

Más allá de la cuarta pared: espacio, repetición y performatividad en la obra abstracta de Rothko

Míriam Paulo Roselló*

Universidad Pompeu Fabra

Resumen: Este escrito se propone repensar el papel de Rothko a partir de la crisis de los valores estéticos en los sesenta. Parte de su situación paradójica como síntoma de una nueva forma de teorizar sobre el arte, fruto de una tensión entre la definición autocrítica y una tendencia contemporánea que exige la desautonomización. En el caso de Rothko se traduce en una obsesión por el espacio, la repetición y una actividad performativa. *La cuarta pared*, término utilizado en la jerga teatral, sirve como mecanismo para visualizar esta tendencia.

Palabras clave: juicio estético, arte moderno, arte contemporáneo, autonomía, espacio real, cuerpo.

Abstract: The aim of this article is to reconsider Rothko's rule in the context of the so-called "end of art" in the sixties. It presents his paradoxical situation as a symptom of a new way to theorize about art. This situation is a consequence of the tension between an autocritical definition and the contemporary desautonomization of art. In Rothko's case, the contemporary nature is brought out by his obsession with space, repetition and a performative activity. *The Fourth Wall*, concept used in the theatre jargon, visualizes this contemporary tendency.

Key words: aesthetic judgment, modern art, contemporary art, autonomy, real space, body.

En su libro *La norma del gusto* David Hume cita un episodio de *Don Quijote* que ilustra una de las paradojas más enraizadas del arte: el hecho de que dos expertos pueden estar de acuerdo en la importancia, la exquisitez o el choque estético de la obra de un artista determinado y, sin embargo, no llegar jamás a formalizar un acuerdo. En este pasaje, dos expertos en vino ofrecen su valoración sobre el contenido de una cuba. El primero nota un ligero sabor a hierro, mientras que la delicadeza del segundo distingue cierto sabor a cuero. La disparidad entre juicios despertó la burla general pero, cuando se vació la cuba, apareció una llave con una correa de cuero atada en ella¹.

Yves Michaud recupera esta paradoja sobre el juicio estético cuando plantea la situación postmoderna del arte y la desorientación que ésta misma ha generado. Para Michaud, no resulta sorprendente que en este contexto de pluralismo y multiculturalismo resurja la cuestión del gusto *à la Hume*. Una cuestión que, a su vez,

*Departamento de Humanidades. Universidad Pompeu Fabra – C/. Trías Fargas 25-27. Despacho 20.273Bis. (0034) 93 542 22 13. e-mail: paulomiriam@hotmail.com

¹ D. Hume: *La norma del gusto*, Barcelona, Nexos, Edicions 62, 1989, pp. 33-34.

reclama una reglamentación que gestione dicho pluralismo. No se trata de promover el establecimiento de un canon artístico, sino de marcar un territorio afín a este contexto que resista a abandonarse al relativismo. Una posible definición de este arte, es su falta de definición o su falta de centro. Es decir, se basa en su no-definición. Por tanto, las reglas que propone son distintas, ni mejores ni peores diría Michaud, pero que hay que aprender² a usar con criterio.

La paradoja que plantea esta situación no es la del pluralismo *versus* a la singularidad del gusto, sino en la necesidad de poner en práctica³ otra regla del juego. Para Michaud -y para Hume por extensión- el problema del gusto estético radica en un hecho muy simple: “Todo el mundo está a favor de la justicia, la igualdad, la prudencia, la magnanimidad y la belleza. Pero nadie o casi nadie está de acuerdo en qué es un caso de justicia, de igualdad, de prudencia, de magnanimidad y de belleza”⁴. Por otra parte, la dificultad que genera la concreción de este criterio es que depende íntegramente del “sentimiento” y la “sensibilidad” del experto. Es decir, uno no puede obstinarse en aplicar sistemáticamente una norma para pensar el arte, sino que también debe disponer de un sexto sentido que le permita disfrutar de él.

