

# Mark Rothko i els *Sectionals*.

La tragèdia de la condició humana a través de  
la pintura



Anna Roig Sànchez

Treball Final de Grau

Tutora: Laia Manonelles Moner

NIUB: 22046715

Universitat de Barcelona

Juny 2023

*A la meva família, pel recolzament.  
A la Laia, per guiar-me amb molta cura.*

Imatge de la portada: Espectadors a l'exposició de Mark Rothko a la Whitechapel Gallery, Londres, 1961. Fotografia: Sandra Lousada.

## ÍNDIX

1. Introducció	p. 1
2. Estat de la qüestió	p. 3
3. La realitat de Mark Rothko i els seus propòsits artístics	p. 6
3.1 El paper de l'artista	p. 8
3.2 Declaracions ideològiques sobre el món de l'art	p. 11
4. La crítica. Actituds al llarg de les dècades	p. 16
5. Els <i>Sectionals</i> . Concepció i fonaments	p. 18
5.1 Evolució de l'obra	p. 19
5.1.1 El progrés cap a la claredat com element evolutiu	p. 23
5.2 L'espai pictòric	p. 27
5.3 El gran format	p. 29
5.4 Concepció dramàtica de la pintura	p. 32
5.5 El color. L'element vital de la tràgica condició humana	p. 35
5.6 Els <i>Seagram Murals</i> . Efectes pictòrics dels colors foscos	p. 38
5.7 Pantalles que palpiten	p. 41
6. Reacció i experiència de l'espectador	p. 42
7. Conclusions	p. 48
Bibliografia	p. 50

## 1. Introducció

L'interès en conèixer la figura artística de Mark Rothko em va sorgir gràcies a l'assignatura d'Últimes Tendències de l'Art, ja que va ser allà on vaig conèixer per primer cop els *color field paintings* que conformen la seva etapa clàssica dels *Sectionals*, i des del primer moment vaig sentir una connexió profunda amb la seva manera de concebre la pintura com una poderosa eina de comunicació dels sentiments i la condició humana. Al moment de contemplar els quadres abstractes de seguida em van impactar emocionalment i, al llarg del temps, ha anat augmentant la meua curiositat per saber com Rothko va arribar a pintar aquests quadres de gran format i quines condicionants van causar el seu progrés artístic. De fet, vaig aprofitar l'oportunitat d'investigar sobre la Capella Rothko pel treball de l'assignatura d'Estètica, on per primer cop vaig tantejar i investigar les bases del seu pensament, molt arrelat a la filosofia de Nietzsche. Això va motivar encara més la meua fixació per l'artista, en concret la seva visió de l'art capaç de transformar internament a les persones que responen sensorialment a la combinació cromàtica i accedeixen a la profunditat dramàtica dels seus quadres. Per aquest motiu, breument explicat, he considerat tractar a Mark Rothko i l'etapa dels *Sectionals* (1949 -1970) com a tema pel treball final del grau d'Història de l'Art.

En aquest treball realitzaré un estat de la qüestió i em centraré en documentar què s'ha dit de Mark Rothko per part d'experts, crítics i les reaccions dels espectadors concretament des de finals del 1940 fins el 1960, sense deixar de banda els escrits intel·lectuals del propi pintor, entorn de la seva etapa de maduresa artística. Partint de la bibliografia i la informació existent sobre l'artista, he concentrat en diferents conceptes els aspectes més importants a tenir en compte pel que fa l'obra i la figura artística de Rothko. La crítica, la ideologia, la concepció i la recepció de la seva obra són els apartats clau per analitzar i comprendre la seva etapa pictòrica més madura.

En forma d'un fil argumental continu, exposaré el progrés que empeny Rothko cap a la culminació dels *color field paintings*, posant la mirada en els factors socials i biogràfics que afecten a la seva trajectòria artística. Per concretar la meua hipòtesi de sortida i cenyir-me a l'extensió requerida pel treball, centraré cronològicament la producció artística en unes dècades concretes, des de finals del 1940 fins el 1960, malgrat l'etapa clàssica en qüestió compregui des del 1950 fins el 1970. Per tant, no serà tractat en aquest treball la seva obra pòstuma de la Capella Rothko (1964-1967) ni les etapes que precedeixen els *Sectionals*, com és el cas de la fase realista (1924 - 1940), la fase mitològica (1940-1946) i l'etapa prèvia de transició dels *Multiforms* (1946-49). No obstant, es tindran en compte els seus

escrits personals i teories intel·lectuals sobre l'art que daten prèviament als *Sectionals*, a banda d'entrevistes i cartes dirigides a editors, crítics i col·legues del gremi, que en conjunt deixen entreveure les seves ideologies i posicions envers l'art i el seu context social. En addició, exposaré la recepció de la seva obra tant per part de la crítica del moment com de dècades posteriors, així com l'experiència estètica de l'espectador en clau formal i transcendental a partir de testimonis del públic en forma de crítiques anònimes, roda de preguntes i articles per part de la crítica. Així doncs, es podrà obtenir la perspectiva més àmplia possible sobre la concepció i recepció de la seva obra clàssica.

Profunditzaré en l'etapa dels *Sectionals* a partir de l'anàlisi dels elements que Rothko considera fonamentals i són constants en la seva pintura, com és el cas de l'espai pictòric i expositiu, el format, la condició tràgica de la pintura, l'experiència transcendental, la implicació dels espectadors en relació amb l'obra i per consegüent la connexió amb l'artista. A partir d'aquests punts tractaré el seu progrés que el porta a l'eliminació de tota figura humana per passar a una pintura abstracta més pura de grans dimensions, conformada per la conjugació d'elements cromàtics amb l'espai pictòric.

Es descriurà detalladament el vincle profund entre artista-creació-obra-espectador que Rothko ha perseguit al llarg de la seva trajectòria. Per argumentar-ho, s'aniran vinculant de manera orgànica cartes, escrits, crítiques, converses, ponències i les reaccions dels espectadors. D'aquesta manera es posarà llum a l'entramat complex que conforma la visió artística de Rothko i la seva etapa dels *Sectionals* sempre en relació amb l'experiència de l'espectador com a receptor final del procés pictòric.

En definitiva, l'objectiu és profunditzar en l'obra clàssica de Rothko i conèixer els factors del progrés de la seva creació artística. Amb l'ajuda d'exemples visuals de la seva obra, reafirmaré les interpretacions de diferents experts, les quals seran confrontades amb les declaracions que Rothko fa sobre la seva obra. Reconduiré els apartats amb la major fluïdesa possible, seguint un ordre de caràcter temàtic per plantejar cada aspecte que he considerat important destacar. Aquestes indicacions principals seran les bases per comprendre el retrat complex de Mark Rothko, format per múltiples peces de diferents vessants i que en conjunt plasmen la cosmovisió de la seva obra.

## 2. Estat de la qüestió

Pel que fa a la investigació que he dut a terme amb fonts bibliogràfiques, he pogut comptar amb el gran suport que m'ha ofert la Biblioteca de la Fundació Antoni Tàpies, seguint les recomanacions de la meva tutora Laia Manonelles. Allà he pogut consultar llibres monogràfics de Rothko de finals del segle XX i reculls d'articles de crítics analitzant les diferents exposicions del pintor al llarg de les dècades estudiades. El fet que s'hagin conservat un gran nombre de fonts primàries m'ha permès agilitzar la recerca bibliogràfica amb la que comptava prèviament, basada en fonts secundàries més contemporànies, ja que he pogut observar la gran diferència de perspectives entre elles. Totes les fonts consultades a la Biblioteca de la Fundació Antoni Tàpies eren en anglès, a diferència dels llibres consultats a l'inici de la investigació. A nivell temàtic, el recull d'articles crítics de David i Cecile Shapiro *Abstract Expressionism. A critical record* (1990) i fonts primàries com els catàlegs d'exposicions al MoMA han contribuït a solidificar les bases dels apartats sobre la crítica i recepció de l'obra de Rothko. Amb ells he pogut comprendre la percepció dels espectadors des del 1950 fins el 1972 després de la seva mort, identificant què tenen més en consideració a l'hora de parlar sobre l'artista i quins aspectes dels *Sectionals* són més o menys valorats. He pogut observar la tendència al llarg del temps d'intentar associar l'anàlisi formal de l'obra de Rothko amb els trets personals i íntims de la vida del pintor, fet que ell mateix evitava al màxim en la seva producció artística.

Al llarg de la seva carrera artística, Rothko ha escrit sobre teoria de l'art, i no és fins el 1988 que es descobreix l'existència dels seus escrits. Publicat el 2004 pel seu fill Christopher Rothko amb el títol *Artist's Reality*, els textos són escrits a inicis del 1940, prèviament al progrés cap a l'abstracció, durant un intens període de reflexió al adonar-se de les limitacions d'expressió de la seva manera de crear, fins al punt de deixar de pintar durant un any per desenvolupar les seves idees a través de l'escriptura i l'estudi<sup>1</sup>. Després d'aquest ambient de pensament, coincidint amb el contacte de l'Escola de Nova York amb l'avantguarda europea exiliada a Estats Units durant la Segona Guerra Mundial, Rothko elimina la figura humana i comença a moure's cap a l'abstracció redefinint el seu llenguatge artístic. En les seves reflexions sobre el món de l'art modern i contemporani, el mite, la bellesa i els reptes de l'artista enfront de la crítica i la societat es demostra el profund coneixement de Rothko sobre la filosofia de l'art, des del Renaixement fins l'art contemporani. Aquests manuscrits prenen valor perquè validen les seves intencions mostrant correlació amb el que pinta dècades més tard, fins al punt que

---

<sup>1</sup> Rothko, M. *Brief Autobiography* (1945). A Miguel López-Remiro, Mark Rothko: Escritos sobre Arte. Barcelona: Paidós, 2020, p. 78.

semblen anticipar futurs desenvolupaments estilístics en la seva trajectòria artística. Tot i així, cal destacar que en cap moment introdueix referències biogràfiques ni aspectes formals de la seva pròpia obra, tal com indica el seu fill a la introducció que escriu pel llibre. Dels seus escrits he pogut obtenir una millor comprensió del seu punt de vista més teòric del món de l'art i la societat que l'integra, mentre que des de la perspectiva de la pràctica i experiència personal, m'ha sigut molt útil l'edició del 2020 de la recopilació de documents que Miguel López-Remiro publica i edita el 2007 a *Mark Rothko: Escritos sobre Arte*. Es tracta d'escrits de Rothko durant la seva trajectòria artística i també d'anotacions d'entrevistes realitzades per crítics d'art al llarg de les dècades. Aquesta font m'ha permès accentuar encara més la percepció biogràfica i artística del pintor, perquè a diferència de la seva obra teòrica a *Artist's Reality*, en aquests textos Rothko sí que analitza la seva obra. Per tant, he pogut observar el caràcter contundent que emprèn quan aposta per nous llenguatges artístics o respon a les categoritzacions que assumeix la crítica sobre la seva figura, així com aspectes de la seva vida personal per mitjà de cartes a amistats del seu cercle artístic i professionals de l'art. Aquests textos són testimonis de la ideologia i progrés artístic de Rothko, i desvelen en la seva obra aspectes intel·lectuals que han permès conèixer el motiu principal que el mobilitza cap a l'Expressió Abstracta: la conceptualització de l'art com a drama i anècdota de l'esperit.

Per profunditzar encara més en la dimensió espiritual de l'obra de Rothko, he pogut comptar amb l'estudi que el 2010 fa el filòsof Amador Vega a *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko*. A diferència del meu apropament a l'obra de Rothko, Vega va més enllà i associa l'abstracció pura de Rothko amb l'art religiós medieval i arcaic. Encara que el seu exercici teòric es dirigeixi per un camí diferent de la meua hipòtesi de sortida, l'anàlisi de Vega m'ha ajudat a sintetitzar la complexitat dels aspectes formals de l'obra de Rothko, com ara el concepte de l'espai pictòric i el vincle entre pintor, obra i espectador.

Per tal de donar un sentit d'ordre al fil argumental del treball, cal ressaltar el monogràfic que Jacob Baal-Teshuva escriu sobre el pintor, *Mark Rothko* per a l'editorial Taschen el 2016. El crític d'art simplifica amb èxit l'evolució artística de Rothko destacant els punts vitals essencials, com ara la inspiració amb de Friedrich Nietzsche, per comprendre la seva obra. D'aquesta manera, m'ha servit per ubicar cronològicament les etapes artístiques en conjunció amb la vida personal del pintor. Paral·lelament, l'article del 1985 d'Eva Cockcroft "*Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War*" ha aportat una visió àmplia sobre el context polític i social al voltant de l'art a Estats Units en l'època que viu Rothko. Analitza críticament la situació artística dels artistes d'avantguarda, i permet vincular el context social i polític dels anys quaranta fins als anys setanta a Estats

Units i el conflicte previ a la Guerra Freda amb la ideologia i posició envers l'art per part de Mark Rothko, qui en determinades ocasions ha confessat la seva opinió al respecte sobre els museus, institucions culturals i l'anarquisme.

En darrer terme, fer especial referència a les pàgines web del Museum of Modern Art de Nova York i de la National Gallery of Art de Washington, les quals duen a terme una intensa catalogació de l'obra de Mark Rothko i digitalització dels seus documents, com és el cas de la web *Mark Rothko. Works on paper* de la National Gallery of Art de Washington, on es troben documentades aproximadament 2600 obres de Rothko de col·leccions públiques i privades de tot el món, però el més important és la digitalització del seu quadern d'esbossos realitzats entre el 1946 i el 1952, el *Royal Vernon Line Composition Book*. Gràcies a la qualitat de les imatges publicades he pogut il·lustrar la idea subjacent a nivell formal del procés creatiu de Rothko, i aportar solidesa als anàlisis que interpreten els experts. En el cas de la web del MoMA, aquesta conserva digitalitzats documents i fotografies de caire més intern pel que fa a la organització d'exposicions de Rothko, molt útils per comprovar la forma amb que introdueixen la seva figura artística en el context a través de comunicats de premsa, i com disposen els quadres a la sala segons les instruccions prèviament donades pel mateix artista.



### 3. La realitat de Mark Rothko i els seus propòsits artístics



Fig. 1 Mark Rothko fotografiat per Ben Martin (Getty Images). Nova York, 1961

Mark Rothko desitja que la pintura assumeixi el mateix poder repercutiu que la música i la literatura. Li té un especial apreci a la música des de la infància, considerant-la com una necessitat bàsica i, igual que Schopenhauer, un llenguatge universal. Normalment mentre pinta l'hi acompanya la música de Mozart. Cal suposar que el seu èmfasi en elevar la

pintura al mateix nivell que la música sorgeix consegüentment de la lectura d'El naixement de la tragèdia de Nietzsche, llibre que li deixa una impressió indeleble que ha acolorit fins llavors la sintaxi dels seus propis pensaments sobre el problema de l'art<sup>2</sup>. Rothko descobreix afinitats amb el filòsof el qual també era estimulat per la música i la identificava com a llenguatge de les emocions. Com a breu resum de l'obra del filòsof, aquest conceptualitza la tragèdia sintetitzant-ho en els termes apol·lini i dionisiac. Per a dionisiac entenem allò delirant, l'impersonal i autèntic, el culte prehistòric i el déu de l'art no gràfic de la música, mentre que el terme apol·lini representa l'art de l'escultura, la simbolització posterior del culte prehistòric, la formalització. En la tragèdia es produeix la unió entre aquestes dues nocions, entre el desconsol i la serenitat. Aquesta unió ofereix una mena d'esbarjo o festa metafísica. Nietzsche influencia al pensament de Rothko proporcionant-li certa nostàlgia d'un món metafísic al exaltar el mite tràgic, i això li marca el posterior concepte de l'art com a drama<sup>3</sup>.

Per tal de conferir un efecte emotiu a la pintura seguint la noció plantejada per Nietzsche, Rothko escriu per a la revista *Possibilities* (1947-1948, p. 48) un text clau per comprendre la seva obra titulat "*The Romantics were Prompted*". Aquest text és important perquè és el primer i únic cop on expressa detalladament i per

<sup>2</sup> Rothko, M. "*At the time to start speculating*" (1954) a Mark Rothko: Escritos sobre Arte, Miguel López-Remiro (ed., trad.). Barcelona: Paidós, 2020, p. 163.

<sup>3</sup>Baal-Teshuva, J. *Mark Rothko*. Köln: Taschen, 2016, p.7

voluntat pròpia la seva posició respecte a la seva pròpia obra, exposant que considera els seus quadres com a drames, i les figures que hi apareixen en ells, com actors. Aquests últims sorgeixen de la necessitat de comptar amb un grup d'actors que puguin moure's per l'escenari lliurement, sense pudor. No creu que es tracti entre pintar estil figuratiu o abstracte, sinó d'acabar amb aquest silenci i soledat, i de poder tornar a respirar i estendre els braços. (Rothko, citat per Breslin, 1993, p. 302).<sup>4</sup>

També torna a descriure la seva pintura com a drama que comença a mode d'aventura desconeguda en un espai desconegut. És a dir, ni l'acció ni els actors són previsibles ni es poden conèixer a priori. Només quan l'obra es finalitza es poden reconèixer. Rothko escriu aquests textos quan abandona la seva fase mitològica i comença a eliminar sistemàticament qualsevol element figuratiu dels seus quadres. Escriu sobre el seu anhel d'experiències transcendents, fet que acaba esdevenint contingut clau dels seus quadres de la seva etapa més madura.

