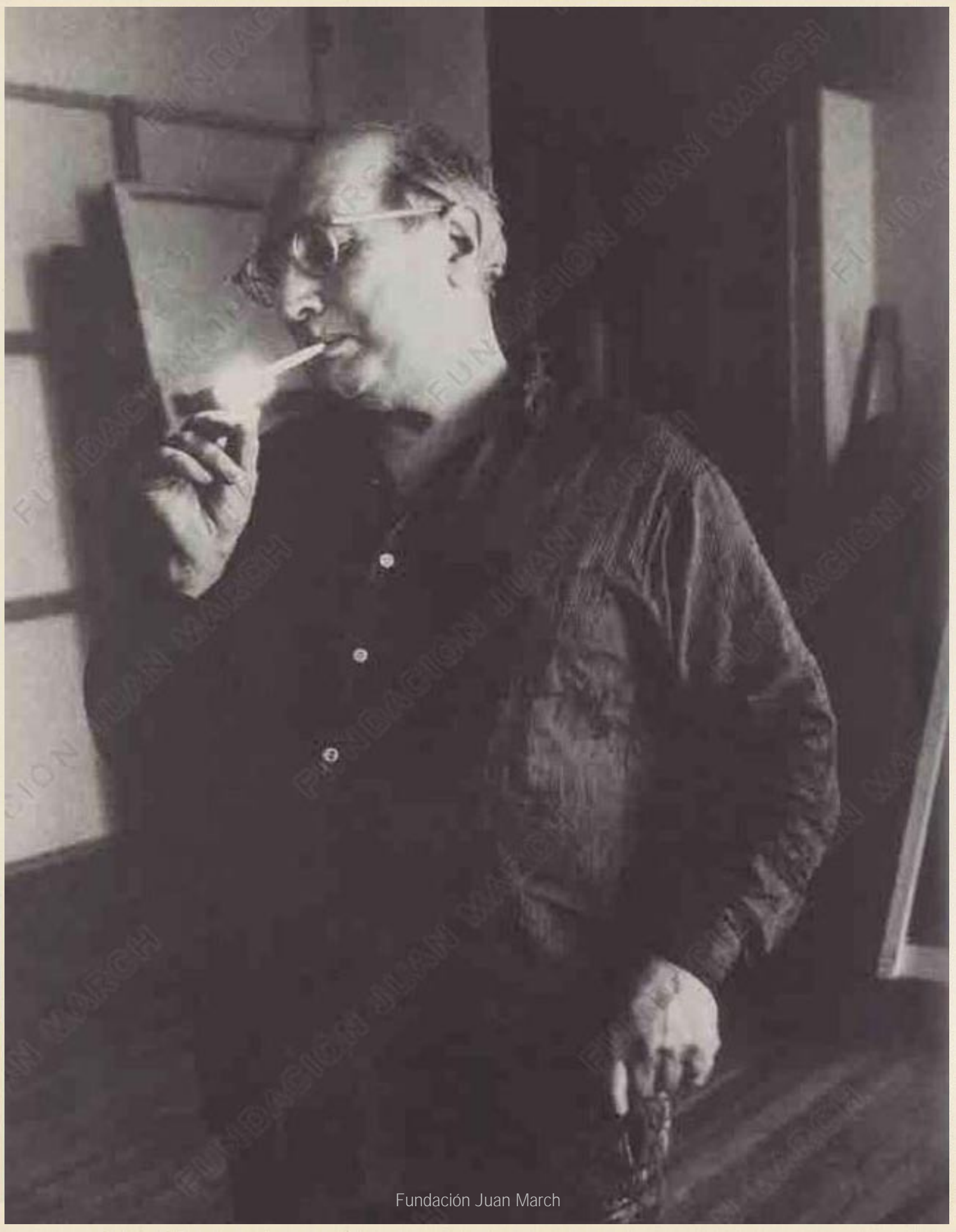
50 SIN TÍTULO, 1969



51 SIN TÍTULO, 1969



52 SIN TÍTULO. 1969



BIOGRAFIA

- 1903
25 Septiembre
- Nace en Dvinsk, Rusia, hijo de Jacob, farmacéutico, y de Anna Goldin Rothkowitz. Es el más joven de cuatro hermanos: Sonia, Moise y Albert.
- Va a la escuela hebrea y estudia las Escrituras y el Talmud.
- 1910-1913
- Toda la familia emigra a los Estados Unidos y se instalan en Oregón (Portland).
- Sólo hablan ruso y yidish.
- La madre adopta el nombre de Kate.
- 1914
- Jacob muere.
- Sonia, Albert y Moise van a Nueva York a trabajar.
- Marco trabaja de botones y distribuyendo periódicos a suscriptores.
- 1913-1921
- Va a la escuela primaria Shattuck y a la Lincoln de estudios secundarios. Termina los estudios secundarios de cuatro años en sólo tres.
- Se interesa por la literatura, los estudios sociales y las causas laborales y radicales.
- 1921-1923
- Se matricula en la Universidad de Yale, New Haven, junto con sus amigos, también emigrantes rusos, Aaron Harry Director y Max Naimark.
- Deja Yale sin obtener título alguno.
- Se traslada a Nueva York. Tiene varios empleos incluido un trabajo en el sector de confección de ropa.
- 1924
- Regresa a Portland por un breve período y se une a la compañía de actores de Josephine Dillon.
- 1925
- Vuelve a Nueva York, que será su lugar de residencia hasta su muerte.
- Pinta en la clase de Max Weber en la Liga de Estudiantes de Arte; estudia naturaleza muerta y formas.
- Su trabajo como estudiante es de un estilo realista; pinta escenas urbanas, naturalezas muertas y paisajes.
- 1926-1927
- Dibuja los mapas de una historia bíblica popularizada.
- 1928
- Realiza su primera exposición en grupo en Opportunity Gallery, de Nueva York.
- Se hace muy amigo de Avery y de su mujer Sally. El estilo de Avery es muy importante para su desarrollo.
- 1929
- Empieza a dar clases de arte a niños, a tiempo parcial, en la Center Academy, Centro Judío de Nueva York. Siguió en ese puesto hasta 1952.
- Conoce a Adolph Gottlieb.



1



2

Sigue trabajando en el estilo expresionista; pinta paisajes urbanos, desnudos, estudios de formas, escenas domésticas.

1932 Se casa con Edith Sachar, que hace bisutería para ayudarle en los gastos domésticos.

Conoce a David Smith.

1933 Primera exposición individual en el Museo de Arte, Portland, Oregón. Expone dibujos y acuarelas, así como trabajos de sus estudiantes de la Center Academy.

Primera exposición individual en Nueva York en Contemporary Art Gallery.

1936 Municipal Art Galleries, Nueva York. El grupo *Los Diez* forma una de las secciones en la exposición inaugural de la Galería. Rothkowitz expone *Crucifixión, El Mar, Retrato*. Antes de la inauguración, *Los Diez* y otros artistas amenazan con retirar sus obras y boicotear a las Galerías, a menos que éstas rescindan su cláusula de «No Exhibición de Obras Extranjeras», la cual estipula que solamente pueden exponer en las Galerías los ciudadanos de Estados Unidos.

