

Milagros García Vázquez

## ESPACIO, PINTURA Y MÚSICA: LA CAPILLA DE HOUSTON, ROTHKO, FELDMAN Y LA OBRA DE ARTE TOTAL EN LA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA

Cada una de las modalidades artísticas individuales es capaz de reencontrarse a sí misma en la obra de arte perfecta y totalmente liberada; en efecto, se encuentra a sí misma y contempla su propia esencia, pero ampliada en esa obra de arte, tan pronto como al sumergirse, camino del amor real, en las modalidades artísticas afines, retorna a sí, y encuentra el fruto de su amor en la obra de arte perfecta, en cuyo logro ella misma se sabe engrandecida.<sup>1</sup>

RICHARD WAGNER

Me hice pintor porque quería elevar a la pintura hasta la misma capacidad de conmover que tienen la poesía y la música.<sup>2</sup>

MARK ROTHKO

En el arte existimos de un poema al otro, de una pintura a otra.<sup>3</sup>

MORTON FELDMAN

Existe un lugar en Estados Unidos, en concreto en la ciudad de Houston, donde podía rastrearse, en el siglo xx, la huella de ese deseo por lograr la *obra de arte total*, donde diversas artes se unen formando un todo prácticamente indisoluble. Ecos de esta idea, más conocida por la formulación de Richard Wagner, resonaban ya en el universo de los primeros románticos. Los hermanos Schlegel en sus reflexiones estéticas,<sup>4</sup> Novalis en sus escritos<sup>5</sup> y Ludwig Tieck en obras como *Franzsternbalds Wanderungen*<sup>6</sup> mostraban el deseo de romper con la jerarquía de las artes y despertaban a la conciencia de la fusión posible y la analogía legítima entre poesía, música y artes plásticas. Y aunque la propuesta más precisa se le atribuye a Wagner, fue Karl Friedrich Eusebius Trahdorff, en *Ästhetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst* (1827), quien planteó, por primera vez, una convergencia de las artes y la vida de forma extensa y profunda, más explícita y de un modo más detallado. En su texto reconoce una frontera muy definida unas veces, y confusa otras, entre la estética y el resto

MATÈRIA, núm. 14-15, 2019,  
ISSN 1579-2641, p. 117-140

Recepció: 28-1-2019

Acceptació: 22-3-2019

<sup>1</sup> Richard WAGNER, *La obra de arte del futuro*, Valencia, Universidad de Valencia, 2007, p. 108.

<sup>2</sup> Christopher ROTHKO, *Rothko, from the Inside Out*, New Heaven y Londres, Yale University Press, 2015, p. 167. Traducción propia.

<sup>3</sup> Morton FELDMAN, *Pensamientos verticales*, Buenos Aires, Caja Negra, 2017, p. 62.

DOI10.1344/Materia2019.14-15.7

<sup>4</sup> «La poesía romántica es una poesía universal progresiva. [...] Quiere y debe mezclar poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía del arte y poesía de la naturaleza, fundirlas, hacer viva y sociable la poesía y poéticas la vida y la sociedad, [...] llenar y saciar las formas del arte con todo tipo de materiales de creación genuinos». Palabras de Friedrich Schlegel en sus *Fragmentos del Athenäum* (1798), citado en Javier ARNALDO, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos, 1994, p. 137.

<sup>5</sup> «Pintura, escultura no son otra cosa que la figuración de la música. [...] Todo puede expresarse acústicamente. [...] La poesía es la prosa de las artes. Las palabras son la configuración acústica de los pensamientos». NOVALIS, *Werke*, (Bnd. 2), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978, p. 544. Traducción propia.

<sup>6</sup> «Creo que la música, la poesía, la pintura no pocas veces se tienden la mano, y que a menudo sus respectivos caminos se dirigen hacia una única y misma cosa». Ludwig, TIECK, *Franz Sternbalds Wanderungen*, Stuttgart, Reclam, 2012, p. 281. Traducción propia.

<sup>7</sup> Eusebius TRAHNDORFF, *Ästhetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*, Berlín, Maurerscher Buchhandlung, 1927.

