

APUNTE SOBRE MARK ROTHKO:

“LA TELA NOS HA HABLADO”

Rubén Muñoz Martínez

“Quizás haya notado que en mis cuadros existen dos características: o bien se trata de superficies expansivas que se dilatan hacia el exterior en todas direcciones, o bien de superficies que se contraen y retraen hacia el interior en todas direcciones. Entre estos dos polos encontrará todo lo que tengo que decir.”¹

I. Presentación

Hace apenas cuatro años se celebró el centenario del nacimiento del pintor norteamericano de origen ruso Marcus Rothkowitz, más conocido en el mundo del arte como Mark Rothko. Lentamente –tal y como suceden las grandes cosas-, y cada vez de una manera más destacada, la obra de Rothko va ocupando el lugar que pensamos que merece en eso que los intelectuales llaman “el *canon*” de la tradición artística occidental.

El genio pictórico de Rothko está enmarcado dentro del denominado “expresionismo abstracto”, aunque para distinguir el “expresionismo abstracto” norteamericano del europeo se suele hablar de la “Escuela de Nueva York”. Ambas designaciones son igualmente válidas para situar a nuestro creador. Al mismo tiempo, dentro del ámbito norteamericano, los teóricos del arte establecieron la conocida distinción entre los pintores de la *Action Painting* y los del *Color Field Painting*, donde encontramos a Rothko.

En lo que respecta a su vida íntima, Rothko fue una personalidad atormentada que manifestó claramente en sus cuadros sus estados de ánimo. Adicto al alcohol y marcado por una fuerte tendencia a la depresión, el artista abstracto terminó suicidándose en 1970.

La obra de madurez de Rothko², y por la cual el creador norteamericano ha pasado a ser considerado como uno de los grandes pintores del siglo XX, se presenta como un intento apasionado por mostrar la desnudez plena de lo real. El modo de expresión artístico alcanzado por nuestro pintor a partir de los años cincuenta, nos ofrece la posibilidad de sumergirnos íntegramente en una meditación profunda acerca de la existencia que se desarrolla en su conjunto como un tipo de experiencia muy particular. Los cuadros de Rothko de este periodo nos trasladan a un ámbito de reflexión en donde el espectador queda plenamente atrapado por la esencia última de la obra. Esta tentativa ha sido designada por muchos, no sin razón, como un intento cercano a la *práxis* mística, tal y como analizaremos más adelante. Efectivamente, la obra de Rothko en esos años se torna en una modalidad de *poíesis* pictórica que dejando a un lado todos los intentos tradicionales de “re-presentación” plástica se orienta hacia la búsqueda de un modo de experiencia singular. Más allá de la figuración y el simbolismo, las pinturas buscan la transmisión directa de un sentimiento cercano a “lo religioso” a través del color, un color que lejos de los posibles contrastes entre luces y sombras, se extiende indefinidamente en una dimensión “cuasi-trascendental” propiciada por la expansión del propio color. Esta atmósfera creada por la pintura es la que envuelve al espectador en lo que el propio Rothko definió como el máximo ideal de su pintura: “la expresión simple de una idea compleja”.

Por todo ello, para Rothko el lugar físico desde el cual el espectador debía contemplar sus cuadros era algo totalmente decisivo. De hecho, él mismo se encargaba personalmente de supervisar todos los aspectos que conformaban la disposición espacial en la que se llevaban a cabo sus exposiciones. Rothko exigía que sus obras colgasen de la pared a una distancia concreta muy cercana al suelo y al techo, y que la iluminación de las salas estuviera constituida por una luz tenue que facilitara al espectador la posibilidad de hallarse en un espacio físico de contemplación que adentrara al mismo en una dimensión trascendental, donde todo “*lo que*” los lienzos tenían que *decir* fuera captado en una experiencia que, como ya hemos dicho anteriormente, podríamos calificar de mística.

II. Rothko – Heidegger. Similitudes entre dos creaciones inconmensurables.

La sugerencia abierta en la meditación filosófica llevada a cabo por el pensador alemán Martin Heidegger en sus escritos y la apertura al misterio inherente a las pinturas de Mark Rothko nos ofrecen la posibilidad de establecer una reflexión que se pregunte por la existencia de posibles puntos coincidentes entre ambos intentos.

