

Acerca de Rothko

Robert Motherwell

Traducción: Guadalupe Alemán

10 de marzo de 1967

Rothko sale a recibirme a la puerta de su estudio, una antigua casa de carruajes con techos muy altos, quizá de unos cuarenta pies hasta los tragaluces, silenciosa y de iluminación gris como una bodega. Nos estrechamos la mano calurosamente, aunque durante el encuentro nunca mira hacia mí, sino al piso. Me asomo hacia el fondo del estudio, sin esperar que me invite a pasar, sabiendo que Rothko está terminando unos enormes paneles para una capilla que será construida en la Universidad de St. Thomas en Texas, pues él es un hombre extremadamente discreto cuyo silencio siempre me he obligado a respetar —o que más bien, siempre he honrado. Nació doce años antes que yo (en 1903), y hemos sido amigos tempestuosos desde hace más de veinte años: judío y celta, codicioso y extravagante, realista e idealista, vital y literario, en pocas palabras, Leopold Bloom y Stephen, ya demasiado viejo para serlo.

¿Qué nos une? ¿Una desenfrenada furia metafísica, sin importar las diferencias del estilo social en el cual se exprese? Yo sé que para él soy más “auténtico” mientras más sufro, lo cual hace que otros encuentros resulten incómodos, pues casi siempre tengo por costumbre ocultar la desesperación tras el optimismo y los decorados. Él odia ambas cosas. Es el único artista importante que yo haya conocido del todo indiferente a los objetos. Esto no deja de relacionarse con la naturaleza de su arte. Su mujer invariablemente se refiere a él por su apellido, como si fuera un mito y no un ser humano, como Job.

Pienso que parte de su silencio (que no es neurasténico) se debe a su veracidad. Su único recurso en situaciones donde no quiere decir la verdad —que son muchas— consiste en guardar

silencio. Extremadamente sensible, es egocéntrico de cierta forma con la que sólo Europa, con sus antiguos modales, puede lidiar. De él aprendí el enorme rango de entonaciones que pueden dársele a la expresión yiddish “¡oye!”. Le gusta que los rituales se cumplan, pero es capaz de una brutalidad bárbara. Me siento tenso en su presencia, y sin embargo no me es ajeno, pese a lo diferentes que somos; al contrario, él es muy real para mí, como los personajes de la literatura rusa del siglo XIX. Literalmente escupe a tu cara mientras habla —ya sea whisky o licor de centeno— y ha manejado su carrera con mayor maestría que cualquiera de nosotros. Sufre de aburrimiento, y se alegra al verme.

Para mi sorpresa, me invita al espacio donde está trabajando, al fondo del vasto estudio.

21 de abril de 1969

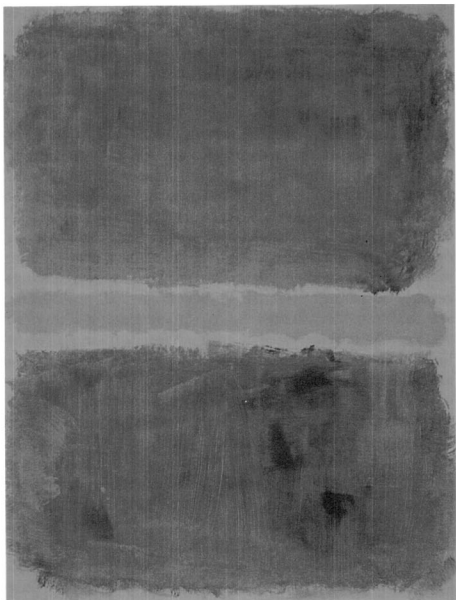
Mark Rothko me llamó por teléfono para preguntar si podía venir a tomar un trago, a lo cual respondí que desde luego. Cuando llegó parecía, aunque agitado, más tranquilo de lo que usualmente había estado en los últimos dos años. Durante cierto momento de la conversación, cuando le pregunté por su trabajo, me dijo que las oficinas de la UNESCO en París lo habían contactado para hacer una habitación que también iba a alojar esculturas de Giacometti. Le pregunté de qué tamaño era la habitación y él dijo que no muy grande, tal vez 28 x 20 pies o algo así. Luego dijo que en todo caso, si aceptaba la comisión, era poco probable que fuera a cubrir toda la pared con una sola pintura. Comentó con ironía que cuando uno se compromete con una pintura de ese tamaño, no queda nada por hacer excepto “componer”, que se involucra uno con todos los problemas de la “composición” y que, como es bien sabido, él detesta la idea de “composición”. Luego mencionó, olvidando de momento que me las había mostrado en su estudio, que había comenzado una nueva serie de pinturas, “un mundo diferente para mí”, parcialmente inspirada por la noción de tener sus pinturas en la misma habitación que el trabajo de Giacometti, a quien obviamente respeta. (Sin embargo recuerdo que hace quince años, cuando surgió en Norteamérica el interés por esas figuras flacas y demacradas de Giacometti, Rothko hizo comentarios