El Congreso de Artistas Americanos celebra su sesión inaugural. Están *por la Paz, por la Democracia, por el Progreso Cultural*. Rothkowitz pertenece a este grupo.

Conoce a Annalee y a Barnett Newman.

Se funda en Nueva York el grupo de Artistas Abstractos Americanos.

Galerie Bonaparte, París. *Los Diez*. Esta fue la única exposición del grupo en Europa.

Trabaja en el Departamento de Promoción Cultural, Nueva York.

Por entonces también trabajaban en la WPA William Baziotes, Arshile Gorky, Philip Guston, Willem de Kooning, Jackson Pollock, Ad Reinhardt, Jack Tworokov.

1938 Se nacionaliza ciudadano norteamericano.

Experimenta con el dibujo automático. Se interesa profundamente por el mito de Edipo. Pinta *Escena del Metro, Antígona*. Su interés por el teatro y una lectura temprana de *El Nacimiento de la Tragedia*, de Nietzsche, quizá influyen en algunas de sus obras de 1939-40 sobre temas mitológicos y teatrales.

1940 *Los Diez* se separan porque algunos de sus miembros empiezan a exponer individualmente en diferentes galerías.

1 Yale, c. 1921-23.

2 Rothko y Max Naimark, Yale 1921.

	<p>Neumann-Willard Gallery, Nueva York. Nuevas Obras de Marcel Gromaire, Mark Rothko, Joseph Solman. Rothko expone <i>Entrada al Metro, Contemplación, La Fiesta</i>, entre otras. En el programa de esta exposición aparece por primera vez el nombre de Mark Rothko; a partir de entonces usó siempre ese nombre en sus exposiciones, aunque no se cambió de nombre legalmente hasta 1959.</p> <p>El grupo escindido del Congreso de Artistas Americanos funda en Nueva York la Federación de Pintores y Escultores Modernos. Cuenta entre sus miembros con: Avery, Baziotes, Bolotowsky, Gottlieb, Gatch, George L. K. Morris, Rothko, Schwartz, David Smith, Solman, Joseph Stella, Bradley Walker Tomlin, Ossip Zadkine. Rothko desarrolla una gran actividad en el Comité Cultural de la Federación, que se ocupa de política y cultura.</p> <p>La Federación expone por primera vez en la Rotonda del Edificio de Arte Americano Actual, Feria de Nueva York.</p>		<p><i>Nuestra presentación de estos mitos, no obstante, debe hacerse en nuestros propios términos, que son, a la vez, más actuales y más primitivos que los propios mitos. Más primitivos porque buscamos las raíces primitivas y atávicas de la idea más que su grácil versión clásica; más actuales porque hemos de volver a describir sus implicaciones a través de nuestra propia experiencia.</i></p>
		1944	<p>Peggy Guggenheim representa a Rothko por consejo de Putzel.</p> <p>Conoce a Max Ernst.</p>
		1945	<p>Arte de Este Siglo, Nueva York. <i>Pintura de Mark Rothko</i>. Primera exposición individual en esta galería. Expone quince obras incluidas <i>El Sacrificio de Ifigenia</i>, 1942; <i>El Toro Sirio</i>, 1943; <i>Nacimiento de Cefalópodos, Elementos Colocados, Lento Remolino a la Orilla del Mar</i>, todas de 1944; <i>Profecías de Dioses y de Pájaros</i>, 1945; <i>Sepultura I, Sepultura II</i>. Su obra revela una gran afinidad con el surrealismo y refleja la influencia de Miró, Masson y Ernst.</p> <p>David Porter Gallery, Washington, D.C. <i>Profecía en Pintura-1950</i>. Porter reúne a artistas que le parece están impulsando una nueva tendencia en la pintura, uniendo lo romántico y lo abstracto. Entre ellos se encuentran Baziotes, Stuart Davis, Jimmy Ernst, Gottlieb, Knaths, Pollock, Richard Pousette-Dart y Rothko.</p> <p>67 Gallery, Nueva York. <i>Un Problema para los Críticos</i>. Obras de Gorky, Gottlieb, Hofmann, Pollock y Rothko. Putzel pide a los críticos que den un nombre a la <i>nueva metamorfosis</i> y dice: <i>Creo que ahora vislumbramos el comienzo de la verdadera pintura americana.</i></p> <p>Se le concede el divorcio de Edith Sachar.</p> <p>Se casa con Mell (Mary Alice Beistle), ilustradora de libros infantiles, en Linden, New Jersey.</p> <p>Julien Levy Gallery, Nueva York. <i>Arshile Gorky</i>.</p>
1941-1942	<p>Museo de Arte Moderno, Nueva York. Dos Exposiciones: Pinturas, Dibujos, Grabados - Joan Miró, Salvador Dalí.</p>		
1941-1943	<p>Trabaja en estrecha relación con Gottlieb desarrollando una estética basada en mitos greco-romanos y cristianos. La pintura mitológica de Rothko se estratifica en su composición, a veces dividida en agudos registros diferenciales. Imágenes yuxtapuestas irracionalmente colocadas de manera ordenada, geométrica, a veces separadas por áreas. Son imágenes tomadas de esculturas arcaicas, del arte indio de la costa noroeste, así como de motivos arquitectónicos. Los colores son primordialmente pasteles.</p>		
1943	<p>Escribe con Gottlieb una carta dirigida a Edward Alden Jewell, el crítico de arte del <i>New York Times</i>, respondiendo a su crítica negativa sobre la exposición de la Federación. Newman también coopera en la confección de la carta, pero no la firma. Se publica en el <i>New York Times</i> el 13 de junio, y en ella articulan su compromiso de utilizar formas simples y planas, su creencia en la importancia del contenido de los mitos y su afinidad con el arte primitivo. En agradecimiento por su colaboración, Rothko regala a Newman <i>El Toro Sirio</i>, y Gottlieb le regala <i>Rapto de Persépona</i>.</p> <p>Rothko y Gottlieb exponen sus principios y teorías estéticas en la radio, en la estación WNYC de Nueva York. Expresan su interés por los símbolos de Jung y los eternos, su creencia en el poder de los mitos, la importancia de los arcaísmos y del bienestar psicológico.</p>		
		1946	<p>Arte de Este Siglo, Nueva York, <i>Clyfford Still</i>. Primera exposición individual en esta galería. Rothko escribe el texto del catálogo, que más tarde será rechazado por Still.</p> <p>Robert M. Coates, en su reseña publicada por <i>The New Yorker</i> sobre la exposición de Hofmann en la Mortimer Brandt Gallery de Nueva York, utiliza el término <i>expresionismo abstracto</i> refiriéndose a los artistas neoyorquinos: <i>... es ciertamente uno de los más independientes representantes de lo que algunos llaman la escuela de pintura de la salpicadura y el embadurnado, y que yo, más cortésmente, he bautizado como expresionismo abstracto.</i> Albert H.</p>



1



4



2



5



3

- 1 Mark y Mell Rothko con Clyfford Still, California, c. 1946.
- 2.3 Rothko en 1945-46.
- 4.5 En la Betty Parsons Gallery, Nueva York, 1949.

