

"Imaginad lo que era para un hombre vivir setenta años en este miserable mundo con el corazón más bondadoso y la inteligencia más sublime de su época, sin recibir nunca una palabra o un rasgo de simpatía, hasta que se sintió bajar al sepulcro. Desde que conoció su verdadera grandeza, todo el mundo se volvió contra él: él se mantuvo firme; pero no indudablemente sin ocupar una posición difícil y sin endurecimiento del carácter, si no del corazón. Ninguno lo comprendía, ninguno se unía a él y todos clamaban contra él. Imagine cualquiera de vosotros el efecto que produciría en vuestro espíritu si las voces que escuchabais, saliendo de los seres humanos que os rodeaban, se elevasen, año por año durante toda vuestra vida, sólo en condenación de vuestros esfuerzos y negación de vuestros éxitos. Esto pueden sufrirlo, y lo sufren fácilmente, los hombres que han establecido principios religiosos o están ligados por vínculos domésticos. Pero él no tenía ninguno que lo dirigiese en su juventud y ninguno que le amase en su vejez. El respeto y el afecto, o llegaron sin pensarlo, o llegaron demasiado tarde. Irritable por naturaleza, aunque benigno, de natural desconfiado, aunque generoso, el oro se fue haciendo opaco y el oro más fino fue cambiándose, y si no cambiándose, nublándose y oscureciéndose. Las fibras más íntimas del corazón todavía palpitaban, pero era bajo una malla oscura y melancólica, por entre cuyas junturas penetraban, sin embargo, algunas veces rayos más débiles que tenían fuerza para causar dolor. No recibió consuelo en sus últimos años ni en su muerte. Separado de toda sociedad - primero, por exigencias del trabajo, después, por enfermedad-perseguido hasta el sepulcro por las malignidades de los críticos menudos y las envidias de los desesperados rivales, murió en casa de un extranjero, - uno solo, compañero de su vida, el único que estuvo con él hasta lo último. La ventana de su alcoba mortuoria se movió hacia el Oeste, y el sol brilló sobre su frente, en su ocaso, y allí quedó cuando expiraba..."

John Ruskin.

Ruskin habla de Turner. Yo quiero hablar de Rothko. Como tantos hombres, Turner ha muerto con el día. Rothko, el suicida, ha elegido sus primeras obras: el amanecer. "Cuando sea el primero en levantarme, hablaré sobre el amanecer", dice el Monet de Marco Antonio Montes de Oca. Y sigue diciendo:

"Semejanza sin semejante, viuda entre todas, la luz matinal recaptura con vigor astringente la pelusa evadida y el confin despilarrado. Los botones vuelven al saco. La llave de la gaveta. La pantalla arrojada a la lámpara demacrada. Escribir sobre y con esta luz conforma mi sonrisa leporina. Me hace decir: No estoy ni para mí mismo..."

Los historiadores del arte siguen hablando de la admiración de Monet por Turner como si se tratara de un asunto importantísimo. Lo cierto es que Gustave Geffroy, su principal biógrafo, apenas se ocupa de ello. El descubrimiento de Turner por Monet y Pissarro en 1871 se lo deja a Paul Signac. Pero uno no se puede fiar de Signac; estaba demasiado ocupado en demostrar que la pintura -una cierta pintura sometida a las instancias de la óptica- sólo conoce un camino seguro: el que lleva a Delacroix a los neo- impresionistas; esto es: hasta el propio Signac. Pero ¿acaso pasa por Turner ese camino? Geffroy y Signac parecen estar muy de acuerdo en que la pintura de Turner tiene algo de *mágica*; de fantástica: *féérique*... Fantástica como la ciudad de Londres. La fantástica belleza del ancho río y la ciudad colosal, escribe Geffroy. Ciudad irreal, diría más tarde T.S. Eliot en *Tierra baldía: Unreal city/under the brown fog of a winter dawn*...

Nieblas de Londres; nieblas de Venecia. Monte ha visto con una claridad casi dolorosa todo lo que alcanzaba a ver: *i pali*, los arcos del Palacio Ducal... Cuando lo pinta, sin embargo, todo resulta más incierto. Qué lástima no haber venido aquí cuando era más joven y más audaz, le escribe a Geffroy. Su vista está cansada. Apenas logra avanzar y orientarse más allá de las gradas del Canal Grande. Pero el vértigo de la lejanía no le impide ver con tenebrosa claridad la masa oscura de una góndola. Siempre se puede ver algo. Hay, sin duda, algo de fantástico en la agudeza de este anciano.

Turner ha visitado Venecia en 1819. Regresará en 1833 y en 1840. Venecia es el escenario de su ceguera. Es como si volviera allí para certificar su trágico deslumbramiento; para hacer visible su ceguera. Como su amigo Ruskin, Turner persigue en Venecia un secreto; algo oculto; escondido por la niebla. En el caso de Ruskin sabemos muy bien de qué trata; él mismo lo ha declarado en el prólogo de *Las piedras de Venecia*: la pestilente niebla del

Rothko's silence has been exaggerated

"Just imagine what it is like for a man to live 60 years in this miserable world with the best of hearts, and being one of the most intelligent men of his era, without ever receiving one single word of acknowledgement until he was already in the grave. Ever since his stature was known, everyone was against him, but he was firm in his belief, avoiding difficult postures and without hardening his own character, he did harden his heart. No one understood him, nor did anyone support him and everyone was against him. Can you imagine how it would affect you if everyone you heard, year after year for your whole life condemned you and everything you did, rejecting your successes? This can and does happen to those who have religious ideas or have relatives like that. But he did not have anyone to lead him when he was young or to love him when he was old. Respect and affection either appeared without him expecting it or appeared too late. Naturally irritable, suspecting, but generous at the same time, gold turned clear and, the finer the gold, the more it changed or clouded over, or even got darker. The most intimate fibers of his heart still beat, but under a dark and melancholic net,

even though there were times that weak rays with enough strenght to hurt would be able to peek through. He did not receive any consolation in his later years nor when he died. Separated from society - originally due to his work and later to his illness - chased to the tomb by the evil critics and the envies of his desperate rivals, he passed away in the home of foreigner - alone, companion of his life, the only one who would be with him until the end. The window in the room where his deathbed lay looked towards the West, and the sun was shining on his forehead at the moment he died..."

(John Ruskin)

Ruskin was speaking about Turner and I want to talk about Rothko.

Like so many men, Turner died during the day. Rothko, who committed suicide, chose the moment of his first works, dawn. "When I am the first one up, I will talk about dawn", said of Monet Marco Antonio Montes de Oca. He went on saying, "similarity without similar, widow among all, the morning light energetically captures the dust that has escaped and the most spectacular of all wastes. The buttons go back into the sack and the key back into the drawer; the extravagant lamp

shade to the pitiful lamp. Writing under andwith this light comforts my harelip smile, making me say, 'I am not here for anyone...'"

Art historians are still talking about how much Monet admired Turner as if it were of major importance. The fact is that his main biographer, Gustave Geffroy, hardly even mentions it. Turner's discovery by Monet and Pissarro in 1871 is credited to Paul Signac. Some of us have our doubts about Signac, who seemed to be too busy trying to prove how there is only one path to the roots of painting - a certain type of painting according to one's point of view - is from Delacroix to the other neo-impresionists, or in other words to Signac himself! Is Turner on that same path? Geffroy and Signac seem to agree that Turner's paintings are somewhat magical, fantastic, *féérique*... Fantastic like London. The fantastic beauty of the wide river and the huge city, wrote Geffroy. An unreal city, T.S. Eliot would say later, "Unreal city under the brown fog of a winter dawn..."

Fogs in London; fogs in Venice. Monet saw everything there was to see with painful clarity: *i pali*, the arches of the Ducal Palace... However when he paints it, it is all blurred. He writes



1. Escena en el metro, 1938.

arte del Renacimiento oscurece el esplendor del arte gótico. Ese es el secreto que guarda Venecia y Ruskin comienza a descifrar en su primera visita a la Chiesa dei Frari.

Ruskin confesó en su autobiografía que tanto su Venecia como la de Turner eran una invención de Byron. Pero así como Ruskin comenzó a distinguir entre sus nieblas los fragmentos escondidos - secretos- de un arte y una sociedad olvidados, Turner resultará deslumbrado; cegado por la visión indistinta de la ciudad. De la ciudad, digo, y no particularmente de Venecia. Porque lo que Turner no ha podido ver es el paisaje de las grandes ciudades; o sea: la suma de las grandezas y bellezas que nacen de una poderosa aglomeración de hombres y monumentos; la fascinación profunda y laberíntica de una antigua capital, envejecida en la gloria y los trabajos de la vida. Son palabras de Baudelaire a propósito de las *vedute* venecianas de Boudin.

¿Cuál era entonces el secreto que Turner perseguía en esta

ciudad de ciudades? Lo que hay, o más bien presumía él que debía haber más allá de las apariencias: del otro lado de lo visible... La cegadora revelación de que no es la apariencia de las cosas lo que el pintor debe representar, sino algo incorpóreo que esa apariencia nos oculta y arrebatada no puede dejar de ser una revelación urbana. Venecia; Londres: estaciones dolorosas en el camino de Turner hacia una radical y definitiva ceguera. Tampoco desde lo alto del San Gotardo podrá Turner ver nada.