Observant quines influències li han marcat més en la seva creació artística, és destacable l'escrit del 1954 on parla sobre Nietzsche i els déus grecs, traduït per López-Remiro i titulat "*A la hora de empezar a especular*". Rothko especula sobre la naturalesa de l'art posant l'accent en els símbols i retòrica dels déus grecs, al·legant que posseeix una ment occidental<sup>5</sup>. Contraposa aquesta psique occidental amb l'esoterisme argumentant que els seus quadres són occidentals perquè no busquen la materialització de quelcom més enllà dels límits de la raó occidental, recercant l'ocult o el Paradís. Tanmateix, fa saber els seus quadres estan profundament compromesos amb les possibilitats reals de la humanitat corrent. (Rothko, citat per López-Remiro, 2020, p. 204)

Per l'altre banda, Vega analitza aquestes anotacions i reivindica la idea que en el període dels *Sectionals* es reforci la seva voluntat de no traspassar els límits d'una realitat possible<sup>6</sup>. Les seccions que conformen els seus quadres es presenten sempre fragmentades, com si volguessin forçar una nova comprensió dels límits de la raó occidental. Vega ho argumenta amb el motiu que únicament en el context occidental és possible definir una hermenèutica entre allò sensible i allò

---

<sup>4</sup> *[I think of my pictures as dramas; the shapes in the pictures are the performers. They have been created from the need for a group of actors who are able to move dramatically without embarrassment and execute gestures without shame [...]] It is really a matter of ending this silence and solitude, of breathing and stretching one's arms again. [...]] Neither the action nor the actors can be anticipated, or described in advance. They begin as an unknown adventure in an unknown space. (Rothko, 1947, p. 84]* Les traduccions en tot el TFG són realitzades per l'autora.

<sup>5</sup> Rothko, M. op. cit. (1954) a Miguel López-Remiro, 2020, p.203

<sup>6</sup> Vega, *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko*. Madrid: Ediciones Siruela, 2010, p. 75

intel·ligible, sense haver d'acudir a la metàfora poètica o a la paradoxa. Aquesta confiança en el món occidental es basa en la imaginació, la qual que és capaç d'allargar els límits de la raó. Amb aquesta facultat imaginativa, l'individu internament pot modelar la raó sense haver de comptar ni amb paradisos il·lusoris per una banda ni amb rigidesa del marc mental per una altra<sup>7</sup>.

### 3.1 El paper de l'artista

Reprenent la fixació amb els déus grecs, Rothko escriu el 1954 que funcionalment eren concebuts per codificar tant aquelles qualitats i possibilitats de l'expressió humana com els seus límits. A través d'enganys i artificis, els grecs podien esquivar el control dels déus sobre el llenguatge i fins a quin punt aquest s'aproximava a la veritat sense esdevenir perillós. Equipara aquests enginys amb el propi paper de l'artista, que segons el pintor, tracta de tafanejar i fer enfadar amb el risc de ser destruït per envair un territori prohibit (Rothko, citat per López-Remiro, 2020, p. 163).

Rothko estableix una correlació entre què implica ser artista i la tragèdia grega explicada per Nietzsche. Per una banda, la tragèdia té un paper important en la vida d'un pintor perquè els problemes fonamentals de la vida són els mateixos per a l'artista, el poeta o el músic (Rothko, citat per Vega, 2010, p. 75). Reivindica que només es pot robar als déus mitjançant l'enginy, i aquesta destresa no pot ser ensenyada ni apresada perquè és impossible enganyar els déus dues vegades amb el mateix ardit. Per altre banda, el conflicte de l'art i el paper de l'artista rau en què pot sostraure aquest dels déus i com pot posar-se en ús, associant-ho amb una joia robada de gran valor la qual només pot exhibir-se en condicions ocultes. En altres paraules, la identificació que Rothko sent amb la figura d'artista de l'Antiga Grècia justificaria la voluntat que té d'evolucionar i transformar contínuament els elements formals en paral·lel als nous temps del seu context. Aquest raonament argumentaria el desig d'eliminar la figura humana a favor de progressar cap a la claredat, així com la conceptualització de la pintura mitjançant criteris fonamentals (l'espai, la instal·lació, el format, l'ordre, el color, la textura...) a propòsit de comunicar amb eficiència el seu llenguatge artístic, tenint cura del perill que això suposa respecte a la reacció de l'observador.

John Fisher, escriptor i amic íntim de l'artista, conversa en diferents ocasions amb Rothko a finals dels anys cinquanta mentre es troben de viatge per Europa, i les anotacions es publiquen després de la mort de Rothko el 1970 a la revista *Harper's*

---

<sup>7</sup> Íbid,

amb el títol *Mark Rothko, retrat de l'artista enfadat*<sup>8</sup>. L'artista té prou confiança per explicar-li la seva afinitat amb l'art de l'Edat Antiga i què li suposa per a ell el misticisme a nivell artístic. Les famílies de Fisher i Rothko visiten Pompeia i allà sent una profunda afinitat entre la seva obra i els murals de la Casa dels Misteris, suscitant-li les mateixes sensacions, les mateixes àmplies extensions de color ombrívol, li confessa Rothko, el qual examina amb detall totes les ruïnes arquitectòniques dels temples del sud de Nàpols (Fisher, 1970). El vincle que sent amb l'espai és tan apoteòsic que els guies turístics li pregunten si al ser artista ha vingut aquí per pintar els temples, i ell respon que porta pintant temples grecs tota la seva vida sense tan sols saber-ho (Rothko, citat per Fisher, 1970). Aquesta declaració confirmaria la influència de l'art grecoromà en un sentit de creació mística que ell anhela com a pintor del segle XX amb les condicions socials que això comporta, molt diferents de les funcions de l'art en temps antics en relació amb la religió. A continuació explica que els grans artistes de l'Edat Mitjana i el Renaixement s'ocupaven d'explicar històries bíbliques a partir d'imatges per als il·letrats, i que l'Església n'era el principal patró, demostrant la funció social i sòlida que tenia l'art llavors, fins al punt d'ésser considerat sagrat i necessari per a la societat i honorat fins al punt de comparar-lo amb la creació divina (Fisher, 1970).

Tenint en compte el context social de l'art en que ha hagut de conuiuïre Rothko, en conflicte permanent entre la professió i les emocions, Fisher projecta les seves sospites de com es deu haver sentit el pintor en aquest aspecte. Assenyala que es deu haver sentit profundament forçat a proporcionar "matèria", ja sigui pels *trust* d'inversió o per a l'exercici estètic, i afirma haver escoltat diferents versions especulatives de perquè Rothko comet el seu suïcidi -malaltia, incapacitat de produir, sentiment de rebuig per part del món de l'art i d'haver estat superat per pintors més joves i de pitjor qualitat...-. Tanmateix, ell (Fisher, 1970) sospita que una de les causes contribuents ha estat la ira persistent d'un home que s'ha sentit destinat a pintar temples, però que s'ha hagut d'acontentar amb que els seus llenços siguin tractats com a béns de consum.

Amb el temps el decreixement del valor de l'art en la societat es dona, segons Fisher, en paral·lel amb la decadència de la religió i a causa de l'aparició de la fotografia, justificant que al segle XX els artistes ja no ostenten l'única missió de crear imatges que responguin a una profunda necessitat de la seva cultura, una missió la qual només ells podrien satisfer. De manera inevitable, l'escriptor considera que molts artistes comencen a valorar la seva obra com a fonamentalment decorativa, és a dir, la cosmètica de la societat en comptes

---

<sup>8</sup> Fisher, J. *Mark Rothko: Portrait of the Artist as an Angry Man*. Harper's (1970), pp. 16-23 a Miguel López-Remiro, 2020, p. 188

d'aliment per al seu esperit. Aquesta observació del context artístic del període per part de l'escriptor, fa pensar en que probablement la vulnerabilitat envers la reacció del públic s'origini a partir d'aquest anhel que sent Rothko per esdevenir artista amb una funció lloable per a la societat, reclamant l'admiració externa de les seves pintures més enllà del valor econòmic. Rebutja, en canvi, el paper d'artista d'inferior valor que li ha tocat viure, amb el qual és explotat produint pels crítics i el món de l'art que resulta no tenir cap mena d'interès en conèixer el seu llenguatge pictòric, segons el seu punt de vista.

En unes declaracions que Rothko fa a Selden Rodman durant un moment d'ira a l'Exposició anual del Whitney Museum del 1956, es pot percebre la seva sensibilitat per la seva obra i la interpretació de la seva figura, i s'enfada amb Rodman amenaçant-lo amb una demanda a ell i a l'editorial on treballa, advertint-lo que no és un pintor abstracte<sup>9</sup>. L'escriptor, poeta i crític d'art li refuta la seva declaració i li diu que per a ell sí que ho és, un mestre de les harmonies i les relacions de color a escala fonamental. A continuació li pregunta a Rothko si ho nega, i ell respon:

Sí! No m'interessen les relacions de color o de la forma o de cap altre cosa. [...] Només m'importa l'expressió de les emocions humanes fonamentals: la tragèdia, l'èxtasi, la fatalitat... [...] Els que ploren davant dels meus quadres senten la mateixa experiència religiosa que jo vaig sentir quan els vaig pintar. Si a tu només et commouen, tal com dius, les seves relacions cromàtiques és que no t'has adonat de res! (Rothko citat per Rodman, 1957, pp. 92-94)

Per a Rothko pintar és una experiència religiosa perquè durant el procés elimina el "jo", el sacrifica tràgicament per obtenir unitat i claredat i possibilitar una comunicació sobre el món amb l'espectador i transformar la seva cosmovisió. Quan confirma la seva capacitat de comunicar emocions humanes ho fa amb l'experiència espiritual del plor, que alhora és compartida amb els qui contemplen els seus quadres i veuen més enllà de la superfície cromàtica. En la conferència del Pratt Institute el 1958, Rothko descriu l'art com un intercanvi que permet transformar el món quan la comunicació és efectiva i arriba al destinatari.

A banda del seu odi a ser classificat com a colorista, tal com ha deixat pronunciat en la conversa amb Rodman, Rothko a més rebutja cada cop amb més insistència a ser identificat amb l'Escola de Nova York. Per temor a ser encasellat de forma

---

<sup>9</sup> Rodman, S. *Conversations with Artists*. Nova York: Devin-Adair, 1957, pp. 92-94. A Miguel López-Remiro, 2020, p. 176.

unidimensional, Rothko nega el seu interès pel color i tot el que comporta aquest element, malgrat sigui evident que aquest sigui el seu medi d'expressió fonamental. En una altre ocasió afirma que el color és, en primer lloc, una eina<sup>10</sup>. Els medis de creació formals li serveixen d'instrument per proporcionar l'experiència d'una realitat transcendent.

### 3.2 Declaracions ideològiques sobre el món de l'art

Rothko arriba als EUA el 1913 com a Markus Rothkowitz, sent un dels molts jueus immigrants d'Europa de l'Est que fugen de la persecució del seu poble i buscant una vida millor. Sembla que mai s'acaba de sentir segur davant del poder de l'Estat o les grans institucions i moltes vegades ho equipara a la imatge dels *pogroms*<sup>11</sup> contra el seu poble<sup>12</sup>. Les millors condicions de vida que busca no es basen en elaborar béns propis o integrar-se en la societat; es tracta, en canvi, d'una vida deutora de l'ensenyament moral i religió que ha heretat.

Rothko diu que s'identifica com anarquista des dels seus orígens de la infància perquè el seu pare, farmacèutic, va haver de traslladar-se des de Rússia fins a Portland quan Rothko tenia deu anys. Des de jove que no ha perdonat aquest trasllat a un país que mai ha pogut sentir-lo com a casa seva. Rothko mai ha parlat en profunditat dels seus pares, però Fisher confessa que pot arribar a entendre que aquests tenien ideologies polítiques radicals, com habitualment tenien els immigrants russos de l'època. Rothko li fa saber en una de les converses que mantenen que ha estat educat com anarquista molt abans de saber res de política (Fisher, 1970). Durant els seus estudis secundaris ha assistit a ponències de Emma Goldman, feminista i anarquista de l'època, i d'oradors de la Unió Sindical de Treballadors Industrials del Món (*IWW*). Tot i així, al assolir la vintena, perd la fe en la idea del progrés i la reforma, tal com ho van fer els seus amics artistes, en paraules textuais de Rothko. Malgrat tot, Rothko li confessa a Fisher que encara es considera un anarquista.

Aquest fet no és aïllat, altres artistes d'avantguarda també rebaixen l'interès en l'activisme polític. Aquest canvi d'interessos es manifesta en l'organització de la

---

<sup>10</sup> Baal-Teshuva, Jacob. *Mark Rothko. Cuadros como dramas*. Köln: 2016, Taschen GmbH, p.57

<sup>11</sup> *Pogrom* és una paraula d'origen rus que significa "causar estralls, demolir violentament". A nivell històric, el terme fa referència als atacs violents per part de poblacions no jueves contra els jueus a l'Imperi Rus i en altres països. Va començar a emprar-se extensivament per a referir-se als disturbis antisemites que van arrasar Ucraïna i el sud de Rússia entre 1881 i 1884, després de l'assassinat del tsar Alexandre II, i posteriorment també a l'Holocaust.

<sup>12</sup> Compton, M. "*Mark Rothko: the Subjects of the Artist*" a *Mark Rothko 1903-1970, A retrospective*, Diane Waldman. Museum Solomon Guggenheim, Nova York, 1978, p.38

*Federation of Modern Painters and Sculptors* el 1943, on s'hi inclouen nombrosos expressionistes abstractes, incloent-hi Rothko<sup>13</sup>. Aquesta federació es funda en oposició al Congrés d'Artistes, de motivacions més polititzades, de manera que, segons indica el crític d'art Max Kozloff, els seus interessos es dirigien més aviat a qüestions de valors estètics que no pas en acció política (Kozloff, 1961). Conseqüentment, això suposa un benefici pels artistes, perquè guanyen punts per obtenir la validació del congrés de cara a futurs projectes culturals promocionats pel govern.

Per altre banda, Eva Cockcroft escriu un article l'any 1985 que és clau per entendre quin ambient de poder i d'instrumentalització política hi ha rere les institucions culturals com és el cas del MoMA, i que en el cas de Rothko esdevé crucial per comprendre el seu descontentament amb el museu i les demés elits culturals. Cockcroft il·lustra les necessitats ideològiques que hi ha darrere l'èxit en augment de l'Expressionisme Abstracte nordamericà després de la II Guerra Mundial i el paper líder del museu d'art contemporani del Museum of Modern Art (MoMA), dirigit pels Rockefeller i finançat per més famílies de renom, en un context d'un remarcant anticomunisme i l'escenari de la Guerra Freda preescalfant-se<sup>14</sup>.

A Estats Units, les institucions museístiques esdevenen col·lectores i exhibidores d'art contemporani, apoderant-se de l'escena artística substituint la figura dels mecenes, actuant en benefici propi. Els museus d'Estat Units, a diferència dels europeus, es desenvolupen al segon terç del segle XX principalment com a institucions privades, fundades i sustentades per gegants de la indústria de les finances, de manera que es configuren amb el model corporatiu dels líders que ho engendren. Actualment, continuen sent sustentats majoritàriament per donants rics -*trustees* en anglès-, ciutadans prominents que determinen les polítiques del museu, contractacions i acomiadaments de directors i del personal.

No són coincidència els vincles entre les polítiques culturals de la Guerra Freda i l'èxit de l'Expressionisme Abstracte. Aquests enllaços aparentment subtils es forgen a consciència per part de les figures més influents que controlen les polítiques del museu i els agents d'assumptes externs. Un cas exemplificador és la notícia del Central Press publicada el juny del 1941, durant la II Guerra Mundial, explicant que el MoMA és l'últim i el més peculiar reclutament de la línia de

---

<sup>13</sup> Kozloff, M. Mark Rothko's New Retrospective. *Art Journal*, 1961, (núm. 20), pp. 148-149.

<sup>14</sup> Cockcroft, E. "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War" a Pollock and After: The Critical Debate, Francis Frascina (ed.), Harper & Row, 1985.

defensa de l'Oncle Sam<sup>15</sup>, convertint-se en una arma en servei de la defensa nacional per educar, inspirar i enfortir els cors i voluntats dels homes lliures en defensa de la seva pròpia llibertat. Aquest argument és citat pel catedràtic John Hay Whitney, membre de l'Oficina de Serveis Estratègics (OSS, predecessora de la CIA).