1947

Barr, Jr., utilizó el mismo término en 1936, refiriéndose a Kandinsky, en su libro *Cubismo y Arte Abstracto*.

Museo de Arte de San Francisco. *Oleos y Acuarelas de Mark Rothko*.

Visita a su familia en Portland. Pasa algún tiempo en California.

Las figuras y los planos empiezan a confundirse, las formas pierden definición. La influencia de Gorky emerge en las siluetas biomorfas, la influencia de Still en las formas-color abstractas que sugieren paisajes.

Se hace amigo de Motherwell.

Betty Parsons Gallery, Nueva York. *Mark Rothko: Pintura Reciente*. La primera de cinco exposiciones individuales en esta galería.

Durante su estancia en Nueva York, Still propone a Douglas MacAgy y a Rothko la creación de una escuela para jóvenes artistas con artistas contemporáneos como profesores. Este proyecto se llevó a cabo finalmente y se llamó *Los Temas del Artista*.

Profesor invitado en la Escuela de Bellas Artes de California, San Francisco. Da clases durante diez horas por semana. El curso de pintura está limitado a artistas y a estudiantes adelantados. Da una serie de conferencias sobre arte contemporáneo.

Junto con Mario Carreño, Herbert Ferber, Gottlieb, Boris Margo, Newman, Felipe Orlando, Theodoros Stamos, John Stephan y Hedda Sterne, publica una declaración en *El Ojo del Tigre*, revista cultural que se publicó desde octubre de 1947 hasta 1949, editada por Ruth Stephan y con John Stephan como director artístico. Newman también colaboró en el segundo y tercer número de la revista.

Las referencias y los símbolos literarios, las formas orgánicas, la caligrafía automática, desaparecen en gran medida de su obra. En un espacio ambiguo flotan difusos retazos rectangulares de color, dispuestos vertical y horizontalmente. Utiliza formatos de lienzo más grandes. Sustituye la acuarela por el óleo, que aplica en finas capas.

Se publica el primer y único número de *Posibilidades*. Los editores son Motherwell, arte; Harold Rosenberg, literatura; Pierre Chareau, arquitectura; John Cage, música. Es la primera revista que trata exclusivamente del arte contemporáneo americano. Se publica cuando la primera generación de expresionistas abstractos estaba abandonando las imágenes inspiradas en el surrealismo y formulando la madurez de su estilo. La revista incluye algunas declaraciones de Rothko.

1948

Betty Parsons Gallery, Nueva York. *Mark Rothko: Pintura Reciente*.

Still, Baziotes y Motherwell se reúnen en el apartamento de Rothko para tratar sobre la creación de una escuela. Las notas que tomó Still sobre esta reunión decían: *Un grupo de pintores, cada uno de los cuales irá al centro una tarde a la semana, y será libre de dar clases de la manera que él decida, o de no darlas; los estudiantes serán libres de asistir o no a las clases, de asistir a todas las reuniones de los profesores, o a ninguna.*

Suicidio de Gorky.

Funda la escuela *Los Temas del Artista*, junto con Baziotes, David Hare y Motherwell. El nombre de la escuela es una sugerencia de Newman. Se incorpora a la facultad en el segundo semestre. Still participa en las fases iniciales del proyecto, pero no da clases, ya que regresa a su trabajo en la Escuela de Bellas Artes de California. No se imparten cursos formales, sino *una investigación espontánea de los objetivos del artista moderno —cuáles son sus temas, cómo llegaron a ellos, métodos de inspiración y de transformación, actitudes morales, posibilidades de mayores exploraciones...*— Aproximadamente quince estudiantes asisten a las clases.

Newman empieza a dar conferencias abiertas al público los viernes por la noche. Algunos de los conferenciantes son: Jean Arp, John Cage, Joseph Cornell, Gottlieb, de Kooning y Reinhardt. Estas conferencias se continuaron en el Studio 35, al cerrarse la escuela *Los Temas del Artista*, y de ellas surgió *El Club*, un grupo casual de expresionistas abstractos.

En una carta dirigida a Still, Rothko manifiesta que Newman se propone continuar con las relaciones públicas, organizando conferencias y seminarios para *Los Temas del Artista*. En una carta posterior a Still, le dice que está al borde de una depresión nerviosa y que va a dejar de colaborar con la escuela.

Las configuraciones se simplifican y se reduce su número, los colores se intensifican, las telas aumentan de tamaño. El color y la forma asumen una autonomía al tiempo que empieza a surgir un estilo maduro.

1949

Es nombrado Profesor Invitado por la Escuela de Bellas Artes de California en pintura, filosofía y práctica de la pintura moderna, clases a las que solamente pueden asistir artistas y alumnos aventajados. También da conferencias acompañadas de ilustraciones sobre el pensamiento de los artistas contemporáneos y sus obras.



Los Irascibles, 1950, fotografados por Nina Leen, acompañando un artículo en *Life*, 15 de enero de 1951. En la foto, de izquierda a derecha, en primer término: Theodoros Stamos, Jimmy Ernst, Barnett Newman, James Brooks, Mark Rothko; en segundo término: Richard Pousette-Dart, William Baziotis, Jackson Pollock, Clyfford Still, Robert Motherwell, Bradley Walker Tomlin; en la parte superior: Willem de Kooning, Adolph Gottlieb, Ad Reinhardt, Hedda Sterne. © Time Inc.



A principios de 1950.