Este escrito propone aplicar esta paradoja y adaptarla a los diferentes registros de interpretación que genera la obra de Rothko. Existen, por lo menos, dos niveles distintos en los que esta paradoja es operativa: uno general y otro particular. A grandes rasgos, el primero es una consecuencia de la necesidad teórica de legitimar el expresionismo abstracto como usurpador del arte moderno⁵. Es decir, justifica los motivos históricos, políticos y, sobre todo, artísticos por los que Nueva York se convirtió en la nueva metrópolis del arte moderno. En este sentido, Clement Greenberg fue uno de los principales portavoces de su proceso de consolidación y canonización, basado en la exaltación de ciertos valores formales bajo el lema de la originalidad y la expresividad del trazo. Estos valores, que obviamente promovían la definición

² Para Michaud, el crítico es aquel que tiene *expertise*. Es decir, el que tiene experiencia y, por tanto, se convierte en el *connaissanceur* de las reglas del juego sean del “expresionismo abstracto, la instalación conceptual, el arte minimal, la iluminación irlandesa o del rap Marsellés”. En este mismo pasaje advierte: “El arte se aprende, en todos los sentidos del término: se aprende a producirlo y se aprende a gustar de él”. (Y. Michaud: *El juicio estético*, Barcelona, Idea Books, 2002, p. 89).

³ La idea de que las reglas se pueden aprender mediante la experiencia está ligada a la práctica como ejercicio: “Los filósofos olvidan demasiado a menudo que el arte no es solamente algo que se contempla sino algo que también se practica, ya sea en prácticas de aficionado, las profesionales o cultas”. (Y. Michaud: *El juicio...*, p. 11).

⁴ Op. Cit.: *El juicio...*, p. 87.

⁵ Véase S. Guilbaut: *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2007.

autocrítica de la pintura y la búsqueda de un lenguaje autorreferencial, acabaron por asfixiar estas mismas posibilidades expresivas. Michaud detecta esta situación claustrofóbica cuando afirma que, “esta consigna de originalidad expresiva terminaba invariablemente en la misma superficie gestual bien plana y en el mismo fetichismo del trazo bien expresivo del pincel”⁶.

A raíz de este proceso surge una gran contradicción: cuanto más se proclamaba un arte puro y autónomo, y se elogiaba la expresividad de la pintura sobre la superficie plana del lienzo, más se resistía el arte a abandonarse en este proyecto moderno. En este mismo pasaje, Michaud presenta a Stella, Rauschenberg, Lichtenstein y a Warhol como artistas que, a finales de los años cincuenta, se oponían a esta “consigna deprimente”. No hace falta esperar a que Warhol exponga sus *Brillo Boxes* en 1964, Rauschenberg ya se había posicionado en contra a este predominio impuesto cuando en 1953 borró un dibujo de De Kooning⁷, o cuando en 1958 Kaprow reivindicaba la importancia de Pollock como referente inmediato del *happening*.

Actualmente, esta última observación se ha asumido de forma natural. El hecho de que en Pollock esté el precedente inmediato del *happening* y del arte procesual ya no constituye un planteamiento teórico provocador. Incluso, tal como advierte Jeffrey Weiss, se podría considerar que Pollock está “genéticamente ligado” a estas formas de expresión artística. Por otra parte, es una señal clara de la aplicación poco atinada del proyecto greenbergiano. En definitiva, lo que detecta Kaprow en la obra de Pollock se podría interpretar como una rebelión por parte del artista contra esta consigna a la que se refería Michaud. Un intento productivo de huir de la asfixia del trazo gestual. Dicho de otra forma, y utilizando términos michaudeanos, una vez establecidas las reglas del juego del expresionismo abstracto –la exaltación del plano bidimensional, las cualidades expresivas del pigmento del color y el énfasis del marco como límite infranqueable de la pintura-, son los mismos artistas quienes se resisten a su aplicación dogmática. Una forma genuina de aplicarse el dicho *hecha la ley, hecha la trampa*.

De la misma manera que Pollock sortea estas pautas formales, Rothko también encuentra la manera de ponerlas en duda. Se resiste a la interpretación generada por Greenberg y que lo enmarca dentro de una estética ornamental conocida como la *color field painting*. Para ello genera un nuevo discurso sobre el espacio que emula límites de

⁶ Op. Cit., *El juicio...* p. 30.