Rothko siempre rehusó cualquier tipo de explicación racional de sus pinturas; igualmente Heidegger siempre alertó sobre la posibilidad de intentar comprender sus obras desde una óptica meramente *racional*. Así, Rothko no admitía el análisis crítico de su obra sustentado en lo que habitualmente entendemos como racionalidad, Heidegger tampoco.

Ambos estaban orientados hacia *otra manera* de apelar al “tras-fondo” último de las cosas. El pintor abstracto anhelaba la posibilidad de conseguir establecer con su pintura las condiciones de posibilidad adecuadas para alcanzar una experiencia originaria entre la obra y el receptor. El pensador metafísico, por su parte, aspiraba a alcanzar una experiencia originaria con las cosas a través de su nueva y radical manera de ejercer el pensamiento³.

Otro importante punto coincidente entre ambos creadores lo encontramos en la ausencia de nombres. Rothko se pronunció en varias ocasiones sobre la imposibilidad de *nombrar* sus cuadros. De hecho, sólo hay que observar el cuantioso número de obras que intencionadamente dejó sin título y lo poco, por no decir nada, que habló sobre sus cuadros. Su intención era que el espectador mantuviera una relación totalmente pura con ellos⁴. Heidegger, por su parte, también era plenamente consciente de la necesidad de una cierta ausencia de nombres y de las posibilidades enormes de exploración que dicha particularidad podía ofrecernos. En la *Carta sobre el humanismo* expresa de una manera totalmente abierta este pensamiento:

“Pero si el hombre quiere volver a encontrarse alguna vez en la vecindad al ser, tiene que aprender previamente a existir prescindiendo de nombres.”⁵

Para Rothko, al igual que para Heidegger, la acción humana de “poner nombre” se reduce al mero hecho de acotar nominalmente la posibilidad de una experiencia que nos brinda *algo* que realmente reside más allá de la significación nominal. Al *nombrar* establecemos ciertos límites y con ello encerramos *lo mentado* en una delimitación que no permite fluir la esencia buscada. Como se puede apreciar la motivación fundamental

subyacente en “los Campos de Color” de Rothko gira en torno a un afán de pureza extraordinaria que se muestra claramente en esta “ausencia de nombres”.

Esta pretensión no es exclusiva del pintor de origen ruso, sino que dicha idea está enraizada germinalmente en la mística y en la teología negativa. El intento de buscar la *presencia* de las cosas desde una radical “ausencia de nombres” flotaba en “el ambiente cultural” de la época⁶ -especialmente la segunda mitad del siglo XX, e incluso un poco antes- como idea preeminente a la hora de intentar acercarse a las cosas de la manera más pura posible.

Apasionadamente, el pintor norteamericano ansiaba alcanzar un modo de expresión tan libre que no necesitara ser enmarcado dentro de ningún modo de representación tradicional. Asimismo, Heidegger peleó contra lo intratable mediante la búsqueda de un pensar “no-representacional”. Más allá de categorías lógicas y estructuras gramaticales, el profesor friburgués intentó ejercer el pensamiento desde un ensayo reflexivo acerca de las cosas sustentado en la sugerencia. La sugerencia, aclimatada en la huida de la modalidad de pensamiento representacional, posibilita la aparición de la cosa en total libertad; la definición, por su parte, encallada en el modo de pensar representacional, determina el aparecer de la cosa de principio a fin.

Encontramos otro punto coincidente entre las creaciones de Heidegger y Rothko en la actitud exigida por ambos autores a los receptores de sus obras. Heidegger reclama hacia el ser una actitud que podríamos denominar como “pseudo pasiva”, la misma que Rothko reivindica hacia sus pinturas. Los “Color Field Painting” del pintor de origen ruso deben ser recibidos desde una actitud meditativo-sensitiva cercana a una *cierta pasividad* intelectual. Cuando hablamos de pasividad nos referimos a un tipo de actividad que permita al cuadro *mostrarnos* todo aquello que habita en su interior sin chocar con ningún tipo de prejuicio o idea preconcebida acerca del mismo. No hay que acosar al cuadro pidiéndole una finalidad o un sentido preconcebido, sino contemplarlo detenidamente hasta que el propio cuadro nos envuelva totalmente con su significación. Ahí, en ese preciso instante es cuando descubriremos intelectual y emocionalmente todo “*lo que*” Rothko nos tiene que *decir* en sus lienzos. Si captamos la sensación imperante en los trazos de Rothko, percibiremos el sentimiento originario subyacente en el pulso del pintor a la hora de deslizar su paleta.