<sup>8</sup> Grace GLUECK, «Mark Rothko, Artist, A Suicide Here at 66», *New York Times*, 26 de febrero, 1970, p. 1, 39. Traducción propia.

de los ámbitos de la vida, la ética, la teología y las demás ciencias. Propone una visión orgánica del mundo, a partir de la confluencia entre su imagen plástica, la creación artística y la vida humana.<sup>7</sup>

Aquellos presupuestos con los que Wagner la terminará definiendo y que aparecen esbozados en la cita inicial parecen resonar, como anunciábamos, en el espacio objeto de estudio en este artículo, la Rothko Chapel de Houston. Y lo hará junto con los pensamientos, la vida y las obras de Mark Rothko y Morton Feldman, autores de las pinturas del interior de la capilla, el primero, y de la pieza musical homenaje al fallecido pintor, y compuesta bajo una gran influencia del espacio y sus murales, el segundo. Sin olvidar la participación de los mecenas, Dominique y John de Menil.

El 26 de febrero de 1970, aparecía la noticia en la primera página del *New York Times*: Mark Rothko había sido hallado sin vida en su estudio de la 69.<sup>8</sup> Cuando alguien fallece, deja un vacío, un silencio, pero, en el caso de este pintor de origen ruso, su legado en aquel año de 1970 fue un espacio lleno de sus pinturas, de su gesto creador sobre catorce paneles, aguardando a futuribles visitantes que no dejarían, ni dejan aún, de entrar en aquel lugar, manteniendo íntimos coloquios con el arte y el espíritu. Un espacio, además, a veces silencioso como una ausencia, pero transformado, en no pocas ocasiones, en continente de diversos sonidos, musicales, vocales, como lo fue al poco tiempo de su fallecimiento al escucharse allí aquel «réquiem» dedicado a él por su amigo el compositor Morton Feldman.

Esta es una primera semblanza de la Rothko Chapel, el emblemático lugar donde sigue viva aquella idea romántica de la *obra de arte total*. Música, pintura, arquitectura, escultura y vida se dan cita desde 1970 en este espacio, promovido por la incansable labor del matrimonio De Menil. Esa era, precisamente, su intención original, hoy así mantenida: crear un espacio para el arte, la experiencia, la espiritualidad, de carácter universal, abierto a toda persona, con independencia de su condición a cualquier nivel, un punto de confluencia entre las artes y la vida, transido no pocas veces de una dimensión profundamente inasible y trascendente.

Un año después de la muerte del pintor, el 27 de febrero de 1971, tuvo lugar la apertura y dedicación de la Rothko Chapel, un acto cargado tan solo de cierto tono festivo, pues la mano ausente del autor de los lienzos señalaba su no presencia física. Sin embargo, ahí estaban sus obras, aquellos grandes lienzos ante los cuales él mismo no sabía frente a qué se encontraba. «La magnitud, a todos los niveles de experiencia y significado, de la tarea que me ha encomendado, excede todas mis expectativas. Me está enseñando a ir más allá de mí mismo, mucho más de lo que creí que sería posible para mí. Por eso, gracias.»<sup>9</sup>

Pocos meses antes de morir, se lo preguntaba al propio Feldman: «¿Crees que está ahí? ¿Está realmente ahí?», a lo que el compositor solo pudo responder que reconocía en esos cuadros «poesía».<sup>10</sup> Inspirado por la cercanía experimentada respecto a las últimas obras de Rothko, Feldman escribió la obra musical homenaje al pintor, encargada también por los De Menil y escuchada por vez primera en la capilla de Houston el 9 de abril de 1972.

En aquel momento, se fundieron, en este peculiar espacio, la arquitectura de Philip Johnson, las pinturas de Rothko, la música de Feldman, la iniciativa de artística de los De Menil, las motivaciones de todos ellos, las vidas de los asistentes y el legado de este lugar para las generaciones posteriores. Así, lo que iba a ser una capilla universitaria se convirtió en una *obra de arte total*, punto de unión entre las artes y las vidas de los que la hicieron y de los que, día tras día, entran en su interior. Ya lo había indicado el propio Wagner: «El espíritu solitario que trata de conseguir artísticamente su redención en la naturaleza no puede crear la obra de arte del futuro; solo es capaz de hacerlo el espíritu comunitario, que gracias a la vida, ya ha sido satisfecho».<sup>11</sup>