Al llarg de la dècada del 1940, el MoMA s'involucra en nombrosos programes relacionats amb la II Guerra Mundial, assentant així els patrons a seguir per a activitats futures com a institució clau durant la Guerra Freda. El propòsit del programa internacional del MoMA és explícitament polític, amb la intenció de fer saber especialment a Europa que Amèrica no era culturalment estancada sense progressar, tal com els russos intentaven demostrar durant l'intens període de la Guerra Freda (Lynes, 1973, p. 233). La CIA porta a càrrec funcions similars en programes internacionals. A banda de l'espionatge o contactar amb líder estrangers, l'ímpetu de la CIA es basa en influenciar la comunitat estrangera intel·lectual per presentar una imatge amb forta propaganda dels Estats Units com una societat "lliure" en oposició a la societat "reglamentada" del bloc comunista. La CIA i el MoMA porten a terme projectes culturals similars, subvencionats i amb arguments persuasius a través d'exposicions per vendre a la resta del món els beneficis de la vida i l'art sota el capitalisme.

L'Expressionisme Abstracte, per tant, és clau per projectar les activitats de propaganda. Constitueix l'estil ideal com a contrast de la naturalesa reglamentada, tradicional i restringida del Realisme Socialista. És nou, fresc i creatiu, d'avantguarda artística i original. D'aquesta manera, els Estats Units es poden mostrar com una actualització cultural en competició amb París. Tanmateix, alguns artistes com ara Rothko, detecten que les institucions culturals i polítiques fan un ús de l'art com una possible arma, deixant de banda els criteris artístics i asfixiant els artistes ignorant les seves necessitats. La conversació amb John Fisher és clau per comprendre la concepció que té el pintor en relació amb les empreses culturals amb què treballa i fa circular les seves obres. Tot i formar part de l'engranatge que sosté l'elit cultural, Rothko manté la seva ideologia més radical en contra de la massificació i mercantilització de l'art. Considera que hi ha una desvaloració de les qualitats humanes i espirituals de l'obra, així com la connexió del pintor amb l'espectador. El MoMA és un dels museus que Rothko condemna per instrumentalitzar i popularitzar l'art al servei dels seus interessos. En la conversa amb Fisher, l'artista confessa la seva opinió sobre la institució després de que li dediquessin una exposició individual, i vol deixar clar que els museus el

---

<sup>15</sup> Lynes, R. *“Good Old Modern: An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art”* Nova York: Atheneum 1973, p. 233, a Eva Cockcroft, op. cit. 1985.



necessiten, però no viceversa, i que aquesta exposició donarà dignitat al museu, no a ell. (Rothko, citat per Fisher, 1970). Rothko justifica el seu enuig amb el MoMA perquè no té ni conviccions ni valentia. Segons l'artista, el museu no té la capacitat de decidir quins quadres són bons o dolents de manera que compren de tot el que poden sense criteri. Ara bé, malgrat la seva opinió protestatària, quan al MoMA s'inaugura la seva exposició individual el 1961, incloent una visita privada de convidats reduïts, el pintor mostra satisfacció pels elogis i l'admiració que rep. Es mostra amb un cert caràcter tímid i vulnerable al exposar els seus quadres i la seva persona com a figura pública, explica Fisher. No es mostra indiferent davant l'homenatge, fet que corroboraria el que l'escriptor menciona sobre l'actitud a vegades contrària que Rothko emprèn cap a la seva obra. Malgrat això, Fisher remarca que en cap moment ningú té el dret a demanar-li a un artista que sigui coherent<sup>16</sup>.

Deixant de banda el segle XX, en l'actualitat encara se'n parla sobre la privatització i els interessos polítics de les institucions culturals. En una conferència entre la sociòloga Eva Illouz i el filòsof Eudald Espluga dialoguen sobre intimitat, emocions i capitalisme en el context actual del segle XXI <sup>17</sup>, i com aquestes condicions de l'existència humana són manipulades sota el paraigües del neoliberalisme a propòsit d'obtenir beneficis econòmics i interessos polítics. Illouz (2023) apunta que com més pensem que tot es redueix a les nostres maneres de veure el món, a la nostra psique, als nostres propis sentiments i infància, més intel·ligible es fa l'acció política. Illouz convida a sortir d'aquestes formes privatitzades d'entendre el món i les relacions, posar en valor les afinitats que tenim entre individus i que realment existeixen. Aquesta instrumentalització és vinculable amb l'estratègia política d'Estats Units d'imposar el seu poder internacionalment a través de l'Expressionisme Abstracte i les institucions museístiques com el MoMA. El sorgiment de moviments artístics del país són utilitzats en espais d'exposició artística i cultural d'abast internacional com a la Biennal de Venècia del 1958, creant una imatge de tolerància i llibertat d'expressió en oposició a les tendències artístiques de l'est on predominava un art més explícit al servei de la política socialista.

Retornant a Rothko, aquest es troba en plena confiança mentre conversa amb Fisher i fins i tot s'atreveix a dir-li el que pensa de manera explícita sobre els crítics:

---

<sup>16</sup> Fisher, J. op. cit, a Míguel López-Remiro, 2020, p. 193

<sup>17</sup> Espluga, Eudald; Illouz, Eva. 15 de febrer del 2023. Eva Illouz en conversació amb Eudald Espluga [Conferència principal]. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona CCCB, Barcelona

Odio i desconfio de tots els historiadors de l'art, dels experts i dels crítics. Són un grapat de paràsits que s'alimenten del cos de l'art. La seva feina no tan sols és inútil, sinó que confon. No diuen res que valgui la pena escoltar ni sobre l'art ni sobre l'artista, a no ser que siguin xafarderies, queestic d'acord que poden arribar a ser interessants. (Rothko, citat per Fisher, 1970)

Fins i tot deixa clar que detesta amb contundència a:

[...] tota la maquinària de popularització de l'art: universitats, publicitat, museus i venedors del Carrer 57. Em sembla una blasfèmia quan veig a una massa de gent contemplant un quadre. Penso que la pintura només pot comunicar directament amb aquell individu excepcional que casualment està en sintonia amb ella i l'artista. (Rothko, citat per Fisher, 1970)

Fisher planteja que per aquest motiu Rothko rebutja prestar les seves obres per a exposicions col·lectives, i sospita també que no li agrada que es mostressin en companyia d'artistes que menysprea<sup>18</sup>. Un altre exemple que confirmaria l'animadversió de Rothko contra els crítics, i en aquest cas concret la tendència que tenen d'etiquetar i associar la seva obra amb estils pictòrics, és la carta que escriu a la revista *Art News* el 1957. Es dirigeix ni més ni menys que a Elaine de Kooning, pintora expressionista nord-americana i també crítica d'art, que escriu sobre el pintor en l'article "*Two Americans in Action: Franz Kline and Mark Rothko.*"<sup>19</sup> De manera dràstica, Rothko rebutja que la seva obra hagi estat classificada com *action painting*. Assenyalant la professió de pintor que ambdós comparteixen, diu que l'autora hauria de saber que classificar significa embalsamar i que la identitat real és incompatible amb escoles i categories a no ser que es mutili. Culmina la seva resposta especificant que *l'action painting* és antitètic a la seva obra tant en aparença com en esperit, rematant que l'últim àrbitre ha de ser la pròpia obra (Rothko, 1957, citat per López-Remiro, 2020, p.181).

Així i tot, no sempre Rothko es mostra radical envers les institucions i el món de l'art. El 1969, dos any abans de la seva mort, el pintor és acceptat amb el doctorat honoris causa a la Universitat de Yale És interessant conèixer una de les darreres perspectives en vida sobre la seva figura, exposada públicament per una institució de renom com és la Universitat de Yale, introduint a l'artista de la següent manera:

---

<sup>18</sup> Fisher, J. op. cit. a Miguel López-Remiro, 2010, p. 198

<sup>19</sup> De Kooning, E. "Two Americans in Action: Franz Kline and Mark Rothko". *Art News Annual* (1958), nº 27, pp. 86-97 a Miguel López-Remiro, 2011, p. 181

Ocupa un lloc en l'art d'aquest segle com un dels pocs artistes als qui es pot considerar fundador d'una nova escola de pintura americana. Els seus quadres estan marcats per una grandesa visual i espiritual fundada en la vena tràgica de tota l'existència humana. En admiració de la seva influència, que ha nodrit a joves artistes de tot el món, Yale li confereix el grau de doctor en Belles Arts (Reis, citat per López-Remiro, 2020, p. 219).

Durant el discurs d'agraïment, malgrat el marcat to de modèstia, no perd l'oportunitat per exposar la seva visió sobre com està conformat el món de l'art. Equipara la seva etapa de joventut amb una edat d'or on podia pintar sense expectatives, sense galeries d'art ni crítics ni diners. En canvi, en el seu present hi abunda un excés d'activitat i consum en massa, i, sospesant ambdós períodes, no s'atreveix a afirmar quina de les dues circumstàncies és més adient per a l'art. Al tancar el seu discurs, fa saber que molts dels que es veuen constrets a aquest mode de vida busquen desesperadament bosses de silenci on arrelar-hi i créixer, i que tots desitgen que les trobin (Rothko, 1969).

#### 4. La crítica. Actituds al llarg de les dècades

El crític d'art Irving Sander escriu en la dècada del 1970 un article sobre l'etapa dels *Sectionals* de Rothko<sup>20</sup>, analitzant com evoluciona l'actitud que emprèn la crítica d'art al interpretar obres abstractes com les de Rothko. En primer lloc, situant-se en la dècada del 1950 quan són produïts els *Sectionals*, menciona a Robert Goldwater, historiador de l'art i amic de Rothko, el qual adverteix sobre el perill d'interpretar en clau sobrehumana o literària les pintures no figuratives ni objectives de Rothko. Considera que aquests judicis sistematitzats debiliten en certa manera el potencial visual dels quadres, filtrant la seva immediatesa i allunyant l'aspecte enigmàtic present en l'obra<sup>21</sup>. El mateix Rothko escriu en un dels seus textos sobre teoria de l'art que la identitat familiaritzada de les coses ha de ser desdibuixada, atomitzada, per tal de poder destruir associacions formals limitants<sup>22</sup>. Per tant, Goldwater clarament s'oposa a la interpretació excessiva del contingut.

Per altre banda, Goldwater fa saber que la seva reacció subjectiva és compartida amb molts altres espectadors, i Sander s'hi inclou. Aquesta coincidència

---

<sup>20</sup> Sander, I. *The Sectionals*. A Clarkson Potter (ed.) *The Art of Mark Rothko: Into an Unknown World*, 1991, p. 25

<sup>21</sup> Goldwater, R. *Reflections on the Rothko Exhibition*. Arts (Març 1961), p. 44

<sup>22</sup> Rothko, M. *The Romantics were prompted*. Possibilities, núm. 1, (1947-1948), p. 84 a Miguel López-Remiro, 2020, p. 100

majoritària de perspectives són indicatiu de les distintives qualitats metafísiques i ocultes inherents a les pintures de Rothko. Tal com s'ha dit, la naturalesa enigmàtica de les pintures comporta l'excés de comentaris interpretatius que Goldwater rebutja, particularment en l'època dels anys cinquanta en que la crítica d'art és habitualment freqüent. En conseqüència, es crea una retòrica inflada d'ornament sobre el pintor per part d'escriptors, crítics i poetes.

Tot i així, els escrits no s'aproximen a la qualitat de la pintura, segons indica Sander, justificant que Rothko encara no ha trobat el seu Baudelaire d'Apollinaire. Sander analitza l'exemple del poeta John Ashbery com una excepció de la corrent crítica general del moment, ja que escriu un text sobre Rothko on vincula la seva obra amb Rembrandt i Spinoza. Dies més tard, s'adona de la inadequació del text, i conclou que Rothko és capaç d'eliminar la crítica<sup>23</sup>.

En contra d'aquest excés de subjectivitat, crítics amb una aproximació més formalista com Clement Greenberg predominen la crítica d'art durant la dècada del 1960. Es desprenen d'aquest anàlisi considerant-lo irrellevant, en benefici de l'objectivitat. Insisteixen en tractar exclusivament amb els components formals de l'art, de manera que totes les qüestions "externes" de l'art són condemnades amb mala reputació.<sup>24</sup>

En la dècada del 1970, moment en què Sander escriu l'article, la presència del formalisme es va reduint fins al punt de considerar-lo com un excés d'interpretacions formals minucioses. En aquest context s'inicia una evolució de les dues tendències anteriors, amb l'objectiu d'equilibrar l'anàlisi formal partint de sentiments extra-estètics i d'observacions de trets físicament identificables en la superfície de l'obra. Es té una especial cura a l'hora de validar les reaccions personals que s'oposarien al pes de l'evidència formal, tractant de fer-les comprensibles. Tanmateix, els crítics comencen a valorar la importància de les declaracions personals dels artistes. Les contempen com a suggeriment o font d'informació per conèixer l'origen i la formalització de l'obra, així com la manera de percebre-la. En definitiva, gràcies a aquests documents poden esbrinar les intencions de l'artista, malgrat que no coincideixin necessàriament amb el que transmeten les seves creacions.

No obstant, l'escriptor i amic de Rothko John Fisher manté un punt de vista sobre els crítics equivalent amb el malestar de Rothko respecte als judicis que ha rebut per part d'aquests professionals. Exemple és la crítica que fa John Canaday al

---

<sup>23</sup> Ashbery, J. *Paris Notes*. Art International (Febrer 1963), p. 73

<sup>24</sup> Greenberg, C. *Art: How Art Writing Earns Its Bad Name*, Encounter (desembre 1962) p. 17

*New York Times* després de visitar la seva exposició al MoMA, on comenta que la feina del pintor actual consisteix en proporcionar, de manera progressiva, matèria per a l'exercici estètic dels crítics (Canaday, 1961, p, 27). Tenint en compte el context en que altres disciplines artístiques satisfan les necessitats que anteriorment només cobria la pintura, la seva visió és completament legítima. La pintura queda arraconada, funcionalment parlant, a abordar exclusivament les qüestions més enigmàtiques<sup>25</sup>. És a dir, l'art deixa de ser representatiu de l'objectivitat. Davant d'aquesta situació, l'escriptor conclou que és comprensible per part del crític que posi en més valor al pintor que digui menys a nivell formal, perquè aquest serà qui donarà més espai per a l'artifici estètic.

Fisher fa saber que Rothko lamenta la velocitat amb què canvien les modes al mercat artístic de Nova York, com si el fet de pertànyer en una corrent concreta –en aquesta ocasió sí se sent membre d'un grup que inclou a Motherwell, Klein, Still i De Kooning– signifiqui envoltar-se d'una competència mortal. La creació d'una obra li comporta hores per donar amb el disseny, proporcions i colors justos perquè encaixin. L'escriptor reflexiona sobre l'argument del pintor i comenta que recentment, en el context dels anys setanta, s'ha assignat a l'artista el paper de produir artefactes explotables pel món de l'art integrat per marxants, crítics, col·leccionistes d'objectes de moda i especuladors. Fins i tot fundacions sense ànim de lucre com el Fine Arts Fund s'ha reestructurat amb tal propòsit; els directius no tenen cap interès en el missatge de l'artista, només persegueixen la potencial revaloració econòmica del que produeix, creant competència entre ells.

## 5. Els *Sectionals*. Concepció i fonaments

A partir del 1949, el format principal de Rothko és el llenç –i paper per a l'estudi preparatori– rectangular i en vertical, apilant dos o tres objectes rectangulars més o menys regulars, que varien en extensió però que s'alliberen dels marges del quadre. En els primers anys, ocasionalment inclou un parell de franges separades que flanquegen els marges del quadre. Rothko destaca d'entre la resta dels artistes contemporanis perquè crea una gamma inusual de tonalitats, a vegades amb contrastos i altres molt coincidents, amb l'objectiu de crear “llum interior”<sup>26</sup> agregant lluminositat, foscor, translucidesa, opacitat, vores esmolades o suaus... Però per damunt de tot, es distingeix per la creació de tonalitats poc definides a nivell de profunditat a través de la superposició de diverses capes pictòriques.

---

<sup>25</sup> Fisher, J. op. cit., a Miguel López-Remiro, 2020, p. 198

<sup>26</sup> Tate Gallery, *Mark Rothko, 1903–1970*. (17 Juny – 31 Agost 1987). Londres: Tate Gallery, p.

## 5.1 L'evolució de l'obra

Per comprendre què empeny a Rothko a engendrar aquesta nova forma d'expressió pictòrica, s'analitzaran diferents especulacions i interpretacions per part de crítics i experts tant coetanis com actuals, sense deixar de banda el punt de vista del propi Rothko sobre com ha anat transformant la seva obra cap a formes cada cop més abstractes fins arribar a l'etapa clàssica dels *Sectionals*.

A partir 1949, Rothko redueix les formes irregulars amb taques de color de l'etapa precedent als *Sectionals* en qüestió, coneguda com *Multiforms*, i les transforma en rectangles de vores difuminades i de pinzellades suaus amb colors atmosfèrics que s'ubiquen flotant l'un al damunt de l'altre de manera simètrica, amb un camp vertical de fons de color més opac. Al mateix temps, també engrandeix la mida dels seus llenços. La simplificació radical del format ve anticipada no només per la precedència de les abstraccions dels anys quaranta, sinó també per les pintures surrealistes i fins i tot la rectangularitat que predominava en les pintures amb escenes del metro de la dècada del 1930. Elimina tot element que pugui obstaculitzar la presentació del que ell concep com a experiència transcendental.