⁷ Una fecha sorprendentemente temprana teniendo en cuenta que se estaba produciendo la consolidación del expresionismo abstracto: Rosenberg publica “American Action Painters” en 1952 y Greenberg, “The American-Type Painters” en 1955.

la pintura. Desde finales de los cincuenta, sus obras abstractas se pueden concebir como lugares de encuentro con el espectador. No lo consigue únicamente a partir de la conjugación de los proyectos murales, los llamados *jointed-schemes*, sino que concebía el espacio real de las galerías como partícipes de su proyecto artístico. Es decir, Rothko había abandonado un discurso sobre la bidimensionalidad para aprehender el espacio del espectador y, por tanto, iniciarse en un discurso sobre el cuerpo. Esta cuestión ha llevado a expertos como Jeffrey Weiss y Briony Fer⁸ a comparar esta propuesta con el *perceiving body* de Robert Morris o las vídeo instalaciones de Bill Viola.

A un nivel particular, esta situación paradójica se puede concebir como el resultado de unos criterios tradicionales ligados a la estética romántica y a la identificación de Rothko con el artista humanista, y otros más contemporáneos relacionados con esta obsesión por el dominio del espacio expositivo. Este último es crucial para el desarrollo artístico de los sesenta en tanto que construyen espacios de encuentro, comunicación e interacción. David Anfam, reconoce esta situación y la ubica en el epicentro del problema de la definición del espacio en Rothko:

“A less bitter cut concerns the ambiguities of the entire endeavour, which was, in a sense, acutely modernist and current: modernist insofar as it was ‘the most ambitious attempt at the integration of painting and architecture in the twentieth century’ [Sheldon Nodelman]; current insofar as here were site-specific and installation art *avant la lettre*, albeit idiosyncratically conceived, and taken to an uncommon extreme. By another token, though, the Chapel remains a conservative anachronism, a throwback to the Renaissance and even more distant antecedents. If, as Arthur Danto posits, the Chapel went beyond painting to foretell a later era, our own, where artists ‘strive to encompass their audiences in a relationship more intimate than vision alone permits’, it was also as regressive as Chartres or Stonehenge.”⁹

Anfam no está únicamente señalando una disyuntiva, sino que, además, explica que este espacio real (o literal) podría concebirse como una forma todavía embrionaria del *site-specific art* y del *installation art*. Una relación que se demuestra a partir del discurso sobre la construcción del espacio de la obra.

Retomando el hilo del episodio de *Don Quijote* en el que Hume y Michaud se inspiran, se puede afirmar que el ingrediente tradicional en Rothko sería como el lazo atado a la llave de esta tendencia contemporánea. La paradoja es irresoluble y existe,

⁸ Ambos participaron en un proyecto de investigación financiado por el Getty Research Institute que trataba de hallar nuevas vías de interpretación de la obra de Rothko.

⁹ D. Anfam: “The World in a Frame”, en: A. Borchardt-Hume (ed.): *Rothko*, Londres, Tate, 2008, p. 50.

evidentemente, algo de certero en ambas posiciones. Sin embargo, el caso de Rothko se diferencia de este ejemplo en un aspecto: el hecho de que el sabor a hierro no excluye el matiz del cuero y a la inversa. Los dos polos que la paradoja de Rothko presenta tampoco se excluyen pero generan una tensión infinitamente más problemática.

De esta tensión se derivan dos actitudes diferentes para llevar a cabo un acercamiento al artista. La primera replantearía su aportación a la tradición pictórica, mientras que la segunda se lanzaría precipitadamente hacia una nueva definición de su obra –posición que lo apartaría del formalismo y lo acercaría a concepciones más acordes al tiempo de los *jointed-schemes*-. En este sentido, se convertiría en un artista que no modifica únicamente la concepción del espacio pictórico y del espacio de exposición, sino que también transforma una concepción ultra-tradicional¹⁰.

Este artículo se inclinará por una actitud que acerque a Rothko al arte contemporáneo. El imperativo que surge a raíz de esta paradoja consiste en repensar el papel de este artista en el contexto de crisis, cambio y trasgresión de los valores estéticos en los años sesenta. De la misma forma en que se ha cuestionado la plena hegemonía del expresionismo abstracto en los cincuenta, hay que advertir que este contexto no pertenece únicamente al neo-dadaísmo, ni al pop, ni al *hard-edge*, ni a las estructuras primarias, ni a la *performance*, sino que artistas como Rothko todavía tienen algo que decir. A partir de aquí, surge la pregunta por su relación con el pluralismo del que parte el filósofo francés y su defensa de que el arte es *algo* que se practica.