- Samuel M. Kootz Gallery, Nueva York. *Los Intersubjetivos*. Exposición de reinauguración de la galería, que había estado cerrada desde el verano de 1948 y que organizan Kootz y Rosenberg. Participan en ella: Baziotes, de Kooning, Gorky, Gottlieb, Graves, Hofmann, Motherwell, Pollock, Reinhardt, Rothko, Mark Tobey y Tomlin. El título fue tomado de la obra de José Ortega y Gasset.
- Pronuncia una conferencia, *Mi Punto de Vista*, que forma parte de una serie de encuentros sobre arte contemporáneo, en el Studio 35.
- La mayor parte de su obra sólo lleva números. Les añade títulos descriptivos algún tiempo después.
- Cristaliza el estilo maduro. Rectángulos frontales de varios tamaños alineados unos sobre otros llenan la mayoría de sus lienzos. Parecen revolotear levemente sobre los planos de color en los que están sobrepuestos. Telas saturadas de finas capas de pigmento; colores desmembrados, luminosos, intensos.
- 1950 Muere su madre.
- Viaja por Inglaterra, Francia e Italia.
- Carta abierta a Roland L. Redmond, Presidente del Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, firmada por dieciocho pintores vanguardistas y diez escultores, en protesta por la exposición nacional con jurado de arte contemporáneo americano, *Pintura Americana Actual, 1950*, que estaba proyectada para el mes de diciembre, y que ellos pensaban tendría perjuicios contra los artistas conocidos. La carta se publica íntegramente en el número de ese verano de *Art News*. Entre los firmantes estaban Baziotes, James Brooks, Fritz Bultman, Jimmy Ernst, Gottlieb, Hofmann, Weldon Kess, de Kooning, Rothko.
- Nace su hija Kathy Lynn (Katte).
- 1951 Frank Perls Gallery, Berverly Hills. *Diecisiete Pintores Modernos Americanos*. El texto del catálogo *La Escuela de Nueva York* está escrito por Motherwell, y en él define las características del grupo y lo identifica por primera vez en letra impresa como la *Escuela de Nueva York*. Entre los participantes se encuentran: Baziotes, Gottlieb, de Kooning, Matta, Pollock, Reinhardt, Rothko, Still.
- Es nombrado Profesor Adjunto del Departamento de Diseño del Brooklyn College. Permanece en ese puesto hasta el 30 de junio de 1954. Imparte clases de arte contemporáneo, teoría del arte, del color, de los elementos del dibujo, seminarios gráficos. Reinhardt llevaba desde 1947 dando clases allí.
- Participa en un simposium sobre *Cómo combinar la arquitectura, la pintura y la escultura*, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Su aportación se publica en la revista *Interiors*, de mayo de 1951.
- 1952 Escribe a Lloyd Goodrich, Director Adjunto del Museo Whitney de Arte Americano, Nueva York, en relación a la adquisición y exposición de su obra en diversos museos:
- Dado que tengo un profundo sentido de la responsabilidad por el devenir futuro de mis pinturas, acepto con gratitud cualquier tipo de exposición en donde su vida y significado pueda mantenerse, y evito todas las ocasiones en que siento que esto no se puede conseguir... Al menos mientras yo viva, mis acciones y mis convicciones han de ser consecuentes, si quiero seguir funcionando y cumpliendo mi trabajo. Espero haber aclarado aquí mi postura.*
- 1955 Sidney Janis Gallery, Nueva York. Primera de dos exposiciones individuales en esta galería.
- Imparte clases durante, aproximadamente diez semanas, en la Universidad de Colorado, en Boulder.
- 1956 Pollock muere en un accidente de tráfico.
- 1957 En una carta al editor de *Art News*, Rothko rebate el artículo de Elaine de Kooning, *Dos Americanos en Acción*, publicado en el *Arts News Annual*, en el que etiqueta a Rothko y a Kline como *pintores de acción*:
- Rechazo la parte del artículo en la que se clasifica mi trabajo de «Pintura de Acción». Siendo la autora también una artista, debe saber que clasificar es embalsamar. La identidad real es incompatible con escuelas y categorías, salvo por mutilación. Aludir a mi trabajo como Pintura de Acción linda con lo fantástico, independientemente de las modificaciones y ajustes que se den a la palabra acción. La Pintura de Acción es la antítesis del aspecto y espíritu de mi obra. La obra debe ser el árbitro definitivo.*
- 1958 Se muda a un estudio en el 222 de la calle Bowery, antiguo gimnasio de la YMCA. Aquí comienza su primer encargo que le hace Philip Jhonson: telas monumentales para el restaurante Las Cuatro Estaciones, del edificio Seagram. Nunca hasta entonces había hecho trabajos en serie. Emplea por primera vez formatos horizontales con elementos verticales. Limita su paleta a dos colores por cada panel. Hace tres series separadas de murales que se van oscureciendo progresivamente, pasando del naranja al marrón más oscuro y al negro. La primera serie se vendió como pinturas independientes; abandonó la segunda serie, y la tercera, que terminó en 1959, nunca la entregó al restaurante. Finalmente, Rothko la donó a la Tate Gallery de Londres.