Per una banda, Sander afirma que Rothko no segueix cap evolució programada a l'hora de formar el seu contingut, sinó que de manera orgànica estén i explora les seves idees fins arribar a formes sense precedents. Aquest plantejament ho argumenta amb les declaracions sobre raonaments estètics de l'art que Gottlieb i Rothko redacten en una carta dirigida a l'Editor del *Times* el 1943, anys abans de l'etapa dels *Sectionals*, quan encara recorren a la temàtica mitològica. Declaren un programa amb els cinc apartats següents:

Creiem que els quadres reflecteixen les nostres conviccions estètiques, algunes de les quals citem a continuació:

- 1- Considerem l'art com una aventura que ens sostrau a un món desconegut. Només aquells que per lliure voluntat afronten aquesta aventura empresa poden explorar tal món.
- 2- Aquest món de la imaginació queda en mans de la fantasia i és totalment contrari al pensament general de l'ésser humà.
- 3- La nostra comesa com artistes consisteix en fer que la fent vegi el món tal com el veiem nosaltres, i no com el veuen ells.
- 4- Advoquem per expressar de manera senzilla els pensaments complexes. Estem a favor de les grans formes, perquè el seu efecte és més clar. Volem centrar de nou l'atenció sobre el llenç. Estem a favor de formes bidimensionals perquè destrueixen la il·lusió i són autèntiques.

5- Entre els artistes existeix l'opinió generalitzada de que no és important el que es reproduïxi, sempre que es faci bé. Això és acadèmic. No hi ha res millor que un bon quadre sobre res. Nosaltres afirmem que allò essencial és la idea i, en aquest sentit, només el cicle temàtic tràgic i atemporal. En aquest punt ens sentim vinculats a l'art primitiu i arcaic.<sup>27</sup> (Rothko, 1943)

Gottlieb i Rothko aconsegueixen provocar una controvèrsia pública al defensar les seves posicions en contra dels regionalistes i realistes socials nord-americans, en afegiment de les institucions artístiques del moment. També defensen el format gran perquè posseeix un impacte inqüestionable i les formes planes dels plans pictòrics perquè destrueixen la il·lusió i revelen la veritat.

En la dècada del 1950, els intel·lectuals del món de l'art a Nova York discuteixen sobre els pros i els contres de la pintura expressionista abstracta. Artistes com Pollock, Rothko o Newman continuen sent temes de furiosa controvèrsia. Tot i així, tothom assumeix que aquestes pintures són d'alguna manera formes totalment noves d'art pictòric, i que no proclamen haver estat creades a Nova York després de la guerra. Semblen marcar una ruptura dràstica amb les tradicions de la pintura europea i americana d'abans de la guerra. En el cas de Rothko, el seu objectiu és aconseguir que la pintura sigui com un símbol, i això es tradueix en la recerca d'un llenguatge atemporal, amb el qual es basa el seu vocabulari artístic, eliminant tota sèrie de símbols com la figuració humana i altres representacions objectives<sup>28</sup>.

Paral·lelament, el crític d'art William Seitz, autor de la primera tesi sobre l'Expressionisme abstracte nord-americà, estudia a diferents membres de l'Escola de Nova York i entrevista a Rothko. Ambdós mantenen diferents trobades entre el

---

<sup>27</sup> Rothko M. Carta publicada al New York Times. (13 de juny de 1943). *Manuscrits i quadern d'apunts, 1935-1943*, nº 2002. M8 (apartat 3). Los Angeles: Research Library, Getty Research Institute. [ *We feel that our pictures demonstrate our aesthetic beliefs, some of which we, therefore, list: 1. To us art is an adventure into an unknown world, which can be explored only by those willing to take the risks. 2. This world of the imagination is fancy-free and violently opposed to common sense. 3. It is our functions as artists to make the spectator see the world our way — not his way. 4. We favor the simple expression of the complex thought. We are for the large shape because it has the impact of the unequivocal. We wish to reassert the picture plane. We are for flat forms because they destroy illusion and reveal truth. 5. It is a widely accepted notion among painters that it does not matter what one paints as long as it is well painted. This is the essence of academicism. There is no such thing as good painting about nothing. We assert that the subject is crucial and only that subject matter is valid which is tragic and timeless. That is why we profess spiritual kinship with primitive and archaic art.* ]

<sup>28</sup> Waldman, D. Mark Rothko, 1903-1970. Londres: Thames & Hudson, 2001, p. 43.

1952 i 1953, i Seitz pren anotacions durant les converses, de les quals se'n troba una còpia als Arxius d'Art Americà<sup>29</sup>. Aquestes converses suposen un document únic del context, concretament perquè tenen lloc en un moment determinant de la carrera de Rothko, quan es troba en ple desenvolupament de l'etapa dels *Sectionals*. El pintor s'oposa a la seva petició d'imatges "evolutives" perquè diu que ja ha tingut nombroses entrevistes com aquesta (Seitz, 1952) fent referència a la gent que insisteix en identificar relacions, evolucions i comparacions. Seitz, igual que Sander, defensa una lectura evolutiva de l'obra de Rothko. Ell es basa en la creença de que la seva carrera es podria interpretar com una recerca de l'essència de la pintura. Per a tal causa proposa dos tipus d'evidències que recolzen la seva teoria: hi identifica un procés d'eliminació d'elements com la figura i una progressió en augment cap a l'abstracció. Un element significatiu que manté al llarg del temps i que Seitz caracteritza com essencial és el fons. Tanmateix, Rothko rebutja aquest anàlisi evolutiu i eliminatori, considerant-lo com estúpid. L'artista defensa una aproximació més dilatada de la seva obra, basant-se en una substitució dels símbols, que segueixen sent figures en paraules de Rothko (citats per Seitz, 1952).

De més a més, Rothko insisteix en que tot el que produeix un artista forma part d'una evolució contínua i, per tant, la seva producció sencera hauria de ser considerada com un tot (Fisher, citat per López-Remiro, 2020, p. 184). Aquesta declaració demostra la importància que té per al pintor la noció d'unitat en la seva producció artística i en com vol que sigui percebuda la seva trajectòria artística.

Amb tot, no pot faltar en consideració quina perspectiva té el mateix Rothko respecte a la seva evolució artística. López-Remiro cita el comentari que fa durant una roda de preguntes d'una conferència al Pratt Institute el 1958, on reflexiona sobre com ha canviat la seva obra i la manera de pintar al llarg del temps. Parla de la generació a la que pertany, interessada per la figura humana:

Vaig haver de lluitar contra els meus principis per convèncer-me de que això no era el que jo buscava. Tots els que feien servir-la la mutilaven. Ningú podria pintar la figura tal com és i sentir que pot expressar el món a través d'ella (Rothko, citat per López-Remiro, 2020, p. 182).

Rothko (1958) reconeix les limitacions de comunicar profundament sobre el món partint de la figuració. Per aquest motiu, es veu obligat a trobar un altre mode d'expressió:

---

<sup>29</sup> Seitz, W. (1952) Papers de William Seitz, 1934-1974. Arxius d'Art Americà, Smithsonian Institution, Washington D.C, a Miguel López-Remiro, 2010, p. 121.



Vaig utilitzar durant un temps la mitologia, produint sense avergonyir-me criatures amb la capacitat de comunicar una gestualitat intensa. Vaig començar a fer servir formes morfològiques amb la fi de pintar gestos que no aconseguia que la gent fes. Però no em va satisfer <sup>30</sup> (Rothko, citat per López-Remiro, 2020, p. 184).

L'escriptor d'art contemporani Michael Compton explica el 1978 que Rothko arriba a sentir que el mite ha desaparegut en el món contemporani i que, atès que la seva expressió en rituals i objectes ja no és possible, només hi té poder una expressió de caire inespecífica. El motor del canvi de Rothko és, a nivell pràctic, l'eliminació de tots els elements que puguin semblar figuratius. Per preservar la transcendència, evita i elimina el subjecte fins al punt que si percep en les seves pintures quelcom que s'hi ressembli, modifica la seva forma<sup>31</sup>. Aquest plantejament de canvi que emprèn encaixaria amb la societat moderna del període, la qual ja no atribueix ni a l'objecte ni el gest cap significat metafísic i, per tant, han de ser anul·lats amb la fi de preservar l'element transcendental. Quan Rothko (1958) finalitza la seva ponència, remet al seu present corresponent amb l'etapa dels *Sectionals*, dient que els seus quadres del moment estan compromesos amb "l'espina dorsal" del sentiment i del drama humà.

Per altre banda, des d'un àmbit més privat i amagat dels ulls de l'espectador, és interessant el text que Rothko escriu cap al 1954, titulat "*The relationship with my past*", on explica quina concepció té de la seva trajectòria artística a nivell formal. Es dirigeix a un subjecte anònim el qual prèviament li ha preguntat com va emprendre la direcció que ara segueix. Ell li respon:

Sempre sorgeix immediatament l'esperança de que hi hagi una continuïtat lògica i ordenada en la vida de la teva pintura de manera que cada cosa resolta doni lloc a la següent i a la següent en un progrés continu. Malgrat tot, quan un mira al seu passat, quantes desviacions hi ha!, quants carrerons foscos! (Rothko, 1954)

A continuació, escriu que després d'haver pogut veure un grup de quadres pintats el 1930, li dona la impressió que tenen més sentit del que possiblement tenien quan els va pintar. En aquells vells quadres, apareix l'aspiració del present.

---

<sup>30</sup> [I used mythology for a while substituting various creatures who were able to make intense gestures without embarrassment. I began to use morphological forms in order to paint gestures that I could not make people do. But this was unsatisfactory (Rothko, 1958).]

<sup>31</sup> Ferber, Herbert. (1981), Entrevista gravada, Arxius d'Art Americà. A Michael Compton, 1978, p.47.

Malauradament, aquest reconeixement només pot efectuar-se retrospectivament (Rothko, 1954). En definitiva, en el context del 1950 els quadres anteriors són lògics com a preludi de la seva obra més recent, perquè presenten una resolució que hauria sigut impossible d'imaginar llavors. Aquesta reflexió té molt a veure amb com se situa una obra pel seu context. Coneixent la situació social i personal de l'artista, igual que ha observat Rothko amb la seva pròpia obra de dècades precedents, es pot esbrinar certa lògica de com i per què succeeixen aquests quadres.

Consegüentment, el reconeixement de Rothko augmenta amb el temps i en la dècada del 1950 i 1960 és valorat com un dels artistes més rellevants del segle XX, ampliant el seu ressò internacional amb exposicions al Regne Unit, Tòquio, Berlín i Amsterdam o comptant amb la representació al pavelló d'Estats Units a la XXIX Biennal de Venècia de 1958. Amb l'avantatge del pas del temps i l'admiració de la seva figura artística, el món de l'art comprèn amb major nitidesa la seva obra, i tenen en compte les seves instruccions precises d'instal·lació dels quadres. Un cas pràctic d'aquest fet és l'article del diari *Yorkshire Post* que recull López-Remiro (2020, p. 207) per a la inauguració de la seva exposició a la Whitechapel Gallery de Londres el 1961. El diari exposa que si en el curs de la seva carrera ha passat d'un estil figuratiu a un altre abstracte, ho ha fet per la necessitat d'aconseguir empastaments més espontanis i excitants. És a dir, en l'article reconeixen que Rothko busca nous recursos per poder comunicar sensacions noves amb major intensitat.

### 5.1.1 El progrés cap a la claredat com a element evolutiu

Per comprendre com Rothko arriba a l'abstracció pictòrica dels *Sectionals*, cal tenir en ment que la seva aspiració és obtenir una unitat i progressar cap a la claredat amb la seva obra. A partir de les reiterades declaracions que fa Rothko sobre el l'element de claredat en la pintura, es pot entendre quant d'important és per a ell. En aquest apartat es farà un comentari de diferents textos i citacions del pintor per tal de conèixer els seus pensaments sobre els elements que conformen la pintura i permeten la seva evolució.

El 1949 escriu sobre l'actitud de la seva pintura per a la revista *The Tiger's Eye* (nº9, p. 114):

L'obra d'un pintor, mentre viatja d'un punt a un altre en el temps, ha de progressar cap a la claredat: cap a l'eliminació de tots els obstacles entre ell i la idea, i entre la idea i l'observador. Com a exemples de tals obstacles,

dono (entre d'altres) la memòria, la història o la geometria (Rothko, citat per López-Remiro, 2020, p. 110).<sup>32</sup>

Més endavant, en l'entrevista de Seitz (1952), aquest li pregunta per la declaració prèviament citada, i Rothko li respon que la claredat és la presentació clara del significat. Seitz anota en el seu quadern que durant la conversa ell mateix defensa la història com un valor que contribueix a una major comprensió de l'artista, mentre que Rothko està en contra, rebutja la tradició perquè la considera asfixiant com una camisa de força, i vol acabar amb aquesta "eterna falsificació" producte de la història, els museus, les fórmules i comparacions per tal de poder relatar la comunicació immediata i atemporal de la pintura amb l'ésser humà que respon a ella (Rothko, 1952). L'artista argumenta la seva posició dient que quan s'escriu en un moment present, de seguida mor, i d'aquí rau la complexitat del present històric, en comparació amb el passat, que és senzill i el futur encara més. Seitz, per la seva banda, li pregunta si podria contemplar la història com alliberadora i no pas asfixiant, al que ell hi respon en negació, justificant que la història està institucionalitzada, i que en la seva actualitat les coses s'institucionalitzen abans de que s'assequin; per aquest motiu el ressentiment dels artistes és tan gran. El pintor insisteix que reculli com a cita que no es pinta per a estudiants de disseny ni per a historiadors, sinó per a éssers humans, i la reacció en termes humans és l'única cosa que satisfà realment a l'artista (Rothko, citat per Seitz, 1952).

En altres paraules, Rothko explicita en múltiples ocasions el seu rebuig a les condicions socials i històriques, incloent les del seu context, que limiten i obstaculitzen la comprensió de la seva obra. Per tant, la claredat que persegueix necessita eliminar tot element que no afavoreixi una comunicació clara cap a l'espectador i una concepció d'unitat de la seva obra. Rothko distingeix la seva concepció d'unitat de la unitat basada en la mort i les tradicions que fan servir els historiadors, perquè ell aspira a una unitat viva<sup>33</sup>.

Per altre banda, escriu que el seu progrés és motivat per una purificació en augment del seu contingut, que considera fonamental<sup>34</sup>. Això li comportarà la necessitat de destruir qualsevol obstacle que l'impedeixi arribar a tal claredat. Per tant, sacrifica la figura humana i rebutja la funció d'autoexpressió en la seva pintura, tal com manifesta en la conferència que imparteix el 1958 al Pratt

---

<sup>32</sup> Rothko, M. *Statement on his attitude in Painting*. [*The progressions of a painter's work, as it travels in time from point to point, will be toward clarity: toward the elimination of all obstacles between the painter and the idea, and between the idea and the observer. As examples of such obstacles, I give (among others) memory, history or geometry*]

<sup>33</sup> Seitz, W. (1952). op. cit. a Miguel López-Remiro., 2020, p.122

<sup>34</sup> Rothko, M. op. cit. (1949), p. 114.

Institute, on Rothko presenta un discurs teòric sobre la pintura i com es pinta un quadre, finalitzant amb una tanda de preguntes i respostes. En un inici, emfatitza la diferència entre autoexpressió i comunicació com a funcions que pot prendre una pintura. No creu que pintar un quadre tingui a veure amb l'expressió d'un mateix, sinó que es tracta d'una comunicació sobre el món dirigida a un altre ésser humà. Quan aquesta comunicació és convincent, el món es transforma (Rothko, 1958). Amb aquest raonament es refereix a la idea errònia d'ensenyar a expressar-se per un mateix mitjançant l'art, reduint aquest fet com un simple mitjà terapèutic. Ell sol referir-se a l'art com un intercanvi.

El suport que il·lustra de manera més clara el procés creatiu de Rothko i la conceptualització dels seus quadres és el seu quadern d'esbossos o també conegut com la *Royal Vernon Line Composition Book*. Aquest quadern conté esbossos i estudis preparatoris compresos entre 1946 i 1952, repartits en 43 pàgines de dibuixos i 14 pàgines de notes escrites a mà. Tots els dibuixos, exceptuant-ne dos, estan fets amb tinta, com els de les imatges (Fig. 2 i 3), els quals revelen i simplifiquen com Rothko planteja estructuralment els *color field paintings*. Les formes o objectes es formen a partir d'espitals, taques o amb ombrejats de línies paral·leles i properes entre si – tècnica *hatching* en anglès-. Les línies del voltant dels objectes poden o no coincidir, de manera que entre els llinars d'una línia i l'altra s'hi esbossa un contorn semblant a cims muntanyosos.

