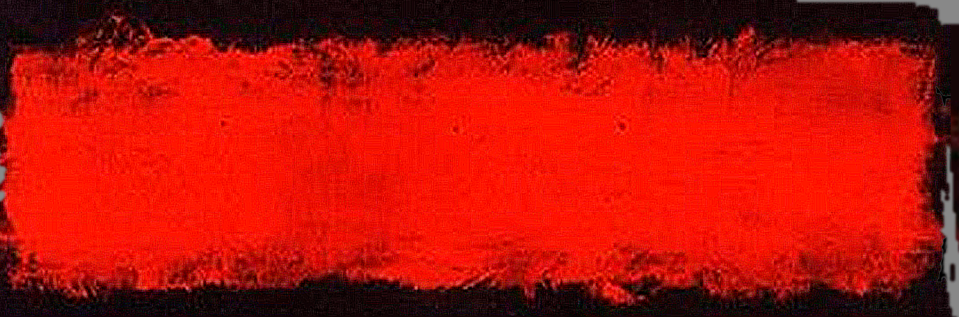


VV AA

MARK ROTHKO

ENIGMA y ANARQUISMO



Podría decirse que Mark Rothko es uno de los artistas más importantes del siglo XX y una figura relevante en lo que se conoce como el movimiento expresionista abstracto de las décadas de 1950 y 1960.

En este e-book, se intenta explorar los impulsos anarquistas con los que se identifica su obra.

James Breslin y Dore Ashton, en sus textos definitivos sobre su vida y obra, hacen varias referencias a su ideología anarquista, pero hacen poco para dilucidar específicamente por qué se le identifica de esa manera, qué aspectos de su ideología cumplen con las distintas definiciones de anarquismo, ni cómo su trabajo ejemplifica tal afirmación.

Intentaremos dar una respuesta al enigma.

VV AA

MARK ROTHKO

Enigma y anarquismo

Selección y edición digital: C. Carretero

Difunde: Confederación Sindical Solidaridad Obrera

http://www.solidaridadobrera.org/ateneo_nacho/biblioteca.html

ÍNDICE DE CONTENIDO

MARK ROTKO: LA INTENSIDAD DEL DRAMA

Sara Rivera

PUERTAS DE ENTRADA AL INFIERNO

David Christopher



Mark Rothko

MARK ROTHKO: LA INTENSIDAD DEL DRAMA

Sara Rivera

Diré sin reservas que desde mi punto de vista no puede haber abstracciones. Cualquier forma o área que no tenga la palpitante concreción de la carne y los huesos reales, su vulnerabilidad al placer o al dolor, no es nada en absoluto. Cualquier imagen que no proporcione el entorno en el que se puede extraer el aliento de la vida no me interesa. En "Un Arte que vive y respira"

James E.B. Breslin.

Mark Rothko: Biographie

Chicago, 1993.

Carne y huesos, vulnerabilidad al placer y al dolor; el espectador diluido en grandes campos de color que conducen a la esfera interior, al cosmos y a la nada. Ocres, rojos y negros enfrentan al espectador a sí mismo, le sumen en un estado de contemplación hasta el abismo del vacío y de vuelta a la existencia.



Sin título, 1929

La espiritualidad de las obras clásicas de Rothko durante los años 50 había sufrido anteriormente una larga evolución para llegar a la no-forma: un fondo monócromo sobre el que flotan áreas rectangulares de colores simbólicos creando tensión entre ellos. Cuadros de una belleza basada en una abstracción de tono lírico, alejada de lo representacional, que nos abruman con su significado y evocan emociones soterradas en lo más profundo.

Fueron el Expresionismo y Surrealismo los que llevaron a Rothko a sus *Colour-Field Paintings* (Pinturas de campo de color). La progresiva simplificación de las imágenes para definir una experiencia mística a partir de colores de gran intensidad y la ausencia de referencias (o quizá referencias a la ausencia) envuelve al espectador abrumado por tanto peso. La ambientación poética que destila la materia de sus cuadros nos pierde en otra dimensión metafísica.



Composición I, 1931

Colores expansivos que agotan la mente para dejarla libre de convencionalismos y llegar sin intermediarios a la contemplación espiritual. Así, una de las preocupaciones fundamentales de Mark Rothko fue siempre la relación

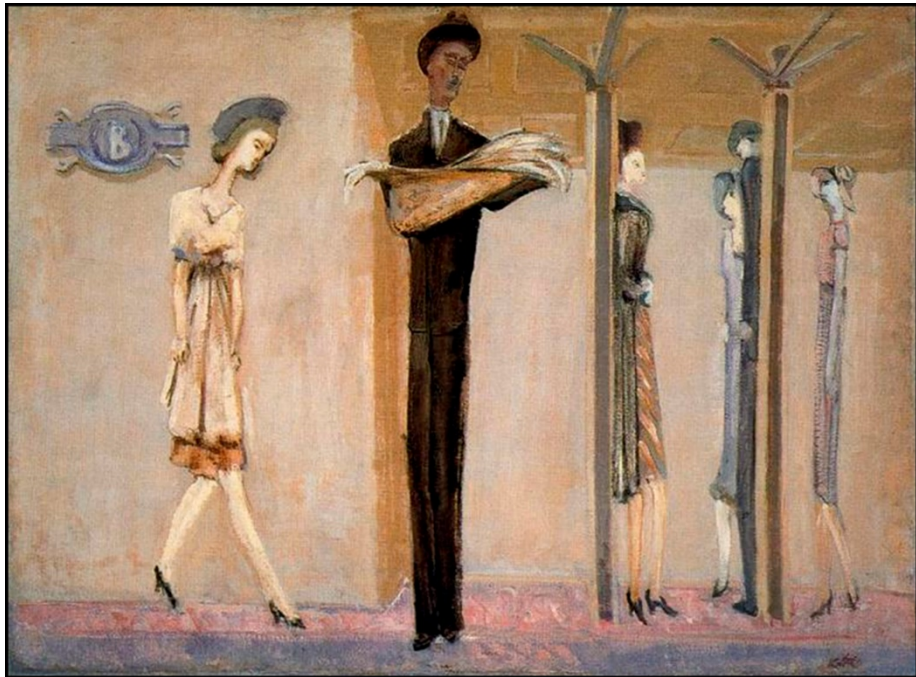
entre obra y espectador; el observador debía verse envuelto por la ambientación para alcanzar toda la inmensidad que él ofrece con sus sugerencias sensitivas. En sus palabras:

Y si he de depositar mi confianza en algún sitio, la otorgaría a la psique del observador sensible y libre de las convenciones del entendimiento. No tendría ninguna aprensión respecto al uso que este observador pudiera hacer de estas pinturas al servicio de las necesidades de su propio espíritu; porque, si hay necesidad y espíritu al mismo tiempo, seguro que habrá una auténtica transacción¹.

Decíamos que el camino hacia estas obras fue marcado por el Surrealismo y Expresionismo, porque el sentido de estas pinturas, la "necesidad humana", se va gestando desde sus comienzos. Markus Rothkowitz, de familia judía procedente de Rusia, había emigrado a Estados Unidos a los siete años. Quizá el sentimiento de desarraigo le desvinculó de corrientes localistas o ambientes específicos, dado que siempre dirigió su pintura a temas de carácter humanista con ambición de universalidad. La propia condición de emigrante hizo que sus años de estudiante se centraran en un fuerte activismo político: fundación de un periódico anarquista en la Universidad de Yale, y unión a grupos de

1 Mark Rothko, Catálogo de la Exposición 25 nov 2000 – 28 enero 2001. Fundación Joan Miró. Barcelona, 2000.

artistas con ideas subversivas y de conciencia social como The Ten en 1935.

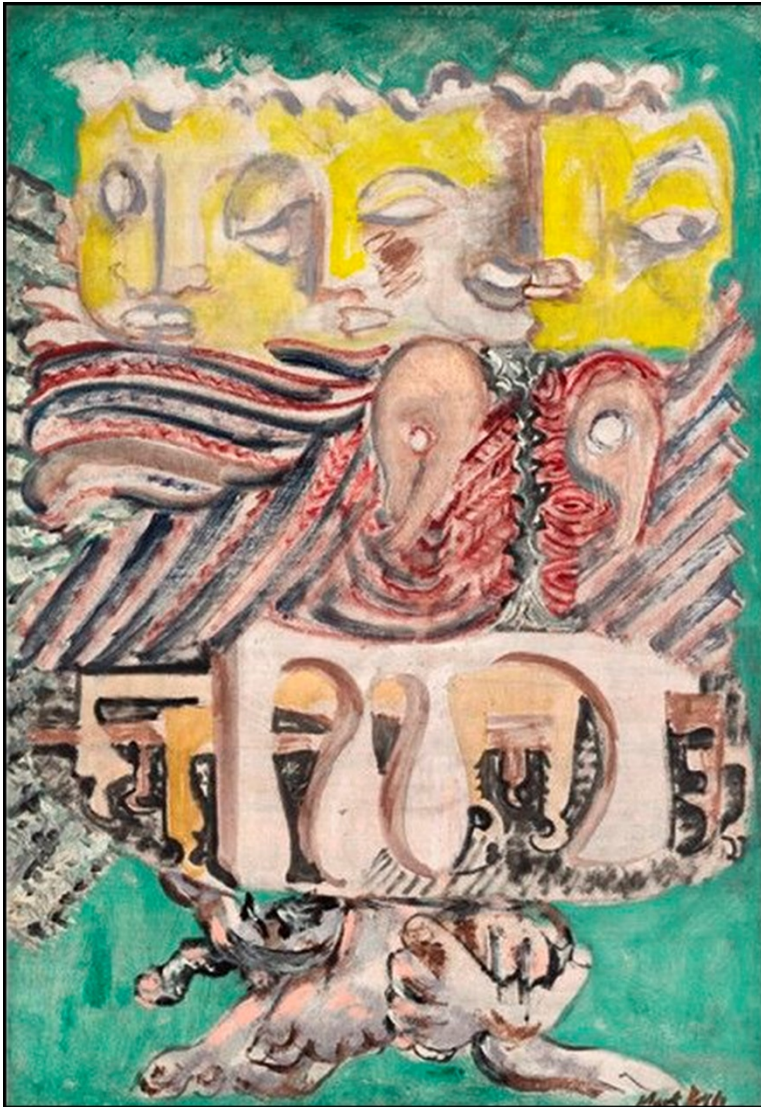


Fantasia subterránea, 1940

No obstante, su arte no buscó expresión en el realismo, sino que hunde sus raíces en el Expresionismo, obras comparables a la corriente alemana en Europa, que le permitía un campo de acción más amplio y mayor intensidad de emoción. El *pathos*² empieza a emerger en las décadas '20 y '30, años en los que pinta cuadros de paisajes urbanos, preferentemente el metro, con figuras aisladas llenas de patetismo. Rothko parece querer sacar las entrañas de Nueva York para cualquiera que pueda observarlas desde fuera, pero ya desde una visión atemporal y abstraída; el simbolismo y centralidad de lo

2 'Pasión', 'emoción', 'sufrimiento'

humano ya determina sus cuadros, el drama que dominará su formato más característico subyace aquí en forma de alineación expresionista.



El presagio del águila, 1942

Las figuras expresionistas se tornarán cada vez más violentas para conseguir una emoción más intensa, poco a poco Rothko va mutilando las figuras hasta que es tal la descomposición que sus imágenes se vuelven informes. Este proceso de convulsión sucede estrechamente

vinculado a los acontecimientos históricos: durante el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial los artistas de la Escuela de Nueva York asumen el papel protagonista de la vanguardia parisina en las décadas anteriores e inclinan su visión artística a responder los interrogantes del hombre desolado en época de crisis.

Como explica Anna C. Chave³ la Escuela de Nueva York asume a principios de los años '40 la misión de crear una mitología que devolviera al hombre sus ritos y sentimientos más arcaicos.

Al fin y al cabo, se proponían reconstruir el mito, aquellas verdades que consideraban invariables a lo largo de la historia, que habían habitado en el interior de los hombres y tuvieron nombre desde la tragedia griega.

Se trataba de comunicarse sin intervención de las implicaciones sociales con el centro emotivo humano, una comunicación sensitiva directa al inconsciente. La fuente de inspiración fue el Surrealismo europeo, llegado a EE.UU. a través de los europeos emigrados y de artistas americanos formados en Europa. El Surrealismo ofrecía a los neoyorkinos una nueva libertad artística, el uso del automatismo y del azar constituía el canal que dejaba salir

3 Mark Rothko: *Subjects in abstraction*, Anna C.Chave. Cap.– "Mythmaking". London: Yale University, 1989.

los impulsos interiores, "pintar las cosas sentidas" sin una estética preconcebida.



Gethsemane, 1944

De nuevo el drama está servido: para Rothko los años entre 1941 y 1946 significan la exploración de temas míticos, religiosos, y alusiones al origen y la muerte. Despojados de la figuración Rothko pinta dictado por el inconsciente, produce imágenes oníricas que si bien se

dirigen hacia la abstracción es para hacer énfasis en sus temas, el sentido trágico de la vida. Temas mitológicos como Edipo o Antígona, o la cita explícita a la Oresteia en su obra de 1942 *Presagio del Águila*, y temas judeo-cristianos como *Getsemaní*.



Rites of Lilith, 1945

La representación de los mitos siguiendo una estética surgida de la misma expresión interior del subconsciente del artista cumplía la doble función de recuperar lo esencialmente humano y establecer la transmisión del mensaje directamente al espectador al aludir con inmediatez a su propio inconsciente. En definitiva, en el caso de Rothko la pretensión final era llevar el mito al espectador, conectar el mito a su tiempo, romper el espacio para hablar de la vida y la muerte al margen de los hechos

históricos; es por esto que consideraba sus cuadros como "dramas" al crear mitos que evocaban la reflexión última sobre la vida.



Sea Fantasy, 1946

A diferencia de los escritores griegos, Rothko construía mitos desde la materia pictórica. Paulatinamente abandona los títulos mitológicos y la estética de estirpe surrealista, a partir de 1947 su abstracción se hace más lírica y simbólica hasta llegar al lenguaje de sus composiciones clásicas en 1949. Durante este periodo de transición realiza la serie de las *Multiforms*, obras que eluden la utilización de signos y

comienzan a crear ese ámbito de trascendencia que culminará en los clásicos de áreas expansivas de color que recreará una y otra vez hasta el final de su trayectoria artística y vital. En todo este tiempo ha cambiado la forma, pero el concepto de mito no ha desaparecido.



Centro blanco, 1950

El hecho es que Rothko ha encontrado a principios de los años 50 su forma de expresión interior más auténtica para concentrar su visión del drama humano.