2



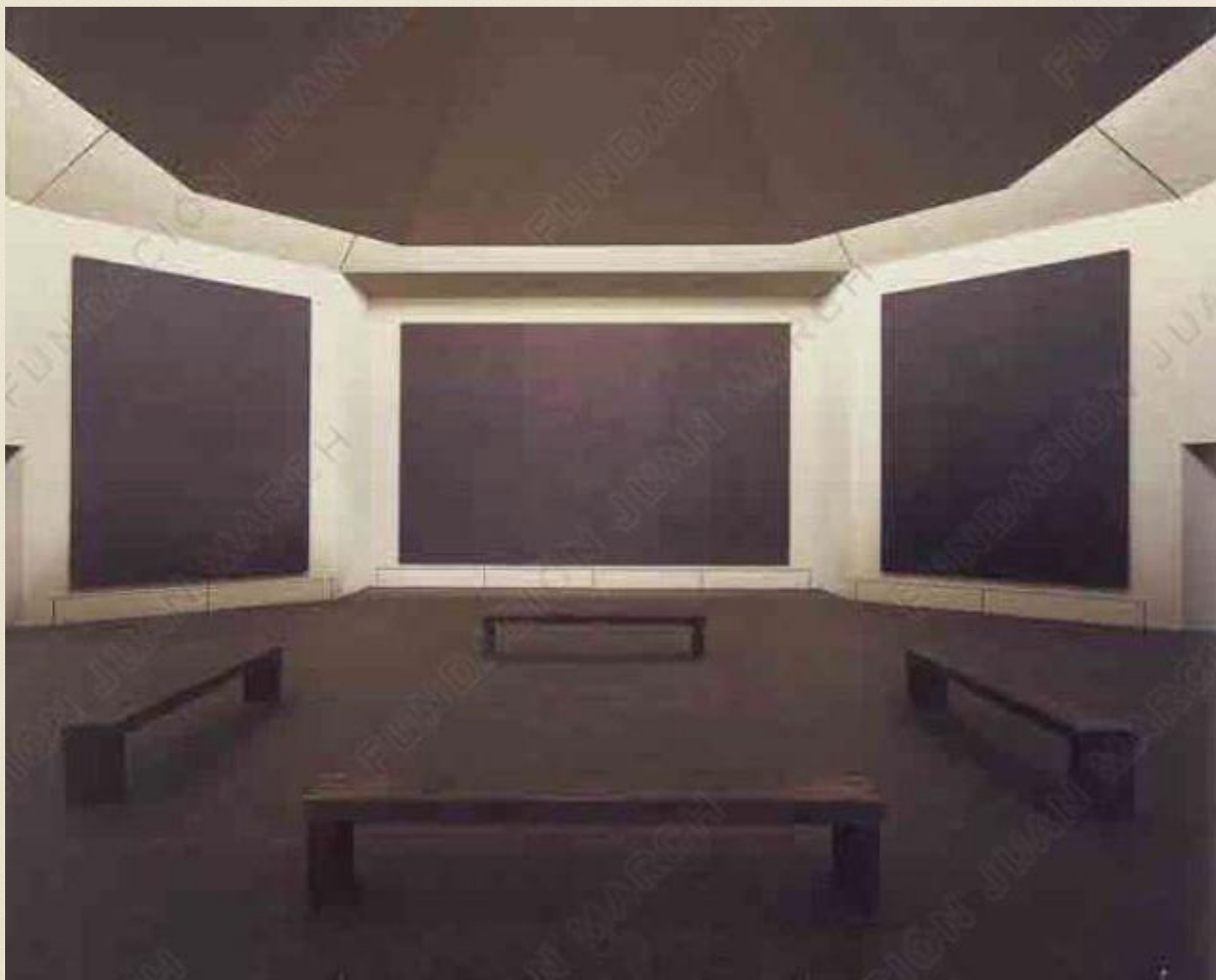
1



3

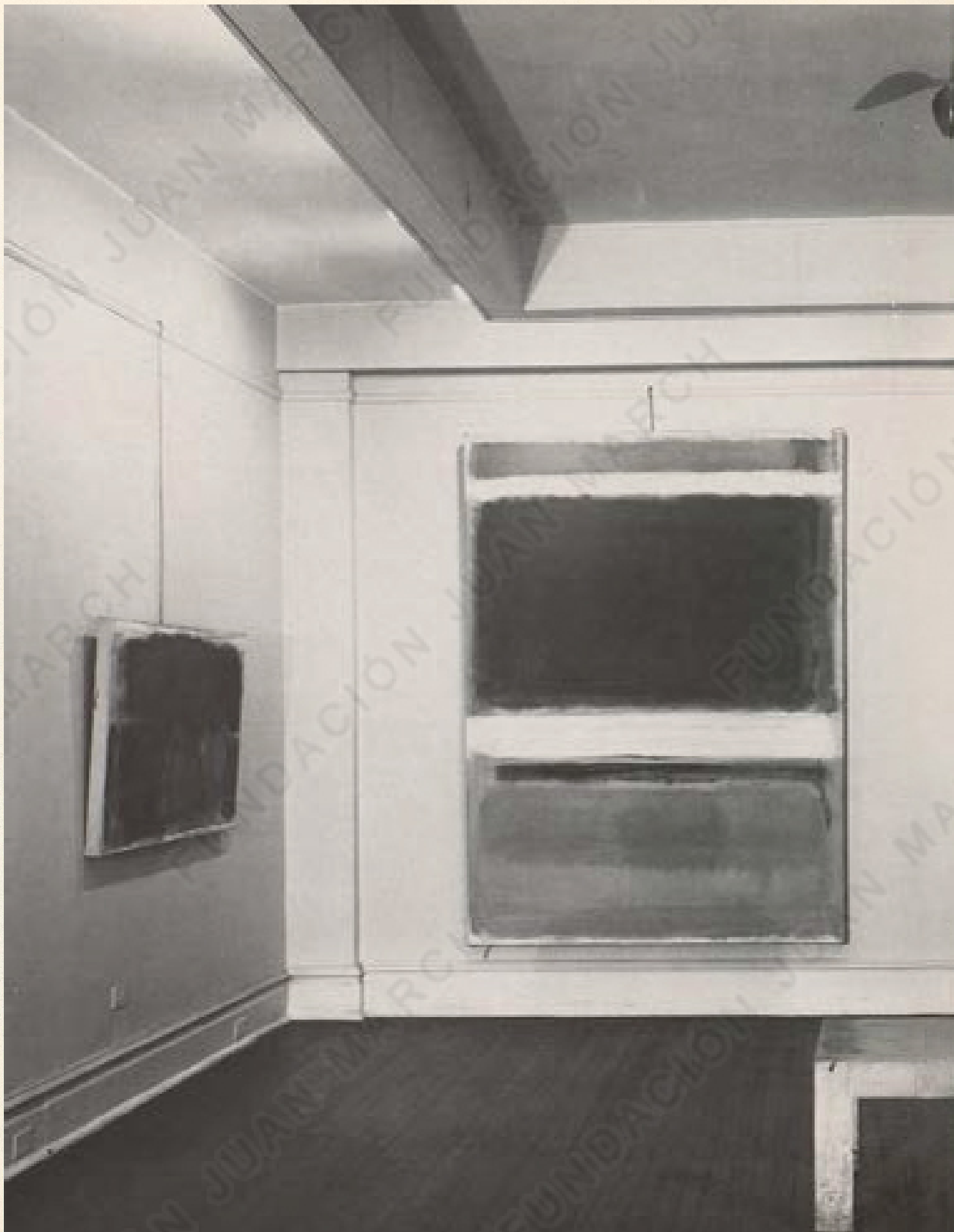
- 1 Rothko, c. 1964-66.
- 2 Mark y Mell Rothko. Provincetown, Massachusetts, 1957.
- 3 Mark Rothko y su hijo, Christopher. 30 de agosto-2 de septiembre, 1968. Provincetown, Massachusetts.