Venecia; Nueva York. ¿Es Nueva York la ciudad más hermosa del mundo?, se preguntaba Ezra Pound en *Patria mía*.

"No dista mucho de serlo. No hay noches urbanas como las tuyas, he contemplado la ciudad desde la altura de ciertas ventanas. Es cuando los grandes edificios pierden realidad y asumen sus poderes mágicos... Cuadrado en llamas tras cuadrado en llamas, engastados en éter. Aquí hay poseía, pues hemos hecho descender a las estrellas..."

to Geffroy, "What a shame I did not come here when I was younger and more daring". His eyesight is tired. He can hardly walk beyond the steps of the Grand Canal. But he can still see through the fog the shape of a gondola. You can always see something. Beyond a doubt, there is something fantastic about this old man's wisdom.

Turner visited Venice in 1819 and returned in 1833 and 1840. Venice is where he went blind. It is as if he went back to certify his tragic happening; to be able to see his blindness. Like his friend Ruskin, Turner was always looking for a secret in Venice, hidden behind the fog. In Ruskin's case, we know what it is; he mentioned it in the prologue to his *The Stones of Venice*: the smellyfog of Renaissance art covers up the splendor of Gothic Art. This is the secret that Venice is keeping and Ruskin is beginning to decipher in his first visit to the Chiesa dei Frari.

Ruskin confessed in his autobiography that both his and Turner's Venice were an invention of Byron. But while Ruskin began to distinguish through the fog the secrets - or hidden fragments - of a forgotten art society, Turner was blinded by an indistinct vision of the city. I say of the city and not

particularly of Venice because Turner could not see the sights of large cities, I mean the sum total of greatnesses and beauties that are born in a crowd of men and monuments; a deep fascination and a maze of the ancient capital, aged by the life's glories and works. Baudelaire said these words in reference to Boudin's Venetian *vedute*.

So what was the secret that Turner was looking for in this city of cities? Whatever there is or, at least, whatever he imagined there was beyond the appearances: on the other side of what can be seen... The blinding revelation that a painter should be painting not only the appearances, but other things that are hidden by the appearance. This is obviously an urban revelation, Venice; London: painful halfway points in Turner's path towards a radical and final blindness. Turner was unable to see anything from the top of St. Gothard either.

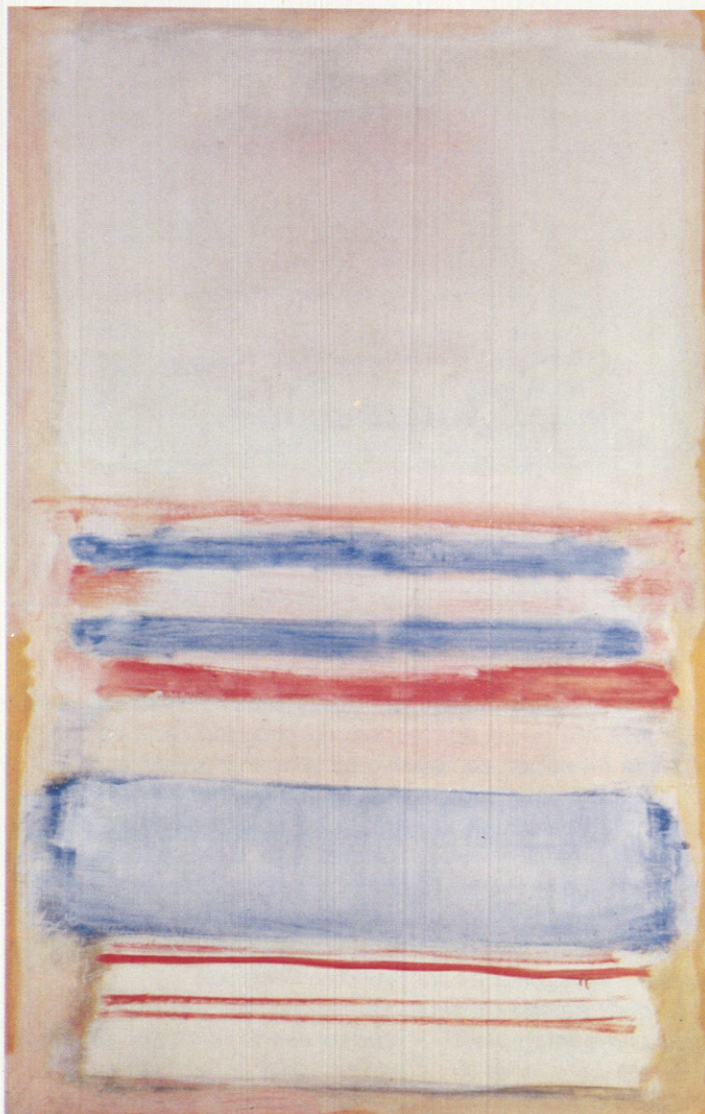
Venice; New York. Ezra Pound wondered aloud in his book *My Country* "Is New York the most beautiful city in the world?"

"It is not far from being so. There are no city nights like the ones in New York. I have contemplated the town from some high windows. That is when those big buildings are split

form reality and take on some magical powers... Block after block in flames, breathing in the fumes. Here is poetry, we have made the stars come down... How about the port and the area around it? The last time I went down there a big Irishman stopped me and tried to tell me something by repeating: 'It beats London... It beats London'. I have seen Cadiz from the sea with its sailboats, white and delicate with the bluest background you have ever seen. The Irishman was only thinking about the size. I was thinking about the beauty and beside it Venice seemed to be a loud movie. New York is real".

Rothko in New York like Turner in Venice.

Rothko reached the town at the end of 1923. Until then he had lived in Portland and Yale; far away from this *Hell of New York City* that Esteban Vicente recently spoke about. I wonder if Rothko's life in New York City was a kind of *saïson dans l'enfer*... The *Street Scene* was painted in the 30's. It certainly does not seem as if Rothko was very impressed by what Ezra Pound had called that wonderful *poetry*. We can see a narrow, suspicious back street full of nasty shadows, almost melancholic in nature: any corner in any town. Nothing



2. Número 11. 1949.

En cuando al puerto, y a la ciudad del puerto, la última vez que fui allí, un inmenso irlandés se paró a mi lado y trató, en vano, de expresarse repitiendo:

Supera a Londres.

Supera a Londres.

Yo he visto Cádiz desde el agua. Los lotos, blancos y delgados, más allá de un sorprendente azul. El irlandés sólo pensaba en el tamaño. Yo pensaba en la belleza, y a su lado Venecia parecía una escenografía chillona. Nueva York es real."

Rothko en Nueva York como Turner en Venecia.

Rothko llegó a la ciudad a finales de 1923. Hasta entonces había vivido en Portland y Yale; muy lejos, por cierto, de ese infierno de Nueva York del que hablaba no hace mucho Esteban Vicente. Me pregunto si la vida de Rothko en Nueva York no habrá sido una especie de *saison dans l'enfer*... La *Escena callejera* ha sido pintada por él durante los años treinta. Desde luego, no parece que Rothko haya quedado muy impresionado por aquella *poesía* grandiosa de la que hablaba Pound. Podemos ver un callejón angosto, incierto, poblado de sombras absortas, casi melancólicas: cualquier esquina de una ciudad cualquiera; sin atributos. No se trata, ciertamente, de la ciudad satánica de los expresionistas y dadaístas alemanes; ni siquiera de la ciudad hipostasiada de los metafísicos italianos. Esta es todavía la ciudad de las *pobres gentes* de Picasso, Rouault o Gromaire. Triste, sombría incluso, nunca sórdida. La ciudad de Frans Masereel. Ciudad interior; o de interiores, si se quiere; escenarios modestísimos de nuestros modestos trabajos. Una mujer cose inclinada penosamente sobre su trabajo. Como en el caso de los *Campesinos comiendo patatas* o *El telar* de Van Gogh, esta *Mujer cosiendo* de Rothko no es más que una modesta metáfora de una tragedia mayor: la *Crucifixión*.

Ciudad interior, digo; ciudad hecha de interiores. O de un modo más explícito: ciudad subterránea. La *Escena en el metro* de 1938 no me parece un cuadro irrelevante. La mayoría de los críticos han destacado su buena construcción: construcción del color, casi al modo de Matisse. Pero hay algo más, y es algo que no puede explicarse por completo recordando las convicciones políticas de Rothko o su presumible simpatía por ciertos temas de la vida americana contemporánea. Simpatía, en cualquier caso, hartó

special about it. It is definitely not the devilish town of the Expressionists and the German Dadists, nor the exaggerated city of the Italian Metaphysics. It is still the town of the poor of Picasso, Rouault or Gromaire. Sad, or even dismal, but never dirty. *The City* by Frans Masereel. An interior town; or, if you prefer, a town of interiors; very modest scenes of our modest jobs. A woman leaning over her sewing. The same as Van Gogh's *Farmers eating potatoes* or his *Loom*, Rothko's *The woman sewing*, is nothing more than a modest metaphor about the greatest tragedy ever, the Crucifixion.