El primer diagnóstico se centra en el punto de inflexión entre la autocrítica propia de la autonomía del arte frente a un desenfrenado proceso de desautonomización donde encajaría el discurso sobre el cuerpo. Las estrategias que aquí se presentan para desentrañar el mecanismo de esta tensión son: el espacio real (tridimensional), el lenguaje de la repetición y la performatividad.

Se conciben como un ejemplo que muestra el desplazamiento conceptual que la misma paradoja del artista ha generado. De esta manera, cuando se hace referencia a la construcción del espacio, se está diciendo que la obra abandona su papel como fetiche para colaborar con él. La obra ya no es autónoma en relación al espacio, sino que ella misma obra activamente sobre éste. El modelo de la repetición es una herramienta para construir este espacio expositivo integrado en la obra y, en segundo lugar, para que su

¹⁰ Esta idea parte de una propuesta de Briony Fer quien se inspira en una afirmación de Borges. Éste considera que un escritor o artista no es producto de un determinado momento histórico sino que su obra puede cambiar nuestra percepción de la tradición. Así pues, tanto tiene influencia en el arte del pasado como en el del futuro. Véase, B. Fer: “Seeing in the Dark”, en: *Ibíd.*, *Rothko*, p. 34.

actividad estética sea audaz y operativa. Dicho de otra forma, la ruptura con el plano bidimensional y la ocupación del espacio del espectador genera un encuentro más cercano con la obra: como si el espectador tropezara con otro personaje, como si la obra careciera de unidad sin su presencia y su mirada interrogante, como si “dependiera” de él, o estuviera “incompleta” y lo estuviera “esperando” pacientemente¹¹.

El sentido de la expresión *Más allá de la cuarta pared* se refiere a esta ambigüedad espacial que presentan sus exposiciones. Este término teatral hace referencia a la pantalla imaginaria que actúa de límite con el escenario. Es la barrera invisible que separa el actor del público y cuando se rompe pueden establecerse lazos de comunicación. Aquí se propone como un mecanismo performativo, de gran potencial visual, por el que Rothko consigue emular los límites de lo pictórico rompiendo con la autorreflexión ensimismada del proyecto moderno¹².

Su interés por el espacio real se origina en las exposiciones que realizó a lo largo de los años cincuenta en las galerías de Betty Parsons y Sidney Janis. Éstas se convirtieron en el escenario idóneo para poner en práctica este ambiente tan envolvente que caracteriza sus obras. Para lograr esta intensidad humana y este contexto íntimo, desarrolló una noción muy particular de proporción y medida por el que la obra adquiriría una dimensión monumental. El criterio que utilizaba para el montaje de sus exposiciones es que las obras más grandes se expusieran en las salas más pequeñas, impidiendo que el espectador pudiera distanciarse física o anímicamente de las obras.

La obsesión de Rothko por controlar el encuentro con el espectador es sintomática del papel que jugaba el espacio expositivo en la elaboración de estas experiencias. Era plenamente consciente de que el sentido de su obra variaba según los criterios curatoriales. No únicamente podían modificarlo, sino que una mala *práctica* podría adormecer y anestesiar el efecto de las obras y exiliarlas al terreno de lo decorativo o, con suerte, de lo contemplativo en su sentido más pasivo.

En su libro *About Rothko* Dore Ashton narra la abrumadora sensación al entrar en la Janis Gallery y sentirse rodeada de una pintura que, como un organismo vivo, intenta atrapar a todo aquél que se le acerque. Ofrece una detallada descripción de la perplejidad del espectador quien está obligado a ejercer un papel activo en la medida que el artista lo reta continuamente convirtiéndolo en “algo más que un colaborador”. El

¹¹ F. Pérez Carreño: *Arte minimal. Objeto y sentido*, Madrid, La balsa de la Medusa, Machado Libros, 2003, p. 201.

¹² Estas tres estrategias de acercamiento a la abstracción de Rothko y el mecanismo visual de “La cuarta pared” se están sistematizando en el proyecto de tesis doctoral de la autora.

espectador, todavía desorientado, trata de esclarecer sin éxito las nuevas reglas propuestas. Este desafío psicológico es animado por el movimiento, centrífugo y centrípeto, que esta pintura genera: en ocasiones parece que quiera mostrar sus cartas, pero en seguida se retrae y se esconde en este misterioso vaivén¹³.