- Cambia legalmente su nombre por el de Mark Rothko, y el de su hija por el de Kate.
- Viaja con Mell y Kate a Inglaterra, Francia, Italia, Bélgica y Holanda.
- Pronuncia una conferencia en el Instituto Pratt de Brooklyn, en la cual se desliga del movimiento abstracto expresionista, expone su evolución desde el figurativo al abstracto y su utilización en gran escala.
- Empieza a trabajar de nuevo con papel.
- Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York. *Premio Internacional Guggenheim, 1958*. Miró recibe el Premio Internacional de 10.000 dólares por su mural de cerámica en la UNESCO, en París; Rothko rechaza un premio de 1.000 dólares por *Blanco y Verde en Azul, 1957*, y retira sus pinturas. *Espero que algún día se rindan honores por el significado del trabajo de toda la vida de un hombre, simplemente —sin inducir a que la pintura entre en el terreno competitivo—*, explica en una carta dirigida a James Johnson Sweeney, Director del Museo Guggenheim.
- 1960 La Phillip Collection abre una nueva sección, con una pequeña sala en la que se exponen los tres Rothkos de la colección, dos de ellos adquiridos en el mes de mayo, y *Verde y Marrón, 1953*, comprado en 1957. *Ocre y Rojo sobre Rojo, 1954*, es adquirido en 1964 y se incorpora a esta sala.
- 1961 Acepta la invitación para participar en los actos inaugurales de la presidencia de John F. Kennedy. Museo de Arte Moderno, Nueva York, *Mark Rothko*. Importante exposición individual. Rothko dirige la instalación. Expone cincuenta y cuatro obras. Fue ésta una exposición itinerante hasta enero de 1963. El Consejo Internacional del Museo de Arte Moderno la presentó en Londres, Amsterdam, Basilea, Roma, París.
- Empieza a pintar murales por encargo del profesor Wassily Leontief, Presidente de la Sociedad de Antiguos Estudiantes, de Henry Lee, profesor de economía de la Universidad de Harvard, y de John P. Coolidge, Director del Museo de Arte Fogg de Cambridge, Massachusetts. Estos murales estaban destinados al ático del Centro Holyoke, diseñado por José Luis Sert, pero finalmente se instalaron en exposición permanente en el comedor de la Facultad del Centro.
- 1962 Conoce a Dominique y John de Menil.
- Termina los murales de Harvard. Utiliza una nueva fórmula; en cada uno de los cinco paneles hay dos o tres rectángulos orientados verticalmente y uni-
- dos en la parte superior e inferior por líneas horizontales y pequeños rectángulos de pinceladas sueltas. Su intención es convertir sus *conceptos pictóricos en murales que puedan servir de imagen en un espacio público*.
- 1963 Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York. *Cinco paneles murales creados para la Universidad de Harvard por Mark Rothko*. Los paneles son expuestos en el Museo antes de su envío a Cambridge. Nace su hijo Christopher Hall.
- Se asocia a la Marlborough-Gerson Gallery, de Nueva York.
- Dominique y John de Menil visitan a Rothko en su estudio; al ver allí los paneles de *Las Cuatro Estaciones* le encargan murales para una capilla en Houston.
- Empieza a trabajar en los murales de la capilla de Huston.
- Pronuncia el panegírico dedicado a Milton Avery, que murió el 3 de enero, en la Sociedad de Nueva York de Cultura Etica.
- Muere David Smith en un accidente de automóvil.
- 1966 Viaja con su familia a Italia, Francia, Holanda, Bélgica y Londres.
- 1967 Universidad de Santo Tomás, Departamento de Arte, Houston. *Seis Pintores*. Organizada por Dominique de Menil. Participan: Mondrian, de Kooning, Guston, Kline, Pollock y Rothko.
- Los murales de Houston están prácticamente terminados, pero Rothko sigue haciendo pequeños cambios en ellos.
- 1968 Sufre una aneurisma de aorta y es hospitalizado durante tres semanas. Tiene que interrumpir su trabajo.
- Junto con Albers, Federico Castellón, Dorothea Greenbaum, William Gropper, Gyorgy Kepes, Louise Nevelson y Saul Steinberg es admitido en el Instituto Nacional de las Artes y las Letras, en el Departamento de Arte.
- Alquila una casa en Provincetown, cerca de Motherwell. Vuelve a trabajar y a las pocas semanas realiza numerosos acrílicos de pequeño tamaño sobre papel de estraza. Las dimensiones están dictadas por el tamaño del estudio y el papel de que dispone.
- Empieza a emplear acrílicos, y puede por tanto utilizar agua en las pinturas monumentales extendiendo y empapando el color con esponjas y brochas grandes.



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

- Comienza a utilizar papel de grandes dimensiones. Preocupado por la fragilidad del papel, lo monta sobre lienzo.
- 1969 Se crea la Fundación Mark Rothko para proporcionar ayuda económica a pintores, escultores, escritores y compositores ancianos.
- Recibe el título honorario de Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Yale. El Presidente de Yale, Kingman Brewster, dice:
- Como uno de los pocos artistas que puede ser contado entre los fundadores de una nueva escuela de pintura americana, usted se ha labrado un lugar imperecedero en el arte de este siglo. Su pintura lleva el sello de la simplicidad de forma y la magnificencia del colorido. En ella ha alcanzado una grandeza visual y espiritual cuya base es la naturaleza trágica de la existencia humana. Sintiendo una gran admiración por su obra, que ha nutrido a jóvenes artistas en todo el mundo, Yale le confiere el título de Doctor en Bellas Artes.*
- Dona los murales del Seagram a la Tate Gallery de Londres. Rothko estipula que las nueve telas se colocarán en una sala y no serán expuestas junto con otras pinturas. *Me parece que la cuestión básica en estos momentos es dotar a ese espacio que usted propone de la mayor elocuencia e impacto que mis pinturas sean capaces.*
- 1969-1970 Museo Metropolitano de Arte, Pintura y Escultura de Nueva York: *La Primera Generación*. Organizada por Henry Geldzahler. Rothko expone *Navíos de Magia*, 1946; *Número 26*, 1947; *Número 10*, 1952 (cat. nos 52, 73, 104, 155), *Rojos, Número 16*, 1960. Crea las series negras y grises o marrones; telas compuestas por dos rectángulos, negro arriba, gris o marrón abajo, encuadrados por una fina franja blanca. Son telas severas, tranquilas, remotas, sombrías.
- 1970 En su estudio, durante las tempranas horas de la mañana, se quita la vida.
- Es enterrado frente a la Isla de Shelter.
- Se inaugura la Sala Rothko en la Tate Gallery, de Londres.
- Muere Mell.
- 1971 La Capilla Rothko, de Houston, destinada originalmente a capilla católica romana, y parte de la Universidad de Santo Tomás, y más tarde a capilla interdenominacional, se termina, finalmente, como capilla interdenominacional afiliada al Instituto de Religión y Desarrollo Humano. La forma octogonal de su planta fue diseñada por Philip Johnson. El diseño final se llevó a cabo bajo la supervisión de Howard Barnstone y Eugene Aubrey.
- Los murales constan de tres trípticos, cinco paneles individuales, cuatro alternativas. El tema es la Pasión de Cristo.
- Dos trípticos, un panel individual compuesto de rectángulos de bordes agudos y negros sobre campos marrones. Un tríptico, de cuatro paneles individuales totalmente negros, difuminados con wash marrón. El diferente espesor de la pintura produce matices de color.
- Rothko dijo sobre estos murales: *Siempre busqué algo más.*





CATALOGO

- 1 MUJER COSIENDO, c. 1930
Oleo sobre madera.
71,1 × 91,5 cm.
National Gallery of Art, Washington.
Donación de la Mark Rothko Foundation Inc.
- 2 SIN TÍTULO, 1938
Oleo sobre lienzo.
126,5 × 94 cm.
Herederos de Mark Rothko.
- 3 ESCENA EN EL METRO, 1938
Oleo sobre lienzo.
89 × 120 cm.
Herederos de Mark Rothko.
- 4 EL TORO SIRIO, 1943
Oleo sobre lienzo.
100,5 × 70 cm.
Sra. Barnett Newman.
- 5 PÁJAROS JERÁRQUICOS, 1944
Oleo sobre lienzo.
100,5 × 80,5 cm.
National Gallery of Art, Washington.
Donación de la Mark Rothko Foundation Inc.
- 6 VISIÓN HORIZONTAL, 1946
Oleo sobre lienzo.
101,2 × 138,5 cm.
National Gallery of Art, Washington.
Donación de la Mark Rothko Foundation Inc.
- 7 PERSONAJE DOS, 1946
Oleo sobre lienzo.
142,5 × 82 cm.
National Gallery of Art, Washington.
Donación de la Mark Rothko Foundation Inc.
- 8 DRAMA ACUÁTICO, 1946
Oleo sobre lienzo.
91,5 × 122 cm.
National Gallery of Art, Washington.
Donación de la Mark Rothko Foundation Inc.
- 9 NÚMERO 18, 1947
Oleo sobre lienzo.
155 × 110 cm.
National Gallery of Art, Washington.
Donación de la Mark Rothko Foundation Inc.
- 10 MULTIFORMA, 1948
Oleo sobre lienzo.
226 × 165 cm.
Herederos de Mark Rothko.
- 11 NÚMERO 15, 1948
Oleo sobre lienzo.
132 × 73,7 cm.
National Gallery of Art, Washington.
Donación de la Mark Rothko Foundation Inc.
- 12 SIN TÍTULO, 1949
Oleo, acrílico y pigmentos sobre lienzo.
203,2 × 100 cm.
Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
Donación de la Mark Rothko Foundation Inc.
- 13 SIN TÍTULO, 1949
Oleo sobre lienzo.
142,5 × 83,3 cm.
Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
Donación de la Mark Rothko Foundation Inc.
- 14 NÚMERO 11, 1949
Oleo sobre lienzo.
172,3 × 101,5 cm.
National Gallery of Art, Washington.
Donación de la Mark Rothko Foundation Inc.
- 15 SIN TÍTULO, 1949
Oleo sobre lienzo.
237,5 × 135 cm.
Herederos de Mark Rothko.
- 16 SIN TÍTULO, 1949
Oleo sobre lienzo.
125 × 110 cm.
Sr. y Sra. Allen M. Turner, Chicago,
Illinois, USA.
- 17 NÚMERO 22, 1949
Oleo sobre lienzo.
297 × 272 cm.
Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación del artista, 1969.
- 18 NÚMERO 7, 1951
Oleo sobre lienzo.
238,7 × 138,5 cm.
Sarah Campbell Blaffer Foundation, Houston,
Texas.