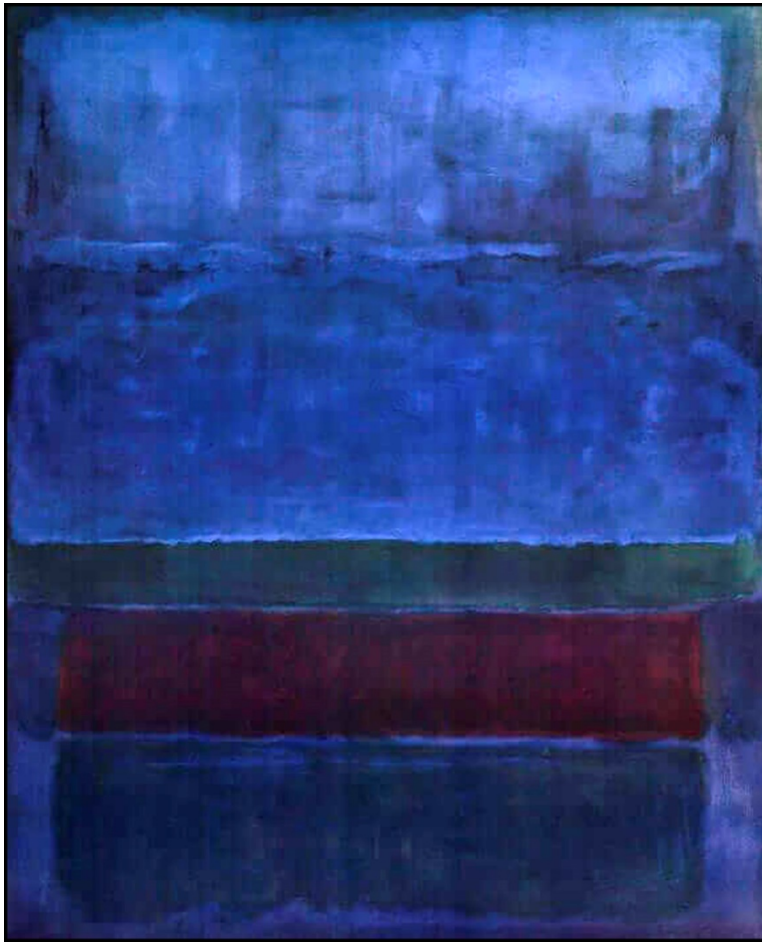
El espectador recibirá su meditación como una experiencia mística, como un ritual religioso y no estético; permanentemente Rothko insistió en que su pintura en ningún caso se reducía a la belleza ornamental desprendida por las calidades de sus colores. Recogemos aquí una interpretación del misticismo del pintor:

Cuando por primera vez después de muchos siglos los movimientos artísticos de primera mitad del siglo XX sienten la necesidad por salir de un mundo obsesionado por el cientifismo y la objetividad, el plano de la trascendencia ha desaparecido de todo horizonte.

El artista que busca la experiencia de lo sublime, como Rothko, rechaza cualquier identificación con el pasado religioso de la historia, pero busca el elemento espiritual transhistórico de la misma tradición.

Por ello artistas y escritores acabarán reconociendo en la mística una referencia ineludible para la comprensión de la dimensión espiritual del hombre moderno⁴.

4 En "Sacrificio y creación en la pintura de Mark Rothko". Amador Vega. Mark Rothko, Catálogo de la Exposición 25 nov 2000 – 28 enero 2001. Fundación Joan Miró. Barcelona, 2000.



Azul, verde y marrón, 1952

Definitivamente, la creación del mito no tiene un carácter religioso en el sentido tradicional de la palabra, sino que supone la estructura adecuada donde recuperar la reflexión y establecer el diálogo espiritual con el ser contemporáneo.

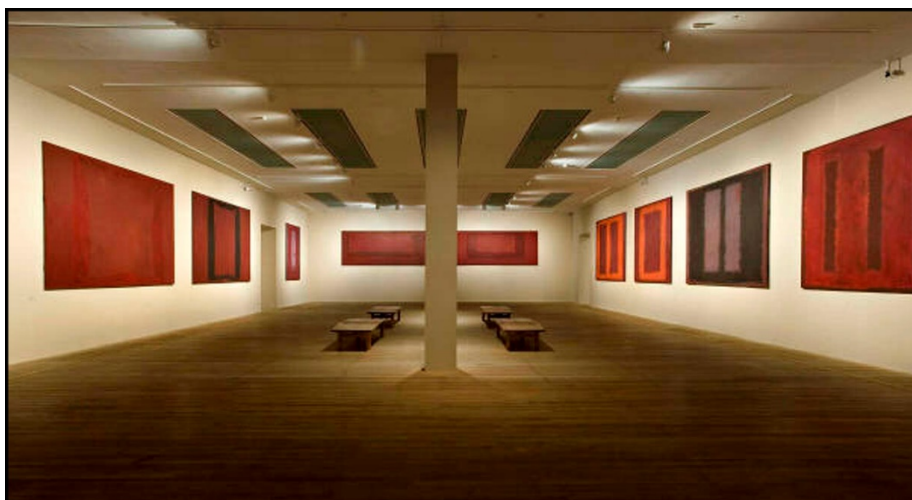
La forma sensible de ese drama serán los planos infinitos de color en expansión hasta liberar al espectador en un estado contemplativo.

Sus pinturas pasarán de una fase donde predominan colores luminosos muy intensos a otra caracterizada por tonalidades oscuras.



Naranja y tostado, 1954

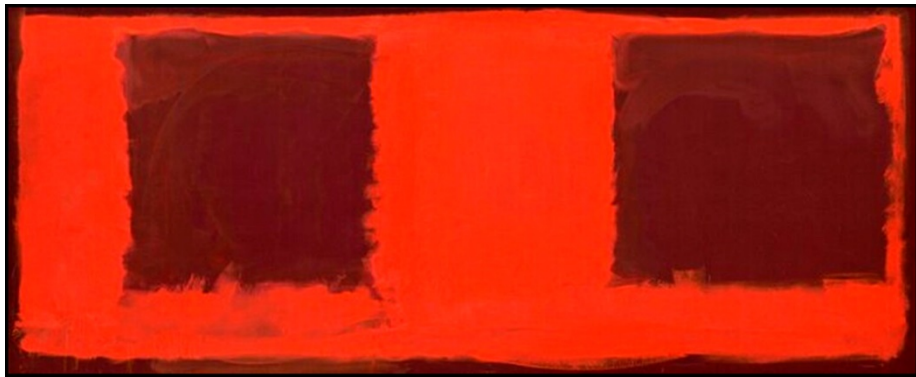
Estas series de los *Sectionals* ven completadas sus implicaciones con los encargos recibidos durante esos años, los *Murals* para el Seagram Building, la Universidad de Harvard, y especialmente en la Capilla encargada por John y Dominique de Menil para la Universidad Saint Thomas en Houston.



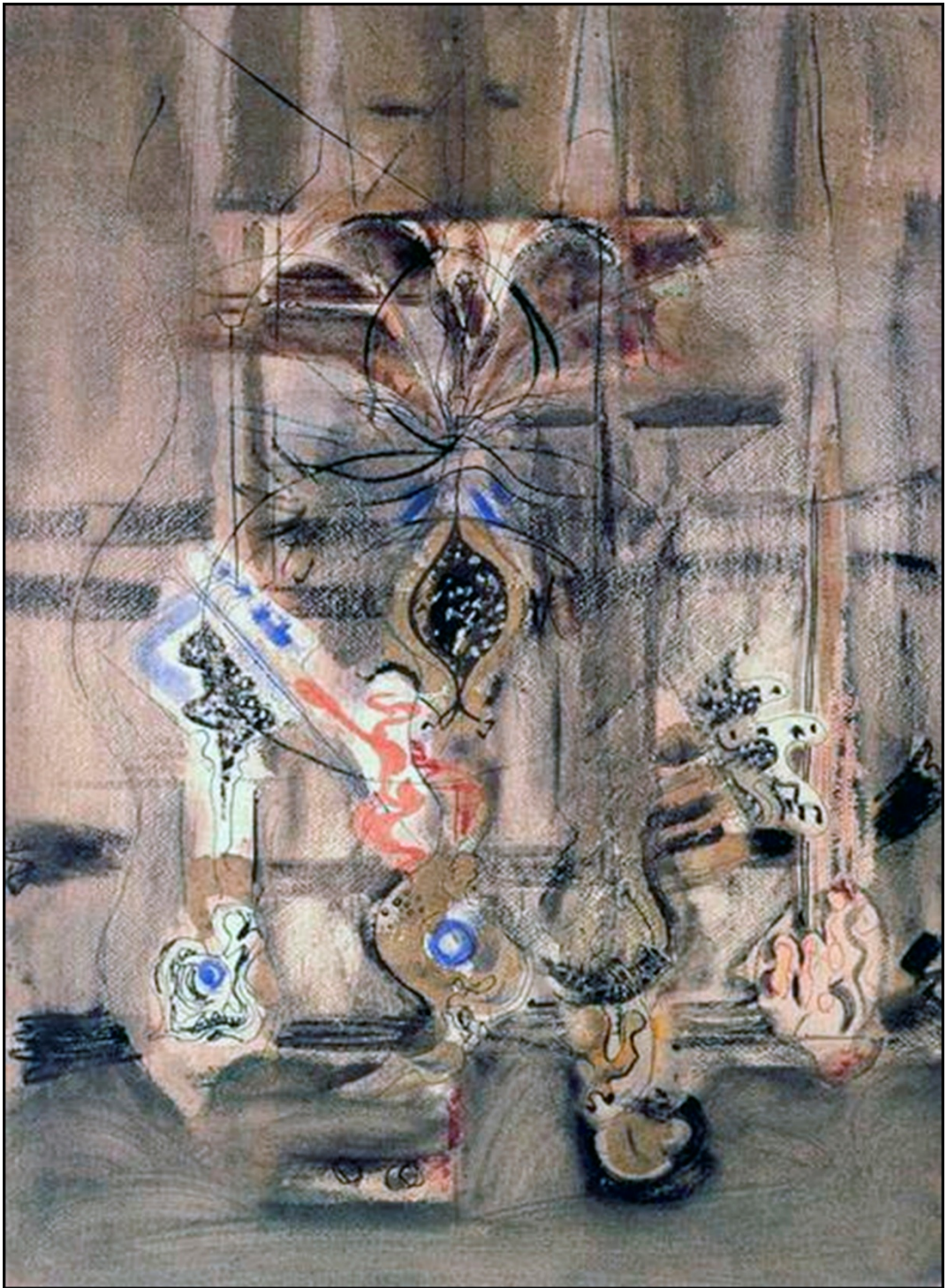
Exterior e interior de La Capilla Rothko en Houston

En los murales Rothko añade el concepto espacial a sus obras, logrando si cabe una mayor intimidad con el espectador que ya resulta literalmente absorbido por su creación, trasladado irrevocablemente a su dimensión espiritual. La capilla Rothko en Houston encierra connotaciones especiales en ese sentido; esta obra, considerada por muchos autores testamento del pintor presenta todas sus aspiraciones míticas expresadas desde lo que algunos han llamado "Poemas de la Noche".

Carne, huesos y vulnerabilidad al dolor terminaron en suicidio en el año 1970.



Sin título (boceto de Mural Seagram), 1959



Sin título, sin fechar

PUERTAS DE ENTRADA AL INFIERNO: ANARQUISMO, ENIGMA E INVECTIVAS EN LOS MURALES SEAGRAM DE MARK ROTHKO

David Christopher

Traducción: C. Carretero

Podría decirse que Mark Rothko es uno de los artistas más importantes del siglo XX y una figura relevante en lo que se conoce como el movimiento expresionista abstracto de las décadas de 1950 y 1960. Tomando estos supuestos como dados, este artículo no se preocupa por hacer tal argumento, sino más bien por explorar los impulsos anarquistas con los que se identifica su trabajo.

James Breslin y Dore Ashton, en sus textos referenciales sobre su vida y obra, hacen varias citas a su ideología anarquista, pero hacen poco para dilucidar específicamente

por qué se le identifica de esa manera, qué aspectos de su ideología cumplen con las distintas definiciones de anarquismo, ni cómo su trabajo ejemplifica tal afirmación.

Usando varias de sus pinturas diseñadas para su encargo abandonado de Seagram como estudio de caso, exploraré los fundamentos ideológicos que demuestran tal impulso en un análisis formal de estas obras.



Escena rural, 1936

En “Más allá del pesimismo: la búsqueda nietzscheana de Rothko, 1940–1949”, Bradford Collins es sincero al decir que “Mark Rothko no habría aprobado la guía explicativa de sus pinturas de la década de 1940” (Collins 48). Rothko afirmaba que cualquier comentario preliminar a la

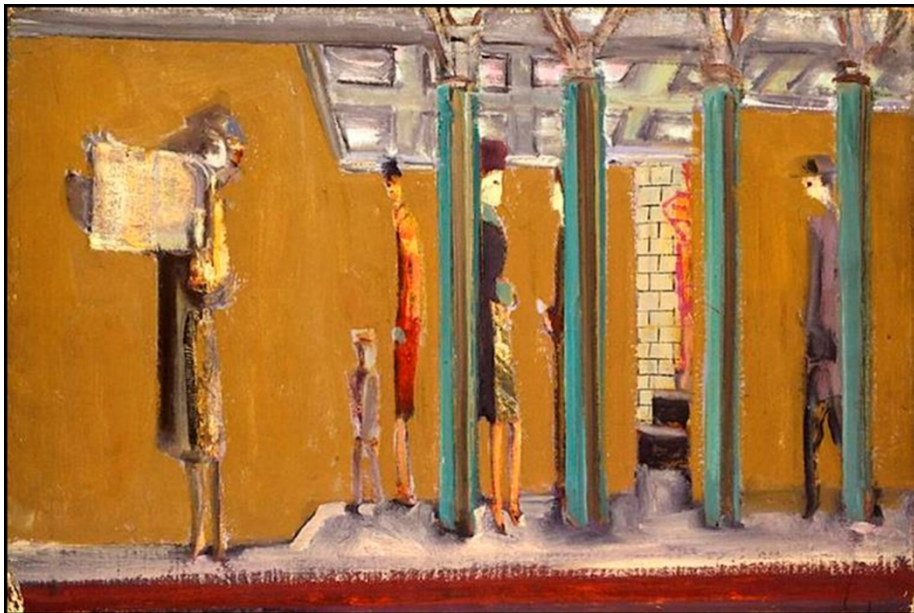
experiencia de una de sus pinturas, cualquier esfuerzo explicativo, resulta en “la parálisis de la mente y la imaginación” del espectador (Rothko *Writings* 91). Uno solo puede especular sobre cómo Rothko podría reaccionar ante una interpretación independiente de sus Murales Seagram de finales de la década de 1950 por parte de un académico externo que pretendiera departir con otros espectadores potenciales, luego de una larga investigación preliminar de toda su vida y corpus. Sin embargo, este texto retoma la llamada de Rothko a comprometerse con sus obras en base a la experiencia individual y luego transgrede su insistencia en el compromiso individual al compartir la interpretación.