An interior city, I mean a city made up of interiors, or perhaps it would be better to describe it as an underground city. I do not feel that the *Scene in the Underground* (1938) is an irrelevant painting. Most of the critics have mentioned how it was well planned, the construction of the color in the same way as Matisse. But there is something else that can not be explained simply by remembering Rothko's political ideas or his supposed sympathies for certain topics in contemporary American life. Anyway, there is reason to doubt this accusation if we take into account the text included in the catalogue presented at the exposition for the *Whitney's*

Dissidents in 1938 signed by Bernard Braddon and Mark Rothko which criticized the *siló* symbol. Nevertheless, it would be useless to pretend that the *Ten* were to prefer the suburban symbol over that of the silo, or city live over farm life. Going down into the subway in New York City is one way of escaping from the City; a *descensus ad inferos*; a descent to the myth. But Rothko's rejection of the grandiose images of the town does not mean that he has forgotten the poor people who live there.

Like Turner in Venice, Rothko in New York is looking for a secret; and in his search for this secret, for this mystery, he will avoid the horror of Sheeler and Demuth and their Neoclassicism by exploring their mystical souls; and will later renounce the representation of the myths in order to go down even further; to the basics of paintings. Like Turner in Venice, Rothko wants to go beyond what can be seen, beyond the appearance of things. And like Turner, Rothko will also go blind.

But what is the secret that Rothko was looking for? Maybe Ruskin's strange, amazing explanation to Turner when he was still a young man may give us the answer.

"The same as Giorgione could see human strength, Turner could see its weakness and misery. Those who were worthless or short-lived; their works despicable or graceless. The Venetian saw all beauty depending on the presence and pride of Man and Turner in the solitude that he had lived and the humiliation that he had suffered".

And that was the way the destiny and results of all of his works were decided. He would be a painter of the forces of Nature; tahta was the sole source of beauty; he had to paint the work and afflictions and the death of men as well; this was the great, human, visible truth for him.

His work, his afflictions and his death. Let's look at each of these three things.

Work: By sea and by land, in the country and in the city, in the ironworks and in the bakery, with the rudder and with the plow. Neither the patriarchal indolence nor the classical arrogance will confront him nor disturb his world; and even less between him and his country's work: the dazzling, tormented, untiring, wonderful England.

Afflictions: Destruction of all of the glorious works, dissipation of his ideas and honor, the mirage of pleasure, the

dudosa, a juzgar por el texto del catálogo de la exposición de *Los disidentes del Whitney* en 1938 que firmaron Bernard Braddon y Mark Rothko y en el que se arremete contra el *símbolo del silo*. Sería vano, sin embargo, pretender que *Los Diez* preferían el *símbolo del suburbano* al del silo; la vida en las grandes ciudades a la vida rural. Este descenso al metro de Nueva York es, sin duda, una huida de la ciudad; *un descensus ad inferos*; un descenso al mito. Pero la renuncia de Rothko a las grandiosas imágenes de la ciudad no conlleva al olvido de las *pobres gentes* que la habitan.

Como Turner en Venecia, Rothko en Nueva York persigue un secreto; y en su persecución de ese secreto -de ese misterio- se apartará con horror del *neoclasicismo* de Sheeler y Demuth para explorar sus entrañas místicas; y abominará luego de la representación de los mitos para descender todavía más: hasta los fundamentos mismos de la pintura. Como Turner en Venecia, Rothko querrá ir siempre más allá de lo visible; trascender la apariencia de las cosas. Como Turner, también Rothko se volverá ciego.

Pero ¿cuál era el secreto que Rothko perseguía. Tal vez pueda responder con la extraña, asombrosa explicación que Ruskin nos ha dado de los desvelos del joven Turner.

"Como la fuerza humana a Giorgione, así fueron visibles a Turner la debilidad y bajeza de los hombres. Ellos de por sí, indignos o efímeros; sus obras, despreciables o decaídas. A los ojos del veneciano, toda belleza depende de la presencia y orgullo del hombre; a los Turner, de la soledad que ha abandonado y de la humillación que ha sufrido.

Y así se determinó de una vez del destino y resultado de todas sus obras. Será un pintor de la fuerza de la Naturaleza; no hubo belleza más que en esto; debe pintar también los trabajos y aflicciones y muerte de los hombres; ésta fue la gran verdad humana visible para él.

Sus trabajos, su aflicciones y su muerte. Fijémonos en cada una de estas tres cosas.

Trabajo: por mar y tierra, en campo y ciudad, en fragua y horno, timón y arado. Ni la patriarcal indolencia ni la clásica arrogancia se erguirán ante él y turbarán el mundo; todavía menos entre él y el trabajo de su país: la ofuscada, atormentada, infatigable,

maravillosa Inglaterra.

Sus aflicciones: la destrucción de todas sus gloriosas obras, la disipación de sus ideas y de su honor, el espejismo del placer, la falsedad de la esperanza, la siembra de la cizaña en los peldaños del templo, el batir de las olas en las desiertas playas, las lágrimas de la madre por los hijos, desolada a causa del primogénito, exánime por las calles de la ciudad; desolada por la muerte de su último hijo entre las bestias del campo.

Y su muerte: otra vez la antigua cuestión griega, nunca resuelta. El espectro invencible todavía huyendo entre los bosques de árboles, al crepúsculo; alzándose descarnado sobre la arena del mar, como una Afrodita blanca y extraña surgiendo de la espuma; desplegando entre las nubes sus alas grises, hinchidas; convirtiendo en sangre el fulgor de sus ocasos."

Sus trabajos, sus aflicciones y su muerte... Es ciertamente una extraña explicación de la pintura *fantástica-feérique* de Turner, pero cuadra muy bien con las intenciones declaradas por Rothko en los últimos y desesperados años de su vida: *"Sólo me interesa expresar las emociones humanas elementales"*. ¿Qué pretendía decir Rothko con eso de *elementales*? ¿*Elementales* por comunes, o elementales también por fundamentales; fundacionales? *"Tragedia, éxtasis, destino..."* contesta enigmáticamente.

En 1950 le escribe a Barnett Newman que está avergonzado de las cosas que ha escrito en el pasado. ¿Se avergonzaba también de lo que había pintado? Hace bien en arrepentirse de sus escritos mitológicos de los años cuarenta. Son pura palabrería junguiana. Más aún: un inútil *tour de force* con los surrealistas.

Rothko ha abandonado la *ciudad* para descender al *mito*. Es un descenso lleno de peligros, porque los rostros del mito son tan engañosos como los de la *ciudad*. Los mitos hablan en formas de enigmas, pero esos enigmas no son *lo que los mitos dicen*. En 1950 Rothko comienza a desconfiar de las palabras. Mala cosa; lo que en 1943 llamaba *símbolos eternos* ahora lo llama *emociones humanas elementales*. *Tragedia, éxtasis, destino...* *Lo que dice el mito*. Rothko se ha librado del mito para enredarse en lo *elemental*. Las palabras salen por las puertas para regresar por las ventanas. Eso es lo que dice el mito. Si en vez de leer a Jung hubiera leído a Freud...!

false hope, the sowing of woes on the temple steps the sound of waves on empty beaches, a mother's tears for her child, desperate because of his oldest son, exhausted along some city street; desolate due to the death of his last son in the midst of beasts.

And his death: The ancient Greek question again, that has never been solved. The invisible ghost running through the woods, the sunset; raising up emaciated over the sand, like a strange and white Aphrodite from out of the foam, spreading his gray wings over the clouds; turning the brilliance of his fall into blood."

His jobs, his afflictions and his death... This is a very strange explanation of Turner's fantastic - *feérique* - but certainly fits perfectly with Rothko's stated intentions at the end of his life, when he was practically desperate: *"I am only interested in basic human emotions"*. What did Rothko mean when he said *basic*? Basic as being very common or basic as fundamental; functional? *Tragedy, extasis, destiny...* He answers mysteriously.

In 1950 he wrote to Barnett Newman telling him that he was ashamed about what he had written in the past. Was he

ashamed about what he had painted as well? He sure had reasons to be ashamed of his mythological writings of the 40's. They are simply Jungian ramblings, and, even worse, a useless *tour de force* against the surrealists.

Rothko had left the city in order to descend down to the myths. It was a dangerous descent because the different faces of the myths are as false as those of the city. Myths speak enigmatically, but not only by what they say. In 1950 Rothko began to doubt the worth of words. This was a bad sign; what he had called *eternal symbols* in 1943, he now called *basic human emotions*. Tragedy, extasis, destiny... That is what the myth said. Rothko had escaped from the myth only to be caught up in the *basics*. Words just went out of the door and then came back in through the window. This is what the myth said. What would he have said if he had read Freud instead of Jung?

