

DORE ASHTON

DE MALEVICH Y ROTHKO

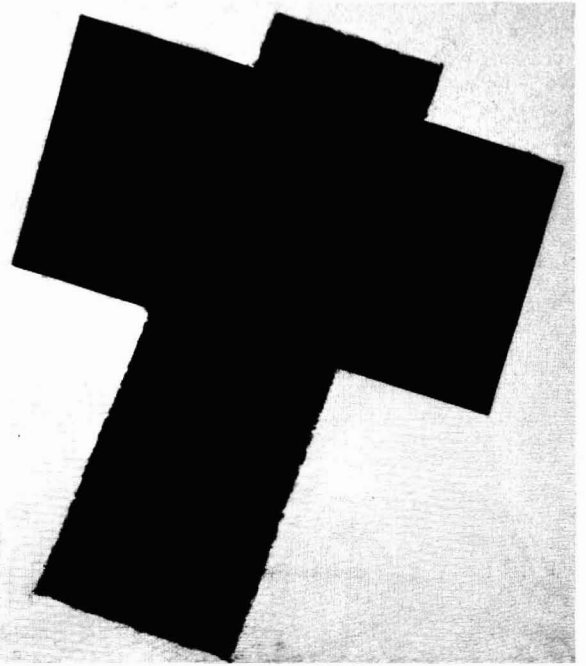
Digo “de Malevich y Rothko” en lugar de “de Malevich a Rothko”. Estoy hablando *no* de una progresión histórica y objetiva sino de una percepción nacida y re-nacida. La historia de la pintura incluye todo lo que alguna vez estuvo en ella, y más allá de esta obra o aquella, contiene ciertos estribillos. Estos dos hombres fueron artistas del siglo XX y, naturalmente, se expresaron con el vocabulario iniciado en su momento. Eran artistas *modernos* por nacimiento y educación. Pero su percepción, a pesar de basarse en una terminología nueva, fue compartida —compartida con ciertos temperamentos del pasado del arte, y compartida con nosotros y compartida, sin duda, con los que vendrán.

Cuando ya avanzada su vida el poeta Mallarmé declaró que la única tarea del poeta es la explicación órfica del mundo, reiteraba su convicción de que existen dos lenguajes, uno práctico y otro poético. Orfeo es el dador de la poesía, del arte. Este mito complicado, sin importar qué más quiera decir, habla primordialmente del poder del arte. La voz de Orfeo hacía que hasta las piedras se conmovieran. Cuando las Ménades lo mataron y mutilaron, su cabeza fue arrojada al río, donde flotó y siguió murmurando. La explicación órfica del mundo es un largo canto transmitido de generación en generación. Su lenguaje es metáfora. Intimación. El mito dice al cantante y a la canción, pero la canción es lo que importa. Esta sobrevive. Cuando hablo de Malevich y Rothko, hablo de artistas que eran conscientes del “otro” lenguaje, del lenguaje órfico, como un lenguaje que trasciende la existencia temporal, un lenguaje que aspira a expresar, a través de la eternidad, una cierta percepción.

Entre las necesidades más aparentes del periodo moderno figuraron la resurrección de la explicación órfica, el hablar de cosas ocultas, el restablecer para la experiencia una dimensión mítica y el encontrar la unidad que la metáfora contiene. Por mítica quiero decir una dimensión más allá del tiempo del calendario y del espacio geométrico —la dimensión que sólo la imaginación puede conocer. El mito de Orfeo es al mismo tiempo temporal y espacial, pero a la manera mítica. Orfeo desciende, asciende, flota, y su canción llena todos los espacios. Los artistas de la familia órfica sienten la necesidad de conmover, primero a sí mismos y después a su público, así como se dice que Orfeo conmovía a las mismas piedras. Penetran y trascienden otros espacios para insinuar el infinito —un concepto que sólo la imaginación puede entender. Van Gogh caminaba en el campo infinitamente extenso y llano, cerca de Arles, y escribió:

para mí es hermoso e infinito como el mar.

La infinitud ha sido por mucho tiempo un reto para los pintores —por tener que expresarla *dentro de límites*. Esta parado-