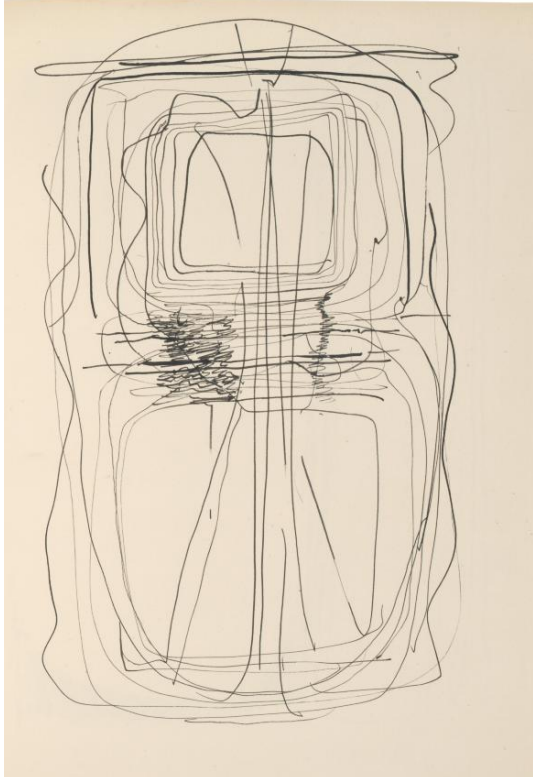


Fig. 2 Rothko, M. (c.1952) *Sense títol* [tinta sobre paper]. Royal Vernon Line Composition Book, p. 19. Mark Rothko Works on paper. [<https://rothko.nga.gov/Detail/objects/5046>]



Fig. 3 Rothko, M. (c. 1952) *Sense títol*. [tinta sobre paper]. Royal Vernon Line Composition Book, p. 23. Mark Rothko Works on paper. [[www.rothko.nga.gov/Detail/objects/5050](http://www.rothko.nga.gov/Detail/objects/5050)]

Rothko (1958) diu que molts artistes volen explicar-ho tot, com si estiguessin en un confessional, creant un problema de discreció. Segons el pintor, té més força dir poc que dir-ho tot, perquè hi ha dos conceptes molt lligats amb la pintura: la unitat i la claredat de la imatge i quant s'ha d'explicar. Quan el públic de la conferència li pregunta sobre l'autoexpressió, entesa per Rothko com a comunicació diferenciada de l'expressió, contesta que un artista pot comunicar sobre un mateix, però que ell prefereix comunicar una visió del món que no és solament sobre ell mateix, ja que l'expressió d'un mateix li sembla avorrida. El públic interpel·la de nou curios sobre aquest plantejament preguntant com pot expressar valors humans sense autoexpressió, al que Rothko respon:

Molts cops l'autoexpressió implica valors inhumans, al confondre's amb sentiments de violència. Pot ser que el terme autoexpressió no sigui massa clar. Tota persona que vulgui dir quelcom sobre el món ha d'abordar l'expressió de sí mateix, però sense desemmantellar-se de la voluntat, de la intel·ligència o la civilització [...]. La veritat ha de despullar-se d'un "jo" que pot arribar a ser molt delusori. (Rothko, 1958)

En les seves deliberacions Rothko reitera la importància de comunicar sobre la condició humana i els seus valors al món, i comprenent la seva ideologia basada en la col·lectivitat, aquí es pot associar com a progrés cap a la claredat la creació dels *Sectionals* a partir del sentiment humà dins del món, en oposició al pensament més individual i limitant a partir de la figuració humana d'etapes precedents. El missatge, com més abstracte és a nivell formal, més profunditat obté, i comunica immediatament en la intimitat de l'espectador.

## 5.2 L'espai pictòric

Anàlogament, la claredat té molt a veure amb l'espai pictòric. En primer lloc, en aquest apartat es descriurà el concepte de l'espai pictòric per diferenciar-lo de l'espai dimensional de la sala expositiva. En segon lloc s'analitzaran els escrits i declaracions de Rothko sobre aquest element fonamental per a la concepció dels *Sectionals*.

L'espai físic de la sala d'exposicions es pot vincular amb l'espai en la pintura que concep Rothko en un escrit amb el mateix nom, cap al 1954 i que cita López-Remiro (2020, p. 166). L'espai pictòric té a veure amb les propietats intrínseques de la pintura i quines funcions adopta perquè el pintor pugui comprendre el seu propi món i ho comuniqui a l'espectador. Mitjançant l'anàlisi de termes i atributs subjectius, Rothko té present la idea d'unir l'invisible i allò visible exclusivament a través de la pintura abstracta. Proposa termes com profunditat, desvelament, dependència de llunyania o proximitat per examinar l'espai. En quant al concepte de profunditat, Rothko (1954) ho entén com l'experiència de penetració en els estrats cada cop més interns de les coses, i posa l'exemple de voler expressar una imatge de la intensitat del sentiment, parlem de profunditat de l'emoció. Seguidament menciona l'acció de desvelar com a sinònim per expressar l'accés al coneixement, implicant-hi la desposseïció de tots els vel·ls que enfosqueixen la realitat invisible que hi ha al darrera, d'elevant-se des de les profunditats cap al coneixement directe.

L'espai pictòric implica experiències subjectives a través d'una distància que s'estableix entre l'individu i la profunditat, on el subjecte fa un camí que el porta cap a estrats més profunds i l'arrossega cap a una profunditat desconeguda, on resideix el coneixement i hi són presents les emocions sorgides de la pèrdua i el buit d'un mateix, provocant una commoció en el subjecte. L'interès en la profunditat de l'espai mitjançant la penetració del subjecte no sorgeix com una aspiració d'aquest últim per fer-se amb el món que l'envolta, sinó que per a Rothko el subjecte és qui inicia el moviment de desplaçament, abandonant el seu lloc propi

per penetrar en l'espai que emergeix des del llenç. En aquesta experiència de la superfície, l'espai produeix una atracció d'allò arcaic i llunyà perquè l'individu desitja tenir aquest contacte per comprendre millor la seva condició humana. Com més a prop del coneixement, més s'endinsa en les capes internes de les coses, concloent que:

Totes aquestes són maneres d'expressar la nostra dependència de la sensació de proximitat o llunyania de les coses, a l'hora d'establir qualsevol relació real. [...] Els meus quadres tenen espai si amb això entenem el desig d'un contacte directe, d'un desvelament. [...] Existeix espai en l'expressió de fer clar allò fosc o, metafísicament, de fer proper allò remot amb la finalitat d'atreure'l cap a l'ordre del meu enteniment humà i íntim. (Rothko, citat per López-Remiro, 2020, p.166)

Reitera en la qualitat de claredat de la pintura, un atribut que sempre l'ha atret per com aconsegueix clarificar independentment del tema o del període. En primer lloc, el pintor com a subjecte disposa sobre el llenç tot allò amb que es compona el seu món: una quantitat de cel, una quantitat de terra i una quantitat de moviment (Rothko, citat per López-Remiro, 2020, p. 167). En segon lloc, l'observador com a segon subjecte ho contempla des de la distància del llenç perquè el seu enteniment pugui veure, sense cap mediació, els desitjos, pors i aspiracions d'un esperit en moviment.

Entre els papers de Rothko hi ha una dotzena de targetes escrites entre la dècada del 1950 i 1960, on explica de manera breu les seves ideologies sobre la pintura. Una d'elles la dedica a l'espai i diu el següent:

El terme és confús i imprecís envers els meus quadres, o millor dit, en termes d'espai pictòric. Quan s'aplica a l'anàlisi dels quadres aquesta paraula designa al medi que, ja sigui realista o simbòlic, escenifica el drama del volum o del moviment, o ambdós. (Rothko, citat per López-Remiro, 2020, p. 204)

L'espai pictòric per tant, es podria entendre com un element que també genera volum i moviment des de les profunditats cap a l'exterior, fins arribar a comunicar la concepció del seu món a l'espectador. Al seu torn, el desvelament és la col·locació directa de la cosa<sup>35</sup> davant del coneixement. Es produeix quan el subjecte commogut penetra en la distància que l'arrossega i destapa els vel·ls de la

---

<sup>35</sup> Rothko fa servir el terme "cosa" de manera arbitrària, entenent els seus quadres com coses en un sentit fenomenològic.

realitat que inicialment era oculta al transfons del quadre. El filòsof Amador Vega apunta que els quadres de Rothko disposen d'espai perquè descobreixen les coses ocultes i són dirigides cap a la claredat del coneixement. En aquest sentit, Rothko diu que l'espai és la base filosòfica d'un quadre (citats per Vega, 2010, p. 90).

Aquest fenomen dona cabuda a una intensa intimitat entre quadre i espectador. Possiblement per aquest motiu les grans teles de tonalitats dramàtiques com el vermell fosc, puguin generar temor i violència, ja que no es basen en la calma sinó en l'engendrament d'un furor que emociona, mobilitza i treu fora de si a l'espectador en direcció al buit. Rothko anomena aire a l'espai. Però l'aire no es pot representar com un buit, ni tan sols com quelcom gasós, ja que no és possible visualitzar l'aire; així doncs, la seva representació només es pot aconseguir mitjançant la sensació d'un cos sòlid, substancial (Vega, 2010, p. 65).

### 5.3 El gran format

En un simposi al MoMA l'any 1951, Rothko fa un comentari sobre el format gran dels quadres per respondre a aquells que busquen un argument espiritual en les seves obres. El format gran produeix un efecte d'intimitat que Rothko desitja que les seves pintures posseeixin. Ell mateix afirma que pinta quadres molt grans i que és conscient de l'atribut de grandiloqüència que històricament s'aplica a aquest format. Malgrat aquesta percepció, Rothko pronuncia que el motiu pel qual pinta quadres grans és perquè vol mostrar-se íntim i humà, perquè pintant un quadre petit significaria situar-se fora de la seva pròpia existència, és a dir, abordar l'experiència com si es tractés d'observar-la a través d'un microscopi<sup>36</sup>. En canvi, amb els quadres de mida humana l'individu pot situar-s'hi a dins, sense cap mena d'imposició.

Després de la ponència que Rothko realitza al Pratt Institute el 1958, en plena esplendor dels *Sectionals*, el públic té curiositat per la decisió de fer quadres grans, si és per costum o moda. El pintor ho justifica dient que des del moment en que li interessa l'element humà, entès com allò tràgic de la condició humana universal, busca crear un estat d'intimitat o una transacció immediata:

Els quadres grans permeten capficar-t'hi a dins teu. L'escala és quelcom fonamental per a mi. Els sentiments tenen pesos diferents. [...] Per a mi, els quadres petits produïts des del Renaixement són com novel·les i els quadres grans com obres de teatre en les que un participa directament. Un

---

<sup>36</sup> Rothko, M. *“How to combine Architecture, Sculpture and Painting” (1951)*. Transcripció del simposi al MoMA, Nova York. *Interiors* (Maig 1951), nº 10, p. 104.



tema diferent exigeix modes diferents. (Rothko, citat per López-Remiro, 2020, p. 186)

Les seves declaracions demostren la importància que té la mida d'un quadre per a Rothko, i la intimitat que busca establir amb l'espectador ho aconsegueix al comunicar sobre el món i la condició humana en format gran. És profunda la seva preocupació per la disposició dels seus quadres, sent aquest un aspecte amb el que ha tingut molt cura sempre en les seves exposicions, tant pel que fa a l'entorn –l'habitació, la il·luminació, penjar els quadres– com el lloc on s'hauria de situar l'espectador.

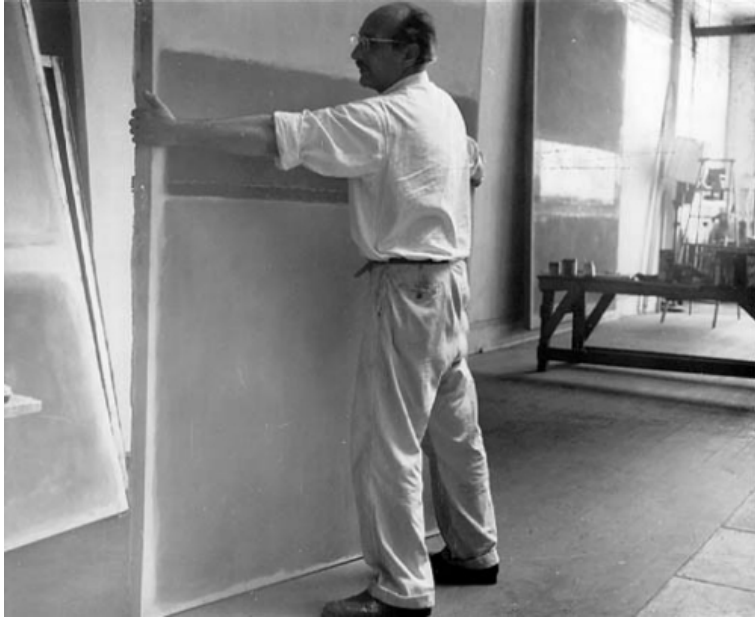
L'estreta relació que té amb la historiadora de l'art, comissària i crítica d'art Katharine Huh – primera dona comissària d'art a l'Art Institute of Chicago– i l'intens intercanvi de correspondència que mantenen, corroboren aquesta fixació sobre la presentació de la seva obra en relació amb el format i l'espai<sup>37</sup>. En una carta dirigida a Kuh el 1954, Rothko li parla amb detall sobre el que ha pogut aprendre al llarg del temps observant els problemes a l'hora de penjar els quadres a sales expositives :

He pensat que seria útil donar-li algunes idees generals que he acumulat al llarg de la meua pròpia experiència a l'hora de penjar quadres. [...] Donat que els meus quadres són grans, de gran colorit i desproveïts de marc, i donat que les parets del museu són normalment immenses i impressionants, existeix el perill de que els quadres es relacionin entre sí com si fossin simples seccions decoratives de la paret. Això suposaria una important distorsió del seu significat, ja que els quadres són íntims i intensos, tot el contrari d'allò que és decoratiu, i els he estat pintant per una escala d'habitació normal més que a escala institucional (Rothko, 1954).

Davant d'aquest obstacle d'espai i format, Rothko li dona instruccions per evitar que les seves obres de gran format i sense marcs apareguin com a simples objectes decoratius relacionats entre si; això pot donar la clau a l'observador de la relació ideal entre ell mateix i la resta dels quadres. Vol abastar per complet tota la paret perquè descobreix que amb la saturació de l'espai a través de les sensacions que suscita l'obra, les parets es rendeixen i el patetisme de cadascuna es fa molt més visible (Rothko, 1954). Li comenta a Kuh la seva predilecció per penjar els quadres a una alçada bastant inferior, especialment els quadres més grans, tant a prop del terra com sigui possible, perquè confessa que és així com

---

<sup>37</sup> Rothko, M. (correspondència), 25 setembre 1954. Art Institute of Chicago, Institutional Archives. A Miguel López-Rémiro, 2020, p. 151.



*Fig. 4* Mark Rothko movent *Untitled 14* (invertit) al seu estudi.  
Fotografiat per Henry Elkan. Nova York, 1954

tingui sigui la d'estar dins del quadre, i pugui experimentar la transcendència tant per l'obra com per l'ambient en si.

els pinta. Aquestes declaracions són indicatives de la connexió entre creador, concepció de l'obra i la seva recepció que Rothko proposa projectar, i com és d'important per a ell la ubicació estructural i intencionada dels quadres en un espai expositiu. L'objectiu d'aquesta precisió és generar un ambient òptim que faciliti la comunicació del pintor a través de l'obra per tal que arribi a l'espectador, que topi amb els quadres de bon inici i amb molt curta distància, provocant que la primera experiència que

En les seves anotacions de la Center Academy, tal com recull Cohen-Solal (2016, p. 51) escriu que l'exercici de la llibertat implica el desenvolupament d'un format particular. Exposa que la concepció de les dimensions implica la relació dels objectes amb el seu entorn, definitivament implica una emoció espacial. Considerant la possibilitat que ha esbossat, les grans pintures simètriques de la seva maduresa són el resultat aparent de limitar l'espai que envolta un quadre per atribuir-li heroïcitat i conseqüentment engrandir el format d'una pintura a proporcions heroïques en relació amb l'espai de la sala. En aquest sentit, ser heroic significaria ser restringit per l'espai, lluitar contra el constrenyiment del moviment o la llibertat. Aquests atributs psicològics que adquireix el quadre a l'hora de fer-se amb l'espai ressonen característicament amb la tragèdia de l'existència humana.

## 5.4 Concepció dramàtica de la pintura

Tot i tenir molta cura amb les declaracions que escriu i es publiquen després de 1949, Rothko parla sobre la seva obra de manera informal amb persones alienes a la comunitat artística, els quals perillosament sintetitzen en excés i malinterpreten el significat dels seus arguments. El poder de l'art de Rothko es manifesta no només en l'efecte dels espectadors sinó en la seva rellevància formal. El misteri de l'obra madura de Rothko, la seva unitat, diversitat i enigma sorgeix bàsicament perquè la pintura en si mateixa la considera una idea i no pas un producte d'una idea. Alhora, la pintura és interpretada a partir de combinacions de color damunt d'una superfície, tot i que gairebé mai Rothko ho descriu de tal manera.

Amb aquesta formulació de l'espai prèviament comentada, Rothko sembla voler separar als observadors, en una atmosfera reduïda i lluminosa, dels ambients ordinaris i insubstancials dels quals provenen i que impedeixen la seva transcendència. Mentre contemplen aclaparats els matisos pictòrics, es transmet una experiència pura i dramàtica a través el color<sup>38</sup>. Baal-Teshuva (2016, p. 57) cita la següent constatació de Rothko:

En els meus quadres existeixen dues característiques: o bé es tracta de superfícies expansives que es dilaten cap a l'exterior en totes direccions, o bé de superfícies que es constrenyen i retreuen cap a l'interior en totes direccions. Entre aquests dos pols trobarà tot el que tinc a dir.