Los Murales Seagram de Rothko demuestran una filosofía anarquista profundamente influenciada por las nociones de violencia, apocalipsis y un profundo desdén por la cultura burguesa.

La narrativa historicista que rodea la construcción de los Murales y su entrada en el mundo del arte público, así como la temática estética de los Murales Seagram exponen la contradicción de su anarquismo: su filosofía es altamente individualista, pero a la vez, profundamente elitista, y parece buscar el reemplazo de una burguesía capitalista por una meritocracia ilustrada, definida por sus propias reglas de sofisticación artística, ya sea como artista o mecenas del arte. Los Murales Seagram de Rothko revelan una ideología anarquista que simultáneamente ayuda a definir el término

y demuestra las contradicciones con las que luchó al construir dichos Murales y sus propósitos para hacerlo.

Para facilitar este análisis, desplegaré una combinación de observación historicista y formal. El testimonio histórico se pondrá al servicio de la decodificación de la política anarquista de Rothko como punto de partida para analizar formalmente el contenido pretendido de sus famosos Murales Seagram. Los análisis formales están intrínsecamente impregnados del lenguaje del psicoanálisis, aunque se ha hecho un esfuerzo por minimizar las trayectorias psicoanalíticas de dicho estudio.



En el metro, 1937

Los Murales Seagram presentan una narrativa visual que es, por definición, abstracta. Un análisis psicoanalítico

proporciona sólo conjeturas engañosas en tal marco. He intentado privilegiar un análisis estrictamente formal para evitar limitar la interpretación abstracta a la reproducción de una narración edípica.

Sin embargo, poner un análisis formal al servicio de revelar la política anarquista presenta su propio conjunto de problemas, basados en la definición ambigua y variable del término. El anarquismo es un término difícil de definir dada la miríada de autoridades de las que procede. Fundamentalmente, se ocupa de la reticulación de tres trayectorias filosóficas distintas pero que interactúan: la noción de agencia individual, el rechazo de los sistemas de poder institucionalizados y una agenda de mejora social.

Allan Antliff proporciona una de las definiciones más sucintas que integra los tres aspectos enumerados anteriormente. “En el activismo político anarquista, las estructuras sociales son autónomas, pero están íntimamente relacionadas con nuestra agencia. La mejora de la sociedad se concibe como un proceso colectivo de autorrealización en el que la libertad individual y la libertad social son contiguas: el potencial del anarquismo se realiza en la huella social de su propia inmanencia” (Antliff 165). Sin embargo, en una “Revisión de *Modernismo anarquista* de Alan Antliff”, AF Hemingway es crítico con tal definición. “Al desdibujar las distinciones entre el anarquismo filosófico y el anarquismo práctico, Antliff elude el problema de

negociar los polos del individualismo y la solidaridad entre los que se ensarta el proyecto anarquista” (Hemingway “Revisión de *Modernismo anarquista* de Alan Antliff” 167).

Una revisión historicista del trabajo de Rothko revela una tensión específica “entre el anarquismo filosófico y el anarquismo práctico”. Según Rothko, “La Ley de la Autoridad tiene esta gracia salvadora: puede circunnavegarse. Uno puede hablar de boca para afuera sobre la letra y, sin embargo, violar su espíritu con ecuanimidad.

Rothko admite una propensión a jugar el juego con un subterfugio disidente. Uno se inclina ante la necesidad y luego planea derrotarla” (Rothko *Artist's Reality* 4).

Rothko participó de diversas maneras y rechazó los lugares tradicionales de autoridad en los ámbitos de la filosofía del arte y el comercio.

A Hemingway también le preocupa la forma en que Antliff “no se molesta en considerar la base del patrocinio del arte, o los valores de quienes buscan defenderlo dentro de los términos de la cultura burguesa” (166).

Nuevamente, Rothko estaba específicamente preocupado por la base del patrocinio de su arte y las formas en que podría adecuar sus proyectos artísticos a su política anarquista.

Rothko demuestra su política anarquista de manera más explícita a través de las razones con las que afirma que aceptó la comisión del encargo de Seagram inicialmente, y su decisión de rechazarla en el último momento.

Un punto de partida para comprender el anarquismo de Rothko reside en una revisión de la literatura de la política anarquista. Varios escritores autorizados, incluido el propio Rothko, hacen un reclamo de su política anarquista pero glosan las justificaciones claramente articuladas para hacer tal reclamo.



Entrada al metro, 1938

James Breslin es ciertamente más comprometido con sus afirmaciones sobre el anarquismo de Rothko que Antliff con

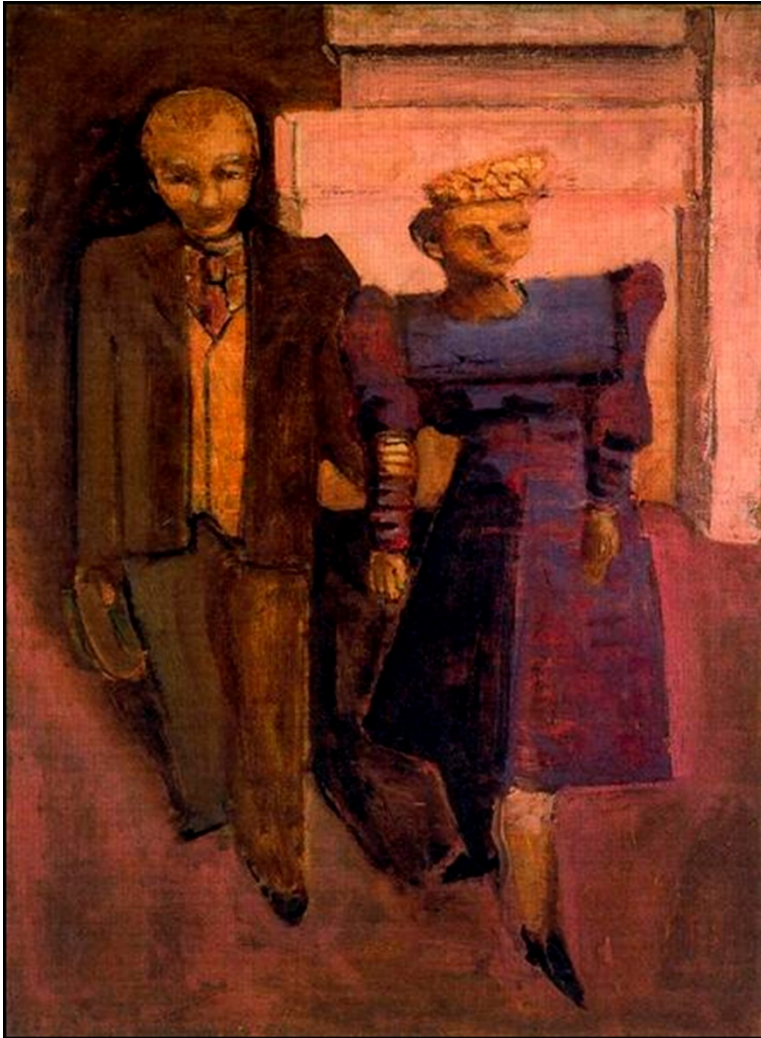
su definición. “Toda mi familia, dijo Rothko... 'siguió y aplaudió la Revolución Rusa'. Pero mi hijo menor le dio a las opiniones de izquierda de la familia un giro único, al sustituir la conciencia colectiva del socialismo por el individualismo romántico del anarquismo” (Breslin 35). Breslin ofrece una definición sucinta pero altamente binaria para cada uno de los términos anarquismo y socialismo, pero no explica lo esotérico de su afirmación, ni aclara su uso del adjetivo "romántico".

Dore Ashton es tan comprometida como Breslin en sus afirmaciones casi idénticas sobre la ideología anarquista de Rothko. Ella afirma que "A diferencia de Rothko, [Gottlieb, el hijo] no se consideraba un anarquista nato" (Ashton 23).

Con respecto a la “intensa preocupación de Rothko por la situación política” (Ashton 31) en 1935, invoca la noción de sindicalismo anarquista (que Hemingway se queja de que Antliff no distingue claramente), y proporciona al menos un indicio de un aspecto de la ideología anarquista de Rothko. “Hay todas las razones para creer que la relación de Rothko con 'El Gran Sindicato'⁵ fue agitada” (Ashton 31). Sin embargo, contradice la afirmación al poner en primer plano el individualismo anarquista de Rothko. “Como artista, se sentía reacio a unirse a cualquier grupo, pero como

5 Se refiere al IWW, que suele definirse como “One Big Union” (Un Gran Sindicato) [N. d. t.]

individuo preocupado por la justicia social, se sentía obligado a apoyar las actividades de grupo” (Ashton 31).



Hombre y mujer, 1938

Rothko admite de diversas formas que había perdido la fe en cualquier esperanza de lograr la justicia social y, por lo tanto, su individualismo podría considerarse simplemente un retiro regresivo de las relaciones sociales, en lugar de un activismo anarquista. En otra afirmación un tanto

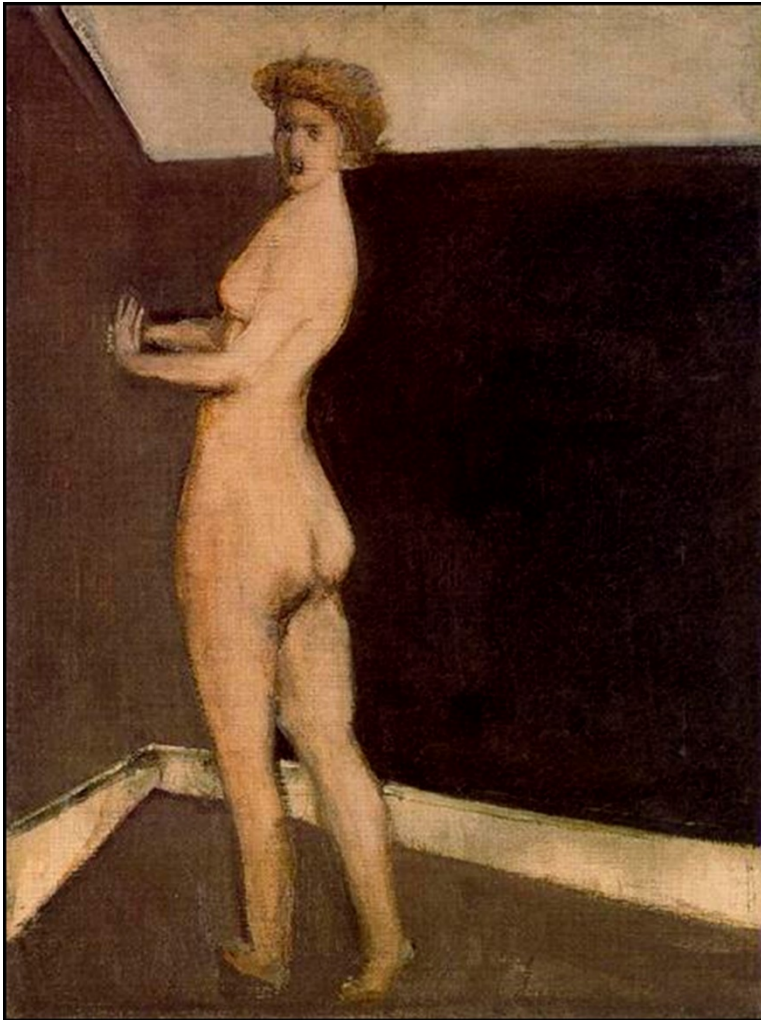
contradictoria en que opone el anarquismo al marxismo, como hace Breslin, Ashton afirma que “la feroz independencia de Still y su odio a cualquier cosa que oliera a 'colectivismo' impresionó a Rothko” (Ashton 93). Al igual que con Breslin, Ashton hace amplias afirmaciones sobre el anarquismo de Rothko sin una explicación de los aspectos del anarquismo a los que se refiere, o de cómo su trabajo sustenta tal afirmación.

Breslin describe la ideología y las experiencias de Rothko como las que hacen explotar los mitos de la unidad (o hegemonía) marxista revolucionaria, en este caso por las diversas luchas internas entre los judíos emigrados rusos empobrecidos. Imbuye a Rothko con el sentimiento de que “el hombre moderno ha rechazado los mitos religiosos y sociales que una vez sostuvieron la vida colectiva al igual que el propio Rothko 'descartó' tanto el judaísmo ortodoxo que le impuso su padre como el mito secular del éxito adoptado por muchos de sus contemporáneos inmigrantes” (Breslin 106). Breslin incluso describe el trabajo de Rothko en la década de 1960 como predominantemente unificado por un tema que articula de la siguiente manera: "las relaciones humanas, al parecer, son a la vez demasiado cercanas y demasiado distantes", que es quizás la contradicción fundamental inherente al marxismo de izquierda que el anarquismo intenta resolver y reconciliar (Breslin 107). Sin embargo, como de costumbre, Breslin se

basa en un supuesto vago e insatisfactorio de no marxismo para definir los parámetros del anarquismo de Rothko.

Breslin, junto con Ashton y varios otros, confunden el aparente rechazo de Rothko al marxismo luego de la cooperación de Rusia con los nazis antes de la Segunda Guerra Mundial como evidencia de su anarquismo declarado. Breslin describe la forma en que la depresión provocó un colapso en el mercado del arte y una reacción de la comunidad artística que resultó en una "dependencia colectiva" a través de grupos como The Ten (los Diez) y American Abstract Artists (Breslin 122). Sin embargo, "La invasión rusa de Finlandia en noviembre de 1939... produjo una crisis política en el Congreso de Artistas que eventualmente rompió la alianza liberal-izquierdista del grupo" (Breslin 154). Al separarse del Congreso de Artistas Estadounidenses en 1940 con el argumento de que toleraban implícitamente la invasión rusa de Finlandia, Rothko participó en la formación de la Federación de Pintores y Escultores Modernos (Ashton 67). "Los encuentros formativos dieron como resultado un concepto de organización que evitaría, o debería evitar con éxito cualquier restricción artística, pero que aún podía mantener las viejas posiciones éticas de la década de 1930 que exigían a los artistas que atendieran las cuestiones políticas concienzudamente" (Ashton 67). El deseo de minimizar las restricciones a los artistas individuales sigue siendo un principio claro del anarquismo. Sin embargo, Breslin reduce

este aspecto del mandato de la Federación a un mero antiolectivismo. “Al definir 'obligación social' como 'independencia artística', la federación repudió la fe de la década de 1930 en la acción colectiva” (Breslin 155).