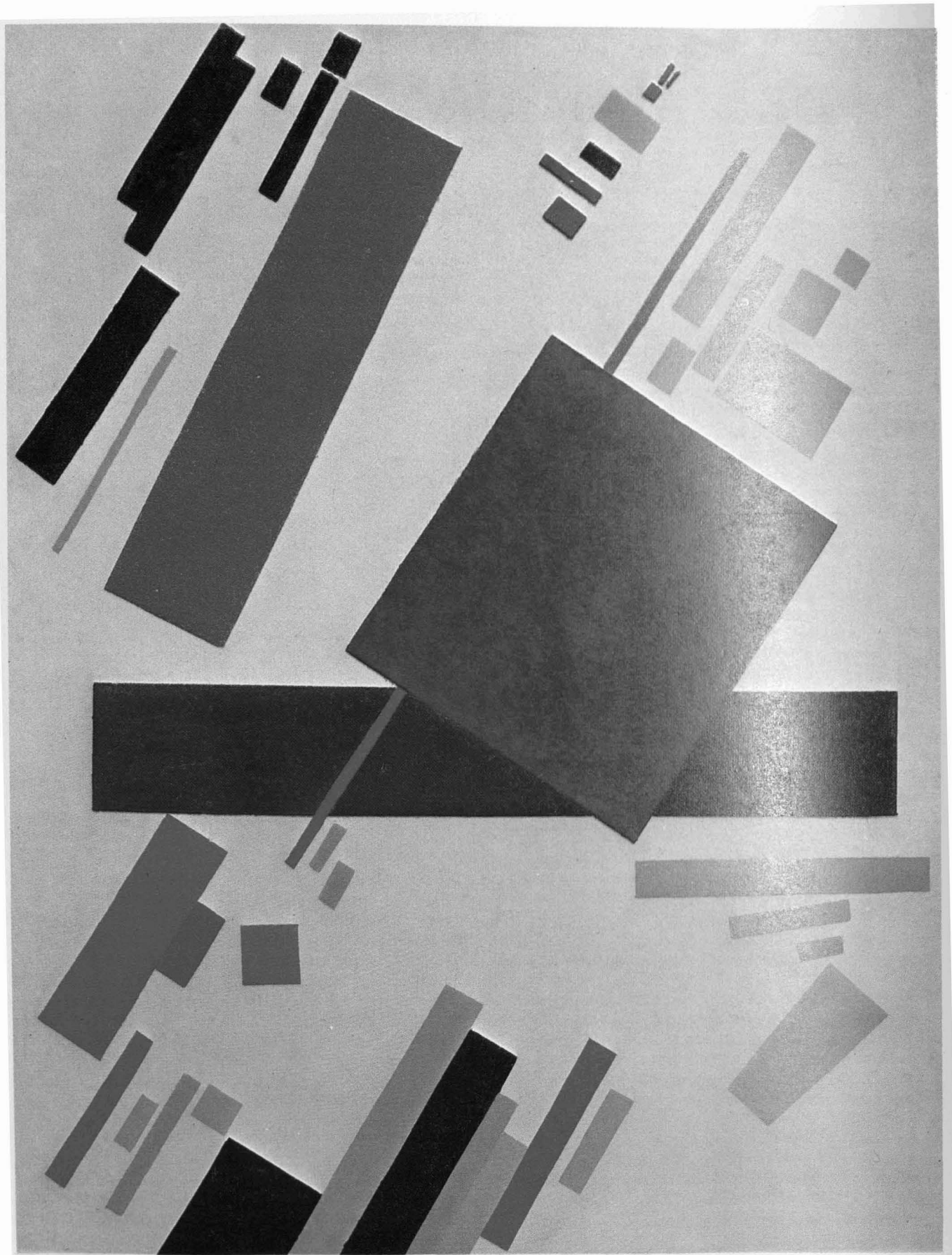


Malevich Pintura suprematista, 1920

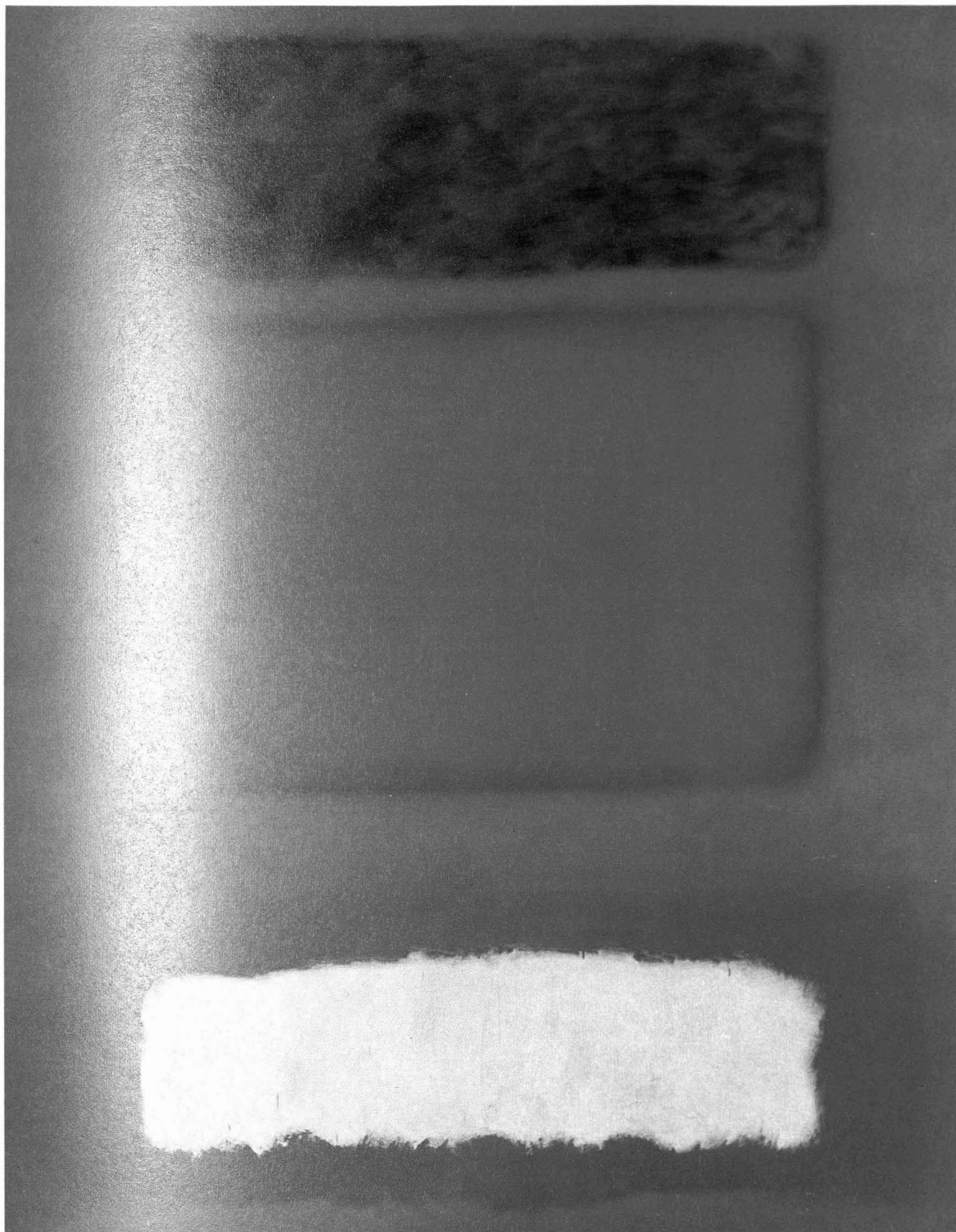
ja no pueden resistirla muchos temperamentos. Van Gogh conoció este anhelo. En el siglo XX la necesidad se volvió más intensa y fue expresada en un idioma nuevo por los artistas, a lo largo del siglo. Malevich pensó su viaje como a través de “un inmenso desierto”. Rothko habló de las ideas y los planes que tenía en la mente al principio como “simplemente la puerta a través de la cual uno dejaba el mundo en el que éstos surgen”. La conciencia de su herencia órfica era clara:

No excluyo a ninguna emoción de ser real y, por lo tanto, pertinente. Me tomo la libertad de tocar cualquier cuerda de mi existencia.

Ambos pintores descubrieron que el arte es un lenguaje expresivo que contribuye al conocimiento. La pintura es un tipo de lectura de la experiencia universal, y a pesar de que pueda ser, como pensaba Malraux, un lenguaje “tácito”, es un lenguaje: el lenguaje de la metáfora. “Los escritores”, advertía el filósofo Merleau-Ponty, “no deben subestimar el trabajo y el estudio del pintor, ese esfuerzo tan parecido al esfuerzo del pensamiento y que nos permite hablar de un lenguaje de la pintura”. Tanto Malevich como Rothko te-



Malevich *Pintura supematista*, 1916



Rothko *Rojo, blanco y café*, 1957

nían una percepción común de la imaginación: que podía conocer la infinitud (y que la infinitud era, de hecho, característica de la imaginación espacializante). Al intentar utilizar las fronteras de su arte —la pintura— para expresar la infinitud, cada uno dio una nueva voz a una larga ensoñación del siglo XIX que incluye el sueño de vastedad de Baudelaire y su deseo, como escribiera, de lanzarse a las profundidades del abismo (Cielo o Infierno, qué más daba: a las profundidades de lo Desconocido para encontrar algo nuevo). Incluye también a Rimbaud, que navegaba en el *Poema del mar* y soñaba con ir “a cualquier parte fuera de este mundo”; y a Mallarmé, que planeaba escribir una “suntuosa alegoría de la Nada” y trataba de alcanzar los “rayos de absoluta pureza”. El vacío, la infinitud, como una experiencia psicológica familiar asociada con el sentimiento puro, se convirtieron en el reto para estos artistas plásticos.

Malevich

Malevich buscó los mismos espacios con que soñaron estos predecesores del siglo XIX. Su abandono de la tradición y su camino hacia lo desconocido fue celebrado de muchas maneras. En 1916 le escribió al compositor y pintor Matiushin que:

la aspiración hacia el espacio habita de hecho en el hombre y en su conciencia, ‘un deseo de escaparse del globo del mundo’.

En 1919, en el catálogo para la Décima Exposición Estatal en Moscú, incitaba exaltadamente a sus lectores:

¡Naden! El blanco abismo libre, la infinitud, está ante ustedes.

En varias ocasiones, en los textos en los que trataba de explicar su salto hacia un nuevo idioma, había sostenido que quería llegar “al desierto del sentimiento puro”. Desierto, mar, cielo —los espacios que la imaginación vive más íntimamente como infinitos.

¿Cómo llegó a tener la ambición, como escribió en una carta, de “devolver todo a cero”? El elemento de catarsis aparece por todas partes en sus años intensos. Es una cuestión de temperamento. Malevich fue abofeteado por la excitación de su época, fue lanzado en muchas direcciones antes de que tuviera la experiencia de conversión del cuadrado negro. Tuvo que luchar contra la ironía que acosaba a lo moderno, consciente de su posición solitaria en el universo. Tuvo que experimentar la duda y superarla. Tuvo que conciliar los acontecimientos exteriores con su vida interior y las aspiraciones colectivas con su salvación personal. Su necesidad era expresar una intuición del espacio habitado —habitado, es decir, en la imaginación— o, en otras palabras, la explicación órfica del mundo. Estudió por sí mismo varias nociones del espacio: conoció lo matemático observando la perspectiva renacentista y lo cósmico gracias a los simbolistas de finales del siglo XIX, quienes ya sugerían extensiones más allá del punto de fuga. Pero su espacio iba a ser mítico: el espacio en el que convergen el tiempo y el espacio mensurables. “En el presente”, escribió en 1919, “el camino del hombre se encuentra en el espacio. El suprematismo es el semáforo de luz en su abismo infinito”.