Per altre banda, parla d'una intimació entre l'observador i el gran format, produint-se un efecte com el de mirar-se davant d'un mirall de peu, i veure's dins d'ell. Sistemàticament, l'acció de l'individu s'identificaria amb l'ocupació del món sencer al posicionar-se davant la grandària del quadre. Cal ressaltar que per a Rothko l'únic art que commou és aquell que distorsiona i es mou en base a la pèrdua de la forma per entregar-se a una altra forma nova i desconeguda, i Vega anomena "experiència de la superfície"<sup>39</sup> l'eliminació de la perspectiva de tal manera que no hi hagi cap indici de quelcom que pugui ser identificat des de la distància, amb l'objectiu d'aproximar-se frontalment a la realitat de les coses.

Els elements que fonamenten i que són constants en la seva pintura són la plasticitat, l'ordre, l'espai, el color, la textura i el clarobscur, i tots contribueixen a la sensació de moviment. Segons les versacions que fa Rothko al seu quadern

---

<sup>38</sup> Sander, I. op. cit. A Clarkson Potter, 1991, p. 28

<sup>39</sup> Vega, A. op. cit., p. 90

(2004, p. 48), cadascun d'aquests elements té intrínsecament el poder de produir moviment. El color avança i retrocedeix. Les línies donen la direcció, la posició i la inclinació de les formes. El conjunt d'aquests elements plàstics s'estableix, segons la perspectiva de Vega (2010, p. 76), com la base per a una nova harmonia viva. Per tant, Rothko aspira cap a una unitat viva, i Vega atribueix aquesta vida amb el naixement d'un món plàstic abstracte.

Per altre banda, aquesta idea ressona amb el *non finito* de Miquel Àngel i els *Esclaus inacabats*, generant moviment i dramatisme humà entre matèria i forma, sobresortint dels blocs de marbre. La influència de l'escultor del Renaixement és perceptible en menor i major evidència en els textos del pintor. Un cas pràctic és l'escrit reimprès per al catàleg de l'exposició *Painting Prophecy* a la David Porter Gallery el 1950, on Rothko escriu que prefereix conferir atributs antropomòrfics a una pedra que deshumanitzar la més mínima possibilitat de consciència (Rothko, 1945). En relació amb l'experiència tràgica com essència de l'art, el drama de l'obra depèn en atribuir a les àrees de la pintura –és a dir, en la matèria– determinats atributs humans.

És més, en la conferència del 1958 al Pratt Institute, Rothko proposa els ingredients per crear una obra d'art equiparant-la amb una recepta o fórmula. A continuació es destaquen els punts clau per comprendre específicament la creació dels *Sectionals*:

1. Ha d'existir una intensa preocupació per la mort [...] L'art tràgic, l'art romàntic, etc. Tenen com a objectiu el coneixement de la mort.
- [...] 3. Tensió. O conflicte o desig constret.
4. Ironia. Es tracta d'un ingredient modern: l'acte d'autonegació i autoexaminació pel qual un home pot superar l'instant i passar a una altre cosa.
5. Ingeni i joc... per a l'element humà.
6. Allò efímer i l'atzar... per a l'element humà.
7. Esperança. 10% per fer més suportable el concepte tràgic.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> [1. *There must be a clear preoccupation with death—intimations of mortality... Tragic art, romantic art, etc., deals with the knowledge of death. 2. Sensuality. Our basis of being concrete about the world. It is a lustful relationship to things that exist. 3. Tension. Either conflict or curbed desire. 4. Irony. This is a modern ingredient—the self-effacement and examination by which a man for an instant can go on to something else. 5. Wit and play... for the human element. 6. The ephemeral and chance... for the human element. 7. Hope. 10% to make the tragic concept more endurable.* (Rothko, 1958)]

Crida l'atenció que tots els ingredients que proposa per realitzar una obra d'art es basen exclusivament en qualitats morals i pròpies de la condició humana, i no pas en mètodes tècnics, ja que Rothko mai ha parlat sobre la seva tècnica pictòrica, assegura Dore Ashton, crítica d'art i amiga íntima del pintor<sup>41</sup>.

Ashton, paral·lelament, nega absolutament que els quadres siguin en cap sentit bidimensionals. Com si es tractés de màgia, al col·locar un pla extraordinàriament prim al damunt d'un altre, crea un estrany efecte de descens o recessió. De fet, la superfície a penes és important, assenyala la crítica d'art<sup>42</sup>. El que és rellevant és el que té lloc darrere de cadascuna de les successives capes. Amb la mirada posada en el centre del quadre, l'ull s'esforça per penetrar-hi des de fora fins que finalment ho aconsegueix. Amb aquesta descripció Ashton conclou que mai abans Rothko ha advertit tan clarament que els seus quadres no són el que Hubert Crehan va denominar "murs de llum" (2003, p.155). Discuteix el terme estètic que el crític d'art associa a l'obra de Rothko, justificant que els seus quadres, lluny de ser "murs", són escenaris d'un drama intern que ha de ser contemplat a través de l'ull i la ment, els quals han de dedicar un gran esforç d'atenció per poder "veure" el quadre.

L'estructura gairebé simètrica que Rothko repeteix en els quadres clàssics proporciona la possibilitat de múltiples variacions cromàtiques, permetent-li intensificar en l'expressió pictòrica. És així com sorgeix el conflicte dramàtic de les seves obres; per una banda, de les abundants tensions derivades dels contrastos d'uns colors reforçats mútuament amb altres, i per l'altra la contenció dels límits, que el mateix Rothko qualifica de "tràgics". Vega especula que aquest fet podria ser el causant de que les àrees de color es moguin al llarg de l'espai del llenç, sense abandonar del tot la seva posició on han estat configurats però a la vegada sense deixar de tensar les línies que el conformen.<sup>43</sup> L'absència de marc i la posició del quadre respecte a l'espai de la sala i la resta d'obres són també factors influents perquè contribueixen a percebre l'extensió de les formes al llarg de la paret.

---

<sup>41</sup> Ashton, D. *About Rothko*. Cambridge: Da Capo Press, 2003, p. 153

<sup>42</sup> Ashton, D. *op. cit.*, 2003, p. 155

<sup>43</sup> Vega, *op. cit.*, p. 75.

## 5.5 El color. L'element vital de la tràgica condició humana

En efecte, el color és un element important que mobilitza dramàticament la susceptibilitat de l'espectador. La idea central de la paleta de Rothko és l'impacte dels tons intensos amb els colors freds de temperament més distant. Aquesta confrontació desencadena el drama, i sovint pertorba des de l'interior dels quadres la quietud que hi pot haver dins els seus llenços. A més, la contemplació d'aquest contrast provoca fatiga i reté l'atenció de l'espectador més temps del que aquest pretén en un inici.

En cada fase creativa hi dominen determinades tonalitats. En el cas dels *Sectionals*, fins a mitjans de la dècada del 1950 predominen variacions cromàtiques de tons vius i brillants com el vermell i el groc, transmetent autèntica sensualitat i èxtasi. Per obtenir aquests efectes, en primer lloc, sobre el llenç sense treballar ni amb capa de fons, Rothko aplica una capa fina de cola mesclada amb pigments de color. En segon lloc, fixa aquesta base amb colors a l'oli que traspassen les vores sense marc, generant un efecte de tridimensionalitat. Al damunt aplica les seves mescles de color molt diluïdes fins que les partícules de pigment s'adhereixen pobrament a la superfície. Amb aquest procés de superposicions de plans i seccions de colors fragmentats aconsegueix transparència i obté la força de la llum interna, resultant en la unificació d'un escenari emocional aglutinat per la llum<sup>44</sup>. Les capes de color les aplica amb rapidesa i amb un traç molt lleuger del pinzell, com si el color s'exhalés sobre el llenç, efecte que serà comentat en els apartats següents. Per acabar, segueix un llarg procés d'adequacions, centrant-se en els límits entre els objectes rectangulars i les vores del llenç, però aquests ajustos requereixen una harmonia, una cohesió entre el color dominant i la matèria dels objectes o formes. Les àrees on es genera més contrast poden fusionar-se fluidament amb la capa inferior, amb la possibilitat que sobresurti una franja o les vores en un o més costats. A més, Rothko traça una pinzellada pel damunt amb una tonalitat diferent del color que prèviament ja hi és sobre el llenç i que encara es troba humida en algunes àrees del quadre, ja sigui al centre o als laterals.

---

<sup>44</sup> Vega, A. op. cit., p. 77



Fig.4 Rothko, M. *Number 22* (1950, datada 1949 a l'anvers) [oli sobre llenç]. MoMA, Nova York, EUA [https://www.moma.org/collection/works/80566?]

El *Number 22* (Fig.4) és un quadre com un drama. La gamma de tonalitats es concentra a l'extrem càlid de l'espectre: escarlata-taronja-groc, tot sobre un fons groc. A la part superior del quadre, hi ha un rectangle superposat i escurçat, el qual està reduït en saturació al agregar-li color blanc, destacant per damunt del fons. Això s'equilibra amb un reforç del groc cap al taronja als extrems que queden a banda i banda. Destaca com el taronja guanya en profunditat en la franja inferior, i el fons adquireix amplitud als laterals, protegit per una franja més pàl·lida. Tot i així, permet que la cinta vermella del mig envaeixi agressivament les cantonades del fons i travessi pel mig el camp de color. El que destaca d'aquesta

obra és l'efecte que provoquen els colors en la forma dels rectangles, afectant com ocupen l'espai i la dimensió de l'obra. Rothko reforça un color repintant-lo ja sigui amb més pigment o emblanquant-lo, aconseguint efectes de densitat, textura o transparència. Així mateix, les cantonades poden ser més nítides com el cas de la cinta vermella o més indefinides com el requadre taronja amb un efecte de major profunditat.

La composició del quadre sovint implica una divisió entre l'objecte o secció superior i l'inferior per mitjà d'una mena de cinturó, el qual pot ser part del camp de fons o un objecte en si mateix. N'és un altre bon exemple l'obra *Number 13* o també coneguda per *Magenta Black Green on Orange* (1949) (Fig. 5). Presenta una varietat cromàtica en la part més interna. Inclou un motiu verd que contrasta amb el fons vermell. Pel que fa a la part superior, hi ha un conflicte cromàtic més indirecte entre el magenta i l'escarlata, i un contrast de magnitud entre blanc i negre. El negre domina per grandària i per ocupar les dues cinquenes parts superiors de l'espai. Destaca que tots els elements són intensament combinats i retorçats a nivell intern, com a evidència de l'àmplia gamma de combinacions cromàtiques que Rothko utilitza en la dècada del 1950. El seu resultat es pot deduir



Fig. 5 Rothko, M. *Number 13, Magenta Black Green on Orange*, (1949) [oli sobre llenç]. MoMA, Nova York, EUA [https://www.flickr.com/photos/hisgett/4693596013/in/photostr eam/]

amb cada quadre. Vega concep els *color field paintings* com una mena de vel o cortina que s'interposa entre l'observador i la realitat invisible que arreplega el quadre. Encara que Rothko insisteixi en eliminar tot tipus de mediació o representació objectiva, és impossible prescindir totalment d'aquestes perquè funcionen com una escala d'accés als estrats íntims del quadre (Vega, 2010, p. 77).

com una causa del procés complex de creació que travessa per tal d'arribar a la composició final.

En general, no es produeix un contrast explícitament directe. En les àrees de confluència, els colors es modifiquen o es desequilibren entre ells, de manera que no es tracta d'un xoc equivalent a dos punts extrems com ara el bé i el mal. Es pot apreciar en el discurs dels seus quadres que aquests tendeixen a la dissolució del contingut, a la indefinició dels espais per mitjà dels rectangles de color.

No obstant, les atmosferes dels quadres no es tornen massa introspectives ni borroses gràcies a l'austeritat del format. Això indica el control intel·lectual que executa Rothko quan pinta, a vegades de manera més exigent i altres més lliure, segons el progrés que adopti



## 5.6 Els *Seagram Murals*. Els efectes pictòrics dels colors foscos

A partir del 1957, Rothko tendeix cada cop més a emprar una paleta fosca. Deixa d'utilitzar tant habitualment les tonalitats rogenques, grogues i taronges, preferint colors com el gris, el blau fosc, el marró i el negre. En la seva segona exposició individual a la galeria Sidney Janis, el 1958, els quadres es mostren més inaccessibles al tornar-se més foscos i alhora misteriosos.



Fig. 6 *Black on maroon* (1958). Mark Rothko. Tate Museum, Londres.

per a un espai concret<sup>45</sup>. En quant al color, utilitza una paleta de colors càlids amb tons rogenchs i marrons foscos (Fig. 6). Per adequar els quadres a l'arquitectura de la sala, els configura trencant l'estructura horitzontal amb un gir de 90 graus. D'aquesta manera els objectes o superfícies de colors evocuen verticalitats d'elements arquitectònics (columnes, orificis de finestres i portes...).

Quan Kozloff analitza amb detall els murals de *Seagram* exposats al MoMA el 1961, descriu que els murals desprenen una “monumentalitat ombrívola” a causa de la negació del color en què s'hi submergeix l'artista, encarnant així una nova mística de l'ombra (Kozloff, 1961, p. 148). A nivell òptic, els tons foscos no admeten massa reflex (tal com els impressionistes van descobrir aleshores), enceguen l'ull de l'observador i això provoca que les diferents variacions cromàtiques de gamma fosca tendixin a anul·lar-se mútuament.

<sup>45</sup> Baal-Teshuva, J. op. cit., p. 61

El nivell de visibilitat cromàtica, segons Kozloff, queda reduït encaminant-se cap a una pintura invisible. Conseqüentment, com més invisibles es tornen els seus quadres, més es perceben com a simples objectes, perquè tot i l'escassa visibilitat per part de l'observador continuen sent perceptibles les seves qualitats materials. Un últim punt és els efectes de contrast que es donen al combinar colors càlids i freds amb gradació fosca. Aquests aparenten ser més petits que els quadres que en realitat ho són, de mitjans dels anys cinquanta, perquè l'ull associa més fàcilment en l'espai la llum que no pas la foscor, i perquè els contrastos entre colors freds i càlids, tot i ser extremadament delicats, creen l'efecte d'avenç i retrocés en l'espai.

El fet que Rothko accepti l'encàrrec dels murals, no el fa canviar d'idea sobre els experts del món de l'art. El 1959, decideix fer una pausa d'aquest encàrrec per fer un viatge a Europa amb la família i és en el creuer que travessa l'Atlàntic on coneix a John Fisher, director de la revista *Harper's* mencionat anteriorment, amb qui manté la conversa on obertament se sincera i dona la seva opinió d'aquesta comunitat elitista de l'art, posada en qüestió prèviament. Allà li confessa que accepta l'encàrrec dels murals amb la intenció de:

Pintar quelcom que tregui l'apetit a qualsevol miserable que mengi en aquestes sales. Que el restaurant es negui a exhibir els meus murals seria el millor compliment que podrien fer-me. Però no ho faran. La gent ho suporta tot. Obre de bat a bat el seu esperit més crític i punxant sobre aquesta banda de paràsits que viuen la bona vida a costa de l'art. El seu treball no té cap sentit i a més a més acaba per desorientar. No tenen res a dir sobre l'art o els artistes que valgui la pena escoltar o llegir. (Rothko, citat per Baal-Teshuva, 2016, p. 61)

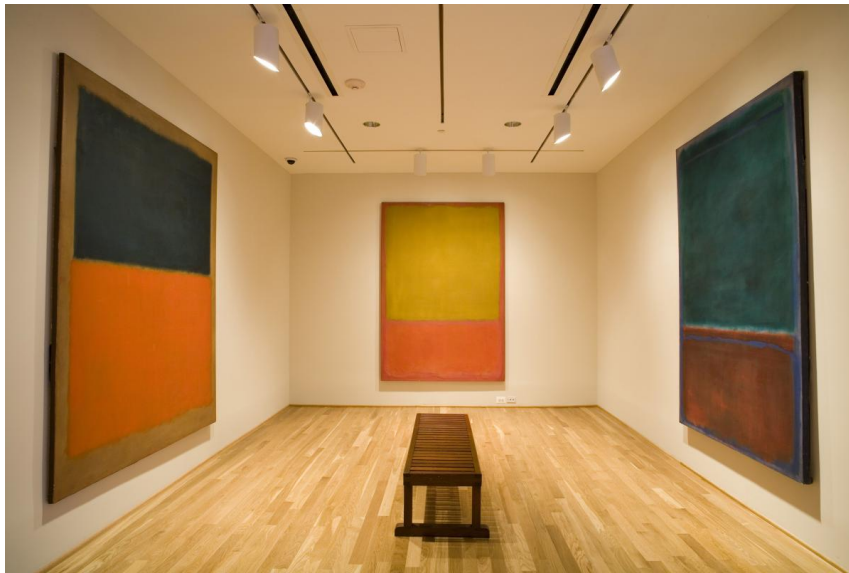
Aquestes honestes declaracions demostren el descontentament del pintor sobre l'encàrrec que li encomanen fer, probablement des d'un bon inici no s'hagi sentit còmode a l'hora de realitzar aquestes obres de gran càrrega espiritual amb l'objectiu de decorar un restaurant burgès. Al tornar del viatge, Rothko junt amb la seva dona Mel decideixen anar a sopar al restaurant en qüestió, i allà se sent tan horroritzat per l'ambient d'ostentació que decideix cancel·lar el contracte i renunciar l'entrega dels murals.