Nowadays people prefer to talk about the *School of New York* rather than use the older term, *abstract expressionism* when referring to painters such as Pollock, Gottlieb, Still, Newman and Rothko, but I feel they are better described as being *abstract expressionists*. An *expressionist* is not just a

dirty and bitter painter; he is one who sees the world from that particular prism, a deep understanding of the *basics*, powerful forces that the painter may let others see. These painters from New York were aware that in order to be an expressionist they did not have to unleash these basic, original, radical forces... This is why they sued the terme *The Bitter Ones* instead of *The Angry Ones*; they are trying to tell us the *"Be careful..."*

It is now 1950, and most of those in Nina Leen's famous picture have already gone along that long tortuous road that took them from the furor of the myth to that of the basics, they have gone the full circle from expressionism and Kirchner to Kandinsky.

Kandinsky wrote in *Thoughts on the Spirituality in Art* how that "once the viewer has entered into the world of legends, he is instantaneously immune to any strong spiritual vibrations and thus the real meaning of the piece is practically lost. So we have to find the way to exclude the effect caused by the legend while maintaining that of the color. In order to accomplish this, the shape, movement, color and the objects that have been taken from Nature - be

Aunque lo de *Expresionismo Abstracto* ha caído en desuso y ahora se prefiere hablar públicamente de *Escuela de Nueva York*, no me cabe duda de que el primero que calificó de *expresionistas abstractos* a pintores como Pollock, Gottlieb, Still, Newman o Rothko sabía muy bien lo que se decía. Sabía sobre todo, que *expresionismo* no es necesariamente un modo de pintar sucio y airado, sino un modo de concebir el mundo; una firme creencia en lo elemental; en la existencia de fuerzas poderosísimas que el pintor puede llegar a conocer y hacer visibles. A mí me parece que los pintores de Nueva York sabían muy bien que para ser expresionista no es necesario descender violentamente esas tremendas fuerzas elementales, originales, radicales... Por eso no se llamaron *Los Airados*, sino *Los Irascibles*; y la verdad es que nos miran como si quisieran decirnos: "*Andaos con cuidado...*"

Es el año 1950, y la mayoría de los que podéis ver en la célebre fotografía de Nina Leen ha recorrido ya el doloroso camino que lleva del furor del mito al furor de *lo elemental*; recorrido el ciclo completo del Expresionismo, de Kirchner a Kandinsky.

"Desde el momento en que el espectador se cree que ha entrado en el país de las leyendas -escribía Kandinsky en *Sobre lo espiritual en el arte-*, queda instantáneamente inmunizado contra las vibraciones espirituales demasiado fuertes. De este modo, el objeto profundo de la obra queda reducido a nada. Hay, pues, que encontrar una forma que excluya el efecto de la leyenda y al mismo tiempo conserve intacto el del color. De ahí que la forma, el movimiento, el color y los objetos tomados de la naturaleza (sea real o no) no deban producir ningún efecto exterior, o que pueda exteriorizarse en una narración. Y así, por ejemplo, cuanto menos exteriormente motivado sea el movimiento, más puro, profundo, interior, será el efecto."

También Kandinsky sabía de lo que hablaba; él mismo había pintado durante años *cuentos de hadas*. Los personajes fantásticos de los mitos y las leyendas populares son a menudo obstáculos, más que caminos, para descender a las profundidades del *espíritu*. Como los expresionistas de *El Puente*, como Kandinsky incluso, Rothko y Gottlieb han creído seriamente en la mediación de *monstruos, híbridos, dioses y semidioses* para *hacer posible la experiencia trascendental* del arte. "*Sin dioses ni monstruos* - dirá

Rothko en 1947, cuando esos dioses y esos monstruos habían desaparecido prácticamente de su pintura-, *el arte no puede interpretar nuestro drama: los momentos más profundos del arte expresan esa 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 iluminado a medias.*" Dos años más tarde, sin embargo, Rothko se avergonzará de sus escritos de *mitología*; de esas narraciones que exteriorizan la experiencia trascendental de su pintura - *el efecto profundo del color*, como decía al avergonzado Kandinsky-, y le confesará orgullosamente a Newman que lo que está pintando *ya no puede ser defendido con palabras*.

¿Quiere decir con eso que ha renunciado a los *símbolos eternos*, o simplemente a exteriorizarlos bajo la forma de mitos? Como Kandinsky a partir de 1910, Rothko se desentiende de los efectos *feéricos* de mito y la leyenda para conservar intacto lo que dicen: *tragedia, éxtasis, destino...*

Antígona se convierte así en una *Visión Horizontal*; en una sola mirada inextricable... La indecibilidad de esa mirada le hará creer a Rothko durante casi veinte años que ha alcanzado *el significado espiritual subyacente en todas las obras antiguas*. Pero ¿por qué hemos de avergonzarnos nosotros de lo que Rothko había escrito? ¿Por qué su silencio de 1950 habría de ser más elocuente que su locuacidad mitológica de los años cuarenta? ¿Y si fuera cierto, en efecto, que *el arte se hunde en la melancolía cuando abandona los dioses y los monstruos*?

No recuerdo ahora quien fue el que imaginó este desenlace inesperado y grotesco para la parábola de las vírgenes necias y las vírgenes prudentes: pasa la noche y el esposo no llega... ¿Quiénes fueron entonces las necias y quienes las prudentes? Cuando veo a Rothko frente a sus cuadros silenciosos, esperando prudentemente la revelación indecible de *lo más puro, profundo, interior*, yo también me pregunto si su silencio no será el disimulo de su *melancolía*; la vanidosa situación de una pérdida irreparable. O dicho de un modo más benévolo, y con las palabras que Ruskin le dedicó a Turner: la dolorosa demostración de *la falsedad de la esperanza*.

they real or not - should not be able to be exteriorized. This is true because by avoiding exterior movements, the overall effect will be purer, deeper and more interior'.

Kandinsky sure knew what he was talking about, he had been painting *fairy tales* for years. The imaginary characters taken from myths and popular legends are often obstacles rather than paths in our descent down the deepness of the spirit. Rothko and Gottlieb both believed, as did Kandinsky and other expressionists from *The Bridge*, in the usage of monsters, hybrids, Gods and semi-gods in order to facilitate the entry into art of the transcendental experience. In 1947 when these Gods and monsters had all but disappeared from his pictures, Rothko said, "*Without Gods and monsters art can not interpret our drama: the deepest moments of art are able to express this frustration. Once they had been left to one side as being too superstitious, art sunk into the depths of melancholy.*" It was covered in darkness and all of its objects were wrapped in nostalgic imitations of a world only halfway lit. However, two years later Rothko would be embarrassed by his earlier writings about mythology: these narrations that had brought out the *transcendental experience*

in his paintings - an embarrassed Kandinsky would say *the deep effect of color*. Rothko confessed to Newman as well that what he was painting *could no longer be defended in words*.

Does this mean that he has renounced the *eternal symbols* or simply that he has brought them out in the form of the myths? As Kandinsky did as of 1910, Rothko forgot about the myths *ferric effects* as well as the legend in order to maintain what the say intact, tragedy, extasis, destiny... Antigoné thus becomes a *Horizontal Vision*; in a single, inextricable glance... This indescribable glance would make Rothko believe for nearly twenty years that he had found the underlying spiritual meaning of all of the ancient works of art. But why should we be ashamed of what Rothko wrote? Why should his silence of 1950 be any more eloquent than his mythological babblings of the 1940's? And what would happen if *'art sinks into melancholy once it abandons the gods and monsters'*?

I can not recall who it was that came up with this strange and grotesque ending for the parable about the foolish virgins and the prudent ones: they wait all night and the

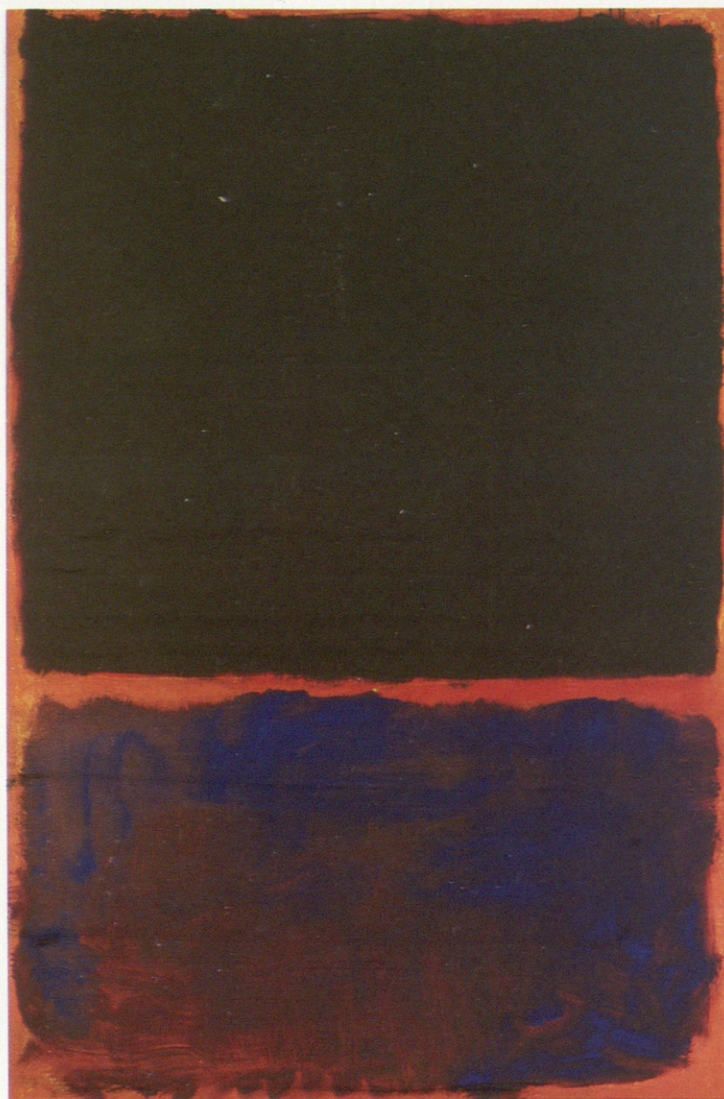
groom never appears... Which ones then were the foolish ones and which were being prudent? When I see Rothko standing in front of his silent paintings, patiently awaiting the indescribable revelation of *'that which is the purest, deepest inside'*, I wonder if his silence is nothing more than a cover-up for his own melancholy, in vain way to hide an irreplaceable loss, or in other, softer words, those which Rothko used for Turner; the painful proof of the *falsehood of hope*.