Pero aún es necesario matizar algo más. Con la expresión “pseudo pasiva” nos referimos a un tipo de experiencia que requiere una atención plena hacia el objeto de contemplación, al mismo tiempo que solicita una atención no “interviniente” en lo que se contempla. Por lo tanto se exige una atención intencional plena, que ofrezca una recepción total de lo contemplado. De esta manera, en ambos casos se alcanzará una “experiencia *acaeciente*”. Más allá de los resultados que pueda ofrecernos una experiencia *experimental* a la manera de las ciencias positivas, en *el pensar* de Heidegger y en la pintura de Rothko se busca alcanzar una experiencia en la que lo contemplado nos hable desde sí sin ninguna necesidad de alterar su naturaleza original por parte del observador. Es a esto a lo que nos referimos con la expresión “experiencia *acaeciente*”.

La contemplación de las pinturas de Rothko requiere, pues, una determinada actitud muy singular por parte del espectador. Antes de llegar a la crítica hay que dejar *hablar* a la obra. No podemos enfrentarnos a un cuadro de Rothko con la intención última que suele presidir una racionalidad tradicional. La obra de nuestro creador exige una mirada meditativa que se deje envolver por la intensidad dramática que nos ofrece la paleta colorista del pintor norteamericano.

De esta manera, la estructura del esquema de comprensión del ser desarrollado por Heidegger en la fase más madura de su pensamiento –hombre y ser entendidos desde la co-rrespondencia (*antworten*): el ser *habla* y el hombre le corresponde escuchando– puede ser perfectamente aplicado a la relación entre obra y receptor que Rothko desea que se produzca al situarse frente a una obra suya. Rothko busca que ese “en frente” desaparezca y se convierta en un “en”. El espectador debe situarse “en frente” de la obra para acabar sumergido “en” ella. El contemplador de las creaciones rothkianas debe llegar a ser un “ser-en-la-obra”.

Así, se puede observar claramente cómo Heidegger y Rothko buscan alcanzar una unidad de sentido en la cual hombre y mundo se fundan en una experiencia en donde las cosas nos digan lo que son *desde sí mismas*.

Pocas expresiones artísticas han conseguido otorgar tanta relevancia al receptor como la obra de Rothko, cuya presencia se hace imprescindible para lograr la significación completa de la obra.

Tanto Heidegger desde el pensamiento como Rothko desde la plástica, nos hacen ser absolutamente autoconscientes de la insuficiencia de nuestros medios intelectuales para penetrar ciertos niveles de experiencia y alcanzar la plenitud de sentido de las cosas.

III. Aspectos místicos de la pintura de Rothko

Tal y como se desprende de lo dicho hasta el momento, pensamos que la obra rothkiana *en cierto modo* puede ser entendida como una determinada *poíesis* pictórica próxima a la mística, que entiende su propio quehacer desde un ámbito meditativo-sentimental muy particular.

En la creación pictórica del siglo XX en general y en la de nuestro autor en particular, hay que huir de todo tipo de posicionamiento clásico ante la obra a la hora de intentar contemplar la misma. En gran parte de las creaciones artísticas llevadas a cabo en el siglo XX, ya no se busca que el contemplador se sitúe delante de la obra pretendiendo reconocer en ella los elementos de la realidad que han sido plasmados en la obra y admirando la originalidad o capacidad de inculcar belleza a esos elementos por parte del creador de dicha obra. Para cerciorarse de este hecho tan sólo hay que observar mínimamente algunas de las obras del cubismo de Picasso, del surrealismo de Dalí o del abstracto de Kandinsky, por citar sólo algunos ejemplos concretos de entre los muchos que fácilmente podemos encontrar. En el siglo XX se busca de una manera decidida *otra cosa*. Como ya se ha referido anteriormente se busca una experiencia con los objetos artísticos que nos ofrezcan la posibilidad de dejar hablar a los objetos por sí mismos para que éstos nos hagan llegar en su *decir* la plenitud de su significación. Precisamente por ello, la pintura del “expresionismo abstracto norteamericano” y de Mark Rothko es difícilmente susceptible de definición alguna. Pero si hay alguna definición clásica de lo que es el arte en la que se pueda encuadrar el núcleo esencial de la obra pictórica de nuestro autor ésa es sin duda la definición que nos habla del arte como de “la búsqueda de una experiencia estética”⁷. Pero en Rothko no se trata simplemente de una experiencia “estética”, sino de “algo más”, de una experiencia íntima que no se queda en el mero ámbito de la estética. La obra de Rothko rebasa el concepto de estética y se abre a una modalidad de experiencia que bien podríamos