La autora no llega a precisar si se trata de la exposición de 1955 o la de 1958. En un principio se podría considerar como un detalle sin importancia en la medida que Rothko procuró generar la misma sensación de aglomeración tanto en la primera como en la segunda. No obstante, la exposición de 1958 destaca por ser la primera en mostrar un cambio cromático radical que inaugura el periodo de las llamadas *dark paintings*. Mediante la brusquedad de este cambio, Rothko pretendía huir de las asociaciones de calibre matissiano como la que Greenberg había propiciado en 1955 cuando publicó “‘The American-Type’ Painting”. Por otra parte, durante los años de vinculación a la galería de Sidney Janis se produjo la ruptura con Still y Newman y se distanció definitivamente de la estética *color field*. El inicio de este alejamiento se produjo en la primera exposición de esta galería en 1955, cuando sus antiguos colegas enviaron una carta de protesta condenando la decadencia en la que había caído Rothko. Más adelante también criticaron los murales que formaban parte del proyecto para decorar el restaurante four-seasons del edificio Seagram de Park Avenue.

Esta anécdota demuestra cómo el expresionismo abstracto había empezado a disolverse mientras Nueva York se preparaba para protagonizar un nuevo cambio revolucionario en el ámbito artístico. Rothko siempre se había mostrado reacio a identificarse con esta etiqueta tal como expresa en su discurso para el Pratt Institute en 1958: “I never read a definition and to this day I don’t know what it means. In a recent article I was called an action painter. I don’t get it and I don’t think my work has anything to do with Expressionism, abstract or any other. I am an antiexpressionist”¹⁴. Esta definición cada vez menos precisa y más ambigua, la enemistad con Still y Newman y las consecuencias de la muerte de Pollock indican que el Rothko más interesante, el más productivo, el más estimulante y el que aquí se presenta, es el que sobrevivió al expresionismo abstracto y el que superó sus barreras formalistas.

En este contexto de cambio subterráneo alquiló un nuevo estudio en Bowery street para empezar a trabajar en los murales Seagram. La idea de construir un espacio

¹³ Véase, D. Ashton: *About Rothko*, 2ª ed., Nueva York, Da Capo Press, 2003, pp. 194-195.

¹⁴ M. Rothko: “Address to Pratt Institute” (1958), en: M. López-Remiro (ed.): *Mark Rothko: Writings on Art*, Yale, Yale University Press, 2006, p. 128.

compartido con el espectador surge de una forma literaria cuando en octubre de 1959 Dore Ashton lo visitó en su nuevo estudio. Rothko se encontraba absorto trabajando en su proyecto. Era la primera vez que creaba una obra interrelacionada para un espacio en particular, lo que ofrecía nuevas posibilidades en la distribución y disposición de los murales que, a su vez, ampliaría e incrementaría la experiencia del espectador.

Para construir y articular este escenario tan inquietante inspirado en la biblioteca laurenciana de Florencia y en los frescos de Pompeya, Rothko recreó meticulosamente el espacio del que dispondría. Su intención era llegar a controlar la luz y, con ella, la experiencia estética del espectador¹⁵. Siempre tuvo preferencia por los estudios oscuros y austeros donde se podían dirigir fácilmente los efectos lumínicos. Incluso cuando alquilaba un estudio luminoso tapiaba las ventanas para impedir que la engañosa luz natural estropeará su proceso creativo. Dore Ashton entró cuidadosamente en el estudio, que parecía un viejo teatro donde sólo se percibía un hilo de luz tenue que le indicaba donde se encontraba su amigo. Cuando Rothko advirtió su presencia, exclamó emocionado y exaltado que había creado *un lugar*: “I have made a place”¹⁶.