Por mucho tiempo, toda Europa había estado agobiada por la recuperación de los valores que Nietzsche había pedi-

do. Los rusos no estaban exentos de la tremenda inquietud que abrumaba al siglo XX durante sus primeras décadas. Los artistas, poetas y músicos que Malevich conoció en Moscú durante sus años de estudiante habían sido expuestos a innumerables puntos de vista que provenían en gran medida de Francia y Alemania y se habían aventurado en el vertiginoso viaje de dismantelar sus propias tradiciones rancias. La revolución fallida de 1905 los empujó a extremos radicales. Alrededor de 1910 Malevich, que tenía entonces 32 años, empezó a abandonar su estudiosa recapitulación de los modelos franceses anteriores —el impresionismo y el post-impresionismo— y a acercarse a los acontecimientos más recientes, como el fauvismo y el cubismo. Como muchos otros artistas y poetas, estaba asombrado por la aparición de esas obras radicales en las colecciones privadas formadas en Moscú durante las primeras dos décadas del siglo. La colección de Schukin se abrió a los artistas hacia 1909. Ya en 1911 Malevich se había aliado con la pareja dinámica de Larionov y Goncharava y estaba buscando conscientemente su liberación del pasado. Como muchos europeos, estos artistas sentían la necesidad de despojarse de las apretadas ataduras de la civilización. Reafirmaban la necesidad de regresar a los más simples comienzos y los encontraron en el antiguo arte popular ruso y en el inartístico arte de los niños. Retaron al gusto burgués al infundir a su trabajo una tosquedad deliberada y, por lo menos en un principio, se acercaron con una veneración tolstoiana al mito del campesino ruso. Una de sus exposiciones a manera de manifiesto anunciaba que incluiría “pintores de caballete, pintores de casas y pintores de carteles”, como una bofetada deliberada a la burguesía con sus falsos refinamientos y hábitos fijos. Esto recuerda que una de las fuentes importantes de apoyo moral para esos artistas fue el genio impaciente de Rimbaud, que había declarado en *Una temporada en el infierno*:

Me gustaban las pinturas idiotas, dinteles de puertas, escenografías, telones de saltimbanquis, letreros, grabados populares; la literatura pasada de moda, el latín de iglesia, los libros eróticos sin ortografía, novelas de nuestras abuelas, cuentos de hadas, libritos de la infancia, óperas viejas, estribillos tontos, ritmos ingenuos.

La poderosa denuncia por parte de Rimbaud de la poesía y la pintura (de, en realidad, toda la civilización occidental) incitó a los rebeldes rusos del círculo de Malevich. Wanger fue el precursor de un acercamiento entre poetas, pintores y músicos cuando habló del *Gesamtkunstwerk* y discutió junto con el ruso Kandinsky ya en 1908. Malevich era muy susceptible a las exigencias extravagantes de los poetas de su círculo (la mayoría de los cuales también eran pintores) y, como ellos, buscaba encontrar la verdad en un voluntarioso primitivismo. Su amigo, el poeta Velimir Khlebnikov, trató de construir poemas usando solamente un vocabulario infantil. Otros amigos suyos coleccionaban dibujos de niños. El poeta Alexei Krychenik se dedicaba a la articulación de su lenguaje “transracional” y en el curso de sus exploraciones estudió las lenguas de ciertas sectas rusas. Su sentido del lenguaje revelaba pensamientos maravillosos:

La palabra tiene una vida doble. A veces crece como una planta y produce una masa de cristales sonoros; después el sonido vive su propia vida y el lado de la razón vive en la sombra; a veces la palabra se pone al servicio de la razón y dócilmente ejecuta sus órdenes... Es una batalla de dos



Malevich Dibujo suprematista, (vista aérea), 1928

universos en el corazón de la palabra y que da al lenguaje una doble vida: dos círculos de estrellas errantes...

Como Jung, que también buscaba definir un lenguaje subliminal de la expresividad, estos artistas escuchaban el lenguaje de las lenguas por su otredad, sus ritmos innatos, sus implicaciones alógicas. Malevich aceptó con gusto unirse al grupo de excitados poetas que estaban desmantelando el lenguaje convencional. Fácilmente descubrió las analogías entre el lenguaje del pintor y el lenguaje del poeta. Cuando en 1913 los poetas Kruchenyk y Khlebnikov publicaron un manifiesto que llamaron "La palabra como tal", Malevich fue el colaborador visual. Estos artistas desligaron a la palabra de su significado convencional. Decían que tenía que ser:

1. Como si fuera escrita y leída en un abrir y cerrar de ojos.
2. Como si fuera escrita con una dificultad más incómoda que un par de botas negras o un camión en la sala.

Encontraban en los tonos altos y bajos el verdadero significado poético de las palabras. Khlebnikov había escrito:

Aparte del lenguaje de palabras, de unidades de sonido, hay una textura de unidades mentales, una textura de conceptos que rige a la primera...

y Kruchenyck lanzó vigorosamente su teoría de una alógica o un no-sentido o una metalógica, con su invención del Zaum —un nuevo lenguaje, según pensaba. Malevich tuvo la oportunidad de descubrir que si la palabra podía llevar el ancla y flotar libre de su significado convencional, lo mismo podía hacer una forma o un color. Al principio, alrededor de 1913 y 1914, asimiló su conocimiento de las pinturas cubista y futurista desorientando al espectador al hacer yuxtaposiciones irracionales. En una pintura donde retrataba una vaca y un violín reunidos de manera incongruente, escribió una leyenda donde declaraba la guerra contra "la lógica, el sentido común y el prejuicio pequeño burgués".

En 1913 le escribió a Matiushin:

Hemos llegado al más-allá-de-la-razón. No sé si esté de acuerdo conmigo o no, pero estoy empezando a comprender que en este más allá de la razón hay también una ley estricta que le da a las pinturas el derecho de existir. Y ni una sola línea debería pintarse sin la conciencia de su ley, sólo entonces estamos vivos.