- 19 SIN TÍTULO, c. 1951-52
Oleo sobre lienzo.
189 × 100,8 cm.
Tate Gallery.
Donación de la Mark Rothko Foundation Inc.
- 20 SIN TÍTULO, 1953
Oleo sobre lienzo.
194,3 × 171,5 cm.
National Gallery of Art, Washington.
Donación de la Mark Rothko Foundation Inc.
- 21 SIN TÍTULO, 1953
Técnica mixta sobre lienzo.
268,5 × 127,7 cm.
Whitney Museum of American Art,
Nueva York.
Donación de la Mark Rothko Foundation Inc.
- 22 SIN TÍTULO, 1954
Oleo sobre lienzo.
231 × 151 cm.
Herederos de Mark Rothko.
- 23 ROJO, NARANJA, TOSTADO Y PÚRPURA, 1954
Oleo sobre lienzo.
174 × 214,5 cm.
Christopher Rothko y Kate Rothko Prizel.
- 24 TIERRA Y VERDE, 1955
Oleo sobre lienzo.
231,5 × 187 cm.
Museum Ludwig, Colonia.
- 25 SIN TÍTULO, 1955
Oleo sobre lienzo.
233 × 175,3 cm.
Sr. y Sra. Graham Gund.
- 26 SIN TÍTULO, 1955
Oleo sobre lienzo.
173 × 115,5 cm.
Philadelphia Museum of Art.
Donación de la Mark Rothko Foundation Inc.
- 27 AMARILLO AZUL SOBRE NARANJA, 1955
Oleo sobre lienzo.
259,7 × 169,5 cm.
Carnegie Museum of Art, Pittsburgh,
Pennsylvania.
- Adquirido a través de los miembros del
Museum of Art Fund.
Women's Committee, Museum of Art and
Patrons Art Fund.
- 28 SIN TÍTULO, 1955
Oleo sobre lienzo.
203,2 × 172,8 cm.
Herederos de Mark Rothko.
- 29 AMARILLO Y DORADO, 1956
Oleo sobre lienzo.
170,5 × 159,4 cm.
Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de Philip Johnson.
- 30 ROJO CLARO SOBRE NEGRO, 1957
Oleo sobre lienzo.
232,7 × 152,7 cm.
Tate Gallery.
- 31 NARANJA Y CHOCOLATE, 1957
Oleo sobre lienzo.
177,8 × 111,7 cm.
Christopher Rothko y Kate Rothko Prizel .
- 32 SIN TÍTULO, 1958
Oleo y acrílico sobre lienzo.
143,5 × 157,7 cm.
National Gallery of Art, Washington.
Donación de la Mark Rothko Foundation Inc.
- 33 SIN TÍTULO, 1960
Oleo sobre lienzo.
294,3 × 264,2 cm.
Herederos de Mark Rothko.
- 34 SIN TÍTULO, 1960
Oleo sobre lienzo.
228 × 175,3 cm.
Herederos de Mark Rothko.
- 35 NARANJA, VINO Y GRIS SOBRE CIRUELA, 1961
Oleo sobre lienzo.
265,5 × 235 cm.
Herederos de Mark Rothko.
- 36 VERDE OLIVA GRISÁCEO SOBRE MARRÓN, 1961
Oleo sobre lienzo.
258 × 227,2 cm.
National Gallery of Art, Washington.
Donación de la Mark Rothko Foundation Inc.

- 37 BLANCO HORIZONTAL SOBRE OSCURO, 1961
Oleo sobre lienzo.
143,3 × 237 cm.
Museum of Modern Art, Nueva York.
Donación de la Sidney and Harriet Janis
Collection.
- 38 ROSA, MARRÓN, VINO Y NEGRO, 1962
Oleo sobre lienzo.
114,3 × 268 cm.
Christopher Rothko y Kate Rothko Prizel.
- 39 NARANJA, ROJO Y ROJO, 1962
Oleo sobre lienzo.
236,2 × 203,2 cm.
Dallas Museum of Art, USA.
Donación de los Sres. Algur H. Meadows y
de la Meadows Foundation Inc.
- 40 TONO GRIS OSCURO SOBRE MARRÓN, 1963
Oleo sobre lienzo.
340,5 × 188 cm.
National Gallery of Art, Washington.
Donación de la Mark Rothko Foundation Inc.
- 41 SIN TÍTULO, 1963
Oleo sobre lienzo.
230 × 175,2 cm.
Herederos de Mark Rothko.
- 42 SIN TÍTULO, 1963
Oleo sobre lienzo.
175,2 × 162,5 cm.
Herederos de Mark Rothko.
- 43 NEGRO SOBRE NEGRO, 1964
Oleo, acrílico y técnica mixta sobre lienzo.
236,5 × 191,5 cm.
National Gallery of Art, Washington.
Donación de la Mark Rothko Foundation Inc.
- 44 SIN TÍTULO, 1968
Acrílico sobre papel.
173 × 123,5 cm.
Tate Gallery.
Donación de la Mark Rothko Foundation Inc.
- 45 SIN TÍTULO, 1969
Acrílico sobre lienzo.
177 × 296,2 cm.
Herederos de Mark Rothko.
- 46 SIN TÍTULO, 1969
Acrílico sobre papel.
200 × 108 cm.
Herederos de Mark Rothko.
- 47 SIN TÍTULO, 1969
Acrílico sobre lienzo.
151,5 × 158 cm.
National Gallery of Art, Washington.
Donación de la Mark Rothko Foundation Inc.
- 48 SIN TÍTULO, 1969
Acrílico sobre lienzo.
206,5 × 193,7 cm.
National Gallery of Art, Washington.
Donación de la Mark Rothko Foundation Inc.
- 49 SIN TÍTULO, 1969
Acrílico sobre papel.
199,5 × 149,3 cm.
Herederos de Mark Rothko.
- 50 SIN TÍTULO, 1969
Acrílico sobre lienzo.
137,2 × 106,7 cm.
Herederos de Mark Rothko.
- 51 SIN TÍTULO, 1969
Acrílico sobre papel.
183 × 122 cm.
Herederos de Mark Rothko.
- 52 SIN TÍTULO, 1969
Acrílico sobre lienzo.
172,7 × 152,5 cm.
National Gallery of Art, Washington.
Donación de la Mark Rothko Foundation Inc.