acerca de la insensibilidad del coleccionista capaz de exhibir esculturas tan trágicas en la sala de su casa). De pronto me pareció evidente que si aceptaba la comisión, era probable que llenara las paredes con tres o cuatro pinturas individuales en lugar de una sola, grande. Cuando conocí las nuevas pinturas de las cuales me había hablado —que en papel miden tres o cuatro pies de ancho por cinco o seis de alto— quedé impactado al ver que eran de colores grisáceos y marrones combinados, en lugar de los matices extraordinariamente personales que él solía usar, y de hecho parecidos a los colores que el mismo Giacometti emplea en sus propias pinturas. Supe exactamente a qué se había referido al decir que odiaba la “composición”, pero comprendí también que el sentido más profundo de sus palabras alude a que él tiene un tipo de composición diferente, una metodología distinta al hacer un cuadro —de composición renacentista, si se quiere— pero en todo caso también una composición. Enfatizó su creencia en que cada artista debe hallar su propia forma de hacer algo que él mismo considere “tolerable”, vale decir, un vehículo adecuado para la visión. Se refería a esto tan específicamente como, por decirlo así, a los vehementes gustos y disgustos de un niño acerca de lo que come, o acerca de lo que quiere o no quiere hacer en un momento dado. Otras veces se ha referido a alguno de sus grupos de pinturas como si fuera una ópera: como si cada pintura individual fuera un solo de voz en una ópera; de manera que tal o cual pintura del conjunto es, por ejemplo, Don Giovanni, otra pintura, Elvira, y así sucesivamente. No puedo exagerar la intensidad de su preocupación en torno a la especificidad, y en consecuencia el por qué —en mi opinión— sus pinturas individuales tienen mayor individualidad que las de muchos artistas obstinados en crear imágenes únicas. Una nota menor: las inflexiones de sus suspiros y de la expresión “oye” son múltiples y sirven de contrapunto a lo que de hecho está diciendo.

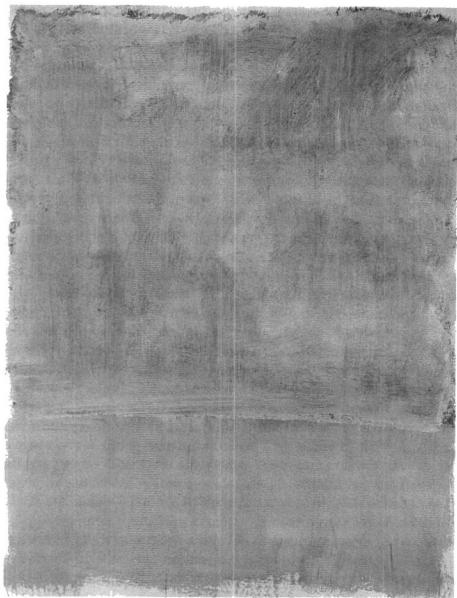
28 de enero de 1971

Cuando Mark Rothko se quitó la vida, solo, en su estudio, durante el excepcionalmente frío invierno de 1970, este país y el mundo perdieron a uno de sus grandes pintores modernos, y lo que es