No titulado, 1938

En *The Scribble Book* (El libro de notas), Rothko arroja algo de luz sobre su rechazo anarquista al marxismo. En “The Scribble Book”, algunas “entradas afirman enérgicamente posiciones completamente articuladas, como su protesta contra la demanda marxista de que el arte 'cumpla la lógica

de la historia'" (Breslin 131). Sin embargo, la forma de la posición antimarxista de Rothko que rechaza el cumplimiento artístico de la lógica de la historia suena más como un rechazo al *realismo socialista* de Stalin que a un rechazo de la política socialista en general. Además, el rechazo de la Unión a la participación rusa con los nazis combinó a Rusia con el socialismo y proporciona solo una justificación limitada para el antisocialismo en curso de Rothko como evidencia de su anarquismo. Ninguna de estas afirmaciones aclara su anarquismo, ni su presencia en la política de su arte.

La definición más probable del anarquismo de Rothko, entre una gran constelación de sus definiciones, es la de la filosofía de Emma Goldman. Breslin, Ashton y Fischer enumeran la referencia reflexiva de Rothko a su exposición juvenil a Emma Goldman como su introducción más influyente a la filosofía anarquista. Sin embargo, ninguno de estos textos aclara perfectamente su ideología, ni la práctica de Rothko de ella. Según John Fischer, Rothko afirmó:

"[Yo] crecí como anarquista, mucho antes de que pudiera entender de qué trataba la política"... "Cuando todavía estaba en la escuela primaria", dijo, "escuchaba a Emma Goldman y a los oradores del IWW que abundaban en la costa oeste en esos días. Me encantaba su visión ingenua e infantil. Más tarde, en algún momento de los años veinte, supongo, perdí toda fe en

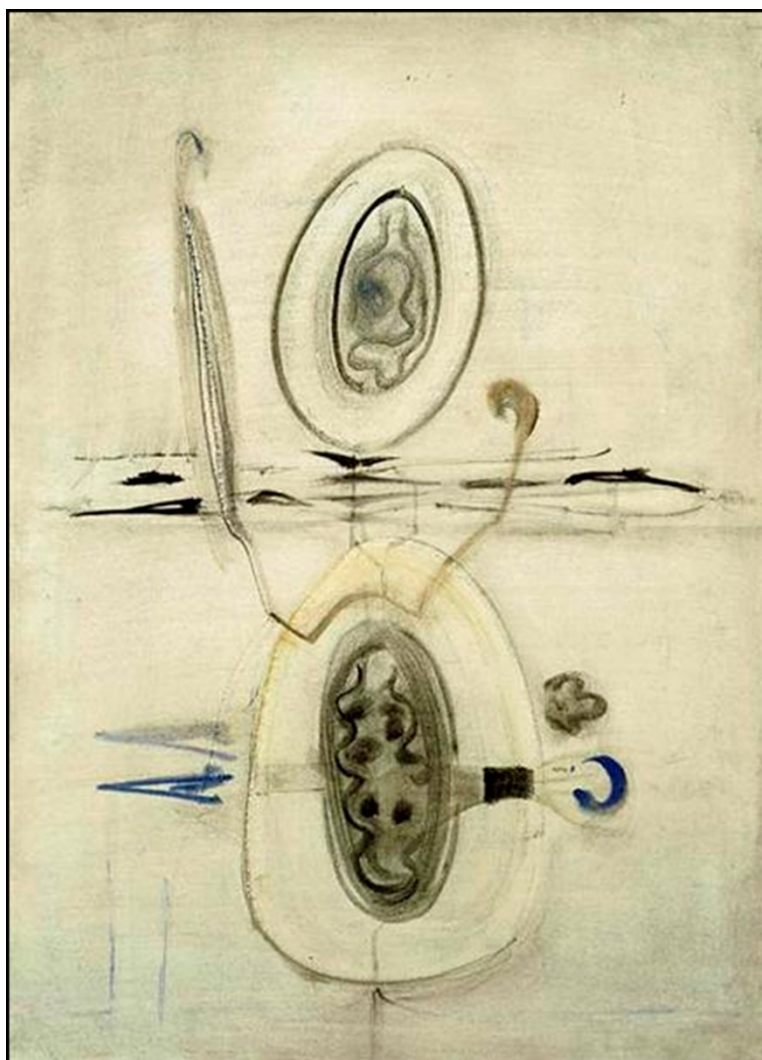
la idea de progreso y reforma. Todos mis amigos también. Quizás estábamos desilusionados porque todo parecía tan congelado y sin esperanza durante la era de Coolidge y Hoover... Pero sigo siendo un anarquista. ¿Qué otra cosa podría ser?" (Rothko en Fischer 132).

En el mismo pasaje en el que identifica el anarquismo de Goldman y la IWW como su principal influencia, califica su política de ingenua y no aclara cuál entendió que era su mensaje. Continúa sugiriendo que abandonó la filosofía anarquista de reforma seguido de la afirmación de que todavía es anarquista.

Breslin deja en claro que Rothko no estuvo a la vanguardia de la disidencia política de la izquierda radical, separando su ambigua filosofía anarquista del activismo anarquista, una división que tanto preocupaba a Hemingway. "Demasiado involucrado en una lucha interna para encontrar su identidad, Rothko no estuvo tentado a perderse en una ideología política y no era un gran activista político. En la medida en que buscó la 'intimidad colectiva', lo hizo fuera del marco artístico o político institucional" (Breslin 124).

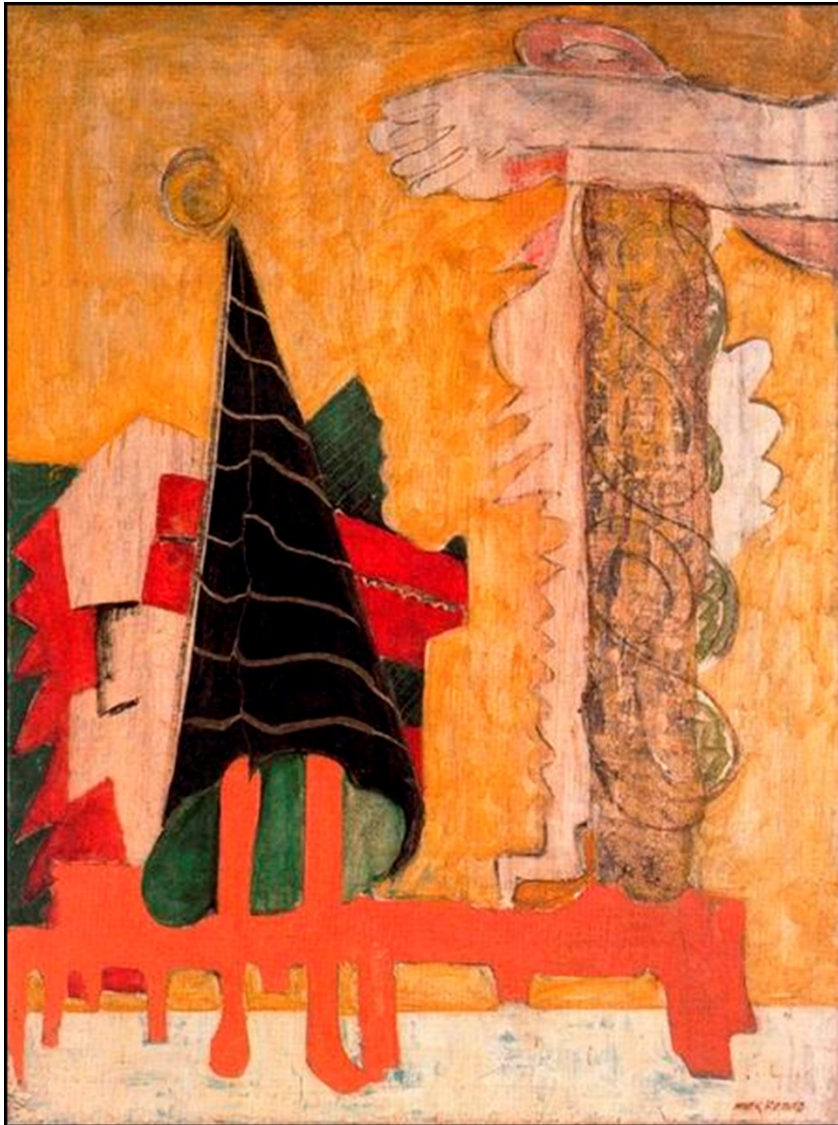
Finalmente, Breslin contradice por completo el anarquismo de Rothko. Su "'tremenda capacidad emocional para la desesperación'... lo sensibilizó sobre la hostilidad de una sociedad que ya no podía esperar cambiar. En los politizados años treinta, el anarquista de otro tiempo era ahora un liberal escéptico" (Breslin 125). Ni el relato de

Fischer, ni ningún otro de Rothko, incluidos sus propios escritos, describe explícitamente lo que él creía que implicaba su anarquismo. Tal rastro de controversia, concomitante con una completa falta de exposición de ese anarquismo, deja un enigma irresistible. ¿Cómo podía ser Rothko anarquista? La cuestión se convierte así en otra en la que el observador debe buscar pruebas del anarquismo de Rothko en sus propias acciones, escritos y arte.



Sin título, 1940

Si Rothko era algún tipo de anarquista, no lo era en términos claros. Sus manifiestos, pocos y distantes entre sí, eran vagamente anarquistas en sus reflexiones, pero su variable inseguridad, elitismo, e incluso comercialismo moderado, son indicativos de un hombre de sensibilidad personal y política vacilante.



Sacrificio de Ifigenia, 1942

Aparentemente, incluso Rothko luchó por reconciliar su propia filosofía política vacilante. “Declarando que tenía un

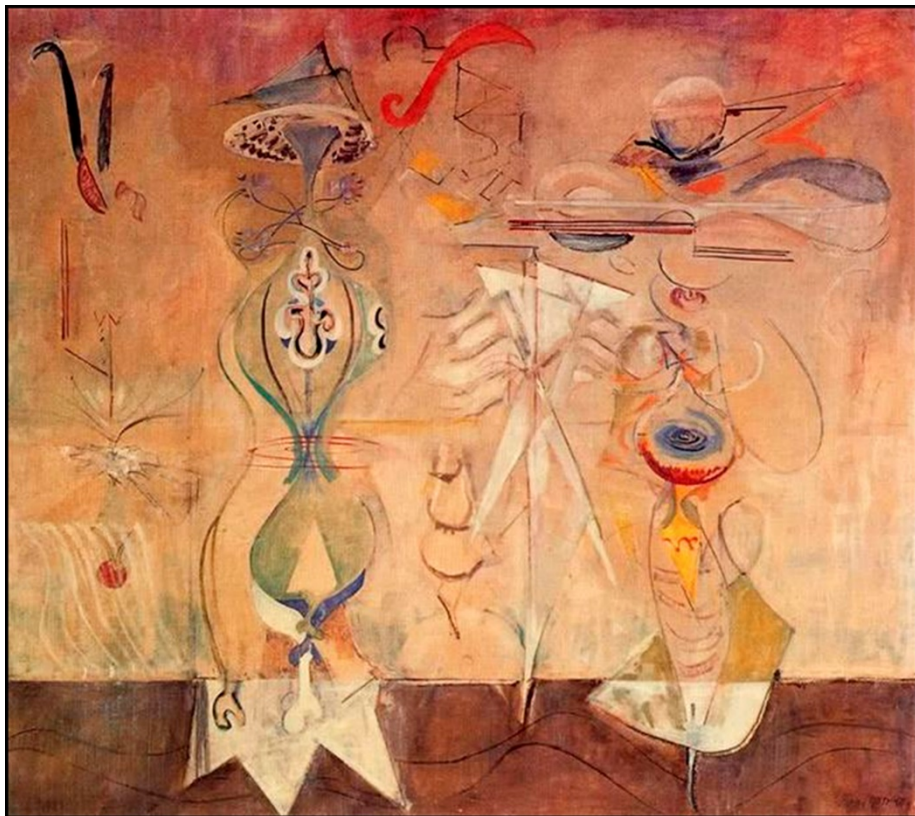
profundo sentido de responsabilidad por la vida que sus imágenes llevan al mundo, Rothko dijo que 'con gratitud, adoptaría cualquier forma donde su vida y significado pudieran mantenerse... Al menos en mi vida, debo mantener una congruencia entre mis acciones y convicciones, si quiero continuar funcionando y haciendo mi trabajo'" (Ashton 130).



Pájaros jerárquicos, 1944

Estaba explícitamente en contra de construcciones ideológicas como el patriotismo. En “Una charla con Mark Rothko, 1961”: “Cuando se le preguntó qué pensaba de

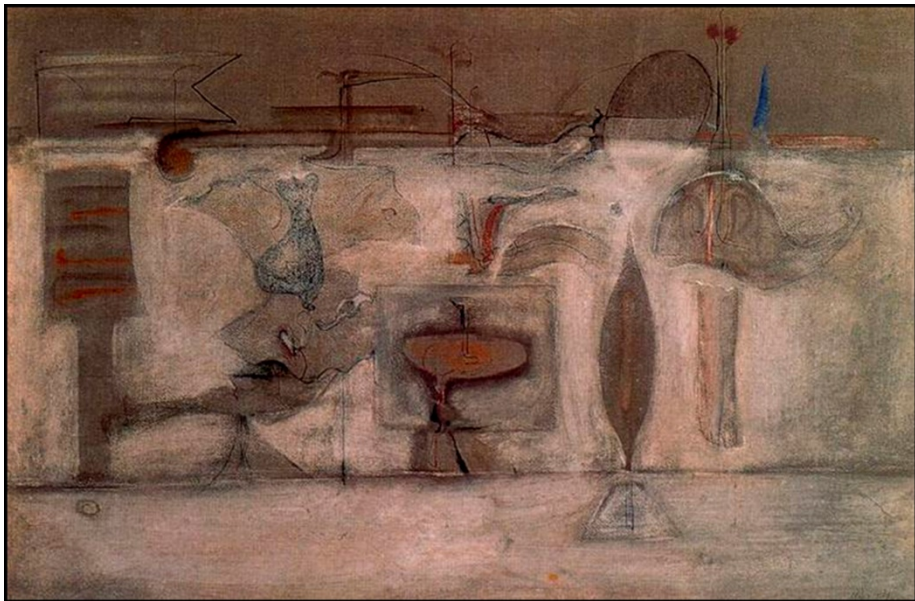
nuestros artistas [estadounidenses], dijo: 'No pienso en términos de naciones. Pienso en términos de hombres. Por lo poco que he visto en este país, diría que sus artistas están muy vivos y son muy vitales'" (*Escritos* 147). Rothko afirmó que "lo que me interesa no es El Individuo sino este individuo o aquel individuo" (Rothko en Breslin 400). Claramente, Rothko privilegia el individualismo sobre la autoridad y la falsa unidad del patriotismo nacional.