Este querer ir más allá del arte de la expresión individual hacia una abstracción llamada ley, fue uno de los desarrollos paradójicos del arte moderno durante los primeros años. Kandinsky, cuyos escritos eran conocidos por Malevich y sus amigos, ya había intuido que más allá de las funciones imitativas de la pintura había un principio abstracto y que, en su momento, este principio será inteligible. "Hay artistas que aún hoy en día experimentan la forma abstracta como algo muy preciso", escribió, y citaba a su amigo Arnold Schoenberg diciendo:

Cada combinación de notas, cada avance es posible, pero estoy empezando a sentir que hay reglas y condiciones definidas que hacen que me incline hacia el uso de esta o aquella disonancia.

Malevich instintivamente convirtió el impulso a lo absurdo y alógico en un *ir más allá* —frase que se encuentra tantas veces en el habla de la época. Una vez que los objetos eran liberados de su forma y lugar asignados, se sometían a otras leyes y en un corto tiempo, sin duda, desaparecían, serían desterrados. La experiencia crucial para un pintor tenía que ser la de un nuevo sentimiento del espacio. Uno tras otro, los hombres y mujeres del círculo de Malevich descubrieron la tentación del espacio. Como Khlebnikov lo expresó: "Nuestras preguntas se dirigían al espacio vacío donde el hombre no ha estado todavía." Se hablaba mucho de la cuarta dimensión y se tenía una actitud casi religiosa hacia la geometría no euclidiana. Matyushin explicaba:

La primera pregunta se refería al espacio, '¿dónde?' y '¿hacia dónde?' Lo que nos interesaba a los pintores en términos de medición era el problema del espacio. El método anterior en representación visual no nos satisfacía.

Para Malevich, resultaban atractivas la nueva matemática y la física, pero su temperamento era a la vez más poderoso y más lírico que el de sus colegas. Una gran intoxicación se expresó en su gesto radical una vez que hubo limpiado sus telas para adentrarse en su desierto de sentimiento. En 1915, por la época en que preparaba su golpe visual, le escribió a Matyushin acerca de una nueva revista que proponía que se llamara *Zero*:

En vista del hecho de que pretendemos devolver todo a cero, decidimos que se llamara *zero*, al mismo tiempo que nosotros iremos más allá de cero.

Una vez que despojó a sus pinturas de todas las cosas y buscó formas neutrales, Malevich se liberó, y a través de sus comentarios se descubre una gran alegría, un triunfo extático: "He destruido el anillo del horizonte y he salido del círculo de las cosas." Para él, el cuadrado, que en un principio había concebido como decorado para una producción teatral en 1913, se convirtió en "el embrión de todas las posibilidades" y esas posibilidades lo llevarían más allá de cero.

A pesar del desprecio predominante hacia el misticismo

que había prevalecido en el arte ruso después de principios de siglo, y a pesar de la aceptación del interés científico por parte de Malevich y de aquellos que lo siguieron en lo que él llamó suprematismo, existe amplia evidencia de que el mismo Malevich anhelaba la experiencia de trascendencia generalmente considerada mística. Sostenía que estaba interesado en representar un sentido del espacio universal, derivado de las fuentes científicas más variadas, pero su prosa invariablemente se elevaba cuando trataba de describir su búsqueda. Quería describir una experiencia pictórica directa, sin mediaciones. En 1916 escribió en una carta a Mayuishin:

Una superficie suspendida, pintada de color en una hoja de tela blanca, provoca directamente en nuestra conciencia una fuerte sensación de espacio.

Pero añade inmediatamente después:

Me transporta a un inmenso desierto donde uno percibe a su alrededor los puntos creativos del universo.

Hay más: la explicación órfica del universo repercute en otra carta de 1916:

Pero descubriremos algo más, revelaremos en la tierra aquello que no puede ser revelado en el cielo. Cristo reveló el cielo en la tierra, poniendo un fin al espacio, y estableció dos límites, dos polos, para que pudieran existir en sí mismos —o “allá”. Pero nosotros pasaremos por mil polos, lo mismo que pasamos sobre billones de granos de arena en la playa de un mar o de un río. El espacio es más grande que el cielo, más fuerte y más poderoso, y nuestro nuevo libro es la enseñanza del espacio del desierto.

El mundo sin objetos de Malevich es de hecho una lectura del universo. En sus pinturas sostenía que “cada forma es libre e individual. Cada forma es un mundo”. Pero se encuentran también momentos de misticismo cristiano: “Un artista debe construir un sistema pictórico como si fuera un cuerpo viviente.” (1919)

Malevich no se alejó tanto de la interpretación metafórica del mundo como algunos de sus críticos sostienen. Su romanticismo siempre estuvo cerca de la superficie, como cuando escribió:

Y me alegra que la cara de mi cuadrado no pueda fusionarse con la de cualquier otro artista de cualquier otra época... Y yo mismo no soy más que un escalón. La naturaleza es un cuadro viviente y uno puede deleitarse en ella. Somos el corazón viviente de la naturaleza. Somos la construcción más valiosa en este gigantesco cuadro viviente.

Dicha visión es uno de los estribillos, uno de los estribillos órficos. Las palabras del visionario del siglo XIX, Novalis, tienen el mismo alcance:

Estamos buscando el plano maestro del mundo —eso es lo que somos nosotros mismos.

Rothko

Rothko nació en 1903, un año después de que Malevich se estableciera en la Escuela de Arte de Moscú. Excepto por haber nacido ambos en Rusia, había muy pocas circunstancias similares en sus vidas. Y, sin embargo, en la historia del arte del periodo moderno, pueden aparecer unidos por el espíritu.