II Towards the unknown was the name Alberto Savinio gave to a drawing he enclosed in a letter to María Morino: "*María is going towards the unknown. N. B. The shadows on the right represent the darkness of the unknown: and then they say that symbolism is dead!*" It is a joke among lovers, a simple and trivial one at that. I will apologize for Savinio as well because to even think for one second that Rothko could have possibly left behind the splendid, radiant horizon of French art, preferring to go into the tunnel of the unknown can only be classified as being a simple and trivial joke. On the other hand, Ad Reinhardt's joke is quite ingenious indeed *Sin, Dirty money, Corruption, Inferiority Complex, Drink, Linguistic Stereotypes, Prejudice, and Triviality* are threatening

Hacia lo desconocido. Alberto Savinio incluyó este dibujo en una carta a María Morino: "María parte hacia lo desconocido. N.B. Las sombras de la derecha simbolizan la oscuridad de lo desconocido; y luego dicen que el simbolismo ha muerto!" Es la broma de un enamorado; una broma ingenua y trivial. Me disculpo en nombre de Savinio, y en el mío propio, porque pretender que Rothko haya dejado atrás el horizonte luminoso, radiante, de la pintura francesa para adentrarse en la oscuridad de lo desconocido sólo puede ser, a su vez, una broma ingenua y trivial. La broma de Ad Reinhardt, por el contrario, resulta notablemente ingeniosa. *Pecado, Dinero sucio, Corrupción, Complejos de inferioridad, Bebida, Estereotipos lingüísticos, Prejuicio y Trivialidad amenazan con llevarse por delante al arte. El joven arte abstracto acude galantemente en su auxilio.* ¿En qué consiste la broma de Reinhardt? Hemos de adelantarnos a los acontecimientos: ¿qué será de la pobre niña en peligro cuando sea rescatada por el caballero de la izquierda? La llevará seguramente al lugar donde él estaba; pero allí no se ve más que una cerca y unos arbustos.

No hay camino alguno; sólo sombras: la *oscuridad de lo desconocido*... El rescate de la niña consiste en apartarla de su camino. ¿Por dónde irá ahora que ha sido salvada?

Muy poco antes de su muerte, Oskar Schlemmer se preguntaba en su *Diario* si, del mismo modo que el *Expresionismo* sobrevivió a la Primera Guerra Mundial, no sobreviviría el *Surrealismo* a la Segunda; o propiamente: si no durarían sus efectos. De hecho, el *Surrealismo* no sobrevivió como tal, si exceptuamos a sus antiguos partidarios y a un número incalculable y a menudo intrascendente de imitadores más jóvenes, pero sus *efectos* han sido mucho mayores de lo que puede parecer a primera vista. Mucho mayores, por ejemplo, de lo que puede hacernos creer la simpatía de Pollock, Motherwell, Gottlieb o Rothko por los maestros surrealistas exiliados en Nueva York, o la polémica entre Motherwell y Greenberg a propósito de las *innovaciones formales* de esos mismos maestros, cuando hasta el propio Motherwell se lamentaba de la *tiranía del inconsciente*.



3. Sin título, 1955.

to roll right over art. Young *abstraction* art comes running to the rescue. What is the underlying meaning of Reinhardt's joke? In order to understand it, we must look ahead in time. What will happen to the poor girl who is in danger once she has been rescued by the knight on the left? He will most probably take her to where he used to be, but there is nothing there but a fence and bushes, no path at all, just shadows. Yes, it is the *darkness of the unknown*... The rescue of the maiden only meant that she was taken away from her path and the next question then is where will she go once she has been rescued?

Shortly before his death, Oskar Schlemmer pondered upon the question in his *Diary* that if *expressionism* had survived World War I, would *surrealism* not be able to survive World War II? Or, at least, would its effects be able to? The fact is that *surrealism* was not able to survive as such, with the exception of its old followers and a group of young imitators, whose number would be hard to estimate, yet its *effects* have been much more influential than it may appear at first glance. Certainly much more than what Pollock's, Motherwell's, Gottlieb's and Rothko's feelings for the *surrealist* masters

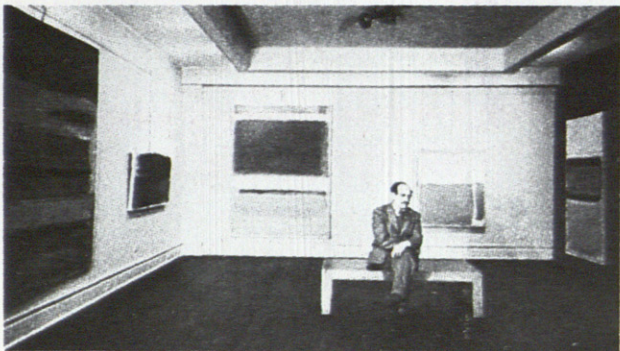
who were living in exile in New York city would lead us to believe. Another misleading point would be the conflict between Motherwell and Greenberg concerning these masters' *formal innovations*, at which time Motherwell lamented the *tyranny of inconsistency*.

Nevertheless, I do not want to speak about this manifest influence - Motherwell was right to a certain degree - but would prefer to speak about a lesser effect, he discredited the *visible*; the definitive discredit of the *retinian* paintings; a paradoxical discredit in the case of the American Art of the 50's, split between the desire to explore the unknown - that shadowy universe that had been discovered by the *surrealists* - and its resistance to the *anti-aesthetic, anti-formal and anti-institutional nihilism*, which Greenberg claimed in 1944 that the *surrealists* had always proclaimed as their banner.

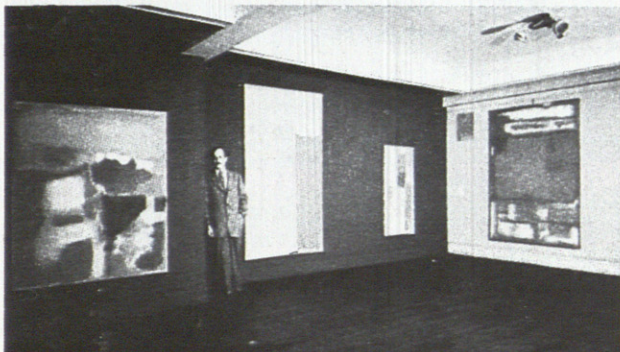
Rothko wrote in 1945, "I fight with *surrealism, abstract art* the same way a son fights with his father or his mother". Greenberg complained about the way *surrealism* rejected difficulties and a strict discipline. The young fellow who goes running to help art which is in danger, endangering his own

life in the process is the well-disciplined son of a father, yet is being inconsistent; Greenberg referred to it as *esteta-flaneur*. Rothko concluded by saying, "I love the dream too much to let it evaporate into the insubstantiality of a memory and hallucinations". He, along with Gottlieb, had written two years earlier, "For us, art is an adventure into an unknown world that can only be stood by those who are ready to run certain risks". Thus, he feels that the exploration of the unknown is much too serious to leave it in the hands of the *surrealists*.

But, let's go back to its main effect - the discredit of the *visible* - for a second. I am sure that many will find this to be not only paradoxical but even preposterous. Greenberg's analysis of American painting in the 50's tends to give us the idea that it was the epitome of visibility, but I feel that this was just a side effect; somewhat like the pile of dirt that a prisoner makes when he is digging a tunnel to escape from his cell. If there were two prisoners making to separate tunnels and one of them had a smaller pile of dirt, would we say that he likes dirt less than the other prisoner or would we be more likely to notice how the second one was further along than the first one? In most of the great American abstract artists of this



4.



5.