interpretar desde *lugares* en principio tan distantes al arte como la mística o la religiosidad.

La cercanía de la obra de Rothko con la mística se pone de manifiesto básicamente en las grandes similitudes existentes entre algunos de los aspectos fundamentales de ambos intentos.

Así, podemos observar que los lienzos de Rothko se ofrecen serenamente en una expresión colorista que busca la conexión directa con el contemplador. La obra huye de toda mediación verbal para sumirnos en un mar de silencio donde la pintura cobra vida desde la recepción respetuosa del observador, el cual lentamente se va transformando en un delicado oyente que comienza a vivir la obra de una manera “pseudo-sensitiva”. Se trata de una experiencia en la que los sentidos se van esparciendo lentamente hasta alcanzar una unión absoluta con la creación.

Por su parte, la intención última de la mística⁸ reside igualmente en el anhelo de una experiencia directa con el objeto de contemplación. Además, en ambos intentos, se busca una experiencia que podríamos describir como *experiencial*, ya que en los dos casos se pretende alcanzar un espacio de sentido en donde la manifestación del fenómeno acaezca sobre el sujeto, y no al contrario. No se pretende obtener una *experiencia experimental*, en el sentido de situar a un objeto bajo determinadas circunstancias para estudiar sus reacciones, a la manera de la ciencia positiva, sino que por el contrario, se busca una experiencia en donde se permita la manifestación libre de *aquello* que realmente nos tiene *algo* que *decir* ante la presencia respetuosa del contemplador. Del mismo modo, Rothko trata de alcanzar con su pintura un tipo de experiencia que reúna en intimidad todo “*lo que*” tiene que *mostrar* la pintura y *contemplar* el espectador. En esa unión *se da* todo lo que Rothko nos tiene que *decir*. De este modo, “artista-obra-espectador” quedan fundidos en una misma unidad de sentido y en un mismo plano significativo.

Por otro lado, también encontramos que tanto en el caso de la mística como en el caso de Rothko, la serenidad ocupa un lugar fundamental, ya que es la actitud decisiva para intentar captar la significación subyacente en ambos intentos. Tanto el místico como el contemplador de la obra de Rothko, necesariamente tienen que adoptar una actitud serena ante la posibilidad de ambas experiencias, ya que este tipo de actitud es la única que puede facilitarnos el acceso a todo lo que *ahí* tiene que ser mostrado. La

serenidad es la actitud preeminente en ambas tentativas porque esta actitud es la que permite contemplar *lo que* hay, al mismo tiempo que imbuirse de su significación, ya que la serenidad se da desde su interioridad a partir de la relación dialógica de dos polos en apariencia contrapuestos como son la actividad y la pasividad. El polo activo permite centrarnos en lo que estamos observando y con ello atender al mismo, mientras que el polo pasivo permite que aunque atendamos al objeto de contemplación no lo desvirtuemos con nuestra actividad, sino que lo *dejemos ser* según su naturaleza más íntima, para que así podamos alcanzar su pureza más originaria. Precisamente esto que acabamos de describir es lo que entendemos como la actitud de serenidad propia del místico y como la actitud propicia y necesaria ante una obra de Rothko. Con dicha actitud, en ambos casos –la mística y las pinturas de Rothko- el portador de la serenidad y el objeto de contemplación se acabarán fundiendo en una unidad indisoluble gracias a la cual se logrará la experiencia plena buscada (una unión absoluta con la creación). La actitud, así, es aquello que nos posibilita la apertura al misterio más íntimo de ambos modos de experiencia.