Remolino lento al borde del mar, 1944

Breslin destaca el rechazo de Rothko a la autoridad establecida, la única conexión clara que hace con el anarquismo ambigüamente "romántico" de Emma Goldman. "Una emigrante judía rusa como él, Emma

Goldman le atrajo poderosamente, porque su política romántica abolía toda autoridad política, familiar o religiosa” (Breslin 35). Rothko demostró una política similar en su participación con un grupo de artistas políticos de izquierda que llamaron a su grupo "Los Diez", quienes hicieron del Museo Whitney su principal objetivo de disidencia (Breslin 103). Breslin concluye que la razón principal de la oposición de The Ten al Whitney fue porque "representaba una autoridad liberal cuya insipidez enmascaraba límites y exclusiones reales" (Breslin 104).



Sin título, 1944

La oposición al Whitney, sin embargo, no codifica la política del grupo como más anarquista que otra cosa. Breslin afirma que fue el individualismo de la política social anarquista lo que contradice la colectividad del marxismo que llevó a la disolución de The Ten. Se refiere a la explicación de Solman de “las presiones de la individualidad

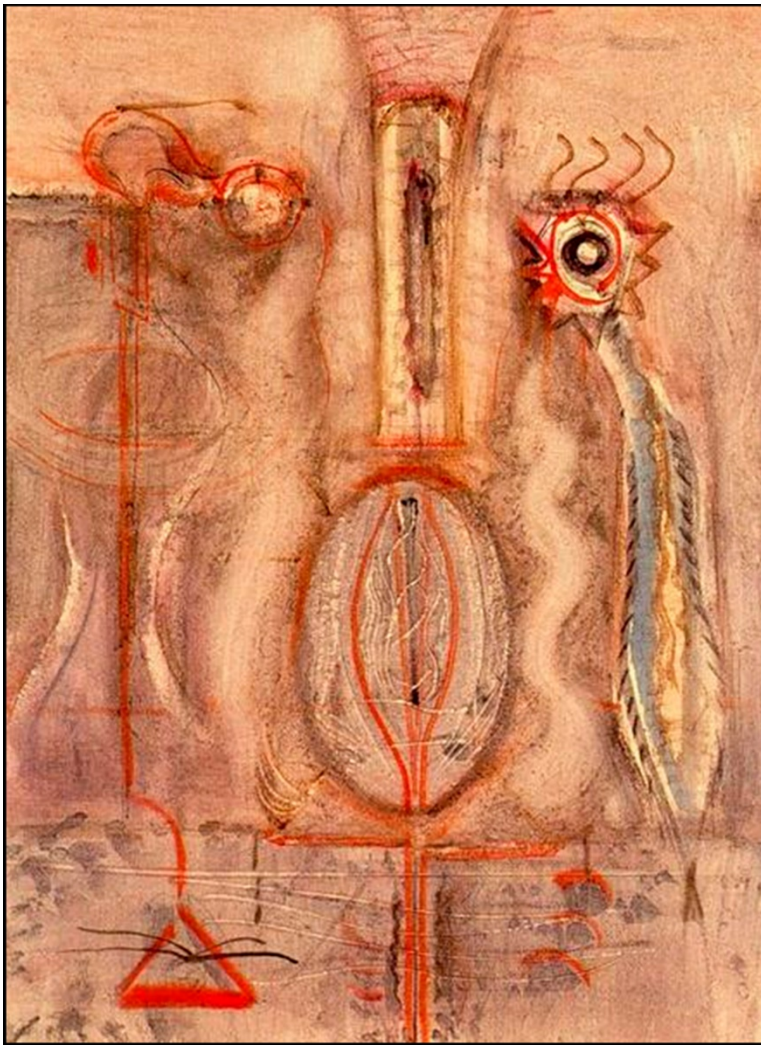
(en oposición a los lazos de la vida colectiva)” como la razón de la división de The Ten (Breslin 35).

Dore Ashton usa un lenguaje similar en su discusión sobre la desaparición de The Ten. “A fines de octubre de 1939, The Ten, rompiéndose bajo las presiones de la individualidad, realizó su último show” (Ashton 147). Ni Breslin ni Ashton conectan explícitamente esta individualidad con Rothko, su arte o su anarquismo.

Al menos uno de los grupos con los que participó Rothko aclara un aspecto de su política anarquista. “Más ideológica y políticamente radical fue la Unión de Artistas de Izquierda, que primero presionó al gobierno federal para que apoyara los programas de arte y luego, en respuesta a los recortes, organizó manifestaciones masivas, sentadas y huelgas” (Breslin 122). La participación de Rothko demuestra claramente una tendencia anarquista a rechazar la autoridad gubernamental. Sin embargo, fiel al anarquismo, Rothko parecía rechazar todas las formas de autoridad, incluido el marxismo. “Rothko en 1935 montó una exitosa protesta contra el código izquierdista que predominaba en *Art Front*” (Breslin 124). Breslin continúa asociando ambiguamente esta acción con la filosofía del individualismo, y no explica qué quiere decir con "código de izquierda".

El activismo más anarquista de Rothko estaba en la forma en que veía sus obras de arte como actividades sociales.

Según su compañero pintor Ben Dienes, “La pintura era una cosa menos central para él que para otros pintores. Estaba mucho más interesado en la fuerza icónica que estas obras podrían tener en el mundo en general” (Ben Dienes en Breslin 323).



No titulado, 1945

Rothko confirma que “El ajuste del hombre a su entorno puede ser de tres tipos. Puede tomar la ruta más fácil y continuar dentro de sus dictados inmediatos sobre las líneas de menor resistencia, puede luchar contra él, ser vencido y,

como resultado, perecer, o puede desafiar sus dictados y someterlo a sus propios deseos” (*La realidad del artista* Rothko 111). La tercera de ellas es una actividad claramente anarquista. Rothko continúa afirmando que “El entorno no es algo estático, porque cada vez que el hombre actúa, lo modifica y lo cambia” (*Rothko Artist's Reality* 111). Estas dos declaraciones funcionan en conjunto para revelar la agencia anarquista con la que inviste al individuo y su obra de arte, pero proporcionan poco para dilucidar cómo ese sentimiento informo su arte.



Sin título, 1947

Una comisión inesperada proporcionaría al menos una explicación de su política anarquista.

En la década de 1950, Rothko recibió una invitación para crear murales pictóricos gigantes para el restaurante Four Seasons (Cuatro estaciones) que se ubicaría en el recién construido Seagram Building, una proeza contemporánea de la arquitectura moderna y un símbolo de la decadencia burguesa (Ashton 146).

De 1958 a 1959, Rothko logró crear unos cuarenta paneles diferentes para colgar como un friso continuo en la única pared ininterrumpida del restaurante (Breslin 383, 406). Breslin informa con precisión que sería imposible determinar la instalación que Rothko podría haber pretendido (Breslin 406), aunque en la carta de Rothko a la Galería Whitechapel de 1961, da alguna indicación de su preferencia para colgar los murales (Rothko *Writings* 146).

En cualquier caso, la comprensión especulativa de su instalación prevista no elimina la validez de un análisis formal de imágenes individuales en el contexto de su sentimiento antiburgués, y como vehículo a través del cual comprender el anarquismo de Rothko.



El edificio Seagram

Si la política anarquista de Rothko sigue siendo un tanto enigmática, su intención de crear los Murales Seagram como una forma de actividad social agresiva era totalmente explícita. En una serie de referencias subcitadas, Ashton articula claramente los motivos anarquistas de Rothko para atacar el ofensivo patrocinio burgués del Four Seasons, aunque permanece vago sobre la definición de sus *tendencias anarquistas románticas*. “Rothko, cuyo anarquismo romántico lo había llevado a vagabundear por

las fábricas de Nueva York, y cuyo compromiso con la justicia social tenía raíces profundas, estaba intelectualmente inclinado a hacer justicia a 'las necesidades directas de los cuerpos y las almas del siglo'" (Ashton [citando a Whitman en Keats] 71).



Sin título, 1949

Rothko antes había dudado en hablar sobre su trabajo, quizás debido a la falta de certeza sobre sus intenciones. Ahora estaba inequívocamente seguro de que “esperaba,

maliciosamente, poner... a los ricos mecenas en *su lugar*" (Breslin 401). Habiendo vivido la Primera Guerra Mundial como emigrado judío ruso y expuesto al pensamiento anarquista, durante la gran depresión, cuando comenzó a dedicarse ardientemente a la pintura, y durante la segunda guerra mundial como pintor maduro que luchaba con cuestiones estéticas, formales, políticas y personales, Rothko se había amargado lo suficiente como para desear abiertamente atacar a los agentes de la estructura de poder a los que culpaba de los males del mundo (aunque el relato de Breslin sugiere que Rothko frecuentemente confundía, o al menos trataba, los asuntos políticos con demonios personales).

Fischer relata la "disquisición de Rothko sobre la 'malicia' detrás de los murales de Four Seasons" (Breslin 398). Hablando de su comisión de los murales Seagram, Rothko declaró: "Acepté esa tarea de intenciones estrictamente malévolas" (Rothko según Fischer en Breslin 376). "Espero arruinar el apetito de todos los hijos de puta que alguna vez coman en esa habitación" (Rothko según Fischer en Breslin 376). El deseo de Rothko de 'quitarles el apetito' no es una mera agresión hacia la burguesía odiada, sino el mismo lenguaje que usaba para describir la creación y el consumo de arte. "[L]a historia del arte es la historia de hombres que, en su mayor parte, han preferido el hambre al cumplimiento" (Rothko *Artist's Reality* 3). Rothko continúa:

En cuanto al hambre, como en cuanto al arte, la sociedad ha sido dogmática.... Uno no podría idear su propia inanición más de lo que podría quitarse la vida; y que el artista le haya dicho a la sociedad que preferiría morirse de hambre antes que traficar con sus productos o gustos habría sido una herejía y se habría tratado sumariamente (Rothko *Artist's Reality* 3).



Número 2, 1950

En “El arte como función biológica natural”, Rothko explica la decisión de los artistas de morirse de hambre en

nombre de su arte como una acción consciente, y eso en “la noción de inmortalidad” (Rothko *Artist's Reality* 8) ejercida por la creación de arte, “los hombres insisten en producir arte como un cumplimiento de la necesidad biológica de la autoexpresión” (Rothko *Artist's Reality* 14).



Verde y granate, 1953

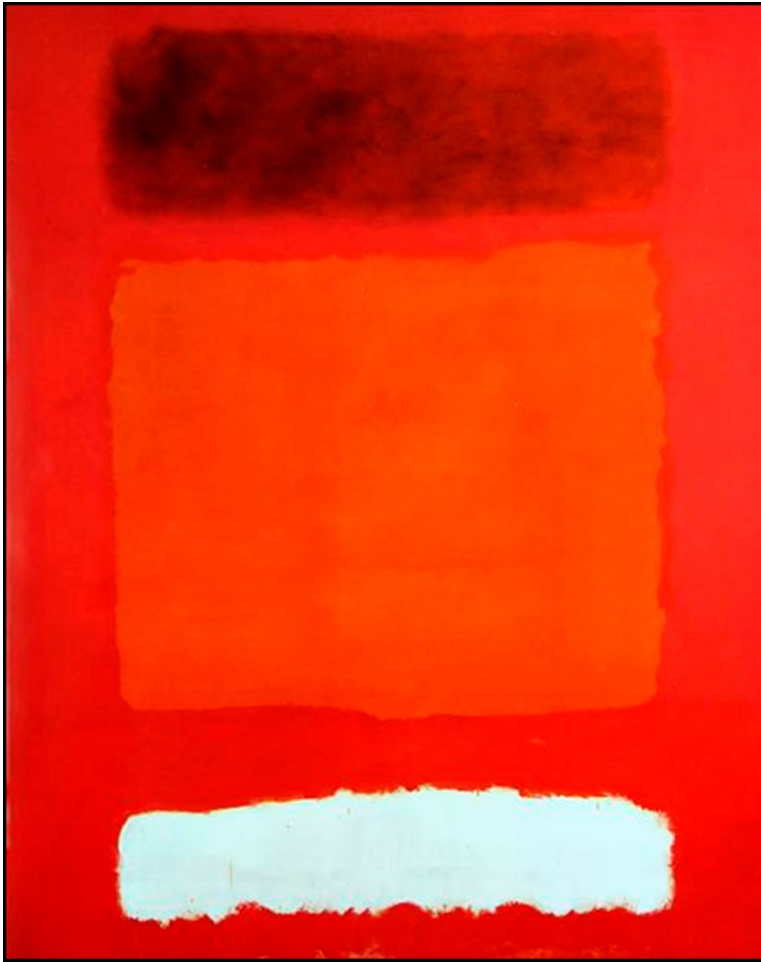
Por lo tanto, cuando Rothko afirma que desea hacerles perder el apetito, afirma un doble sentido cuidadosamente

ideado. Mucho más que una mera venganza maliciosa con un fervor revolucionario contra la burguesía, Rothko no solo deseaba obligar a los clientes del Four Seasons a perder el apetito por la comida decadente, sino que también desea forzarlos a satisfacer su propio apetito por producir arte, con los significados inherentes de sus pinturas. Los mecenas se verían así despojados de su propio deseo de creación de arte, habiéndolo reemplazado por el mero consumo. Rothko desea que los mecenas se vayan hambrientos de hambre, hambrientos de la producción de un arte que no sea decadente ni mercantil.



Tierra y verde, 1955

Para facilitar este asalto, Rothko depende de su comprensión del arte como una actividad social interpersonal. En “Cómo combinar arquitectura, pintura y escultura”, (1951), Rothko sugiere que estas formas de arte son reverenciadas por “personas que buscan una base espiritual para la expiación” (Rothko *Writings* 74).



Rojo, blanco y marrón, 1957

En “Declaración sobre su actitud en la pintura, 1949”, Rothko afirma que “los obstáculos entre el pintor y la idea, y entre la idea y el observador” incluyen elementos como “la memoria, la historia o la geometría, que son pantanos

de generalización a partir de lo [que] uno podría sacar parodias de ideas (que son fantasmas)... Lograr esta claridad es, inevitablemente, ser entendido” (Rothko *Writings* 65). En esta sola declaración que a menudo se pasa por alto, Rothko expone su intención clandestina sobre los Murales Seagram.