En un manuscrit datat dos anys després de l'esdeveniment del *Seagram*, Rothko anota les condicions del projecte, i ressalta la importància de que els quadres siguin ubicats en un espai tancat, on només hi hagués obra seva<sup>46</sup>. Aquest apunt

---

<sup>46</sup> Vega, op. cit. p. 85

es pot entendre recordant quina és la metafísica de Rothko; ell no pinta quadres, sinó coses, li confessa a Dore Ashton durant una visita al seu estudi<sup>47</sup>. Ella esdevé el seu testimoni més íntim respecte a les seves aspiracions artístiques, com és el cas de l'objectiu de crear un espai propi per a la seva obra. Els seus quadres són coses en tant que no han sigut concebuts per penjar-los en un saló, sinó per comunicar una realitat invisible que s'oculta a la mirada de qui els contempla. En altres paraules, si el quadre és situat com un objecte de contemplació estètica, no pot transmetre el conjunt d'aquesta realitat oculta.



*Fig. 7 La Rothko's Room* al museu Phillips Collection, Washington D.C  
[<https://www.phillipscollection.org/event/2014-08-27-rothkos-rooms>]

És en la dècada del 1960 que la fama de Rothko comença a despuntar, i museus i col·leccionistes privats desitgen comprar obres seves. Destaca l'empàtica acció que emprèn el col·leccionista Duncan Phillips, qui, el 1960, compra quatre quadres de Rothko amb la intenció de dedicar-li una sala sencera, fent realitat per primer cop la demanda que Rothko

persegueix al llarg de la seva trajectòria: assolir un domini total sobre l'espai i l'espectador, per tal que aquest últim pugui experimentar un encontre immediat, en cos i esperit, a través de les seves obres<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> Ashton, op. cit., 2003, p. 155

<sup>48</sup> Íbid, p. 67

## 5.7 Pantalles que palpiten

Molt en relació amb les propietats cromàtiques de l'obra, té a veure el concepte que Kozloff (1961, p. 149) anomena “pantalla palpitant”, amb el qual fa referència a l'efecte d'extensió i retracció provocat per la distribució cromàtica en relació amb la lluminositat de l'espai. D'aquesta manera, associa la superfície del llenç a una mena de membrana osmòtica que fa que les molècules de color es moguin d'un lloc a un altre i es reconfigurin com enormes pantalles palpitanes. En altres paraules, els quadres respiren, palpiten a partir dels efectes cromàtics i els factors lumínics de l'espai. És per això que, a nivell estètic, l'horitzontalitat desapareix perquè l'efecte palpitant fa que l'espectador es concentri, cada cop més atent, a les vibracions del color, arribant a descartar la superfície fins al punt que el quadre deixa de ser percebut com un objecte concret. La textura deixa de ser important, apunta el comissari d'art Peter Selz al catàleg de l'exposició del MoMa del 1961:

[...]s'elimina el pes i la gravetat, però ni tan sols podem parlar d'horitzontalitat quan ens enfrontem a les superfícies, les quals realment respiren i s'expandeixen. La llum s'ha convertit en un atribut del color[...]. Els seus quadres pertorben i satisfan en part per la magnitud de la seva renúncia.<sup>49</sup>

A més, l'experiència culmina en un punt de ruptura, quan la interiorització del quadre queda col·lapsada pels matisos cromàtics intensament vius i palpitanes, però totalment incorporis, immaterials. Quan s'aconsegueix “accedir” als seus quadres d'aquesta forma, s'activa la palanca de la consciència encarregada de transformar una superfície pintada en una mena d'esplendor que perdura dins la memòria de l'espectador (Kozloff, 1961, p. 149). Segons apunta Kozloff, aquest seria l'objectiu immediat de l'art de Rothko i l'eix de sortida per experimentar-lo.

D'altre banda, Dore Ashton suggereix que el color per a Rothko té un sentit simbòlic. Menciona el seu color negre, que mai és negre, sinó un cúmul de matisos rics i profunds, és gairebé amb tota seguretat l'expressió d'una emoció destructiva

---

<sup>49</sup> [...] texture is not important. Conventional recession into depth, as well as weight and gravity, has been eliminated, yet we cannot even speak of flatness when confronted with the surfaces which actually breathe and expand. Light has become an attribute of color. Few of the elements which are part of most paintings have remained. In fact, Rothko's constant stripping-down of his pictures to their barest essentials, to a simplicity beyond complexity, is intrinsic to their being. His paintings disturb and satisfy partly by the magnitude of his renunciation. (Selz, 1961, p.1)

i esquinçadora. El mateix succeeix amb els porpres quan, a través de les fissures, s'hi entreveu un indici de llum pàl·lida; és llum de color que sosté l'estat d'ànim<sup>50</sup>.

Al seu torn, Vega troba vinculacions entre la idea de creació contínua de la filòsofa María Zambrano en el seu llibre *El hombre y lo divino* (1955, p. 46) i la continuïtat incessant de transformació pictòrica de Rothko:

*“Incorpórea, la claridad de la mañana danza. ¿Quién no ha visto en la claridad de la mañana, en la danza perfecta que es metamorfosis, una pluralidad de figuras que desdibujadas, no se corporeizan, transformándose infatigablemente? Nacen y se deshacen; se enlazan y se retiran [...]”*  
(Zambrano, citada per Vega, 2010, p. 63)

El punt rellevant és la transformació constant dels elements, i Vega (2010, p. 63) ho planteja com una combinació que dona lloc a un llenguatge encriptat i exigeix que l'espectador romanguí actiu per tal de desxifrar i desvelar-lo. Per altre banda, aquesta conjunció d'idees ressona amb la combinació cromàtica dels *Sectionals*, on la sensació de moviment és creada pel dramatisme cromàtic i fa que la superfície es percebi com a una pantalla que batega, avançant i retrocedint gràcies a la densificació dels colors. El concepte de creació comprès tant pel pintor com la filòsofa com un moviment d'expansió i compressió afirmaria, segons Vega, la naturalesa universal i la coherència de l'experiència creativa (2010, p.64).

## 6. Reacció i experiència de l'espectador

Un cop instaurat el nou llenguatge dels *Sectionals*, les seves preocupacions respecte a la percepció del seu conjunt pictòric passen a un primer pla. A partir del 1950, Rothko (citad per Baal-Teshuva, 2016, p. 57) deixa de pronunciar-se sobre les seves pintures. Justifica que callar és molt encertat, afegint que les paraules només aconseguen paralitzar l'esperit de l'espectador. En referència a l'argument del pintor, Dore Ashton (citada per Shapiro, 1990, p. 402) diu el 1958 que Rothko guarda cada cop més silenci sobre la seva obra perquè sembla que els artistes fugen de la paraula com més s'acosten a les veritats de les quals se'n senten segurs.

En motiu de l'exposició *Recent Paintings by Mark Rothko* el 1954 a l'Art Institute de Chicago, Rothko li fa saber a la comissària Katharine Kuh que vol fer participi a l'espectador en la seva experiència i punt de vista:

---

<sup>50</sup> Ashton, D. *Art: Mark Rothko. Arts & Architecture* (abril 1958), vol. 75 a Abstract Expressionism a Critical Record, (ed.) David & Cecile Shapiro, p. 402

Si hagués de dipositar la meua confiança en alguna cosa, seria en la psique dels observadors sensibles, que estan lliures de convencions sobre la comprensió. No tindria aprehensions sobre l'ús que poguessin fer d'aquests quadres per a les necessitats del seu esperit. Si es donen ambdues necessitat i esperit, ha d'haver-hi una transacció real. (Rothko, citat per Vega, 2010, p. 72)

Per altre banda, Rothko expressa en una conversa amb Seitz durant la seva etapa de maduresa que el tipus d'escriptura ideal és el de la gent que transcriu les seves reaccions envers la pintura; que indaguen en si mateixos per ser capaços de verbalitzar el que la pintura realment significa per a ells com a éssers humans (Rothko, citat per Seitz, 1952)<sup>51</sup>. El discurs que emprèn en les seves reflexions pren importància si es compara amb la opinió negativa que té sobre les crítiques a la seva obra. No està tant a favor de l'anàlisi i trobar el significat formal, sinó de la percepció individual i única que varia segons l'experiència estètica de cada espectador.

El caràcter pictòric que adopta Rothko en aquesta etapa, a través de la limitació dels espais i la complexa trama de combinacions entre espai i color, provoca tal impacte en la percepció de l'espectador que li demostra fins a quin punt l'aparent simplicitat en què s'estructuren els quadres i l'ús del color són tan sols una lectura superficial de l'obra i les idees de l'artista. Vega (2010, p. 72) comenta que l'art no només compleix una funció social al establir una comunicació entre artista i observador, sinó que també ha d'estimular espiritualment a aquest últim. Ho argumenta amb l'escrit de Rothko on expressa que l'art no és només expressiu sinó comunicable, i per tant aquesta comunicabilitat té una funció social. L'estímul espiritual ve marcat, doncs, per una necessitat mútua entre artista i espectador, i aquest vincle que es crea és el més rellevant, ja que l'obra en si ja no és decisiva, perquè l'art ja no representa res, sinó que expressa emocions. Vega indica que la preocupació de Rothko rau en com remetre a l'experiència de manera que estimuli al públic, tenint en compte que ell entén la transmissió com expressió i no com a simple comunicació. En l'expressió s'hi troben implicats emocionalment tant l'artista com l'observador.

És molt suggerent la roda de preguntes que fa el públic assistent a la conferència del Pratt Institute del 1958, perquè indiquen quins temes són més atractius del discurs del pintor i també quines inquietuds han pogut sorgir com a espectadors

---

<sup>51</sup> [*The kind of writing we need today is for people to write their responses to painting. To rake in themselves to be able to verbalize what meaning, as humans, the paintings really mean to them.*]

de la seva obra. Per exemple, es fan preguntes relacionades amb el color, qüestionant-li si creu que ha produït quelcom nou en termes atmosfèrics de llum i color, al que Rothko respon que potser sí que ha fet servir els colors i formes amb maneres que mai abans ho havien fet altres pintors, però que aquesta no és la seva intenció. Simplement el quadre va prenent forma segons la necessitat d'allò que s'ha de dir. Si s'aconsegueix un nou mode de veure el món cal buscar noves maneres d'explicar-ho (Rothko, 1958). En quant a la subjectivitat superficial del públic, Vega especifica que aquells que volen expressar-se no s'han de desprendre de la seva cultura o facultats mentals, sinó de l'element individual que impedeix l'expressió d'una imatge o visió del món, com seria el cas de l'anècdota o el detall personal. En altres paraules, per a Rothko l'art és una anècdota de l'esperit, i tot allò que no contribueixi a l'expressió universal de l'esperit ha de ser eliminat, incloent fins i tot, en el més extrem dels casos, l'art. Quan li pregunten sobre els ingredients que ha enumerat a l'hora de pintar un quadre, es fixen en l'enginy i el joc. Rothko (1958) aclareix que dins l'exactitud que conformen tots els seus quadres, sempre hi ha una tremolor i un joc, ja sigui a l'hora de contrapesar els costats de cada extrem o al introduir un element lúdic de menor rigor.

A continuació, s'exposaran un seguit d'articles i escrits per part d'experts i crítics que analitzen exposicions de Rothko o fan una crítica en retrospectiva de la seva obra i figura en contribució a l'art contemporani.

El 1961, les obres de Rothko exposades al MoMA es reben immediatament com les obres més problemàtiques exposades aquest any, afirma Max Kozzloff (1961) a la revista *The Art Journal*. Tot i així deixa palès que:

Fins i tot els més refractaris a Rothko no li neguen certa importància històrica ni passen per alt la posició radical que ocupa en la pintura moderna, un punt extrem que fins ara, pel que sembla, no ha permès reaccions intermèdies. (Kozloff, citat per Shapiro, 1990, p. 408)

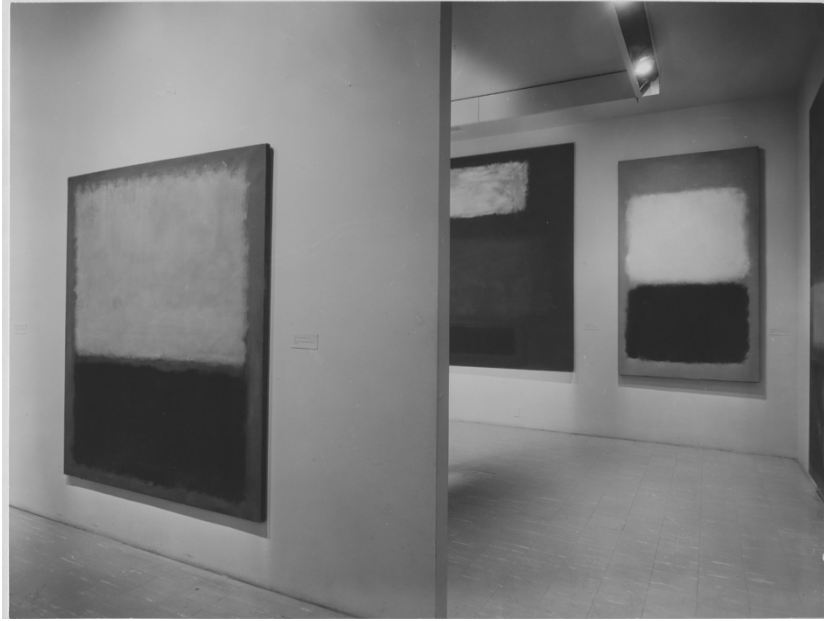


Fig. 8 Fotografia de la instal·lació de l'exposició *Mark Rothko* al MoMa, Nova York (18 gener - 12 març 1961)  
 [https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2557?]

En aquesta exposició, es presenta de manera àmplia el desenvolupament de l'obra de Rothko des del 1946 fins al moment. Afortunadament, es conserven les fotografies de la instal·lació de l'exposició (Fig. 8), el catàleg realitzat pel curador del museu Peter Selz, i el comunicat de premsa de la inauguració. L'avantatge de poder consultar aquestes fonts primàries és que permeten conèixer de primera mà com els espectadors

observen les obres, fer-se una idea de com l'espectador se situa en l'espai de la sala i quina conclusió se'n treu com a resultat sobre l'artista encara viu. En la dècada del 1960 Rothko ja gaudeix de reconeixement i admiració per part de les institucions i crítics, i és mencionat a la nota de premsa de l'exposició com un dels artistes més discutits del moment, a causa de l'eliminació de tota forma figurativa i la indefinició de l'espai pictòric, sense cap reflex del passat<sup>52</sup>. Kozzloff (1961) assegura el següent:

La trajectòria de Rothko és molt clara, des de les delicades aquarel·les dels primers anys, amb els seus organismes surrealistes transparents, fins als enormes rectangles plens de llum dels anys cinquanta, passant pels estudis de tons extremadament foscos per al seu projecte de mural de 1958-59, obra acabada l'any passat. (Kozloff, citat per Shapiro, 1990, p. 408)

La descripció que fa el crític d'art confirma que al veure en retrospectiva l'obra anterior de Rothko en conjunt amb la més recent, es pot contemplar l'evolució gradual proposada prèviament per part d'experts i de la que Rothko ha qüestionat sense mai estar-ne del tot segur. Els canvis en la seva visió han estat tan consistents i progressius que l'obra més primerenca ja conté una previsió inevitable de la creació més recent. Aquest és el motiu més important d'aquesta primera instal·lació en perspectiva de l'artista. Per altre banda, Kozzloff pot

<sup>52</sup> Museum of Modern Art (1961, 18 Gener). *Mark Rothko* [Comunicat de premsa], pp. 1-4



detectar que les diferències són molt més grans del que un podria imaginar-se, tant en la textura i el color com en concepte. Conclou que aquesta exposició demostra definitivament que l'art de Rothko és un art de temes i variacions. Hi té molt a veure el joc i la repetició del format com a recurs per intensificar l'expressió, la qual cosa fa que els seus quadres semblin més una prolongació de matisos al voltant d'una idea principal que no pas declaracions individuals amb l'objectiu de ser assimilades per si soles.