En resumen, bien podemos decir que la actitud silente de respeto exigida por Rothko ante sus obras para alcanzar una experiencia plena con las mismas, es el elemento más llamativo en la recepción de dicha obra, ya que dicha “exigencia” pone claramente de manifiesto una cierta cercanía entre su creación pictórica y la *práxis* mística. Por este mismo motivo, la presencia del silencio en la contemplación de las obras de Rothko también ocupa un lugar destacado.

El silencio propio que impone la presencia de cualquier creación plástica es algo intrínseco a la contemplación de la misma. En la plástica pura no existe la significación de la palabra o del sonido musical, pero por el contrario el contenido de la obra se nos ofrece en una “completud” inaccesible a otros tipos de arte. “Lo que” se ofrece en un lienzo, una escultura o una construcción arquitectónica se nos muestra tal cual, no necesita de la significación de la palabra para *darse*. En las modalidades artísticas plásticas *las cosas* se nos ofrecen de una manera distinta a como sucede en la literatura o la música. Precisamente por ello, el silencio ocupa un lugar destacado en la contemplación de las obras plásticas⁹. Gracias al silencio propio exigido por la contemplación auténtica las obras alcanzan niveles de significación en el espíritu del receptor que serían imposibles sin la presencia de este silencio.

En el caso de la obra de Rothko, desde una cercanía patente con la mística tal y como hemos destacado, *se hace* aún más evidente el lugar de relevancia que ocupa el silencio. Rothko nos ofrece enormes telas impregnadas de anchas bandas de color que nos sumergen en una atmósfera meditativa cercana a lo religioso. En el conjunto de sentido que conforma el espectador ante un cuadro de Rothko, hallamos la posibilidad de rozar lo sublime *mediante* el sentimiento profundo que nos proporciona la percepción inteligente de la obra de este creador del siglo XX.

“Rothko mira el horizonte
Inalcanzable, inexistente
y pinta lo inexistente, lo necesario
lo inalcanzable. Creo que fue el
pintor más grande de América.”¹⁰

Excursus a modo de conclusión: Rothko, un creador del siglo XX.

La sugerencia abierta en la pintura de Mark Rothko no se queda en un mero intento *snoob* que busca destacar por su *rareza* o *singularidad* propia, sino que tal y como sucede en muchas de las creaciones más destacadas del siglo XX, la obra de este artista tan singular busca a través de su medio natural propio, es decir la pintura, *lo mismo* que buscaron otros grandes creadores del siglo XX: situarnos en un ámbito originario “más allá” de los cánones clásicos de comprensión. Esta circunstancia viene propiciada por el hecho de que en la última centuria se llega a una autoconciencia importante de la ineficacia de los medios empleados hasta entonces para alcanzar un sentido completo de las cosas. Este hecho pasa a ocupar un primer plano en el mundo de la creación y se convierte en tema nuclear, de ahí la aparición de una gran multitud de nuevos intentos con la única finalidad de conseguir este objetivo.

Así sucede que al igual que Rothko parece apelar con sus obras pictóricas a una esencia última de lo real, en otros ámbitos de creación cultural del siglo pasado encontramos la misma tentativa. Por no quedarnos en el caso concreto del pintor de la “Escuela de Nueva York”, podemos recordar el intento del genial pintor alemán de origen ruso Wassily Kandinsky, iniciador del expresionismo pictórico, en cuya obra podemos encontrar muchos aspectos¹¹ coincidentes con la creación de nuestro pintor.

El siglo XX es muy proclive a estos casos. No es difícil encontrar ejemplos que muestren como trasfondo esta intención primaria en el ánimo fundamental de ciertas creaciones. Recordemos la obra escultórica de Eduardo Chillida¹², la reflexión filosófica de Heidegger, las creaciones musicales de John Cage, la novela de Julio Cortázar o Milan Kundera o el desarrollo del cine con muestras como las de Stanley Kubrick o Woody Allen.