Y es que, de hecho, en este espacio no convergen tan solo las experiencias estéticas y vitales de los artistas creadores del lugar, sino que también lo hacen de un modo especial las propias vidas de los promotores, por la estrecha vinculación y compromiso de los De Menil respecto a todo cuanto respaldaban y promovían en el ámbito artístico de su tiempo. Por lo tanto, comenzaremos abordando la génesis y el desarrollo de esta *obra de arte total* contemporánea, desde las motivaciones que originaron su planteamiento hasta su vida actual, pasando por aquel momento clave de unión entre arquitectura, pintura y música, explícita muestra condensada de la idea de la *Gesamtkunstwerke*, vivida por primera vez ese 9 de abril de 1972.

Dominique de Menil, de familia acomodada, terminó sus estudios de Matemáticas y Física en La Sorbona, quizá por la influencia de la carrera de geofísico de su padre. Ella y John se encontraron por primera vez en una fiesta en Versalles y se casaron en 1931. La vida de John había sido menos sencilla, pues aunque su familia poseía un título nobiliario, no era más que eso, un mero título, ya que en realidad sus recursos económicos eran escasos. Así, tras la muerte de sus dos hermanos mayores en la Primera Guerra Mundial, John abandonó sus estudios para ayudar a sus padres a llevar la casa.

La boda supuso un importante cambio para los dos y el inicio de una aventura inseparable del ambiente artístico de aquellos años. En esta trayectoria fue vital la conversión de Dominique al catolicismo, religión que profesaba su entonces ya esposo. Al mismo tiempo, comenzaron a

<sup>9</sup> James E. B. BRESLIN, *Mark Rothko. A Biography*, Chicago, University Chicago Press, 1993, p. 460. Traducción propia.

<sup>10</sup> Fred ORTON y Gavin BRYARS, «Morton Feldman Interview», *Studio International*, noviembre de 1976, p. 244-248. Consulta: 3 de diciembre de 2018. Disponible en [www.cnvill.net/mforton.htm](http://www.cnvill.net/mforton.htm). Traducción propia.

<sup>11</sup> R. WAGNER, *La obra de arte...*, p. 48.

<sup>12</sup> Dominique DE MENIL y Pie DUPLOYÉ, *Art sacré. M. A. Couturier*, Houston, Menil Foundation, 1983, p. 34. Traducción propia.

tener los primeros contactos con el arte contemporáneo al encargar a Marx Ernst un mural para decorar su apartamento. Ambas circunstancias, arte y fe, se dieron la mano en una persona, el padre Marie-Alain Couturier, quien influyó en gran medida en su visión de las artes como un medio de expresión más allá de lo puramente estético. El trabajo del monje dominico, también pintor y teórico del arte, resultó esencial en la renovación del arte sacro durante la primera mitad del siglo xx. Miembro en su juventud de los Ateliers d'art sacré, impulsados por Georges Desvallières y Maurice Denis, terminó haciéndose cargo de la revista *Art Sacré* desde 1936 hasta 1954.

En 1941, los De Menil se marcharon a Estados Unidos debido a la ocupación nazi de Francia y se establecieron en Houston. Fue allí donde el padre Couturier los animó para que comenzaran su andadura como coleccionistas de arte contemporáneo, al recomendarles la adquisición de un cuadro de Cézanne cuando John y él viajaban juntos a Nueva York en 1945. A partir de este momento, y durante cuarenta años, llegaron a reunir más de diez mil obras. Además, despertó en ellos el interés por el arte y su integración en el espacio sagrado, viajando juntos a Europa para conocer lugares emblemáticos en este ámbito.

Gracias al consejo del propio padre Couturier, uno de estos destinos fue Notre-Dame de Toute Grâce du Plateau d'Assy, construida por el arquitecto Maurice Novarina y decorada por algunos de los nombres con mayor resonancia de la vanguardia: Pierre Bonnard, Marc Chagall, Henri Matisse, Georges Braque, Fernand Léger o Georges Rouault, todos ellos elegidos por el dominico no por sus creencias religiosas, sino por sus cualidades artísticas, pues este era su principal presupuesto en pos de lograr la renovación del arte sacro contemporáneo: acudir preferiblemente a artistas con talento sin fe, que con ella pero carentes de genio artístico.<sup>12</sup> Después, visitaron la parroquia Sacré-Cœur à Audincourt, erigida por el mismo arquitecto y con el asesoramiento, asimismo, del padre Couturier. La decoración corrió a cargo, aquí, de Fernand Léger y de Jean de Moal. Notre Dame du Haut de Ronchamp, de Le Corbusier, y la capilla del Rosario en Vence, diseñada por Matisse, no podían faltar en el recorrido.