A partir de este momento se define el sentido del espacio de exposición que forma parte del conjunto ambiental de su obra. Más allá de su sentido simbólico, configura un espacio real, concreto y transitable donde la obra encuentra su lugar. A su vez, denota una connotación volátil, efímera y vaporosa en el sentido más michaudeano del término. Sin embargo, estos escenarios no siempre funcionaban en la medida que dependían de las condiciones físicas del entorno. Una característica que Ashton ya había observado: “Rothko had made a consecrated place for himself, and when some of the panels were subsequently removed from the ‘place’ and exhibited out of context, they appeared strangely isolated”¹⁷. En otra ocasión volvió a referirse a este carácter singular: “These paintings had to respond to an inner vision that could never be quite satisfied in actual *situ*, as confirmed by Rothko’s eventual refusal to deliver them”¹⁸. Teniendo en cuenta esta reflexión, es inevitable pensar que una parte de su producción se ha perdido en este antecedente embrionario del *site specific art*. No obstante, todavía

¹⁵ Paulatinamente, el estudio se convertiría en parte fundamental del proceso creativo. En parte, muchos de los problemas relacionados con el lugar de exposición surgen a raíz de esta transformación del estudio. Véase, B. O’Doherty: *Studio and Cube*, Nueva York, Columbia University, 2008.

¹⁶ Op. Cit., *About...*, p. 155.

¹⁷ D. Ashton: *The Unknown Shore. A View of Contemporary Art*, Boston, Little Brown and Company, 1962, p. 77.

¹⁸ Op. Cit., *About...*, p. 156.

se presenta como su eje central por lo que la teoría y la historia del arte contemporáneo deben confiar en los testimonios de Ashton y Motherwell, entre otros.

En la medida que el proyecto Seagram fracasó, resulta altamente problemático tratar de definir el lugar que deben ocupar estos murales: ¿sería el estudio de Bowery o una versión ideal del four-seasons? ¿Sería la sala 18 que le asignó Norman Reid¹⁹ o su actual sede en la Tate Modern? Adquirirían diferentes sentidos en cada uno de estos espacios: Bowery sería el lugar original donde se crearon, pero ante la ficticia posibilidad de que el estudio se hubiera convertido en museo, sería difícil mantener la misma experiencia. En cambio, la Tate se ha convertido en la madre adoptiva de unos *site-specific* que habían perdido su lugar, unas obras huérfanas que, en cierta medida, se pueden comparar con las *Non-Sites* de Smithson tal como propone Anfam. Los murales Seagram necesitarían un lugar para reproducir sus emociones pictóricas originales, un lugar orgánico que vibrara con los susurros del color. En ningún caso debería ser un espacio lleno de murales colgados teatralmente en las paredes. Por este motivo Briony Fer advierte: “Anguishing over the fate of the whole Seagram project, Rothko wrote to William Scott in December 1959, stating that ‘there really is no place for them’. What kind of place could they be in –or, for Rothko, what kind of place could they *be*?”²⁰

Siguiendo este hilo argumental, la Rothko Chapel constituye el testimonio permanente de este proyecto. Por lo que se convirtió en el lugar de Rothko, donde se produce la puesta en escena del drama humano y resurgen las emociones a partir de una experiencia física del arte. Su carácter único no es consecuencia de un valor aurático, ni de un resultado teleológico. Más bien responde al hecho de que fue su gran oportunidad para crear un lugar que no dependiera de las efímeras exposiciones en galerías de arte, ni tuviera que adaptarse a un espacio predeterminado. Rothko no consideraba estos murales ni como pinturas ni como iconos, su intención consistía en eliminar cualquier trazo que distrajera al visitante. Se trataba de que las obras desaparecieran y se disolvieran michaudeanamente en la luz que ellas mismas proyectaban las unas sobre las otras, fruto de un diálogo fluido y activo. Finalmente sólo quedaría la presencia²¹ de esta luz, cambiante y estática, fluctuosa y acidificada, que daría lugar a un ambiente sórdido pero sosegador. Comparable a una aurora boreal morada y rojiza, según la luz

¹⁹ Norman Reid era el director de la Tate Gallery cuando se pactó la donación de los nueve murales Seagram.

²⁰ B. Fer: “Rothko and Repetition”, en: G. Phillips y T. Crow (eds.): *Seeing Rothko*, Londres, Tate, 2006, p. 165.

²¹ El objetivo de Rothko era que sus obras adquirieran una fuerte presencia, de forma que el espectador podría sentir las aunque estuviera de espaldas, como si sintiera la presencia y el calor del sol.

natural filtrada, que influye en el humor y estado de ánimo del espectador, se convierte en uno de los principales materiales arquitectónicos. Se recupera, así, aquella imagen del viejo teatro en Bowery, donde la luz es el único medio a través del cual es posible disfrutar de la escena.