Pel que fa a la disposició dels quadres a l'espai de la sala, és un factor que contribueix a l'experiència estètica de l'espectador. Kozzlof anota que el visitant accedeix a l'exposició amb l'expectativa de trobar certa cohesió entre els quadres i una coherència amb la voluntat artística de Rothko. No obstant, es troba amb què els quadres contenen les seves pròpies restriccions d'espai i moviment pictòric, de manera que si s'exposessin separats no seria favorable visualment, perquè la sala conté una abundant presència del mateix tipus de quadre. Per tant, l'arranjament té un sentit cronològic, però a nivell estètic es produeix una sensació d'angoixa constant al llarg de l'exposició. L'espectador senzillament no disposa d'espai ni de llibertat de distracció a l'hora de contemplar la pintura de Rothko, i Kozzlof (1961) assenyala que això és necessari perquè amb un context de tradició aristocràtica, els matisos i les subtileses tendeixen a no rendir-se ni cedir en front d'aquesta situació d'atapeïment (citada per Shapiro, 1990, p. 409). Aquí el crític reconeix l'ambient d'alta categoria social en què es confabula el món de l'art del moment, i per tal de revertir l'interès superficial aristocràtic assumeix que un quadre de Rothko no només requereix una consideració especial a l'hora d'exposar-lo, sinó que exigeix incondicionalment la concentració plena de l'espectador.

Per altre banda, cal destacar l'extraordinària claredat de percepció que té Dore Ashton durant el període que Rothko comença a guanyar reputació, al voltant de 1958<sup>53</sup>. Mentre que la majoria dels crítics centren la seva observació en la interpretació dels colors com a expressió, Ashton veu més enllà i comprèn la profunditat de l'obra de Rothko de manera més aproximada a com ell pretén que sigui contemplada i experimentada. Això és possible a causa de la íntima amistat que mantenen, la confiança que Rothko manté amb l'escriptora i crítica d'art permet que tingui una visió profunda de la concepció de la seva obra i de la seva figura com a pintor, obtinguda durant les seves visites a l'estudi. Aquest fet justifica la facilitat amb què descriu Ashton a Rothko, arribant a distingir-lo de la resta del grup de l'Escola de Nova York o detectant amb antelació els canvis pictòrics i evolucions de l'artista. Rothko commou a l'espectador emprant zones

---

<sup>53</sup> Ashton, D. op. cit., 1958, a David & Cecile Shapiro, 1990, p. 402

d'ambigüitat, que segons Ashton, són aquelles franges tremoloses de llum entre les formes principals. A través d'aquests paisatges vibrants llisquen les emocions finites però infinitament matisades, aconseguint la seva expressió (Ashton, citada per Shapiro, 1990p. 402. Suggereix que les vores empal·lidides, les zones de llum tremolosa, els extrems completament ambigus de les formes, presents des de fa almenys cinc anys, són els elements essencials que transmeten la complexa expressió de Rothko.

Recordant tot el que s'ha dit, convé ressaltar l'existència real del vincle plantejat entre creador, obra i espectador. Rothko confia en aquells que obren pas a rebre l'expressió que ell vol transmetre a través de la seva obra, i per a cada individu la comunicació és única variant en significat. Per tant, es valora més l'acció comunicativa de l'art catalitzada internament per l'observador que no pas l'anàlisi formal del significat artístic en un context on l'art no és representatiu objectivament. La implicació del vincle esmentat fa que l'art adopti una funció social, i Rothko n'és conscient quan es planteja noves tècniques per fer-ho més efectiu, assolint noves maneres d'expressió. En darrer terme, és destacable la importància de les exposicions del recorregut artístic de Rothko perquè permeten detectar i comprendre els canvis progressius que condueixen a la culminació dels *Sectionals*. A més, els efectes de la disposició dels llenços en la sala afirmen el vincle d'implicació de l'espectador que, a part de tenir una millor comprensió de l'evolució de l'obra, també experimenta unes sensacions constrictives que exigeixen major concentració per contemplar els quadres.

## 7. Conclusions

Per concloure el fil argumental sobre la concepció i recepció dels *Sectionals* de Rothko, es posa en valor la importància de comprendre en profunditat el desig que té Rothko d'expressar la condició humana, els sentiments universals amb les seves creacions, aquest és el motor que l'impulsa artísticament a culminar en l'etapa de maduresa en qüestió. Després d'haver documentat amb èxit què s'ha dit dels *Sectionals* al llarg de les dècades escollides, s'han obtingut diferents perspectives que han aportat llum al propòsit d'aprofundir sobre la recepció de l'obra, i en molts casos l'anàlisi i interpretació de les obres coincideixen. No obstant, destaquen per damunt de la resta aquelles fonts d'experts propers a la vida personal Rothko, com n'és exemple la crítica d'art Dore Ashton, la qual fruit de la seva amistat i visites al seu estudi, ha proporcionat opinions que difereixen de la majoria de crítics, o fins i tot són avançades a la comprensió general de l'artista del moment, en especial pel que fa a la conceptualització de l'evolució artística de Rothko, de la qual en pot parlar amb més propietat i claredat que no pas la resta de crítics i espectadors del moment. Per tal d'assenyalar els punts en comú així com les divergències d'opinió de la crítica, s'han entrelaçat els diferents arguments en cada apartat temàtic de la forma més orgànica possible, seguint el fil narratiu i centrats en la hipòtesi de sortida. Per últim, la opinió del propi Rothko sobre la seva obra sempre s'ha tingut en compte a l'hora de contrastar les opinions de la crítica, encara que ha sigut més difícil a causa de les poques i enigmàtiques vegades que s'ha pronunciat al respecte, a diferència dels abundants escrits sobre teoria de l'art. Tot i així, pel que fa a les institucions i integrants que conformen el món de l'art contemporani, sí que ha manifestat de forma contundent la seva opinió negativa, i això ha facilitat establir unes coordenades del context social en relació amb els poderosos magnats i directores de museus involucrats en estratègies polítiques del país.

En paral·lel als esdeveniments socials i artístics del context, també s'ha tingut en consideració les diferents situacions vitals que ha passat Rothko com un altre factor influent en la seva trajectòria artística. Gràcies als escrits i declaracions personals del pintor, s'ha pogut esbossar una idea general sobre el motiu del seu progrés evolutiu i el motor que el mobilitza cap als *Sectionals*. De nou, gràcies al suport de les fonts primàries dels experts propers a Rothko, s'ha pogut exposar la voluntat del pintor de formular un nou llenguatge pictòric per aconseguir una millor eficiència a l'hora de transmetre a l'espectador la seva visió del món. En definitiva, s'ha desxifrat, a través dels elements essencials i constants en la producció artística de Rothko, la unitat viva que conformen els seus quadres de gran format disposats en l'espai expositiu, que sacsegen i transformen internament a aquell qui els contempla i pot accedir a una dimensió transcendental,

més enllà de la superfície cromàtica del llenç. En última instància, s'ha pogut confirmar al llarg del treball el vincle entre artista-creació-obra-espectador gràcies a la importància que Rothko li dona a la implicació de l'espectador envers la seva obra, fins al punt de mostrar-se vulnerable quan l'obra és acabada i deixa de ser "seva", i surt fora del seu estudi al món exterior. S'ha pogut distingir entre el punt de vista que tenen els crítics i espectadors del moment i el dels estudiosos de Rothko un cop observen i validen en retrospectiva la seva producció artística en paral·lel als fets biogràfics del passat. Ha sigut necessari obtenir informació de fonts primàries per aportar validesa als objectius proposats a l'inici del treball, com és el cas del vincle entre artista-creació-obra-espectador. Conèixer de primera mà la reacció de l'espectador i quines característiques dels *Sectionals* criden més l'atenció del públic ha aportat llum i substància al fil argumental del treball. Per aquest motiu he posat en valor la visió que es té del pintor al llarg de la seva vida, ja que amb aquesta informació he pogut comprendre per exemple la incomprensió del paper de l'artista de la qual Rothko es lamenta en els seus escrits personals així com la seva ideologia envers les institucions artístiques.

Pel que fa a les dificultats, a mida que avançava en la redacció i estructuració del cos del treball, m'he trobat en moments de dubte i he tingut en ocasions una sensació de pèrdua de sentit del discurs, però he decidit sempre seguir endavant confiant en la feina feta mesos enrere, sobretot en la selecció de documents i informació rellevant després d'un llarg buidatge de fonts. La constància és el que més m'ha ajudat a l'hora d'aportar solidesa i unió a la construcció del discurs, com si d'una escultura es tractés, he anat esculpint dia a dia el fil el conjunt d'apartats amb la major harmonia possible. Com a resultat de tot l'esforç abocat, ha sortit a la llum un treball que he engendrat amb vocació i interès personal per apropar-me a la figura de Rothko. Alhora, el fet de comprendre'l amb profunditat, ha augmentat el meu respecte cap a ell pel que fa al seu procés vital cada cop que contemplo una obra seva, però sobretot perquè he conegut el seu rebuig cap als historiadors de l'art que parlen sense aportar cap substància, tergiversant encara més la realitat. Això és precisament el que he volgut evitar en tot moment, com si pogués fer-li veure, malgrat de forma hipotètica, que avui en dia s'aprecia encara més i millor la seva obra i figura artística, però sobretot amb una major comprensió i respecte havent investigat a priori aquells aspectes més personals que han sortit a la llum i que han permès aproximar-me al seu propòsit vital en conjunció amb l'artístic. Desitjo que la concreció que he realitzat al meu discurs al cenyir-me en un marc cronològic concret dins l'etapa clàssica dels *Sectionals* i la clarificació dels objectius i interrogants proposats pugui ser d'utilitat i motivi a futures investigacions a endinsar-se encara més en l'ambició de Rothko com artista i la seva importància en l'art contemporani de mitjans del segle XX, tal com porten fent experts des de que el pintor era viu.

## Bibliografia

- Ashton, D. (2003). *About Rothko*. Cambridge: Da Capo Press, p. 155
- Baal-Teshuva, J. (2016). *Mark Rothko*. Köln: Taschen, 45-86.
- Breslin, J. (1993). *Mark Rothko: a Biography*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 302-304.
- Chave, A. (1989). *Mark Rothko: Subjects in Abstraction*. New Haven: Yale University Press
- Cockcroft, E. (1985). *Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War*. A Francis Frascina (ed.), *Pollock and After: The Critical Debate*. Harper & Row, pp. 39-41.
- Cohen-Solal, A. (2016) *Mark Rothko: Buscando la luz de la Capilla*, Barcelona: Paidós, p. 13-51.
- Compton, M. (1978). *Mark Rothko: The Subjects of the Artist*. A Diane Waldman, *Mark Rothko 1903-1970. A Retrospective*. Nova York: Museum Soloman Guggenheim, p. 38.
- Ferbert, H. (1981). Entrevista gravada. Arxius d'Art Americà. A Michael Compton, 1978, p. 47.
- López-Remiro, M. (Ed). (2020). *Mark Rothko. Escritos sobre arte (1934-1969)*. Barcelona: Paidós.
- Lynes, R. (1973). *Good Old Modern: An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art*. Nova York: Atheneum, p. 233.
- Polcari, S. (1991). *Abstract Expressionism and the Modern Experience*. Cambridge: Cambridge University Press, 117-149.
- Reis, B. (1969). Acceptación del doctorado honoris causa por la Universidad de Yale (Manuscrit no publicat). Arxius d'Art Americà, Smithsonian Museum, Washington D.C. A Miguel López-Remiro, 2020, 219.
- Rothko, M. (1954). *A la hora de empezar a especular*. A Miguel López-Remiro, 2020, p. 163.

- Rothko, M. (1950–1960). *Cuando digo...*. A Miguel López–Remiro, 2020, pp. 203–204.
- Rothko, M. (1954) *El espacio en la pintura*. A Miguel López–Remiro, 2020, p. 166
- Rothko, M. (1954). *La relación con mi pasado*. A Miguel López–Remiro, 2020, p. 165.
- Rothko, M. (correspondència, 25 setembre 1954). Art Institute of Chicago, Institutional Archives a Miguel López–Rémiro, 2020, p. 151.
- Rothko, M. (2004). *La realidad del artista. Filosofías del arte*, (ed.) Cristopher Rothko. Madrid: Editorial Síntesis, pp. 13–79.
- Rothko, M. (1945) a David Porter, *Personal Statement Painting Prophecy*. Washington D.C: The Gallery Press. A Miguel López–Remiro, 2020, pp.81–83.
- Rothko, M. (1954) (correspondència a Katharine Kuh). A Miguel López–Remiro, 2020, p. 153.
- Rothko, M. (1941) *La satisfacción del impulso creativo*. A Miguel López–Remiro, 2020, p. 28
- Rothko, M. (1943). Manuscrits i quadern d'apunts, 1943–1943 (nº 2002). M8. Los Angeles: Research Library, Getty Research Institute.
- Sander, I. (1991) *The Sectionals*. A The Art of Mark Rothko: Into an Unknown World. Nova York: Clarkson Potter, pp. 25, 28.
- Seitz, W. (1952). Manuscrits i papers de William Seitz (manuscrit no publicat), 1934–1974. Arxius d'Art Americà, Smithsonian Museum, Washington D.C. A Miguel López–Remiro, 2020, p. 121–128
- Seitz, W. (1983). *Abstract Expressionist Painting in America*. Washington D.C: Harvard University Press per a la National Gallery of Art, 1983.
- Selz, P. (1961). *Mark Rothko*. Nova York: The Museum of Modern Art, p.32  
Tate Gallery (1987). *Mark Rothko, 1903–1970*. Londres: Tate Gallery Press, p. 88

Shapiro, D & C. (1990). *Abstract Expressionism. A Critical Record*. Cambridge University Press, pp. 400–410

Vega, A. (2010). *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko*. Madrid: Ediciones Siruela, 2010, 69–90.

Waldman, D. (2001). *Mark Rothko. 1903–1970*. Londres: Thames & Hudson, p. 43.

Zambrano, M. *El hombre y lo divino*. Madrid: Siruela, 1992, p. 46 a Amador Vega, 2010, p.63.

### Articles de premsa

Ashberry, J. (1963). “Paris Notes”. *Art International* (nº10), vol. 6, p. 73.

Ashton, D. (1958). “Art: Mark Rothko”. *Arts & Architecture*, (nº 75) a David & Cecile Shapiro (eds.), *Abstract Expressionism a Critical Record*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p. 402

De Kooning, E. (1958). “Two Americans in Action: Franz Kline and Mark Rothko”. *Art News Journal* (nº 27), pp. 86–87. A Miguel López-Remiro, 2020, p. 181.

Fisher, J. (1970). “Mark Rothko: Portrait of the Artist as an Angry Man”. *Harper’s* (nº 241), pp. 16–23. A Miguel López-Remiro, 2020, pp. 188–197.

Greenberg, C. (1962). “Art: How Art Writing Earns its Bad Name”. *Encounter* (nº 19), p. 17.

Goldwater, R. (1961). “Reflections on the Rothko Exhibition”. *Arts* (nº 1), p. 44.

Kozloff, M. (1961). “Mark Rothko’s New Retrospective”. *Art Journal* (nº 20), pp.148–149.

Rothko, M (1947–1948). “The Romantics were Prompted”. *Possibilities* (nº 1), p. 84. A Miguel López-Remiro, 2020, p. 100.

Rothko, M (1949). “Statement on his Attitude in Painting”. *The Tiger’s Eye* (nº9), p. 114.

Rothko, M. (1951). How to combine architecture, painting and sculpture. Transcripció del simposi al MoMA, Nova York. *Interiors* (nº 10), p. 104.

Yorkshire Post. (1961). *A Conversation with Mark Rothko*, p. 8. A Miguel López-Remiro, 2020, p. 207.

### **Catàlegs d'exposicions**

Museum of Modern Art. (18 d'agost 1961– 20 d'abril 1962). *Mark Rothko*. (ed.) Peter Selz, Nova York: The Museum of Modern Art

Solomon R. Guggenheim Museum, (27 d'octubre 1978 – 14 de gener 1979). *Mark Rothko 1903–1970. A Retrospective*. (ed.) Diane Waldman. Nova York: Guggenheim Museum.

Tate Gallery (1987). *Mark Rothko, 1903–1970*. Londres: Tate Gallery Press

### **Conferències**

Espluga, E; Illouz, E. (2023). Eva Illouz en conversació amb Eudald Espluga [Conferència principal]. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona CCCB, Barcelona.

Rothko, M. (1958). Transcripció de la conferència gravada al Pratt Institute. Brooklyn, Nova York. A Miguel López-Remiro, 2020, pp. 182–186.

### **Webgrafia**

Museum of Modern Art. (1961). *Mark Rothko. Press Release*. [Data de consulta: 3 d'abril 2023] [https://assets.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_326223.pdf?\\_ga=2.37302880.1337862953.1682921621-1537605252.1681744704](https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_326223.pdf?_ga=2.37302880.1337862953.1682921621-1537605252.1681744704).

Museum of Modern Art. (2023). *Mark Rothko – MoMA*. [Data de consulta: 20 de març 2023], <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2557?>.



National Gallery of Art. (2023) *Mark Rothko Works on Paper. Exhibition Mark Rothko, 1903–1970: A Retrospective*. [Data de consulta: 1 maig 2023]  
<https://rothko.nga.gov/Detail/occurrences/326>.

National Gallery of Art. (2023) *Mark Rothko Works on Paper. Royal Vernon Line Composition Book*. [Data de consulta: 10 d'abril 2023]  
<https://rothko.nga.gov/Detail/objects/5050>

Whitechapel Gallery. (1961). *Rothko Exhibition in Britain*. [Data de consulta: 3 d'abril 2023] <https://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/rothko-in-britain/>.