En la retina de los De Menil quedaron impresas estas experiencias, estos encuentros de la mano del padre Couturier con el arte sacro y la convergencia de las diferentes artes en espacios pensados para trascender su plasticidad, proponiéndose como camino hacia realidades espirituales. Esta vivencia vino para ellos acompañada del pensamiento del padre Yves-Marie Joseph Congar, asimismo dominico y uno de los pioneros del ecumenismo. Una aproximación entre las diferentes confesiones religiosas que fue también una nota esencial en el espacio de la Rothko Chapel, pues aquí

se ofrece mediante el arte un espacio configurado como invitación al encuentro del hombre con su realidad espiritual personal, a nivel tanto individual como común, compartido, a su vez, con otras comunidades y confesiones religiosas. De hecho, la propia Dominique llegaría a comparar las obras de Matisse en Vence con las pinturas de Rothko en la capilla de Houston, pues ambas conceden a estos artistas «un nuevo punto de partida, una nueva dirección hacia la experimentación» que les permite trascender el espacio que se les ofrece.<sup>13</sup>

A partir de estas vivencias y amistades, los De Menil comenzaron a familiarizarse con la idea de construir un espacio religioso. El detonante fue la muerte de su amiga Jermayne MacAgy, historiadora del arte y comisaria de importantes exposiciones para la proyección de nombres como Willem de Kooning, Jackson Pollock o el del propio Rothko, entre otros. Llegó de California a Houston en 1955, tras haber sido directora de la Contemporary Arts Association (CAA), y fue seleccionada para dirigir el Departamento de Arte creado por los De Menil en la Universidad de St. Thomas en Houston.

Las iniciativas expositivas e incentivadoras relacionadas con el arte de vanguardia y contemporáneo, siempre relacionadas con la defensa de los derechos humanos, fueron multiplicándose a partir del crecimiento de su colección. En un principio, trabajaron en colaboración con la CAA, pero ante la queja de sus miembros por el elevado coste de estos proyectos, los De Menil trasladaron sus esfuerzos al Museo de Bellas Artes de Houston, donde también chocaron con el equipo directivo. Así fue como se decidieron a respaldar al Departamento de Arte de la Universidad de St. Thomas y a dar salida a sus inquietudes artísticas en este contexto.

Fue precisamente en el campus de esta universidad donde, en 1964, se decidieron a construir la capilla. Tenían ya claros entonces los nombres tanto del arquitecto como del pintor a quien recurrir para el interior. Se trataba de Philip Johnson —discípulo de Mies van der Rohe—, que ya había realizado para ellos una casa particular en 1948 y el resto de los edificios nuevos del campus, y Mark Rothko, a quien Dominique había conocido en 1959 cuando visitó su estudio para ver los lienzos destinados, en un principio, al edificio Seagram en Nueva York,<sup>14</sup> primer trabajo en común entre Rothko y Johnson,<sup>15</sup> de quien ya habían comprado una obra para su colección en 1957.

Dominique viajó a Nueva York para proponerle a Rothko el proyecto, quien aceptó. Sin embargo, el trabajo común con Johnson no duró demasiado, ya que diferentes ideas en la concepción del edificio llevaron al final a tener que prescindir de la participación del arquitecto, que fue sustituido por Howard Barnstone y Aubry Augene. Mientras Johnson aspi-

<sup>13</sup> Marie-Alain COUTURIER y Louis-Bertrand RAYSSIGUIER, *The Vence Chapel: The Archive of a Creation*, Houston, Menil Foundation, Milán, Sikira Editore, 1999, p. 7. Traducción propia.