4.5. Rothko en la Betty Parsons Gallery, Nueva York, 1945.

Yo no quisiera, sin embargo, hablar de esa influencia manifiesta y fecunda -algo de razón llevaba Motherwell-, sino de un *efecto* menos notorio: el descrédito de *lo visible*; el descrédito, en definitiva, de la pintura retiniana; un descrédito paradójico en el caso de la pintura americana de los años cincuenta, dividida entre su deseo de explorar lo desconocido - aquel universo en sombras descubierto por los surrealistas- y su resistencia al *nihilismo anti-estético*, *anti-formal* y *anti-institucional* del que, según decía Greenberg en 1944, habían alardeado siempre los surrealistas.

"*Peleo con el arte surrealista y abstracto* - escribió Rothko en 1945- *como se pelea uno con su padre o con su madre*". Greenberg, por su parte, se lamentaba del rechazo surrealista de las dificultades: de una ardua disciplina. Aquel jovencito que se precipitaba sobre el arte en peligro con riesgo de su propia vida es el hijo disciplinado de una padre ardiente, pero inconstante; de un *esteta- flâneur*, diría el ascético Greenberg. "*Amo el sueño demasiado como para dejarlo hervir en la insustancialidad de la memoria y la alucinación*", concluye Rothko. "*Para nosotros* - había escrito dos años antes con Gottlieb- *el arte es una aventura en un mundo desconocido que pueden soportar solamente quienes estén dispuestos a correr riesgos*. O dicho de otro modo: la exploración de lo desconocido es un asunto demasiado grave como para dejarlo en manos de los surrealistas.

Pero volvamos por un momento a su *efecto* principal: el descrédito de *lo visible*. Estoy seguro de que a muchos no sólo les ha de parecer paradójico sino además descabellado. Los análisis de Greenberg nos han acostumbrado a ver la pintura americana de los años cincuenta como una apoteosis de la visibilidad, pero yo creo que esa visibilidad es residual: algo así como el montón de escombros que va levantándose junto al túnel que excava un prisionero para escapar de su encierro. Si dos prisioneros estuvieran excavando dos túneles distintos y el montón del prisionero A fuera más alto y más visible que el del prisionero B, ¿diríamos que a B le gusta menos la tierra que a A, o diríamos que A ha llegado más lejos que B? En la mayoría de los grandes pintores abstractos americanos de la generación de Rothko, y en éste tal vez sobre todo, *lo visible* no constituye un fin, sino un medio: aquello que envuelve y esconde *lo invisible*; de ahí que

era, and especially in the case of Rothko, it appears that the *visibility* is more a mean rather than an end in itself; it is hiding the *invisible*. Thus Rothko calls his paintings *facades*. In 1958, he said "My paintings are sometimes described as being facade and, in all reality, they are just that - facades". But a facade both hides and insinuates something that we can not see yet we are aware it is there, awaiting us.

Anne Seymour recently wrote about the prophecy that is a part of Rothko's art. The problem is that he tried to mix *prophecy* with his capacity of *transformation*. This is totally preposterous as the space for prophecy can never be at the same time the space that is to be used for transformation.

The Biblical scene of Belshazzar's supper clears up any doubts about where the space for prophecy is supposed to be: "At the same time, a few of the fingers from one of the man's hands came away and started to write in front of the candlestick on the limed walls of the royal palace, and the King saw the hand that was writing. A hand that was writing, a limed wall, a candlestick that lit up the letters that were being written. mene, tekel, upharsin... Taking everything into account, what was written is still doubtful, everchanging;

because later on it says, mene, tekel, peres... The Book of Daniel does not forget where the transformation that had been announced in the prophecy: "That very same night Belshazzar, King of the Caldians, died. And Darius of Media became King at the age of 62"; this explains the new territorial and administrative order in the old kingdom under Belshazzar.

Rothko was split between a type of art that was nothing more than the surface of what he called myths and then later religious experience or vision - even revelation at one time - and an all-encompassing type, liveable; the scene of a real interior transformation, in addition to a momentary trance, for over 20 years. His projects for Seagram's Four Seasons Restaurant, his murals for Harvard, the Tate Gallery and the Chapel in Houston all show how this conflict between what he called *mural sections* - a reference to the decoration for the Four Seasons - and the all-encompassing space, or between painting and rooms, was hearth breaking for him. In any case, the room is changed into a paraphrase, when it flagrantly supplanted the pictures which had been used to decorate it.

There are two photographs dated 1949 that were taken in

Rothko's exposition in Betty Parsons that point out this conflict that I am referring to be explaining exactly what are the only two contradictory positions that Rothko could imagine for his observer:

(a) In the middle of the room, with pictures all around him; in a space that was real, yet unreal at the same time.

(b) Close to the painting near the wall; in the space defined by the thickness of the picture frame.

I am not the least surprised that he was so extremely impressed by the blind window in the Laurencian Library: Michaelangelo's solution was much better than his own. This is true because Michaelangelo had planned the window as a figurative object, while Rothko thought of it as the scene for a *miracle*: Rothko had said so himself in 1947. It is as if Rothko had been waiting his whole life for Matisse's Gate in Collioure to be opened and to let him see the secret of his art. The basic difference between Matisse and Rothko is that Matisse opened this gate many times and saw what was behind it in many different occasions while Rothko simply stood in front of it and did not dare to cross through, seeming to wait for someone to invite him in or to out and welcome

Rothko llamaba fachadas a sus cuadros. *"Mis pinturas se describen a veces como fachadas y en realidad son fachadas"*, dijo en 1958. Pero una fachada esconde y al mismo tiempo insinúa algo que no podemos ver; algo que, sin embargo, nos espera.

Anne Seymour ha vuelto a hablar recientemente de las virtudes proféticas de la pintura de Rothko. El problema es que pretende asociar su capacidad de *profecía* a su capacidad de *transformación*. La pretensión es *disparatada*; porque el espacio profético -el lugar de la profecía- no puede ser al mismo tiempo el espacio que se promete: el lugar de la transformación.

El episodio bíblico de la cena de Baltasar no deja lugar a dudas sobre el lugar de la profecía: *"En aquella misma hora salieron unos dedos de mano de hombre, y escribían delante del candelero sobre el encalado de la pared del palacio real, y el rey veía la palma de la mano que escribía"*. Una mano que escribe, una pared encalada, un candelero que ilumina la escritura... *Mene, Mene, Tekel, Upharsin...* Con todo, lo que allí está escrito es dudoso, cambiante; porque más adelante dice: *MENE, TEKEL, PERES...* *El Libro del Daniel* no olvida el lugar de la transformación anunciada por la profecía: *"La misma noche fue muerto Belsasar, rey de los Caldeos. Y Darío de Media tomó el reino, siendo de sesenta y dos años"*; con lo que pasa a explicar el nuevo orden territorial y administrativo del antiguo reino de Baltasar.

Durante veinte años Rothko se ha debatido dolorosamente entre una pintura que no fuera sino la superficie de inscripción de lo que primer llamó mito y luego *experiencia religiosa* -o visión, o revelación incluso- y una pintura envolvente: habitable; escenario de una verdadera transformación interior, más que de un trance o arrebatos momentáneos. Sus proyectos para el restaurante *Cuatro Estaciones* del *Seagram*, sus murales de la Universidad de Harvard, la instalación de la Tate Gallery o la Capilla de Houston demuestran que el conflicto entre *secciones murales* -que es como llamó a los estudios para la decoración del *Cuatro Estaciones*- y *espacio envolvente*, o entre pintura y habitación, fue desgarrador. En cualquier caso, la habitación se convirtió en una perfrasis, cuando en una flagrante suplantación de la habitabilidad de los cuadros que la decoraban.

Dos fotografías de 1949 que nos muestra a Rothko en su

exposición en Betty Parsons viene a ilustrar ese conflicto del que hablo; o propiamente nos dicen cuáles son las dos únicas posiciones posibles y contrarias que Rothko había imaginado para el observador:

(a) en medio de la habitación; rodeado de pintura; en un espacio real y, sin embargo fingido.

(b) O junto al cuadro y contra la pared; en el espacio determinado por el grueso del bastidor.

No me extraña que la ventana ciega de la Biblioteca Laurenciana le causara tan viva impresión: la solución de Miguel Angel es mucho mejor que la suya. Y lo es, porque para Miguel Angel esa ventana era un motivo figurativo, mientras que para Rothko el cuadro era el escenario de un milagro; él mismo lo había dicho en 1947. Es como si Rothko hubiera esperado durante toda su vida que la *Puerta en Collioure* de Matisse se abriera de par en par y le dejara ver el secreto de su pintura. La manifiesta diferencia entre Matisse y Rothko es que Matisse abrió una y otra vez esa puerta para encontrarse con que había otra detrás, y otra y otra, mientras que Rothko permaneció delante de ella sin atreverse a cruzarla, esperando quizás que alguien le invitara a hacerlo con un gesto inconfundible, o saliera incluso a su encuentro. El recuerdo de otra puerta nunca franqueada, la puerta del cuento de Kafka: *Ante la Ley*, es casi inevitable; y no sólo porque Rothko también fuera judío.