Siendo plenamente conscientes de que no es aconsejable, sino más bien todo lo contrario, generalizar, pensamos que en todos estos creadores y en muchísimos otros que no han sido citados para no perdernos en una lista interminable de nombres, encontramos esa peculiaridad tan propia de la creación del siglo XX que consiste en apelar a *lo último* a través de una, en apariencia chocante, forma de expresión que nos sitúa en un marco de referencia complejo en el que nos es difícil situarnos y encontrar un sentido estable. Habitados a los clásicos modos de expresión basados en “representaciones” encasilladas en nuestro modo *tradicional* de entender la realidad y *aquello* que denominados *racional*, los nuevos modos de expresión planteados en el siglo pasado todavía necesitan de un cierto periodo de asimilación que sitúe a cada uno en su auténtico lugar. Pensamos que no todos los modelos creativos ensayados en la última centuria que han llegado a gozar de una repercusión pública poseen el mismo valor, pero sin embargo mantenemos firmemente la idea de que algunos de ellos sí esconden algo realmente meritorio en su intento, que en gran parte aún está por *reconocer*. Atreviéndonos a un juicio histórico sustentado por una meditada reflexión, consideramos que la pintura de Rothko es uno de ellos... el tiempo, como siempre, decidirá.

“La gente que llora ante mis cuadros vive la misma experiencia religiosa que yo sentí al pintarlos. Y si usted, tal como ha dicho, sólo se siente atraído por sus relaciones de color, entonces se le escapa lo decisivo.”¹³

NOTAS

¹ Baal-Teshuva, J. *Rothko*. Barcelona. Taschen. 2003, p. 57.

² Nos referimos a la obra realizada desde los inicios de la década de los años cincuenta hasta el final de su vida.

³ Heidegger, M. *De camino al habla*. Barcelona. Serbal. 1987, p. 12: “No queremos reducir el habla a un concepto para que éste nos suministre una opinión universalmente utilizable sobre el habla que tranquilice a todo representar. Dilucidar el habla quiere decir no tanto llevar a ella, sino a nosotros mismo al lugar de su esencia; a saber: al recogimiento en el advenimiento apropiador (*Ereignis*).”

⁴ Hess, B. *Expresionismo abstracto*. Barcelona. Taschen. 2006, p. 42: “En una carta datada en marzo de 1948 y dirigida a Betty Parsons, su galerista durante varios años, escribía Rothko que sus cuadros no tenían por qué estar al alcance de todos los visitantes, sino sólo de quienes comprendiesen su valor. Sobre todo, nadie debería estar autorizado a escribir sobre ellos.”

⁵ Heidegger, M. *Carta sobre el humanismo*. Madrid. Alianza Editorial. 2000, p. 20.

⁶ Recordemos, por ejemplo, en Filosofía, el lema de la Fenomenología creada por Edmund Husserl, que motivó y aún hoy día motiva, tanta reflexión: “zu den Sachen selbst” (“a las cosas mismas”).

⁷ Ver al respecto Tatariewicz, W. *Historia de seis ideas*. Madrid. Tecnos. 2002, pp. 59-60.

⁸ Para una introducción completa a la mística y alcanzar un grado de conciencia mayor de las similitudes que estamos destacando, recomendamos vivamente la excepcional obra del especialista Juan Martín Velasco. *El fenómeno místico*. Madrid. Trotta. 2003. Aunque para nuestro asunto aludimos principalmente a lo que Martín Velasco explica acerca de la mística en las páginas 17-24 de la obra referida, recomendamos muy sinceramente el estudio de la totalidad de esta obra por su riqueza de contenido y su magnífica claridad expresiva.

⁹ Ver al respecto de este asunto Muñoz, R. “Acercamiento a las posibilidades significativas de la palabra y el silencio”, en *Cuadernos sobre Vico* 17 – 18 (2004–2005). Sevilla. Secretariado de Publicaciones Universidad de Sevilla. 2005, p. 436.

¹⁰ Chillida, E. *Escritos*. Madrid. La Fábrica. 2005, p. 118.

¹¹ Kandinsky, V. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona. Paidós. 1996, p. 23: “... el estado de ánimo de la obra puede profundizarse y transfigurar el estado de ánimo del espectador.” (...) “Cada cuadro encierra misteriosamente toda una vida...”

¹² *Elogio del horizonte. Conversaciones con Eduardo Chillida*. Edición a cargo de Susana Chillida. Barcelona. Destino. 2003, p. 135: “Bueno, yo persigo cosas que no entiendo, quiero saber lo que no sé.”

¹³ Baal-Teshuva, J. *Rothko*. Barcelona. Taschen. 2003, p. 57.