más raro, a uno muy profundo. Pues el arte moderno —hablo en el sentido específico de *l'art moderne*— se ha caracterizado en general por cierto esplendor, por la brillantez empapada de sol de la pintura al aire libre (sin importar que el trabajo se realice al exterior o dentro de un estudio a la luz del día) y por una sección de la paleta mucho más intensa en saturación de matices de lo que es la tradición renacentista, con sus numerosos lustres de pintura. Se cree que Goya, quien murió en 1828, deliberadamente solía poner el último énfasis a sus pinturas a la luz de las velas. Durante la vida de Goya, los acuarelistas ingleses, trabajando en exteriores a partir de la naturaleza, comenzaron a aligerar la paleta del pintor (e incidentalmente a iniciar la tradición romántica, de la cual quizás el expresionismo abstracto haya sido la última manifestación en pintura); más tarde, con los impresionistas franceses, la luz del sol comenzó a permear la corriente principal del arte moderno. Mark Rothko, un colorista original, se sumergía a veces en esa corriente, especialmente en aquellas pinturas con colores cálidos —bermellones, amarillos, naranjas— pero incluso ahí resultaba evidente que lo que ya dominaba en sus obras más oscuras o frías (aquellas con azules y verdes y morados o tonos tierra y negro) no era el color de la brillante luz diurna iluminando objetos intensamente coloreados —de hecho odiaba los objetos, como muchas otras cosas— sino un resplandor luminiscente que brotaba desde dentro. No la luz del mundo. Técnicamente hablando, Rothko fue en esencia un pintor “nocturno”, tal y como lo fue, quizás, Odilon Redon, pero a una escala sublime. Le gustaba, incluso de día, pintar con luz eléctrica incandescente, y exhibía sus pinturas al público con un grado extraordinariamente bajo de iluminación. Recuerdo un enorme estudio suyo en el Bowery, un viejo almacén (creo) que carecía de ventanas y le provocaba a uno la sensación de encontrarse detrás de las escenas de un oscuro *set* cinematográfico. Su último gran estudio-carruaje en la calle Sesenta y Nueve Este tampoco tenía ventanas en el área de trabajo, y el tragaluz había sido tapado con tela. Incluso en su estudio anterior en la Tercera Avenida, del lado Este Superior, que yo conocía bien pues él me lo había subarrendado durante varios años (cuando tomó la casa de carruajes), que sí tenía varias ventanas alineadas a la Avenida por donde entraba la luz, él prefirió cubrirlas con pintura negra, como si estuviéramos en



Sin título, 1969, acrílico,
tinta sobre papel, 124 x 103.5 cm



Sin título, 1969,
acrílico sobre papel, 134.5 x 104 cm

guerra, para seguir trabajando con luz artificial.¹ Rothko estaba inspirado por la tradición romántica y vivía atormentado por los conflictos y la angustia reprimida. Solía tener en sus sombríos estudios docenas de envases de pigmentos en polvo, de todos los matices imaginables, y los mezclaba con su pintura para intensificarla —amaba las brillantes temperas de Fra Angelico, y frecuentemente había usado huevos— como a esos químicos europeos que solían exhibir frascos de líquidos verdes y rojos en sus ventanas. Las mezclas de Rothko originaban una serie de resplandecientes estructuras de color que no tienen paralelo en el arte moderno, que son, en el más profundo sentido de la invocación de Baudelaire a los artistas modernos, *nuevas*. Tan nuevas que si Rothko no hubiera existido, ni siquiera habríamos conocido ciertas posibilidades emocionales del arte moderno. Éste es un logro de gran magnitud. Pero el verdadero genio de Rothko consiste en haber creado un lenguaje del sentimiento a partir del color.

Por lo tanto, con su muerte, una cierta dimensión abandonó al arte moderno, una cierta contradicción que, sin embargo, brillaba con una luminosidad interna del color que es “conmovedora” —para usar uno de sus términos favoritos. Esta capacidad de conmover fue dominante en su magnífica retrospectiva de 1970 en Venecia, y luego en Nueva York, después de su muerte, sólo diez años después de su exhibición aquí, en el Museo de Arte Moderno. Aunque le gustaba ser tratado como a un genio —una visita a su estudio era una audiencia, pues tenía una noción anticuada de la jerarquía del talento, a pesar de sus sentimientos pseudomarxistas de los días de la WPA durante los Treintas— en el fondo de su corazón moraba una ambivalencia profundamente arraigada, una duda persistente, que lo llevaba a preguntar a sus íntimos si él era en verdad un pintor; e iba mucho más allá de las dudas habituales de un artista acerca de su trabajo. Era una duda definitiva. A tal grado que pensaba que sus clientes —a quienes solía aterrorizar o exigir un pago mayor de la noche a la mañana— estaban posiblemente fuera de sus casillas, y que él mismo no era sino un charlatán conjurador de colores.

¹ Motherwell lo recordaba como *aproximadamente en la calle Cincuenta y Siete, sobre una tienda que vendía cosas de cinco y diez centavos*. (Conversaciones con el artista, 1983-1986).