<sup>14</sup> Los murales fueron encargados a Rothko en 1958 para ser colocados en una sala diseñada por Philip Johnson en el edificio Seagram, cuyo principal arquitecto fue Mies van der Rohe. Finalmente, dicha estancia se destinó a restaurante, pero sin los lienzos, pues aun habiendo terminado el trabajo, Rothko canceló el contrato y devolvió el dinero en 1960, rechazando la idea de que fueran «decoración» destinada al restaurante más caro de Manhattan, donde los comensales gastarían mucho dinero, pero no prestarían atención a sus pinturas. Hoy, los murales se encuentran repartidos en diversas exposiciones; la Tate Gallery de Londres posee el mayor número de ellos en su colección permanente. Fueron donados por el propio artista a este museo y conservan la continuidad y la disposición por él previstas.

<sup>15</sup> En diciembre de 2009 se estrenaba en Londres la obra de teatro titulada *Red*, escrita por John Logan, cuyo argumento recrea el momento en que Rothko pintaba en su estudio estos paneles, mientras en boca de los personajes (el pintor y su ayudante Ken) se recogen los presupuestos estéticos del artista.

raba a construir un edificio monumental, Rothko prefería un espacio más pequeño e íntimo, donde, de hecho, tomara forma la idea concebida por de los De Menil al plantear la construcción de la capilla, que fuera un lugar de encuentro, pero al mismo tiempo de recogimiento, y que propiciara la contemplación, la meditación y el silencio interior.

El resultado es un edificio de planta octogonal inscrito en una cruz griega, erigido en ladrillo visto, al que se accede tras bordear un pequeño estanque diseñado por Johnson, que alberga la escultura *Obelisco roto*, de Barnett Newman, colocada por los De Menil como homenaje a Martin Luther King Jr. La capilla, estucada en el interior, es iluminada por una claraboya abierta en el techo sobre la única estancia, rodeada con los lienzos de Rothko, catorce en total, organizados en tres trípticos en los lados norte, este y oeste, y cinco paneles individuales entre ellos y los dos accesos en el lado sur. Unos pocos bancos corridos móviles son el único mobiliario.

Rothko diseñó, con este, tres conjuntos destinados a ocupar las paredes de un solo espacio, pues además de los paneles realizados para el Seagram y los de la capilla, en 1961, recibió también el encargo de idear otro conjunto de grandes lienzos para la Universidad de Harvard. En este último caso, consideró de nuevo el trabajo en conjunto, elaborando un discurso continuo y coherente con los diferentes cuadros para crear una atmósfera específica y concreta. Su lugar sería una sala de reuniones, que pasó después a servir de comedor. Por ello, quizá no rechazara la oferta de Houston, temiendo una nueva transgresión de la seriedad de su discurso, pues, por el contrario, según las características del proyecto, parecía abrirse para él, aquí, la verdadera oportunidad de crear un espacio con sus pinturas, y que su idea original fuera respetada e integrada en el uso del lugar. Así, firmaba el contrato el 13 de febrero de 1965.

Trabajó en las pinturas hasta 1967, pensando siempre en el emplazamiento donde iban a estar colocadas, el pequeño espacio octogonal. De hecho, pintó los murales en su estudio sobre unas paredes de dimensiones y disposición similares a las de la capilla para conseguir el efecto buscado. El proyecto inicial de Johnson preveía una planta cuadrangular, y aunque el arquitecto cambió cuadratura por octógono siguiendo la propuesta de Rothko, planeó la construcción de un espacio monumental estucado iluminado por un óculo absidal y coronado por una torre de hormigón. Rothko rechazó, como dijimos, aquella construcción ampulosa, ya que prefería dimensiones más reducidas y la posibilidad de conseguir luz natural para sus lienzos. En la confrontación entre pintor y arquitecto, los De Menil tomaron partido por el primero, pues además de tratarse de una forma en planta de antigua tradición en la arquitectura cristiana —que se remonta a la basílica original del Santo Sepulcro en Jerusalén—, unas dimensiones



más modestas estarían, a su vez, en mayor consonancia con los presupuestos de austeridad combinados con nobleza lanzados por el Concilio Vaticano II respecto a la arquitectura religiosa en la constitución *Sacrosantum Concilium*.