Rothko tenía diez años cuando su familia emigró a Portland, Oregon, una ciudad provinciana donde el joven inmigrante conoció la visión anarquista de la justicia social. Uno de sus primeros recuerdos más vívidos fue el de Emma Goldman. Mientras que el medio de Malevich fue galvanizado por la revolución de 1905, el de Rothko fue estimulado por la revolución de 1917. Su ambición, cuando se fue al Este, a la Universidad de Yale, era convertirse en un dirigente sindical. Su temprana atracción por la música y la literatura no encontró muchas salidas, pero hubo una experiencia muy significativa en su juventud que fue paralela a la de Malevich: su participación como actor en un teatro de repertorio. Así como Malevich se había liberado de las opiniones convencionales sobre la pintura creando escenografías para la ópera *Victoria sobre el sol*, así Rothko encontró el camino hacia su posición filosófica como pintor gracias al teatro. Su amor constante por Esquilo y Shakespeare fue expresado muchas veces. Para él la metáfora de la vida era, como había dicho Shakespeare, un escenario. Más tarde Rothko diría que sus formas eran “actores en un drama”.

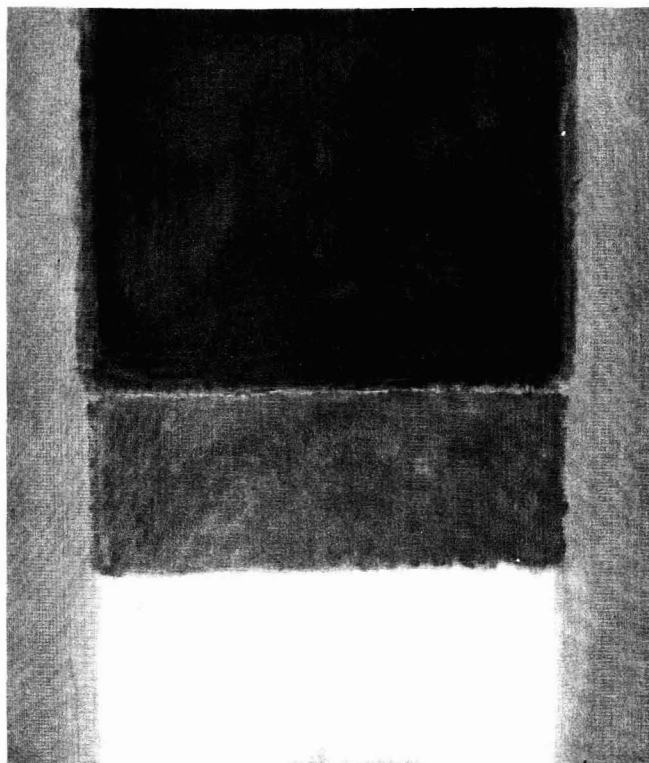
Cuando Rothko dejó Yale en 1923, llegó a Nueva York con ambiciones vagas que fueron aclarándose lentamente mientras asistía a clases en la Art Students' League. Ahí empezó su lucha consigo mismo. No tenía muchas dotes y debía enfrentarse a muchos puntos de vista opuestos. En las primeras etapas de su búsqueda fue atraído por la tradición expresionista que encabezaba Max Weber. La expresión siempre viene antes que los medios, predicaba Weber. Introducía a los alumnos a sus propias fuentes —Cézanne, Matisse, Picasso y, sobre todo, el arte primitivo— y Rothko absorbía sus opiniones. Al mismo tiempo, las simpatías de Rothko hacia el socialismo lo hacían sensible a otros puntos de vista. Así como Malevich había insistido en las imágenes del campesino y había vuelto los ojos a las tradiciones populares, así Rothko buscaba expresar sus percepciones de la gente común, sobre todo de los pobres urbanos. Cuando durante la década de los treinta hubo un gran surgimiento del interés social, Rothko se sintió combatido y abatido. Defendía su impulso interior de la intrusión de las polémicas políticas, tratando de aclararse a sí mismo sus objetivos fundamentales.

Al principio se dio cuenta instintivamente de que ni la tradición formal occidental, ni la tradición expresionista de principios del siglo XX, iban de acuerdo con su temperamento. Como había dado clases a niños a partir de 1929, empezó a pensar en los niños de manera muy parecida a como lo hicieron Malevich y sus amigos —como más directos, más verdaderos, más puros en su expresión. En el arte infantil, escribió en un libro de apuntes, uno podía aprender “la diferencia entre mera habilidad y habilidad ligada al espíritu, a la expresividad y a la personalidad”. Hablaba de:

una actividad creativa constante en la que el niño crea una completa cosmología infantil que expresa el mundo infinitamente variado y excitante de las fantasías y experiencias de un niño.

Su interés por el arte infantil era verdadero y se preocupó por los trabajos educativos experimentales, como el de Franz Cisek, que encabezó el experimento de la libertad total como medio de desarrollar la verdadera creatividad del niño.

Del arte infantil al primitivismo y a lo mítico —ése fue el camino que Rothko encontró para responder a un mundo que cada vez parecía más ajeno a su temperamento. En el mito se encontraba un origen y un más allá. Del surrealismo



Rothko Blanco y verde en azul, 1957

tomó la libertad de moverse en la ensoñación y la ensoñación lo acercó a los temas míticos antiguos, surgidos muchas veces del teatro griego. Al explicar una de sus obras de 1943, dijo:

El cuadro no tiene que ver con la anécdota particular, sino más bien con el espíritu del mito que es genérico a todos los mitos de todos los tiempos. Implica un panteísmo en donde el hombre, el pájaro, la bestia y el árbol —lo conocido así como lo cognoscible— se funden en una única idea trágica.