Aunque habilidoso, Rothko tenía poco sentido de la astucia; aunque seguro según cualquier criterio externo, solía preguntarme entre irónico y desesperado de qué manera puede uno vivir una vida, como si yo lo supiera; ampliamente reconocido por el medio artístico, por numerosos coleccionistas y críticos, por numerosos premios, por un doctorado de Yale, por este Instituto, aun así se negaba a exhibir, aterrado ante el espectro del desinterés. Siendo un colorista, su vida fue gris; tuvo gran renombre como artista abstracto e insistía en que su trabajo era puro asunto temático, refiriéndose a la capacidad de conmover que mencioné antes, y tal vez, en un sentido oriental, al vacío —le gustaba recordar que Antonioni, el director de cine, le había dicho a través de un intérprete que ambos se ocupaban del mismo tema: “la nada”. Carente de alegría, amaba la alegría de un hogar y se encontraba a sus anchas siendo huésped; hombre lleno de vida, estaba cargado con una sensación de impotencia y una rabia ardiente. Solía decir que nadie se había percatado de la cantidad de agresión en sus pinturas. (“Cantidad” era una palabra importante para él: conocía la gran lección artística de que los tantos o, como decimos, las cantidades pesadas con exactitud, se condensan cualitativamente en el arte. Igual que Duncan Phillips, usó la palabra “medidas”).

Su sentido de la calidad y su visión subjetiva lo apartaron artísticamente de los demás pintores inmigrantes judíos de la Rusia blanca en Nueva York, con quienes por otro lado tenía mucho en común: un mundo representado en varias novelas de Europa del Este, aquellas que podían haber sido ilustradas por Burliuk². A su modo, era tan desdeñoso con el formalismo —la Escuela que él y yo fundamos con otros dos artistas durante los Cuarentas se llamaba “Los Temas del Artista”— como lo eran en forma más obvia sus colegas del realismo social. El logro artístico de Rothko es sobrecogedor porque se desvía del cauce del arte moderno por medio de un cambio de tema hacia lo nunca antes soñado, hacia un arte abstracto de conmoción ante el vacío ignoto. Su trabajo tiene una resonancia inconfundible, peculiar en sí misma, en su propio tono característico. Esencialmente su creencia era: *siento*,

² David Burliuk (o Burljuk) (1882-1967), artista nacido en Rusia que llegó a los Estados Unidos en 1922.

luego existo; y eso es lo que su colorido expresaba, incluso cuando se trataba de algo feo, como sucedía en ciertas ocasiones. El mejor elogio en su vocabulario consistía en llamar a alguien un “ser humano”, es decir, una persona que siente. En la década de los Cincuenta usaba la palabra “éxtasis” para describir su ideal de pintura; pero su vocablo constante era “tolerar”. Un trabajo quedaba logrado en su totalidad si él podía tolerarlo, si no era una mentira.

Durante los últimos años de Rothko, después que su aneurisma (y otras cosas) lo dejaron traumatizado, repleto de drogas terapéuticas y de alcohol, su tirante esfuerzo por contener la rabia se volvió continuamente visible. Varias veces se volvió hacia mí y me dijo con la mirada ofuscada de un animal: “La mía es una edad vieja y amarga”. Lentamente, durante esos dos años de indescriptible sufrimiento y torpe anestesia, Rothko se fue vaciando de sensaciones, como sin duda la sangre fue drenando en su cuerpo durante la muerte. Su suicidio debió haber sido complejo; él mismo era complejo. Su inteligencia innata no era frágil ni pasiva, sino la gran mente innovadora de la época. Rothko era perfectamente capaz de imaginar junto con Antoine de Saint-Exupéry que “la muerte es un asunto de grandeza. Al instante genera la existencia de una nueva red de relaciones entre tú y las ideas, los deseos y las costumbres del hombre ahora muerto. Es una reordenación del mundo”. (*Vuelo a Arras*). Y sí, su acto final reordenó la forma en que debemos verlo. Se volvió mítico, como Arshile Gorky, Jackson Pollock y David Smith antes que él: un hombre cuya capacidad para integrar un trabajo artístico resultó conmovedora frente a su incapacidad para integrar una existencia viable. Como dijo Cocteau, todo puede resolverse excepto el ser. O quizás no fue el artista el que se mató sino el hombre común, en un acto único de rabia y desesperación y soledad y enfermedad. Nunca lo sabremos. Nunca estaremos seguros de que haya hecho una elección definitiva. Pero la cualidad liberadora de su arte, su verdadero monumento, es sin duda auténtica, porque representa elecciones concretas y específicas realizadas libre y conscientemente, entre otras fuentes preconscientes y descubrimientos técnicos, cualesquiera que hayan sido —tales como la intensificación de los pigmentos de fábrica, los bordes plumosos hechos con el resorteo de una brocha gorda, la profundidad poco común de sus bastidores (descubierta durante los primeros esfuerzos por eco-

nomizar), los bordes blancos de sus últimas obras oscuras, mismos que originalmente enmascarilló pero al fin incorporó como parte de la pintura debido a la luz que arrojaban; en suma, esas fuentes y medios que se fusionaron con su expresión interna de color-espacio, tal y como corresponde a un gran pintor que, en lugar de sentirse constreñido, elige el modo de tratar su tema, un tema que de todas formas le había sido impuesto por este periodo de agonía. Los últimos veinticinco años, el lapso de su madurez artística, se han caracterizado por un cambio revolucionario que se aleja de la esperanza en la conciencia humana, de lo cual Rothko fue un espejo muy certero. Como dijo Solzhenitsyn: "¿Y si Tolstoy no hubiera dicho la verdad?"