De nuevo aparece la paradoja que abría esta discusión: la existencia entre un Rothko tradicional y autoritario, que manteniéndose en un registro romántico trata de cubrir las necesidades espirituales del hombre moderno, y la de un Rothko trasgresor que trata de establecer puentes de comunicación entre la obra y el espectador recuperando uno de sus principales lemas de sus días de creador de mitos (*Mythmaker*): “The appreciation of art is a true marriage of minds. And in art, as in marriage, lack of consummation is ground for annulment”²². Compara el arte con un matrimonio en el que ambas partes *se comprometen* en un mismo *proyecto*. En esta línea, expertos como Briony Fer, Jeffrey Weiss o David Anfam, lo consideran un artista que se avanza al arte de la instalación centrándose en el cuerpo y generando nuevas experiencias plurales²³.

En “Dis-orientation: Rothko’s Inverted Canvases” Weiss también trata de resolver esta paradoja apuntando que el propio valor ontológico del cuadro contempla la posibilidad de que se conciba como un objeto (o cosa) y como una imagen de dimensión simbólica. Como consecuencia, la tendencia de recurrir a un lenguaje metafórico, mitológico y metafísico resulta insuficiente en la medida que excluyen la evolución de las propuestas contemporáneas al artista o inmediatamente posteriores. Por esta razón, se requerirán unos criterios distintos que contemplen la posibilidad de que Rothko jugara un papel importante en el contexto artístico de los sesenta. Para Weiss, esta concepción pragmática no excluye su sentido simbólico, sino que propone repensar su aportación a partir de la tensión entre estos dos polos.

Localiza esta voluntad en la tendencia del artista a invertir la orientación de sus obras tanto en el proceso creativo como en algunas exposiciones. Esta característica, que podría parecer anecdótica, genera un complejo entramado conceptual que reclama

²² M. Rothko y A. Gottlieb: “Rothko’s and Gottlieb’s letter to the editor” (1943), en: Op. Cit., *Mark Rothko: Writings...*, p. 36.

²³ El tipo de experiencia que despierta la capilla no puede ser única y unilateralmente, la que suscita un ábside del siglo XII. En primer lugar, una de las metas de la autonomía del arte consiste, justamente, en emanciparse de una estética ligada a la ética o a la política. En segundo lugar, el arte de vanguardia había propiciado una visión panóptica que rompía con el esquema de la representación y, por tanto, con el intento obstinado del espectador por reconocer o establecer analogías. Este último punto recupera el imperativo michaudeano de aprender las nuevas reglas del juego. Sin embargo, no se niega la posibilidad de que el visitante sienta, a título individual, esta experiencia ligada a la ética. Véase, M. Paulo: “1964: Rothko y Warhol”, en: D. Samir (ed.): *Límites y fronteras. XLVI Congreso de Filosofía Joven*, La Laguna, Universidad de La Laguna, 2009, pp. 357-363.

una relectura de su lenguaje artístico y ofrece una nueva pauta de interpretación. De hecho, es la que utilizó para comisariar la retrospectiva del National Gallery of Art the Washington en 1998 y la que dominaba el entorno propuesto por Sidney Janis en 1958.

Por su parte, en “Rothko and Repetition” Briony Fer trata de demostrar que las abstracciones de formato clásico están intrínsecamente relacionadas con los modelos de repetición que se desarrollaron en los sesenta y que, por tanto, su aportación fue significativa en la crisis de los valores formales de la pintura moderna. La existencia de una recurrencia formal no es algo que escape al juicio del espectador. Sin embargo, esta característica ha sido naturalizada como el sello inconfundible del artista, por lo que todavía no había sido pensada más allá de los parámetros modernos. El atrevimiento de Fer consiste en reivindicarla como síntoma de los modelos posteriores de repetición. Es una propuesta audaz en tanto que sugiere un abandono progresivo de la pintura como medio y la necesidad de plantear nuevos retos y compromisos en el lenguaje artístico.