Rothko se había conmovido mucho por su lectura de Nietzsche, particularmente por *El origen de la tragedia*, que tiene unas palabras muy significativas en su subtítulo: “El espíritu de la música”. La idea de Nietzsche de que la civilización —instituciones y convenciones— es el enemigo de la cultura, congeniaba con el espíritu de Rothko. También admiraba la parábola de Abraham e Isaac de Kierkegaard y la idea de lo que éste llamaba “el único acto que la sociedad no puede perdonar”. El impulso de Nietzsche por restaurar el afecto en la vida humana, por vencer a las fuerzas de la lógica rancia y del materialismo, era inmensamente atractivo para Rothko. Hacia 1940 empezó a esclarecer sus principios y a entender que la pintura podía ser un tipo de conocimiento en el que la lógica convencional no jugaba ningún papel. Estaba de acuerdo con la cita de Nietzsche de Schopenhauer de que podía haber “un conocimiento directo de la naturaleza del mundo desconocido para su razón”. Nietzsche precedió a Freud y a Jung al afirmar que soñamos en imágenes:

Así, el hombre estéticamente sensible se encuentra en la misma relación con la realidad de los sueños que el filósofo con la realidad de la existencia; es un observador cercano y voluntario, pues estas imágenes le procuran una interpretación de la vida, y reflexionando sobre estos procesos se entrena para la vida.

Dicha interpretación de la vida es la interpretación de Orfeo en los espacios cambiantes de la imaginación.

Como Malevich, Rothko estuvo presente en el momento en que muchos vivieron conflictos desesperantes y titubearon ante las exigencias opuestas a su arte. La década de los treinta planteó preguntas agobiantes respecto a la responsabilidad moral, y algunos artistas respondieron con angustia. Así como los rusos se habían preocupado por el “individualismo egocéntrico” en la ebulliente atmósfera revolucionaria, los artistas del medio de Rothko se preocupaban y miraban en la dirección del arte socialmente orientado del *agit prop*. Rothko se alejó cada vez más y buscó despojar a su arte de intereses extraños. Como Malevich, experimentaba una profunda necesidad de encontrar otros espacios; *de vaciar el mundo*. Nietzsche, en el famoso pasaje que para muchos lectores del siglo XX pareció una sorprendente profecía del existencialismo, había dicho que el éxtasis del estado dionisiaco conduce a un principio de olvido que separa al mundo de “la realidad cotidiana” del de la realidad mítica. El hombre dionisiaco de Nietzsche se parecía a Hamlet, decía Rothko, porque:

ambos una vez han mirado verdaderamente la esencia de las cosas, *han adquirido conocimiento*, y la náusea inhibe la acción; porque la acción no podría cambiar nada en la naturaleza eterna de las cosas; consideran ridículo o humillante que se les pida corregir un mundo desarticulado.

Este sentimiento esta relacionado con lo que muchos artistas americanos habían llamado la bancarrota del arte moderno durante los años de la Segunda Guerra Mundial. Es curioso, sin embargo, que haya sido durante la Primera Guerra Mundial que surgiera el suprematismo. Tanto el suprematismo como el expresionismo abstracto declararon la ausencia de sentido de los valores anteriores. Rothko dijo:

Yo pertenezco a una generación que estudió la figura humana. Con extremo disgusto descubrí que la figura humana no podía servir a mis propósitos. Ninguno de nosotros podía utilizarla sin mutilarla. Si no puedo lidiar con la naturaleza sin mutilarla, debe haber otras maneras de lidiar con los valores humanos.

Sus obras del principio de los años cuarenta profundizaron en los sueños y los orígenes del mundo. La figura desapareció. Buscaba en los antiguos sus nociones del arte, y en sus borradores de la famosa carta de 1943 al *New York Times*, firmada también por Adolphs Gottlieb pero probablemente concebida en su forma original por Rothko, señalaba que “los artistas más dotados de nuestra época” estaban preocupados por las formas de lo arcaico —con la escultura negra y el antiguo arte de Mesopotamia. Quizás, escribió,

el artista era un profeta y hace muchas décadas había descubierto la impredecibilidad que se esconde detrás de la aparentemente ascendente razón del hombre...

Alejándose de las convenciones de la razón occidental, como lo había hecho Malevich al trabajar con la a-lógica, Rothko pronto se encontró en otro universo, aquel que tanto había deseado encontrar, “la puerta a través de la cual uno dejaba al mundo”. Trabajó mucho, como lo había hecho Malevich, aclarando el camino, despojándose, como él decía, de todos los obstáculos, que ya para finales de la década de los cuarenta incluían hasta el mito mismo. Una vez que sus formas se habían desaferrado de referencias, no importa qué tan

ocultas, a cosas ya conocidas, entró en el mismo estado mental extático que Malevich había conocido cuando descubrió su "semáforo de luz en su abismo infinito". También, como Malevich, estaba interesado por "la ley" o el principio. Empezó a hablar de la pintura como un lenguaje:

La pintura, como todo otro arte, es un lenguaje mediante el cual se comunica algo acerca del mundo.

Insistía, como lo había hecho Malevich, en que podía haber un nuevo lenguaje, y que el *pensamiento* de un pintor se expresaría en la pintura —"una pintura no es el retrato de una experiencia, es una experiencia". Decía que "los hombres producían con sus pensamientos una visión del mundo que transformaba nuestra visión de las cosas".