De la galaxia de brillantes judíos rusos que destacaron en cada disciplina en nuestro país, opino que Rothko fue el pintor más grande. Un amigo mío³, también brillante, un teólogo hebreo (entre otras cosas) recuerda un almuerzo durante el cual Rothko defendía el hecho de ser pintor del mismo modo en que un niño podría apelar a sus ancestros; y me recuerda que durante la última fiesta ofrecida por Rothko en su vasto estudio, rodeado por sus últimos trabajos en blanco y negro, el artista estaba como protegido por sus propios talismanes mágicos gracias a los cuales ningún mal podía alcanzarlo, ningún demonio podía poseerlo. En consecuencia, más que un gran pintor moderno era un practicante de la magia benévola, y esa magia conserva su carácter sagrado. Dejar de percibir la magia sagrada significa percibir tan sólo rectángulos de lona coloreados en forma original, es decir, el vacío propio de un filisteo. Él experimentó aquello por lo cual lucharon sus antepasados. Está muerto, pero su experiencia vive; conmovedora, torpe, y en las ocasiones en que alcanzó el éxtasis, arrebatadora y única.

³ Arthur Cohen (1938-1986), autor, editor y comerciante de libros raros.

Algunas declaraciones de Rothko

Prefiero ser pródigo antes que mezquino: conferiría atributos antropomórficos a una roca antes que deshumanizar la más leve posibilidad de conciencia.

No creo que haya existido nunca la cuestión de ser abstracto o figurativo. En realidad se trata de acabar con este silencio y esta soledad, de respirar hondo y estirar los brazos de nuevo.

Yo hago pinturas muy grandes. Me doy cuenta de que históricamente la función de hacer pinturas grandes consiste en pintar algo grandioso y pomposo. Sin embargo, la razón por la cual las pinto —y pienso que se aplica a otros pintores que conozco— es precisamente porque quiero ser muy íntimo y humano. Hacer una pintura pequeña significa situarte fuera de tu experiencia, observar una experiencia como a través de un estereoscopio o por medio de un lente reductor.... No importa de qué manera pintes la pintura más grande: estás en ella. Es algo sobre lo cual no puedes mandar.

Una pintura vive por camaradería, expandiéndose y alistándose ante los ojos del observador sensible. Muere durante la misma prueba. Por lo tanto, enviarla al mundo es un acto riesgoso. ¡Con cuánta frecuencia debe ser menoscabada por los ojos de los insensibles y la crueldad de los impotentes que querrían extender universalmente su aflicción!

**Carta de Mark Rothko, Adolph Gottlieb y Barnett Newman
(7 de junio de 1943)**

1. Para nosotros el arte es una aventura en un mundo desconocido, que sólo puede ser explorado por aquéllos dispuestos a correr los riesgos.
2. Este mundo de la imaginación es caprichosamente libre y violentamente opuesto al sentido común.
3. Nuestra función como artistas consiste en hacer que el espectador vea el mundo a nuestro modo —no al suyo.
4. Favorecemos la expresión simple del pensamiento complejo. Estamos con la forma grande porque tiene el impacto de lo inequívoco. Deseamos reafirmar el plano pictórico. Estamos con las formas planas porque destruyen la ilusión y revelan la verdad.
5. Existe una noción ampliamente aceptada entre pintores según la cual no importa lo que uno pinte mientras esté bien pintado. Esta es la esencia del academicismo. No hay tal cosa como una buena pintura acerca de nada. Afirmamos que el tema es crucial y que la única materia temática válida es la trágica e intemporal. Por eso profesamos un parentesco espiritual con el arte arcaico y primitivo.

Las ilustraciones fueron tomadas de *Clearwater*, Bonnie, *Mark Rothko. Œuvres sur papier*, Adam Biro, Nueva York, 1993.

Quatro poesias

José Bento

François

*...und tragen das Grün in dein Immer.
Paul Celan, Grabschrift für François
[... e levar o verde ao teu sempre.]*

Por um sopro na cinza
onde o fogo, de tão breve, fora frio,
sabemos que estiveste aqui:
um afago vazio
demasiado em ti,
só no verde que a teu nunca levou.

Como teu nome.
— Quem mais te chamou?