Alguien podrá decir que no hay diferencia alguna entre atravesar esa puerta para encontrarse con que hay otra, y otra más, y permanecer ante ella; pero lo que conviene a la economía del deseo no conviene a su vez, necesariamente, a la economía de la pintura. Rothko fue uno de esos artistas que confían en que algún día les será revelada sin mediaciones la *Obra* única, completa y definitiva que perseguían en cada una de sus obras; que creen incluso no haber hecho otra cosa que versiones defectuosas de esa *Obra* gloriosa, término y justificación de todos sus trabajos y todos sus desvelos. Es un sueño abracadabrante e insensato que ha arruinado a muchos de esos mismos trabajos y desvelos. *"Ese montón de piedras que me he empeñado en representar..."*, le dijo Turner a Ruskin a propósito de sus versiones del San Gotardo. Fueron sus últimas palabras sobre pintura. Sueño romántico sin duda, aunque también Uccello y Frenhofer, según cuentan,

him. The mention of another gate, that of Kafka's *In Front of the Law* is inevitable, and not only because Rothko was Jewish.

Some may say there is no difference between going through this gate to find that there were others behind it and others behind them and to simply stand there at the gate without going in; but that which may be good for the economy of what one wishes is not necessarily good for that of the artist. Rothko was one of those artists who always hoped that his great Work, unique, complete and definitive, that they had been seeking in each and every one of their pictures, would be suddenly revealed; they are convinced that they really have done nothing more than defective versions of what will be their glorious Work, that will be the justification of their whole career and sleepless nights. This is a magical dream that has destroyed so many of these artists.

This pile of rocks that I am bound to represent... Turner told Rothko in relating to his versions of St. Gothard. These were his last words about painting. Beyond a doubt a romantic dream, but apparently Uccello and Frenhofer also spent the last years of their lives painting nonsense. A well-known figure

of modern-day *melancholism*, it is a vicious circle centered around the lack of order in the representation... But maybe by becoming a melancholy witness of this lack of order, he has made this dream of a single, unique, complete, definitive work less of a disaster... No, Rothko was not the only artist in this century to have this dream, although unlike Malevitch among others, his melancholy attitude seems to be mixed with a bit of nostalgia.

A picture by Malevitch simply represents the lack of order in the representation, but it is a physical absence, somewhat like a mark in mud. On the other hand, Rothko's paintings are just shadows over some powerful, undefined source of light; he said, *"It has its own interior source of light"*. Yes, interior and hidden on the other side of its visible shadow. Those who dream of light many times only reach color instead of the more ambitious goal they had originally set. This certainly is the case with Turner, even though Rothko never wanted to admit it. In respect to Rothko, the fact that he could only reach color in his futile search for the miracle of light, gave him the reputation of being a decorator-painter, a reputation he neither sought nor desired, which some of his more

adverse critics enjoyed talking about repeatedly. As a matter of fact, Sege Guilbaut just recently mentioned it again in reference to a few photographs that were in *Vogue* in April, 1950. I have never seen these photographs, nor can I imagine what one of Rothko's pictures would look like on a davenport somewhere, but I do know other critiques in which Guilbaut has tried all he could to destroy Rothko and his well-earned reputation; Cecil Beaton's photographs that were in the March, 1951 edition of *Vogue*, showed a few of Pollock's pictures in the background and I can safely say that Beaton understood how Pollock had made his paintings deliberately *irrational*. The only thing that is so accidentally *irrational* as fashion could do him justice, but let's leave that to one side and go on...

I am really not worried about how some have tried to reduce Rothko's work merely to that of a decorator. He quite often complained about it, and it could have been one of the reasons that forced him to commit suicide. In 1943 he had written, *"No good paintings come out of nothing, and that is what there is beyond the surface of things: on the other side of what is visible; at least nothing that may be painted."*

consumieron los últimos años de su vida en pintar galimatías. Figura inconfundible de la melancolía moderna; círculo vicioso alrededor del orden ausente de la representación... Tal vez, precisamente por haberse convertido en melancólico testimonio de esa ausencia, el sueño de una obra única, completa y definitiva no resulte ya tan desastroso... Rothko no ha sido el único artista de este siglo en soñarla, aunque a diferencia de Malevitch, por ejemplo, su melancolía parece doblada de nostalgia.

Un cuadro de Malevitch no representa más que la ausencia de aquel orden de la representación. Pero es una ausencia corpórea, como una huella de barro. Los cuadros de Rothko no son sólo sombras proyectadas por una poderosa y secreta fuente de luz; *tienen -decía- su propia luz interior*. Interior, oculta, del otro lado de su sombra visible. Los que sueñan con la luz se conforman a menudo con el color. Algo así le ocurrió a Turner, aunque Ruskin no quisiera reconocerlo. En cuanto a Rothko, ese culpable conformarse con el color; ese devanar el color mientras se espera el milagro improbable de la luz, le trajo una merecida y nunca deseada fama de pintor decorador que algunos críticos han proclamado y extendido con cierto regodeo. Serge Guilbaut ha vuelto recientemente sobre ello, tomando como ejemplo unas fotografías que aparecieron en *Vogue* en abril de 1950. No conozco esas fotografías, ni sé muy bien cómo quedará un cuadro de Rothko sobre un sofá, pero sí conozco otro de los malintencionados ejemplos de Guilbaut: las fotografías de Cecil Beaton con cuadros de Pollock al fondo que publicó el propio *Vogue* en marzo de 1951, y puedo decir que Beaton entendió muy bien lo que en la pintura de Pollock hay de deliberadamente *irracional*. Sólo algo tan involuntariamente irracional como es la moda podría en efecto, hacerle justicia. Pero dejémoslo así...

La reducción decorativa de la pintura de Rothko no es cosa que a mí me preocupe. El se quejaba de ello con frecuencia, y por ello tal vez decidió matarse. No existe la buena pintura de nada, había escrito en 1943, y *nada* es, precisamente, lo que hay más allá de las apariencias de las cosas: del otro lado de lo visible; nada, al menos, que pueda pintarse. *No basta con ilustrar los sueños*, le dice Gottlieb a Rothko en 1943. En efecto: una cosa es ilustrarlos y otra muy distinta soñarlos. ¿Está la pintura hecha de la misma

materia de la que están hechos los sueños? Los surrealistas eran demasiado perezosos como para intentar adivinarlo, y de hecho, sus pintores parecen haber tomado en cuenta, o en serio, la convicción poética de que si hay otros mundos han de estar en éste. Rothko, por el contrario, ha llegado mucho más lejos: si hay una pintura de lo invisible, por el contrario, debo encontrarla en la pintura de lo visible, y hasta en esa pintura que dice serlo sólo de lo visible. Así entiendo yo el homenaje de Rothko a Matisse de 1954: como un descenso a la pintura.

El que abandonó la ciudad visible para descender a la oscuridad del mito, descendiendo todavía más: hasta la clara visibilidad de la pintura ¿Es que ya no le interesan las tinieblas donde se presume que habita lo invisible?

"El curso de la obra del pintor -escribió en 1949-, 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."

¿No será, pues, que lo invisible está hecho de claridad? Pero la claridad deslumbra, y la claridad completa, ciega.

¿Cuándo ha comenzado ese descenso a la pintura? O todavía: ¿cuándo ha descubierto Rothko el camino de Matisse? Su *Homenaje a Matisse* ha sido pintado en 1954, y tal vez sea un eco de las grandes exposiciones de 1948 y 1951, aunque lo cierto es que los jóvenes pintores americanos estaban ya familiarizados con la obra del gran maestro francés gracias a la retrospectiva que organizó Alfred Barr en 1931 y a las exposiciones que desde 1932 celebraba su hijo Perre regularmente. El color desvanecido, blanquecino, casi *herculáneo*, como ha dicho Lawrence Campbell, de la *Escena en el metro* de 1938 no tiene por que contradecir su construcción a lo Matisse. Pero hay más: la cuarta de las *creencias estéticas* manifestadas por Gottlieb y Rothko en 1943 al New York Times constituye un buen resumen de las opiniones que Matisse reunió en sus *Notas de un pintor* y fueron

Gottlieb told Rothko in 1943, "It is not enough to illustrate dreams". That is true, one thing is to illustrate a dream and, yet it is totally different to have this same dream. Are paintings made out of the same material as dreams? Surrealists were too lazy to look into this question and it does not seem as if they even took it into account nor considered the fact that if other worlds do exist, then they should also be considered. On the other hand, Rothko got much further down the road in this sense: if a painting of that which is invisible does exist, then I must find it within the realms of the paintings which are visible and even within those paintings that claim to be visible. This is how I interpret Rothko's homage to Matisse in 1954; like a descent down to painting.

Those who leave the visible city to go down into the darkness of myths, actually go further down: clear down to the visibility of painting. May it be that they are no longer interested in the gloom where invisibility is supposed to be?