Su visión de las cosas se expresó, finalmente, en un más allá de las cosas, en un despojamiento. Habló de sus formas como actores en una obra y, como Malevich, dotó a cada forma del carácter de un mundo entero. Rechazó como pintor los cuatrocientos años de la tradición de representación:

En nuestra herencia tenemos espacio, una caja donde están sucediendo cosas. En mi trabajo no hay caja: no trabajo con espacio. Hay una forma sin la caja y es posiblemente un tipo de forma más convincente.

Este es el mismo tipo de experiencia que Malevich describió cuando dijo:

Una superficie suspendida, pintada de color en una tela blanca, provoca directamente en nuestra conciencia una fuerte sensación de espacio.

Era otra clase de espacio, por supuesto; un espacio trabajado únicamente por la imaginación, espacio de infinitudes que Rothko algunas veces había llamado trascendente. Tales intuiciones de espacio ocurren a través de la historia del arte. Siempre han existido aquellos que anhelan el infinito. El pintor holandés del siglo XVII, Rysdael lo sabía. Van Gogh lo sabía cuando habló del mar. Los silencios y la grandeza de la inmensidad. Fuera de la caja de perspectiva, hacia la infinitud. Algunos, como Rothko, buscaron su transformación en términos de color y brillantez y, en cierta forma, era una opción antigua. Basta pensar en las iglesias bizantinas, sus exteriores sin adornar, sus interiores luminosos. En su sentido moderno se trataba, como quizás había pensado Van Gogh, de una manera de restaurar valores perdidos.

Quiero pintar a los hombres y las mujeres con ese algo de lo eterno que la aureola acostumbraba simbolizar y que nosotros buscamos expresar con el brillo y la vibración real de nuestros colores.

Para Rothko, ese "algo de lo eterno" se convirtió en una visión de inmersión en la luz, sin importar cuán tenue o latente o brillante fuera. Cuando Malevich, después de la revolución, se volvió hacia el sueño de la transformación arquitectónica del medio ambiente, Rothko lo hizo hacia la antigua concepción de las paredes. En su madurez se dedicó a los ciclos murales. A principios de la década de los cincuenta dijo que pintaba grandes cuadros "precisamente porque quiero ser muy íntimo y humano. Pintar un cuadro pequeño es colocarse fuera de la propia experiencia". Los murales iban a permitirle sumergirse en los espacios, verse rodeado por un ambiente que lo conmoviera a él y a los otros. Su primer gru-

po de murales pensados para el edificio Seasgran representaron para Rothko el absorbente tránsito de la pintura de caballete, con todo su énfasis en el pensamiento individual, al trabajo que crea una totalidad y satisface algunas necesidades de trascendencia del ego individual —ese viejo ideal de los soñadores de principios del siglo XX. Después de su primer trabajo mural, Rothko siempre ansiaba la posibilidad de lo que él llamaba "el proyecto articulado". Cuando obtuvo una solicitud de Harvard explicó que buscaba:

una posibilidad de traducir conceptos pictóricos a murales que servirán como una imagen para un lugar público.

Puesto que Rothko siempre escogía sus palabras cuidadosamente antes de publicarlas, su dicción es aquí importante. Empieza con conceptos pictóricos —pinturas individuales. Estas deben ser traducidas a murales. Hay que notar su amor por el prefijo TRANS. Estos murales son plurales, pero servirán como una *imagen* para un lugar público. Esto iba a realizarse al recibir el encargo de la Capilla de Houston. Le daba la oportunidad de sentir y pensar en una gran síntesis, una intersección de todas sus ideas y sus sentimientos en un mundo de luz y espacio medidos creado por él. Antes había estado fascinado por la iglesia bizantina de Torcello, con su exterior sin adornos y su glorioso interior. En las iglesias bizantinas no hay nada externo, las paredes son solamente las guardianas de los tesoros de dentro. También había admirado al Fray Angélico de San Marcos, un Fray Angélico que pintaba las celdas de los monjes de colores austeros, totalmente simples, para ayudar a la búsqueda solitaria de trascendencia. Volvería a su viejo ideal de ir más allá de toda convención. Como dijera en los años cincuenta:

Si tuviera que tener confianza en algo, la tendría en la psique de los observadores sensibles que están libres de las convenciones del entendimiento.

Al planear su inmenso proyecto, dijo que deseaba hacer que "el este y el oeste se fundan en una capilla octagonal". Mencionó su lectura de los padres de la iglesia. Los padres Patristicos no estaban tan lejos de lo órfico, y tampoco estaban lejos de ciertos ideales expresados por Malevich. Gregorio de Nazianzus, por ejemplo, vio la creación como:

un sistema y compuesto de tierra y cielo y todo lo que está en ellos...

La voluntad de hundirse en un todo, una disolución dentro del universo, fue lo que guió su mano. Los elementos respirarían en estas oscuras visiones, mantendrían su pulsación bajo la superficie final de sus tableros, y así la luz flotaría del uno al otro, sin que ningún detalle la detuviera. Había ido más allá del mundo de las sustancias a un mundo de valores, y su embriaguez, su éxtasis, era grandioso. La experiencia de trasladar el ser a un mundo puro de sentimiento era una experiencia extática. Ex —fuera de. Estática. Malevich había dicho: "El que siente la pintura ve el objeto en un grado menor". Aquí no había objetos como tales, sólo superficies cambiantes y un fluir. Un lenguaje sin objetos. "Quería pintar lo finito y lo infinito", dijo. Rothko había dicho que ansiaba que llegara el día en que un artista fuera juzgado por la suma total del trabajo de su vida. Siempre habló de su obra como de una "elipsis". La obra entera se convierte entonces en una gran metáfora de la existencia, una explicación órfica.