No obstante, existe una diferencia abismal entre el sentido que adquiere en Rothko y el de otros artistas como Warhol o Flavin. Asimismo, existen prejuicios en torno a su tesis que podrían desvirtuarla. El más importante sería el papel que jugó la crítica formalista de Michael Fried, quien concibió la repetición como un mero recurso retórico que funcionó eventualmente en las *all-over* de Pollock y en las *shape canvases* de Stella. En cambio, Fer la vincula con la búsqueda de un nuevo lenguaje más próximo al espectador, que se oponga al plano bidimensional y trate de desintegrar la presencia del muro blanco. En este sentido, relaciona la repetición en Rothko con la instalación y reivindica la necesidad de repensar la pintura en términos más contemporáneos: ésta ya no es un medio sino que puede contribuir a construir un espacio:

“In many ways, it is Rothko’s kind of encounter that can be seen as a formative when we think of a range of contemporary installations. The fact that installation is usually seen as a stance against painting is entirely misleading. Instead, it may be a contemporary form of the picture in the expanded sense that artists such as Rothko had made it.”²⁴

Estas propuestas, así como el proyecto de investigación en el que se inscriben, demuestran que la definición del papel de Rothko como uno de los últimos grandes artistas de la modernidad es, por lo menos, simplista. Sus obras se hallan en un terreno ambiguo donde deambulan entre teorías esencialistas y un reclamo cada vez más

²⁴ Op. Cit., “Rothko...”, p. 168.

explícito de la presencia del espectador. En este sentido, se presentaba la Rothko Chapel como el testigo más nítido de esta ambivalencia. Aníam lo justificaba en el hecho de que es la obra más arraigada a la tradición y la que mejor representa el tipo de interpretación global que requiere el arte contemporáneo. A raíz de esta distinción, se podría concebir la capilla como la obra más hermética y autorreferencial, al mismo tiempo que, según este modelo de objetualidad, repetición y percepción, se acabaría convirtiendo en la menos autónoma. Su forma de obrar sobre el espacio la acercaría a la voluntad tridimensional del minimalismo con el que compartiría una dimensión y escala antropomórfica, una percepción temporal y una disposición teatral.

Esta última característica hace referencia a la terminología de Fried quien estableció dos pautas de acercamiento al arte moderno: la absorción, que hace referencia al ensimismamiento propio de la autonomía autocrítica, y la teatralidad, que hace referencia al distanciamiento del espectador mediante un juego fenomenológico. Tal como la presenta Fried, la teatralidad tiene una connotación de falsedad y exageración que impone este alejamiento. No obstante, si se despojara de su vinculación con este artífice propio de un *trompe-l'œil* teatrero²⁵, se podría convertir en un lugar de reflexión muy fructífero. Mediante este ejercicio crítico, se sustituiría la estética formalista por una exaltación del valor táctil del objeto artístico²⁶. Es decir, se convertiría en el lugar donde la teatralidad encontraría a la performatividad. Esta última presenta una concepción más austera, orgánica y vasta que recupera la actitud de Rothko cuando declaró que el arte no era más que “un matrimonio de mentes”. De esta forma, responde al movimiento que presupone el verbo inglés “to perform”: la capacidad por poner en juego una dinámica, por realizar y ejecutar una actividad, por ponerla en práctica, por intervenir y operar, por experimentar e interpretar. Estas cualidades afloran de forma más evidente cuando en nuestro museo imaginario Rothko se presenta al lado de la revolución minimalista.

²⁵ Francisca Pérez Carreño relaciona la teatralidad con la exageración, el artificio y lo teatrero: “el objeto minimal apela al espectador por su tamaño, por su oscuridad, por la situación en la que se encuentra, es decir, por razones inapropiadas. Por eso, el arte minimal es teatrero, teatral en el mal sentido. Quien es teatrero llama la atención por su gesticulación, por el volumen de su voz, porque no deja de apelar”. (Op. Cit., *Arte...* p. 196).

²⁶ En *La realidad del artista Rothko* parte de la base de que en toda obra pictórica existe un valor visual y otro táctil que han perdurado a lo largo de la historia del arte. El primero, ligado al ilusionismo del Renacimiento, da paso al objeto representado propio de la perspectiva. En cambio, el segundo presenta un cuerpo sólido en un espacio bidimensional como ocurre, por ejemplo, en los murales egipcios. Según Rothko, estos dos polos plásticos determinan el papel del espacio y se convierten en la base filosófica de la obra. Véase, M. Rothko: *The Artist's Reality. Philosophies of Art*, Yale, Yale University Press, 2004.