Blanco y rojo sobre amarillo, 1958

De la opinión de que los clientes tenían un calibre de visualización que sucumbiría al obstáculo de la geometría,

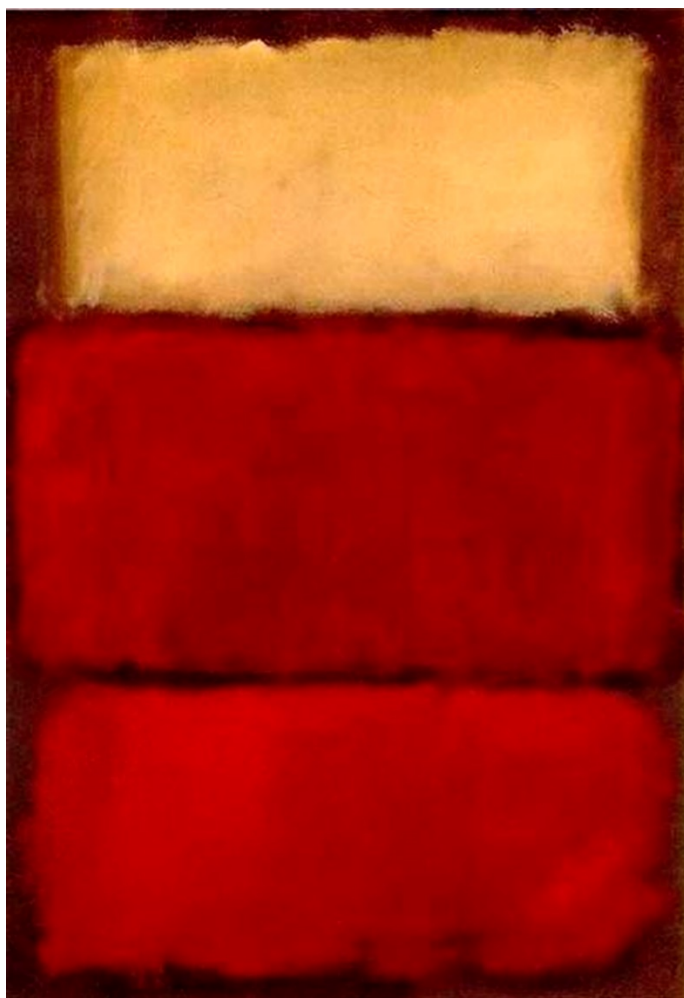
Rothko parece decidido a liberar "fantasmas" en su subconsciente. "Parece que el papel del artista es curiosear y aguijonear a riesgo de la destrucción que podría resultar de invadir terreno prohibido. Unos pocos escaparon de la destrucción y regresaron para contar la historia" (*Escritos de Rothko* 109).



Marrón y naranja, 1963

Los Murales Seagram de Rothko presentan una jerarquía de representaciones simbólicas de entradas violentas al infierno. De hecho, el proyecto social de sus pinturas fue

invitar a entrar en su portal. “Las ideas y los planes que existían al principio eran simplemente la puerta a través de la cual uno dejaba el mundo en el que ocurren” (Rothko en Ashton 3). Continúa explicando que “Mis cuadros son de hecho fachadas (como se les ha llamado). A veces abro una puerta y una ventana o dos puertas y dos ventanas” (Rothko en Breslin 392). Concluye que “el artista invita al espectador a hacer un viaje dentro del ámbito del lienzo.... El espectador debe... atravesar túneles... entrar en misteriosos recovecos” (Rothko *Artist's Reality* 47).



Rojo, 1964

Utilizando el ejemplo de esculpir una flor, Rothko explica cómo se podría aplicar el concepto de plasticidad a la pintura sobre lienzo: “las depresiones y las protuberancias no solo reproducen la similitud de la flor, sino que también producen una serie de movimientos rítmicos que hacen que nuestro ojo siga sus movimientos curso arriba y abajo, adentro y afuera, abajo y arriba, ideando para nosotros un viaje espacial” (Rothko *Artist's Reality* 46).



Azul dividido por azul, 1966

Así, Rothko proporciona una clave para interpretar las representaciones espaciales en sus propias obras. “La

plasticidad, entonces, es la sensación de realidad que se nos imparte por medio de la sensación de las cosas moviéndose adelante y atrás en el espacio” (Rothko *Artist's Reality* 47). En “El espacio de la pintura”, ca. 1954”, Rothko afirma que “la experiencia de la profundidad es una experiencia de penetración en capas de cosas cada vez más distantes” (Rothko *Writings* 113).



No titulado, 1967

Una entrada enigmática en las notas de Seitz sobre su entrevista con Rothko dice “Implicación: El gesto versus la muerte. Formalización: muerte. En la calle: quiero

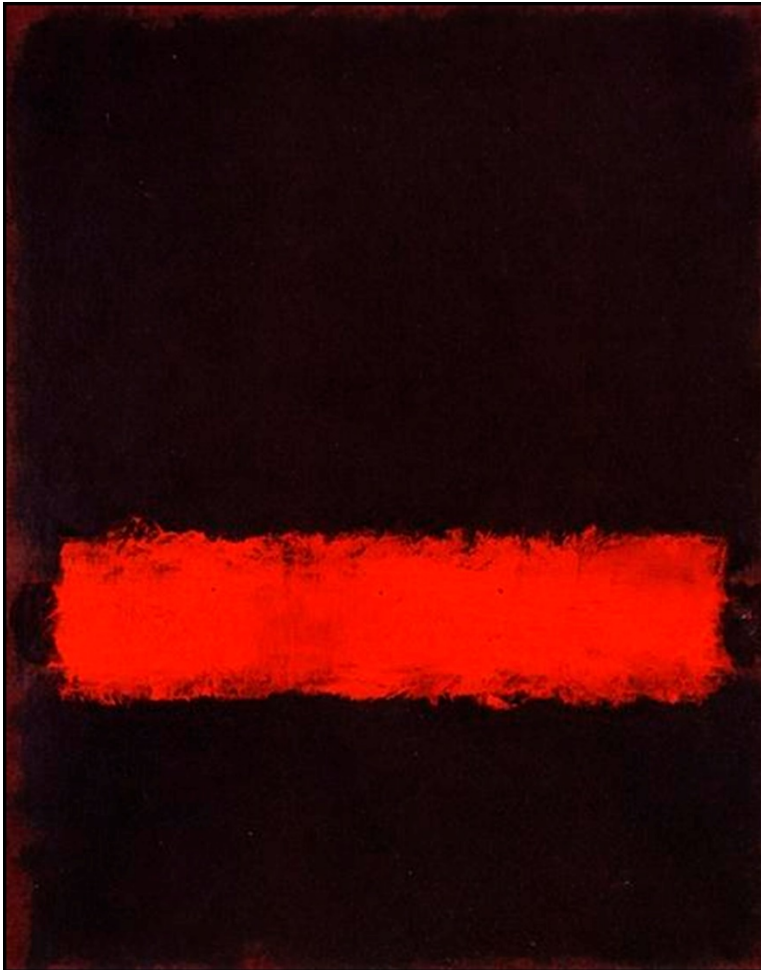
mantener el yo fuera de esto. Él: 'Quiero volver a meterlo'" (Seitz 79). Seitz se enumera a sí mismo como "Yo" a lo largo de las notas, por lo que es evidente que "Él" es Rothko.



Gris sobre rojo, 1968

El tamaño de los Murales invita a comprender sus representaciones como puertas de entrada sublimes. Con dimensiones en los ejes más grandes que alcanzan más de 4,5 metros, mirando a los granates, rojos y negros profundos organizados principalmente en rectángulos irregulares, uno se siente atraído por su espacio geométrico. En una carta a Katharine Kuh en septiembre de

1954 sobre cómo colgar sus obras, Rothko insiste en que ella "cuelgue los cuadros más grandes para que primero se encuentren más cerca, para que la primera experiencia sea estar dentro del cuadro" (Rothko *Escritos* 99).



Negro, rojo y negro, 1968

Breslin cita a Rothko reiterando: “Quiero crear un estado de intimidad, una transacción inmediata. Las imágenes grandes te llevan a ello” (Rothko en Breslin 396).

La repetición de esta premisa por parte de Rothko indica una clara intención de atraer a los espectadores a sus

imágenes, a que penetren en sus profundidades y experimenten su espacio. Rothko tiene claro que desea empujar al espectador adversario al espacio imaginado de sus pinturas.

En los Murales Seagram, la invitación a pasar por sus puertas simbólicas está impregnada de violencia y agresión.

Los intimidantes Murales Seagram representan portales irregulares a través de los cuales el paso solo podría mutilar al viajero, desgarrando su forma corporal en dos. Refiriéndose a *The Omen of the Eagle* (El presagio del águila), una de las piezas mitológicas de Rothko que sentó las bases geométricas para sus Murales Seagram, Breslin afirma que

estas formas geométricas, lejos de ser meros fondos, se oponen y distorsionan activamente, apretando, doblando o cortando el contenido figurativo. Donde, por ejemplo, una violencia instintiva (o bestial) es retenida y contenida por las rígidas divisiones rectangulares, cuya severidad formal, cortando el cuerpo híbrido de las secciones, se estabilizan a través de la violencia (Breslin 332).

Ahora, en una transacción social con el espectador, el espectador se convierte en parte del contenido figurativo.



Imagen 1, *Black on Maroon* (Negro en marrón), 1958

Los bordes dentados intencionalmente de los rectángulos de Rothko se superponen vaga pero nítidamente y, en última instancia, se extienden más allá del marco del lienzo en una eterna repetición de su violento vacío. En *Black on Maroon* (1958) (Imagen 1), un fondo enrojecido moteado se superpone con un rectángulo negro más pequeño, luego se superpone nuevamente con dos barras rojas verticales. Visualmente, el negro más oscuro parece ser un abismo que descansa detrás del marco de una puerta de color rojo fuego, atrayendo al espectador hacia él, solo para entrar en un vacío, una nada en la que la sensación de ausencia es palpable.

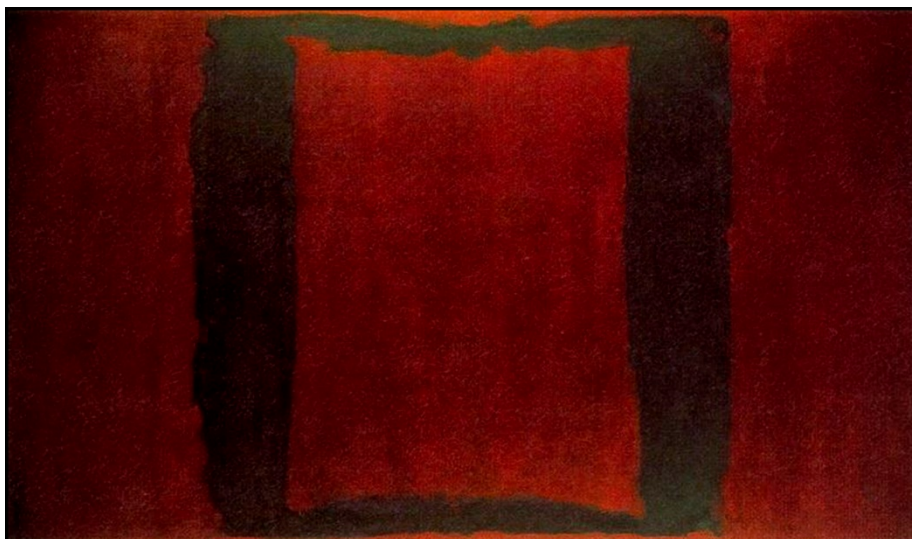


Imagen 2, *Red on Maroon. Mural, Section 3* (1959)

Red on Maroon Mural, Section 3 (1959) (Imagen 2) tiene prácticamente el mismo efecto, pero reemplaza las barras impenetrables con una obstrucción roja sólida propia, bloqueando el paso al abismo, frustrando el movimiento, solo para dejar al espectador centrado en su profundidad sin rostro, rojo sangre; a la vez abisal y confinado por la negrura que lo rodea. Estas imágenes atraen al espectador hacia el centro e incitan a un paso violento a través de sus puertas. *Sin título (Estudio para el mural de Seagram)* (1958–9) A (Imagen 3) completa el proceso de violencia, reemplazando el abismo de negrura con un rojo aún más profundo: una puerta interminable y sangrienta que invita a derramar más sangre.



Imagen 3 Untitled (Study for Seagram Mural) (1958–9) A

Una vez invitados a su espacio violento, los murales confinan y sofocan al espectador. Los rojos, granates, marrones y negros ondulantes e interactivos crean infinitas repeticiones de movimiento hacia adelante y hacia atrás a medida que la escala y el color se interrumpen y contradicen entre sí en un ciclo de movimiento atrapado dentro de la imagen. Ashton afirma que Rothko “buscó la sensación envolvente que se puede generar cuando el tono de una superficie hace eco en otra; cuando los eventos en el lienzo

tienen el efecto psicológico de atraer al espectador a su espacio, en lugar de permitirle estar afuera” (Ashton 157).



Imagen 4, Untitled (Study for Seagram Mural) (1958–9) B

En una discusión sobre su inspiración para los Murales Seagram, Rothko sugirió una influencia al experimentar “los muros de Miguel Ángel en la escalera de la Biblioteca Medicea en Florencia” (Breslin 400). “Logró justo el tipo de sensación que busco: hace que los espectadores sientan que están atrapados en una habitación donde todas las puertas y ventanas están tapiadas, de modo que todo lo que pueden hacer es dar cabezazos para siempre contra la

pared". (Rothko en Breslin 400). Ashton describe esta sensación como una suerte de limbo físico que confunde la realidad y el espacio del cuadro.