CATALOGOS DE EXPOSICIONES DE LA FUNDACION JUAN MARCH

- Arte Español Contemporáneo, 1973-74
(*Agotado*).
- Oskar Kokoschka, 1975,
con textos del Dr. Heinz Spielmann (*Agotado*).
- Exposición Antológica
de la Calcografía Nacional, 1975,
con textos de Antonio Gallego (*Agotado*).
- I Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1975-76 (*Agotado*).
- Jean Dubuffet, 1976,
con textos del propio artista (*Agotado*).
- Alberto Giacometti, 1976,
con textos de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin
(*Agotado*).
- II Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1976-77 (*Agotado*).
- Arte Español Contemporáneo, 1977,
Colección de la Fundación Juan March
(*Agotado*).
- Arte USA, 1977,
con textos de Harold Rosenberg (*Agotado*).
- Arte de Nueva Guinea y Papúa, 1977,
con textos del Dr. B. A. L. Cranstone.
- Marc Chagall, 1977,
con textos de André Malraux y Louis Aragon
(*Agotado*).
- Pablo Picasso, 1977,
con textos de Rafael Alberti, Vicente Aleixandre,
José Camón Aznar, Gerardo Diego,
Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón,
Enrique Lafuente Ferrari, Eugenio d'Ors y
Guillermo de Torre (*Agotado*).
- Ars Médica, grabados de los
siglos XV al XX, 1977,
con textos de Carl Zigrosser.
- III Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1977-1978 (*Agotado*).
- Francis Bacon, 1978,
con textos de Antonio Bonet Correa (*Agotado*).
- Arte Español Contemporáneo, 1978 (*Agotado*).
- Bauhaus, 1978,
Catálogo del Goethe-Institut (*Agotado*).
- Kandinsky, 1978,
con textos de Werner Haltmann y Gaëtan Picon
(*Agotado*).
- De Kooning, 1978,
con textos de Diane Waldman.
- IV Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1978-79 (*Agotado*).
- Maestros del siglo XX.
Naturaleza muerta, 1979,
con textos de Reinhold Hohl.
- Goya, Grabados (Caprichos, Desastres,
Disparates y Tauromaquia), 1979,
con textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez.
- Braque, 1979,
con textos de Jean Pulhan, Jacques Prévert,
Christian Zervos, Georges Salles, Pierre Reverdy
y André Chastel.
- Arte Español Contemporáneo, 1979,
con textos de Julián Gallego (*Agotado*).
- V Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1979-80 (*Agotado*).
- Julio González, 1980,
con textos de Germain Viatte.
- Robert Motherwell, 1980,
con textos de Barbaralee Diamonstein.
- Henri Matisse, 1980,
con textos del propio artista.
- Arte Español Contemporáneo,
en la Colección de la Fundación Juan March.
Años 1980-1981.
- VI Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1980-81 (*Agotado*).
- Minimal Art, 1981,
con textos de Phyllis Tuchman (*Agotado*).
- Paul Klee, 1981,
con textos del propio artista (*Agotado*).
- Mirrors and Windows:
Fotografía americana desde 1960, 1981,
Catálogo del MOMA,
con textos de John Szarkowski (*Agotado*).
- Medio Siglo de Escultura: 1900-1945, 1981,
con textos de Jean-Louis Prat (*Agotado*).
- Piet Mondrian, 1982,
con textos del propio artista (*Agotado*).
- Robert y Sonia Delaunay, 1982,
con textos de Juan Manuel Bonet, Jacques
Damase, Vicente Huidobro, Ramón Gómez de
la Serna, Isaac del Vando Villar y Guillermo de
Torre.
- Pintura Abstracta Española, 60/70, 1982,
con textos de Rafael Santos Torroella (*Agotado*).
- Kurt Schwitters, 1982,
con textos del propio artista, de Ernst Schwitters
y de Werner Schmalenbach.
- VII Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1982-83 (*Agotado*).
- Roy Lichtenstein, 1983,
Catálogo del Museo de Saint Louis
con textos de J. Cowart.
- Cartier Bresson, 1983,
con textos de Ives Bonnefoy (*Agotado*).
- Fernand Léger, 1983,
con textos de Antonio Bonet Correa.
- Arte Abstracto Español, 1983,
Colección de la Fundación Juan March,
con textos de Julián Gallego.
- Pierre Bonnard, 1983,
con textos de Angel González García (*Agotado*).
- Almada Negreiros, 1983,
Catálogo del Ministerio de Cultura de Portugal
(*Agotado*).
- El arte del siglo XX en un museo holandés:
Eindhoven, 1984,
con textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut,
R. H. Fuchs, Piet de Jonge, Margriet Suren.
- Joseph Cornell, 1984,
con textos de Fernando Huici.
- Fernando Zóbel, 1984,
con textos de Francisco Calvo Serraller.
- Julius Bissier, 1984,
con textos del Prof. Dr. Werner Schmalenbach.
- Julia Margaret Cameron, 1984,
Catálogo del British Council,
con textos de Mike Weaver (*Agotado*).
- Robert Rauschenberg, 1985,
con textos de Lawrence Alloway.
- Vanguardia Rusa 1910-1930, 1985,
con textos de Evelyn Weiss.
- Xilografía Alemana en el siglo XX, 1985,
Catálogo del Goethe-Institut (*Agotado*).
- Arte Español Contemporáneo,
en la colección de la Fundación Juan March,
1985.
- Estructuras repetitivas, 1985-86.
con textos de Simón Marchán Fiz.
- Max Ernst, 1986,
con textos de Werner Spies.
- Arte Paisaje y Arquitectura, 1986,
Catálogo de Goethe-Institut.
- Arte Español en Nueva York, 1986,
Colección Amos Cahan,
con textos de Juan Manuel Bonet.
- Obras maestras del Museo de Wuppertal,
De Marées a Picasso, 1986-87,
con textos de Sabine Fehleman y
Hans Günter Watchmann (*Agotado*).
- Ben Nicholson, 1987,
con textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson.
- Irving Penn, 1987,
Catálogo del MOMA,
con textos de John Szarkowski (*Agotado*).



MARK ROTHKO

MARK ROTHKO · Fundació Joan March, 1987-1988