He wrote in 1949, "The work of a painter should follow a course whereby he is going from one point to another in the direction of becoming clearer all the time, eliminating all of the obstacles that may come up between the artist and those

who are looking at his work. Among these obstacles, I could cite memory, history and geometry, the rests of generalizations that could be used to extract parodies on different ideas - that are ghosts - yet never the idea itself. In order to do this one has to be able to see clearly."

Or maybe that which is invisible is really made from clarity? But clarity can be dazzling at times and total clarity can even be blinding.

When did this descent down to painting begin? Or, in other words, when did Rothko discover the path to Matisse? His *Homenaje to Matisse* was painted in 1954 and it could be called the echo of his expositions of 1948 and 1951, even though young American artists were already aware of this magnificent Frenchman due to the retrospective that had been organized by Alfred Barr in 1931 and the expositions that his son Perre had been organizing since 1932. Faded, whitened colors, nearly *herculean*, as Lawrence Campbell stated in his *Scene in the Subway* in 1938, do not have to necessarily contradict the Matisse-like construction. Gottlieb and Rothko talked about their aesthetic beliefs in the *New York Times* in 1943 and were actually summarizing what Matisse

had expressed in his *Painters's Notes*, that were translated and published by Barr in the exposition catalogue in the MOMA in 1931: *We are in favor of the simple expression of complex thoughts because they destroy illusions and reveal the truth.*

What illusions and what truth is he referring to in this passage? It is most definitely not the illusion that Matisse was fighting against, nor the truth that he sought. Matisse's truth was that of the visibility and his illusion was that of the traditional perspective. Nevertheless, in the case of Rothko, he was fighting against the illusion of the *interior decoration*, paintings to be hung in someone's home over the fireplace, paintings of American scenery, social pictures etc.; and the truth he was seeking is that of the myths. But why should the truth of the myths be revealed in a flat painting? Is the myth manifested on the surface? Nietzsche wrote something like this and we do know that Rothko had read lots of his works. Whatever the source may be, the mere thought that the truth of the myths could only be revealed on the surface of some painting is a definite contradiction between myths and painting. It is as if the revelation of the myth endangered the

traducidas y publicadas por Barr en el catálogo de la exposición de 1931 en el MOMA: *"Estamos - decían- 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"*.

¿De qué ilusiones y de qué verdad se habla aquí? Indudablemente no se trata de la verdad que Matisse perseguía, ni de las ilusiones que combatía. La verdad de Matisse es la de *lo visible*, y las ilusiones las de la perspectiva ilusionista tradicional. En el caso de Rothko, sin embargo, las ilusiones que se combaten son las que se manifiestan en la *decoración de interiores, las pinturas para el hogar, para encima de la chimenea; pinturas de escenas americanas, pinturas sociales, etc.*; y la verdad que se persigue, la del mito. Pero ¿por qué habría de revelar la pintura plana la verdad del mito? ¿Es que el mito se manifiesta en la superficie? Algo así podría haber dicho Nietzsche, y sabemos que Rothko lo había leído. Sea como sea, la presunción de que la verdad del mito sólo llega a revelarse en la superficie del cuadro sugiere una cierta contrariedad entre mito y pintura. Es como si la revelación del mito la pusiera en peligro; o exactamente: como si la convirtiera en superficie de inscripción de su verdad. Papel mojado por las lágrimas de la tragedia, el éxtasis y el destino de los hombres...

Que la verdad de la pintura sea asociada al reconocimiento de sus dimensiones físicas es un lugar común de la vanguardia artística. En aras de la congruencia, y hasta de la identidad entre lo representado y el espacio de su representación, tal y como Cézanne se había propuesto y Matisse creyó haber resuelto, Rothko ha cometido la ingenuidad de atribuirlo al mito la misma garantía de verdad que a la pintura: la bidimensionalidad. Los mitos le estaban complicando las cosas. Otro motivo para deshacerse de ellos... La memoria de los mitos es un *pozo de generalizaciones*, pero también los es la geometría. Rothko tenía motivos para estarle agradecido a Matisse y rendirle homenaje: le había apartado del abismo de la geometría; esto es: de una pintura convencional mente plana. La pintura de Matisse no es plana; tampoco la de Rothko quiere serlo. Matisse pinta sin el

auxilio de la perspectiva, pero no ha renunciado a la sensación de profundidad; muy por el contrario. Uno puede entrar en sus cuadros, aunque no parece fácil saber si ocurre así por las virtudes constructivas del color o por las insinuaciones de sus temas.

A partir de 1950, cuando las *figuras no servían ya a sus propósitos*, tal y como le dijo a Dore Ashton, Rothko vivió obsesionado por la habitabilidad de sus cuadros; por la posibilidad de penetrar en ellos; de *estar dentro*. Por eso pintaba cuadros grandes. Años más tarde, en 1958, vuelve sobre el tema. Los términos son los mismos, pero Rothko no habla ya de *penetración*, sino de *absorción*. Uno está, pues, dentro del cuadro, porque ha sido absorbido por él. Hay algo sospechoso en esa enfatización de la penetrabilidad del cuadro. ¿No será que Rothko apenas confía en ello y por eso la vuelve inevitable? ¿No hay en este anuncio de absorción, en este imperativo, un temeroso reconocimiento de la impenetrable superficie de la pintura? Rothko debiera haberse ocupado más de pintura y menos de los trabajos, aflicciones y muerte de los hombres. Y otro tanto me atrevería a decir de Turner.

Ruskin me ha acompañado y auxiliado en este recorrido y no seré yo ahora quien reniegue de él. Pues bien: esto es lo que escribió sobre el descenso de Turner al infierno de los hombres.

"Pero como la original estructura y organización del espíritu de Turner no era vulgar, sino una combinación, todo lo perfecta posible, de los espíritus de Keats y del Dante, que unía la aspereza del ingenio, intensamente abierto a todo placer delicado de los sentidos, y ciega desconfianza de lo precedente, a una infinita ternura y generosidad y anhelos de verdad y de justicia, esta clase de espíritu no se hizo vulgar, sino muy tolerante de la vulgaridad, hasta amante de ella, con harta intensidad, siendo a la mayoría de las personas plenamente incomprensible el curioso resultado, en su combinación de elementos."

Fue como si un cable hubiese sido trenzado con seda carmesí y luego embreado por fuera. Los tripulantes lo manejaron; el alquitrán quedó entre sus manos; irisaciones purpúreas fulguraron por debajo, entre la oscura brea, en las partes por donde lo habían apretado. ¿Era ocre, dijo el mundo, o era minio?"

myth itself or that, by putting it on the surface, it has been transformed into the truth. Paper that has been wetted by the tears of tragedy, extasy, and the destiny of Mankind...

The fact that the truth of painting is associated with the recognition of its physical dimensions is a common point for all of the avant gard artists. In order to be congruent and even to maintain the identity between what is being represented and the space of the representation, which is what Cézanne had proposed and Matisse thought he had solved, Rothko was foolish enough to attribute the same guarantee of truthness to myths as to painting itself: that of being two-dimensional. Myths were complicating things for Rothko, which is yet another reason for doing away with them... The memory of myths is the *rests of generalizations* but that could also be said of geometry. Rothko had lots of reasons to be grateful to Matisse: he had separated him from the abyss of geometry, that of a type of painting that was conventionally flat. Matisse's pictures are not limited to one dimension, nor does Rothko want his to be. Matisse does not paint with the aid of perspective, but without renouncing the sense of deepness. It is exactly the opposite. One can enter into his

pictures, even though it is hard to know if this is due to the usage of the distinct colors or due to insinuations of the themes he has chosen.

As of 1950, when as he told Dore Ashton, *"the figures were no longer valid for my purposes"*, Rothko became obsessed by the uninhabitability of his paintings and the possibility to enter into them; *to be inside them*. This is why he painted many very large pictures. Years later, in 1958, he would go back to this topic. The terms are basically the same but Rothko did not talk about penetration but rather about absorption. The viewer is within the painting because he has been absorbed by it. There is something rather suspicious about this over-emphasis on the penetration of the picture. Could it be that Rothko really has his doubts about it and that is why he is constantly going back to it? Is there not a bit of this fear in the way he implores the viewer to be absorbed by the painting, a fear that the surface can not be penetrated? Rothko should have been more concerned about painting and less about the work, afflictions and death of Mankind, and the same could also be said about Turner.

Ruskin has gone alone this path with me and I am certainly

not going to deny him now. Well, this is what he wrote concerning Turner's descent to the Hell of Mankind:

But as the original structure and organization of Turner's spirit was not vulgar, but rather a combination, as perfect as possible, of Keats' and Dante's spirits, uniting the roughness of ingenuity, wide open to the delicate pleasures of the senses and the blind lack of confidence of the past, to the infinite tenderness, generosity and desires of truth and justice, that class of spirit that never became vulgar, but rather tolerant of vulgarity, and even loved it in some senses; and to the exterior, visibly affected, intensely, not being totally understood by most people, this curious result, in its combination of elements."

"It was as if it had been tied with a cable of red silk and then tarred on the outside. The crew was able to handle it; their huds were tarred; purple irruptions flashing underneath, in the dark tar, where they had put pressure. The world asked if it was rust-colors or minium?"