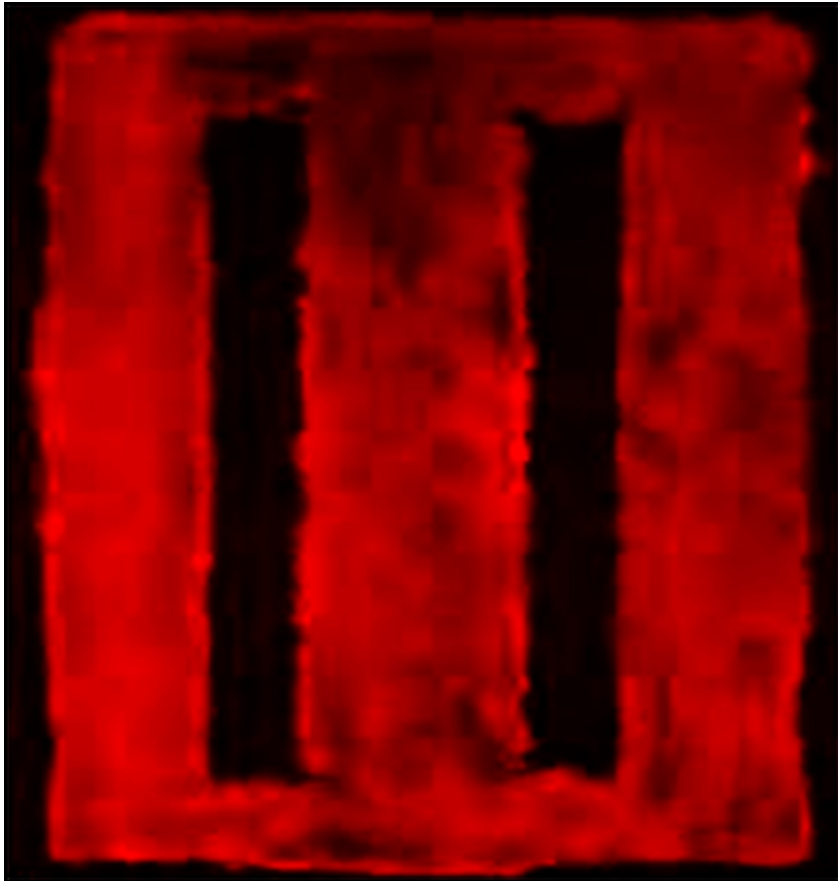


Imagen 5, Untitled (1958)

“Si [Rothko] pudiera sumergirse a sí mismo y a los demás en los espacios que creó, los espacios ya no serían virtuales. La pintura ya no 'parecería' sino que 'sería'. Y, sin embargo, tendría la presencia espectral de que literalmente no está ni aquí ni allá” (Ashton 135). *Black on Maroon* (1958), *Untitled (Study for Seagram Mural)* (1958–9) B (Imagen 4) y *Untitled* (1958) (Imagen 5) presentan barras verticales que reemplazan la puerta enmarcada sobre la que flotan. Los

barrotes de estas prisiones virtuales, aunque bloquean el paso del portal que cubren, no están sujetos en la parte superior e inferior de los marcos abisales, lo que sugiere que también están atrapados en un limbo, un espacio carcelario del que no pueden escapar ni los objetos ni los humanos. *Sin título* (1958) (Imagen 5) acelera la violencia de las imágenes al invertir el esquema de color.

En el contexto establecido de los pasadizos, las barras más oscuras sobre una base enrojecida sugieren que estos son los pasajes a través de los cuales el espectador debe pasar, un recorrido imposible sin cortar el cuerpo en secciones atomizadas. Una vez dentro del espacio violento de los Murales Seagram, escapar se vuelve imposible: un infierno existencial en el que uno recorre interminablemente espacios bidimensionales sofocantes, puertas sin salida.

Uno podría ser perdonado por reconocer insinuaciones del infierno al ver los Murales de Seagram. Rothko había estado profundamente involucrado en el significado de varias mitologías durante su evolución artística en el período inmediatamente anterior a la década de 1950.⁶ “‘Que tal violencia siga siendo soportable’ en una obra de arte, dice Rothko, ‘puede compararse con el ritual que celebra el poder de un Dios cuyo potencial es la destrucción, quien debe ser propiciado por la imagen misma de este

6 “A mediados de la treintena”, Rothko se vio sustancialmente afectado por las preocupaciones míticas de los surrealistas (Ashton 39–40).

potencial si uno no está preparado para ser destruido” (Breslin 358). Tanto Breslin como David Anfam discuten el uso de rectángulos por parte de Rothko como metáfora de las fosas comunes a las que Rothko pudo haber estado expuesto cuando era niño. Anfam llama a esto “el simbolismo del Entierro que Rothko empleó repetidamente” (Anfam 80). Una vez en una tumba, la mitología religiosa cristiana, la superstición dominante entre las clases burguesas, insiste en que solo queda pasaje a uno de dos lugares. Ashton observa que algunos de los “bocetos de los Murales Seagram de Rothko iniciaban un movimiento en las líneas laterales, culminado por imágenes de portales en llamas... En algunos había amarillos y carmesí, y destellos de llamas azules” (Ashton 153). Sobre los murales de Seagram, Fischer afirma que:

En su última etapa, las masas de color –púrpura, negro y rojo como sangre seca– respiraban una sensación casi palpable de fatalidad. Y, a pesar de su negación, un misticismo casi religioso. Peter Selz del Museo de Arte Moderno los describió como “celebrando la muerte de la civilización” (Fischer 136).

En un diálogo con Seldon Rodman, Rothko negó una preocupación “abstraccionista” “por las armonías de color”, pero al hacerlo, sugirió la experiencia infernal que deseaba para los espectadores de los Murales Seagram del Four Seasons (Collins 48).

Estoy interesado en expresar las emociones humanas básicas (tragedia, éxtasis, fatalidad, etc.) y el hecho de que muchas personas se derrumben y lloren cuando se enfrentan a mis imágenes muestra que comunico esas emociones humanas básicas... Las personas que lloran ante mis cuadros están teniendo la misma experiencia religiosa que tuve cuando los pinté (Rothko en Collins 48).

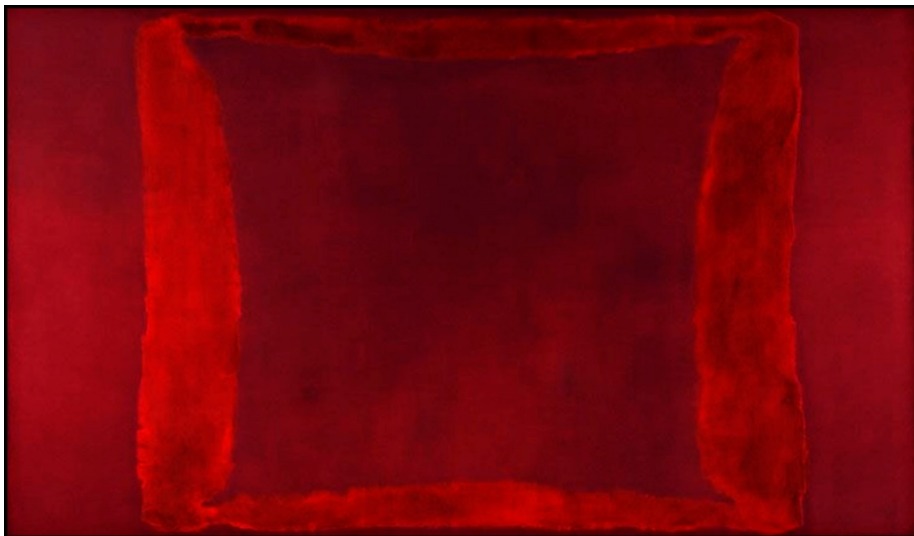


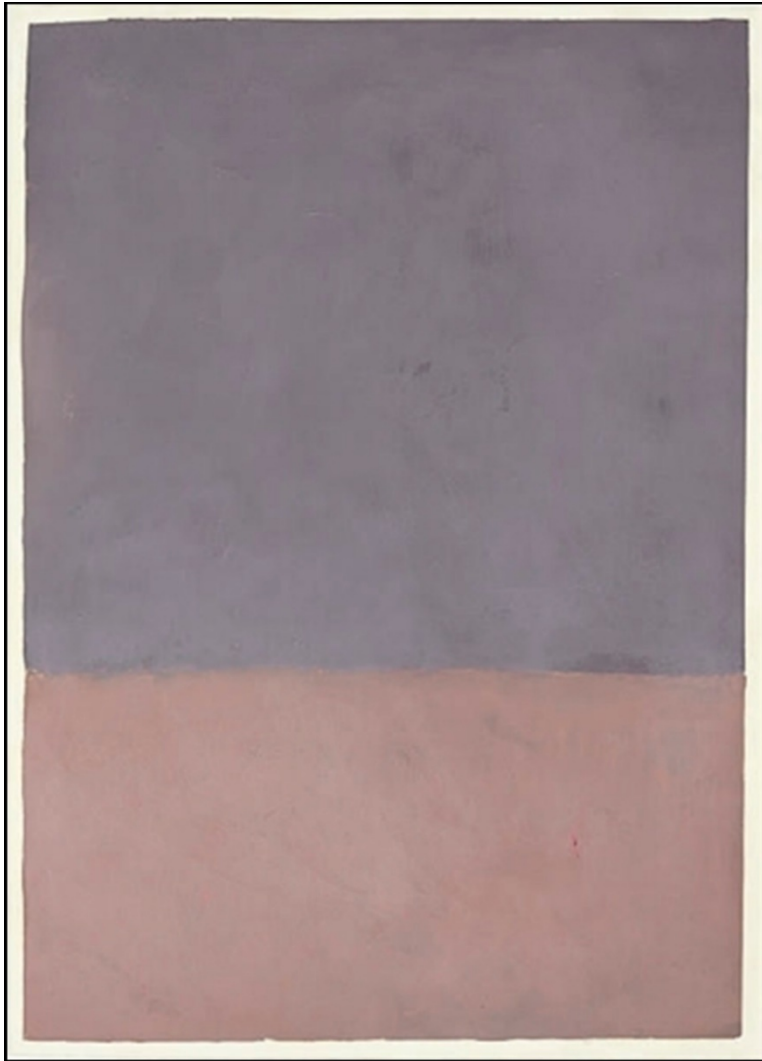
Imagen 6, Red on Maroon, Mural Section 2 (1959)

Ashton concluye que “Era evidente que [Rothko] estaba empeñado en ir más allá de las majestuosas contenciones de sus últimas grandes pinturas, imaginando quizás un 'corredor' de corredores a través del cual sus espectadores entrarían en el universo de Rothko” (Ashton 153). En una carta a Clay Edgar Spohn, Rothko describe el proceso de pintura. “Uno comienza peleando con su interior con una pierna aún en el mundo normal..., uno pasa por [*sic*] este infierno” (Rothko *Writings* 62).

Si Rothko fue ingenioso en su deseo de crear una experiencia trascendental que transfiriera la visión del pintor al espectador, fue inequívoco en cuanto a que deseaba que esta fuera una experiencia infernal.

En concierto con armonías de colores infernales, Rothko enfatizó la experiencia religiosa del infierno a través del uso sutil de imágenes iconográficas. Contrariamente a su deseo de mantener imágenes completamente abstractas, afirma que "en las abstracciones, que no usan formas reconocibles en absoluto, encontrará algún indicio de realidad visual para conectar la imagen con la realidad cotidiana" (Rothko *Artist's Reality* 67). En todo *el Mural Rojo sobre Granate, Sección 2* (1959) (Imagen 6), *Mural Rojo sobre Granate, Sección 3* (1959) y *Sin Título (Estudio para Mural Seagram)* (1958–9) A, las esquinas superiores del interior de los rectángulos se arquean desde el centro en agujas diagonales, que recuerdan mucho a los icónicos cuernos de los demonios (apropiados de los sátiros de la mitología griega antigua tan reverenciados por Rothko). Más que una simple puerta impenetrable, estos rectángulos son las fauces sin rostro de demonios voraces, ansiosos por devorar las almas de los espectadores y tragarlos por completo. Si Rothko esperaba arruinar los apetitos de los clientes del Four Seasons, lo haría satisfaciendo los apetitos de sus demonios más temidos.

Sin embargo, Rothko mantuvo el recelo elitista de que el público burgués del Four Seasons tuviera el léxico interpretativo para comprender sus pinturas y experimentarlas como él deseaba, con lo cual su invectiva se perdería.



Gris y malva, 1969

Rothko afirmó que “el arte es una aventura en un mundo desconocido, que solo pueden explorar aquellos que estén dispuestos a asumir riesgos” y que “este mundo de la

imaginación está libre de fantasías y se opone violentamente al sentido común” (Rothko en Ashton 79).

Desafortunadamente, la audiencia a la que deseaba atacar estaba, en su opinión, demasiado inmersa en sus fantasías privadas y sujeta a un sentido común ideológico del que no podían escapar. En "El arte como una forma de acción", Rothko proporciona una descripción del motivo de los murales y la razón por la que el motivo debe fallar en última instancia. “El arte... es una forma de acción *social*. Porque es un tipo de comunicación, y cuando entra al ambiente produce sus efectos... Podría decirse que su uso como medio de acción social depende de los números a los que afecta” (Rothko *Artist's Reality* 10). Una vez más, Rothko traiciona su propio elitismo en la comprensión de una pintura, pero insinúa sus propias esperanzas de cómo las imágenes que estaba creando podrían funcionar para asaltar a los comensales burgueses del Four Seasons.

Refiriéndose a los niveles ascendentes de temas dentro de una pintura, afirma que “Cuanto más avancemos a través de la cadena de temas, menor será el número de personas que realmente reconocerán el elemento representado” (Rothko *Artist's Reality* 76). Desde esta perspectiva, Rothko no podía estar seguro de que muchos de los clientes verían mucho más que rectángulos ambiguos.



No titulado, 1969

Solo en un nivel inconsciente experimentarían su invitación abstracta para 'ir al infierno'. La suposición elitista de Rothko de que la persona 'promedio' (especialmente la burguesa) estaba mal equipada para comprender el lenguaje de la abstracción pictórica vació las pinturas de su mordisco satírico previsto, al menos para su audiencia prevista.

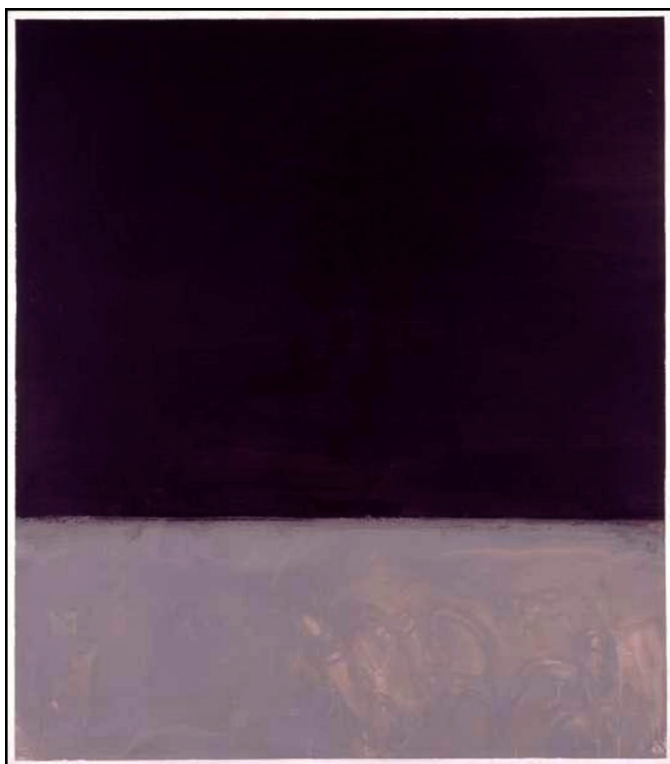
El desdén de Rothko por los adoctrinados ideológicamente representa una contradicción en su ideología anarquista. En el elitismo de Rothko, se insinúa de diversas formas un deseo de reemplazar la estructura de poder de la burguesía capitalista con una meritocracia basada en la filosofía artística tal como la articula él mismo: una especie de dictador social artístico. Woodcock critica a

los miembros participantes de una cultura que mantienen solo los adornos filosóficos de una posición política, cuando en realidad sus motivos son cualquier cosa menos anarquistas.

Esta nobleza política, sin embargo, sólo se adhiere simbólicamente al concepto de una sociedad libre. Toda su técnica se basa, de hecho, en la toma de la maquinaria de la autoridad y el reemplazo de la actual clase explotadora por una burocracia que heredará su poder... Este proceso es totalmente opuesto al concepto de anarquismo (Woodcock 19).

Según Barnett Newmann, el anarquismo representa “la única crítica de la sociedad que no es una técnica para la toma y transferencia del poder de un grupo a otro” (Newmann en Breslin 196). La sustitución de una estructura de poder por otra parece ser la diferencia fundamental entre el marxismo o la teoría de la hegemonía de Gramsci y el anarquismo. El anarquismo considera que tal revolución es reiterativa y simplemente un cambio transitorio en lugar de una solución sostenible. Woodcock concluye que “El Estado nunca se retirará. Hay que destruirlo de raíz” (Woodcock 19). Rothko, sin embargo, imaginó un nuevo poder de autoridad con él mismo a la cabeza, y cualquiera que no quisiera participar con su visión del arte, quedaría excluido de él.

Sin embargo, el elitismo de Rothko no fue excluyente. Mantuvo un desdén profundamente reprimido por cualquiera que no participara de su mandato artístico. En *Tigers Eye* (#2, 1947), afirmó: “Es... un acto arriesgado e insensible enviar [una pintura] al mundo. ¡Cuántas veces debe quedar permanentemente dañada a los ojos del vulgo y la crueldad de los impotentes que quieren extender su aflicción universalmente!” (Rothko en Ashton 104). También afirmó con cinismo y condescendencia que “En cuestiones de arte, nuestra sociedad ha sustituido el gusto por la verdad, que ella encuentra más divertida y menos responsable, y cambia sus gustos con tanta frecuencia como se cambia de sombrero y zapatos” (Rothko *Artist's Reality* 5).



Negro y gris, 1970

Eventualmente, Rothko demuestra que tiene a la población en baja estima incluso con respecto al pragmatismo común. “Pues el pragmatismo de hoy vive sólo de la tolerancia. Está ganando terreno, sin duda, pero hasta ahora, al menos, la humanidad no está lo suficientemente cansada como para sustituir las comodidades del dogmatismo por los rigores del pensamiento racional” (Rothko *Artist's Reality* 28–9).

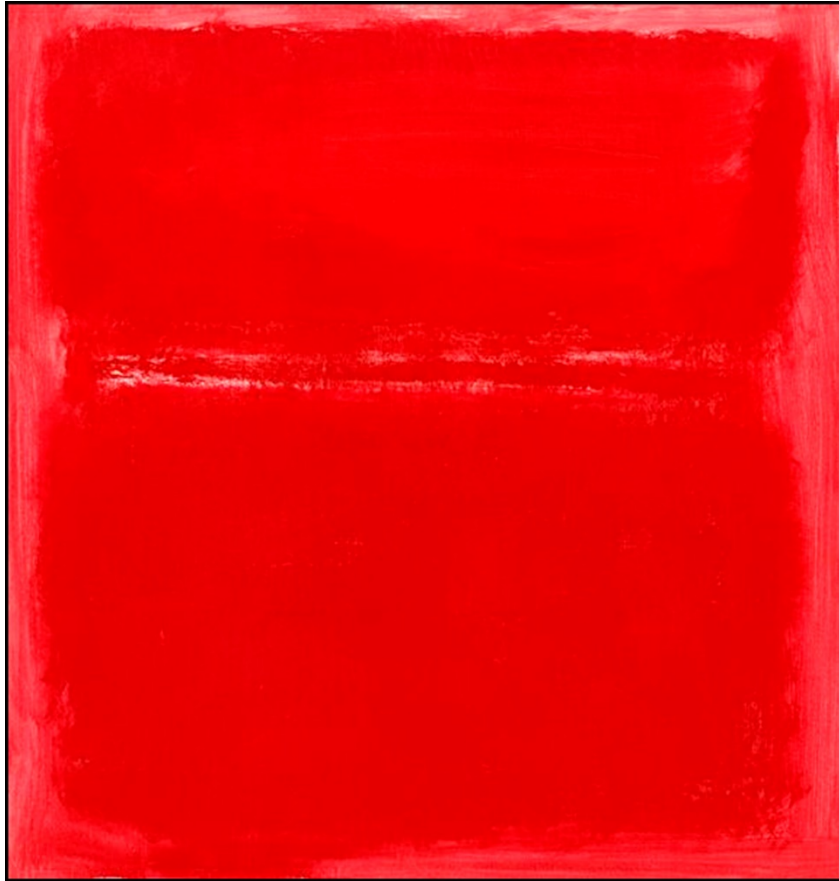
Junto con su desilusión elitista, Rothko también mantuvo un deseo anarquista de autogobierno combinado con un deseo dictatorial de control. A principios de la década de 1950, “Rothko comenzó a hablar de 'controlar la situación'” (Breslin 303). “Para Rothko... colgar la pintura, determinar el contexto físico en el que se vería, era una extensión del proceso creativo, algo en lo que se interesó vitalmente a principios de la década de 1950, cuando sus cuadros se exhibían más ampliamente” (Breslin 303). Por lo tanto, el interés de Rothko en el trabajo de instalación se basaba en el deseo de controlar la exhibición de sus pinturas para someter a un número cada vez mayor de espectadores a lo que él consideraba los parámetros aceptables de consumo. Aunque la clase representada por la clientela del Four Seasons era particularmente ofensiva para Rothko, desconfiaba de cualquiera que no compartiera su comprensión del papel y la estética del arte moderno. Su elitismo se extendía a cualquier tonto ideológicamente adoctrinado incapaz de leer correctamente sus pinturas.

La audiencia a la que dirigió su crítica social anarquista ya no podía recibir su mensaje, y sus pinturas no tenían poder para lograr un cambio social; solo revelaron su significado a los ya convertidos, capaces de leer y decodificar su lenguaje artístico.

Eventualmente, Rothko decidió no enviar los murales. Rescindió su contrato y devolvió la comisión. Su inversión personal en la creación de los Murales fue inmensa, y la malevolencia hacia una audiencia poco receptiva aparentemente no era un destino adecuado para su viaje interactivo⁷. “Al final, Rothko... decidió que esta serie de lienzos, en los que había invertido tanto trabajo y emoción, merecía mucho más que un gesto despectivo hacia los ricos gourmets” (Fischer 136).

Curiosamente, es la negativa de Rothko a presentar los Murales lo que le reconcilia con su anarquismo ambiguo. Si sintió que su público no sería capaz de interpretar la invectiva simbólica contenida en su estética, pudo cometer un acto político que lo definió sin ambigüedades con un significado anarquista incluso para los tontos sin educación.

7 “Hoy las pinturas se han dispersado, desplazado. Nueve de los paneles permanecen en la Tate de Londres, siete están ahora en el Museo Kawamura de Arte Moderno en Japón, trece en la Galería Nacional de Arte en Washington, otros permanecen en las colecciones de los hijos de Rothko” (Breslin 409).



No titulado, 1970

En su opinión sobre la incapacidad de la audiencia para comprender las pinturas, Rothko aclara su política anarquista. En *La realidad del artista*, Rothko ya había explicado cómo su anarquismo se fundió con sus intenciones artísticas:

Cuando el artista produce algo que es inteligible sólo para él mismo, entonces ya ha contribuido a sí mismo como individuo, y con este afecto ya ha contribuido al mundo social (pues nos beneficiamos a nosotros mismos, y por tanto también a la sociedad, cuando comemos). En otras palabras, la sociedad se beneficia

cada vez que un individuo mejora sus propios ajustes en el mundo, porque sin importar cómo miremos a la sociedad, la medida empírica del bienestar de las sociedades es el bien agregado de sus constituyentes (Rothko *Artist's Reality* 10).

Este pasaje de filosofía anarquista sin ambigüedades, en el que introduce el lenguaje del apetito, se yuxtapone inmediatamente con "Decadence" (Rothko *Artist's Reality* 11).

Sostiene que ningún arte puede describirse con precisión como decadente con una connotación moral porque "*decadente* simplemente nos indica las predilecciones morales de quienes lo usan y los hábitos de la sociedad en la que vivían" (12).

Rothko aclara la razón por la que rechazó las pinturas: su propio temor profundamente arraigado de que sus pinturas se convirtieran en una mercancía de los decadentes y no realizasen la acción social con la que intentaba imbuirlas.

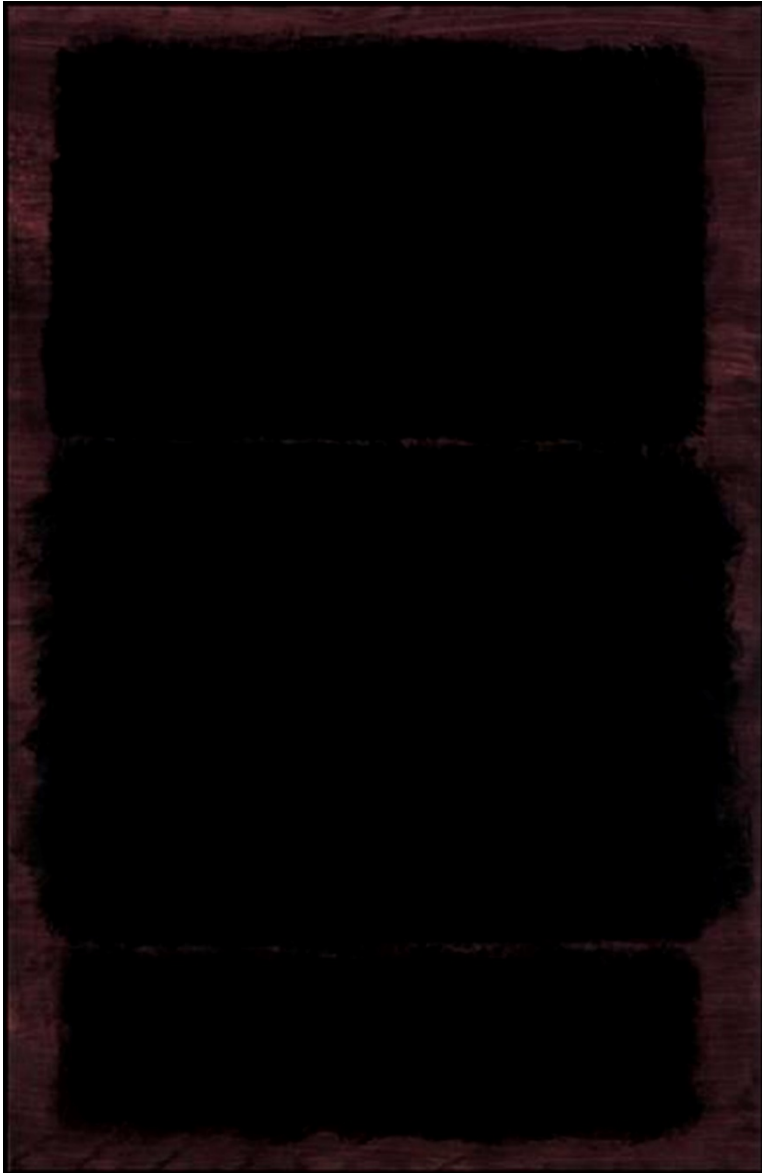
La recusación de Rothko del proyecto fue la salvación de su anarquismo. Fue una maniobra política intencional llevada a cabo por la agencia de un artista individual que hizo pública su falta de voluntad para participar en la decadencia burguesa y evacuó las invectivas intencionadas inherentes a las pinturas. Al hacerlo, Rothko reinstala una agenda política que implica el mejoramiento social en lugar

de la malicia social. En "¿Qué es el anarquismo?", George Woodcock, afirma que

Los anarquistas no contemplan el imperio del caos, sino el establecimiento de una sociedad integrada de libre cooperación, donde la opresión y la explotación serán abolidas, donde los hombres vivirán en paz y confianza en una sociedad basada en la justicia y la ayuda mutua entre los individuos, y donde la vida humana [sea] liberada de las cadenas de la pobreza y la opresión, del gobierno y la propiedad (Woodcock 19).

Aunque Rothko parece haber salvado su política anarquista al rechazar los Murales, mantuvo opiniones profundamente arraigadas sobre la función social del arte hasta su muerte en 1970.

Los Murales Seagram representan un ejemplo paradigmático del arte de Rothko como una paradoja interesante de su anarquismo, invectivas y elitismo, a través de las cuales dejó bastante claro que si no buscas una mejora social, entonces, francamente, puedes 'irte al infierno'.



Sin título, 1970

Trabajos citados

- “Una charla con Mark Rothko', 1961” *Escritos sobre arte*. Prensa de la Universidad de Yale, 2006. 147.
- Anfam, David. "Rothko en la década de 1940: del tiempo y la marea". *Mark Rothko: La década decisiva, 1940–1950*. Nueva York: Skira Rizzoli Publications, Inc., 2012. 77–86.
- Antliff, Allan. “Anarchitecture de Adrian Blackwell: La tensión anarquista”. *ADCS 1* (2014).
- Ashton, Doré. *Sobre Rothko*. Da Capo Press, 2003.
- Breslin, James EB. *Mark Rothko: una biografía*. Prensa de la Universidad de Chicago, 2012.
- Collins, Bradford. "Más allá del pesimismo: la búsqueda nietzscheana de Rothko, 1940–1949". *Mark Rothko: La década decisiva, 1940–1950*. Nueva York: Skira Rizzoli Publications, Inc., 2012. 47–59.
- Fischer, Juan. "El sillón: Mark Rothko, Retrato del artista como un hombre enojado". *Escritos sobre el Arte*. Prensa de la Universidad de Yale, 2006. 130–8

Hemingway, Andrés. “Individualismo/y/o Solidaridad; Modernismo anarquista”. *Oxford Art Journal* 25 no.2 (2002): 165–170.

Rothko, Mark. *Escritos sobre el Arte*. Prensa de la Universidad de Yale, 2006.

Seitz, Guillermo. “Notas de una entrevista de William Seitz, 22 de enero de 1952”. *Escritos sobre el Arte*. Prensa de la Universidad de Yale, 2006. 75–79.

Woodcock, Jorge. “¿Qué es el anarquismo?” *Arca* no. 1 (1947): 19–22.