Las obras se demoraron hasta 1970, por desavenencias entre los padres basilios que dirigían la Universidad de St. Thomas y los De Menil en cuanto a las líneas de dirección sobre la institución, así como sobre la localización de la propia capilla. El matrimonio dejó su apoyo en el Departamento de Arte, para desempeñarlo en la Rice University. De este modo, acordaron un nuevo patrocinio junto con el Institute of Religion and Human Development, fundado en Houston en 1955 por un grupo de doctores y religiosos, para dedicarse al «estudio del desarrollo del pensamiento teológico y su aplicación a la experiencia y expresión contemporáneas».<sup>16</sup> Fue en este momento cuando el proyecto inicial se convirtió en un espacio sin denominación religiosa, pues el carácter de este instituto era de naturaleza ecuménica. Sin embargo, finalmente la capilla se convirtió en una institución propia e independiente, pues las autoridades competentes del centro vieron que las funciones del edificio no estaban del todo en sintonía con el perfil de la institución, más vinculado al mundo académico y al desarrollo científico.

Teniendo en cuenta estas circunstancias, nos encontramos con las pinturas de Rothko ya terminadas en 1967, y, por lo tanto, pensadas para formar parte de un espacio con una denominación religiosa concreta; de ahí la forma de tríptico de dos de los conjuntos. Fue después, como vemos, cuando pasaron a conformar un espacio, podríamos decir multiespiritual, y es aquí donde de forma más patente y notable se pone de manifiesto el alcance profundo y amplio de sus pinturas. A pesar de los cambios, sus lienzos se adaptaron sin tensiones al nuevo orden en uso y a los visitantes de este lugar. Lo mismo sucedió con el propio diseño arquitectónico.

Actualmente la capilla está situada en el Menil Park, muy cerca del edificio que alberga la colección de obras de arte del matrimonio. En un entorno verde, lo primero que aparece antes del acceso al interior es el obelisco de Barnett Newman<sup>17</sup> sobre la superficie lisa del agua en el lugar ideado por Johnson. Quebrado e invertido, dinámico dentro de su solidez, como si siempre estuviera a punto de caer, su punta se asienta en equilibrio sobre la cúspide de una pirámide, casi flotando, inestable. La sola visión de la escultura en acero corten frente a la superficie de ladrillo lisa y cerrada de la capilla parece predisponer ya al visitante, lo invita a prepararse antes de penetrar en un recinto no lejano a lo sagrado, por lo que de remembranza a los templos egipcios contiene esta primera visión de conjunto.

<sup>16</sup> Lesley PRETORIUS, «Barnett Newman's Broken Obelisk and the Rothko Chapel», *De arte*, vol. 27, n.º 46, 1992, p. 4-12, 4. doi: <https://doi.org/10.1080/00043389.1992.11761147>. Traducción propia.

<sup>17</sup> Esta escultura fue entregada como regalo a la ciudad de Houston por los De Menil, tras haberla adquirido en 1969. Sin embargo, lo hicieron con la premisa de que se dedicara a Martin Luther King Jr., idea no compartida por el gobierno de la ciudad, lo que hizo que el matrimonio la ubicara frente a la capilla, pidiendo a Johnson el diseño de una superficie que permitiera su reflejo, lo que dio como resultado su emplazamiento actual. Existen diversas reproducciones en la colección permanente del MoMa de Nueva York, en el campus de la Universidad de Washington y un cuarto encargado en 2003 colocado enfrente de la Neue Nationalgalerie de Berlín.

<sup>18</sup> Publicado en *Tiger's Eye*, vol. 1, n.º 6, diciembre de 1948, p. 51-53.

<sup>19</sup> Cursiva de Newman.

<sup>20</sup> Entrecorillado de Newman.

<sup>21</sup> Charles HARRISON y Paul WOOD, (eds.), *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Blackwell Publishers, 1992, p. 572. Traducción propia.

Lo sagrado tiene la cualidad de sobrecoger, de llevar a pensar en un misterio, que, como tal, no puede ser aprehendido en su totalidad y plenitud, por ello a este término —«sagrado»— puede asociarse otro, el de lo sublime, también en el sentido de lo inabarcable, lo impenetrable y lo desbordante. Al contemplar la escultura de Newman, podríamos traer al respecto algunas palabras suyas tomadas de su ensayo «The Sublime is Now».<sup>18</sup> En este texto anima a los artistas de su tiempo a que se reencuentren con lo sublime, con lo absoluto en el arte, no ya a través de la belleza de las formas, o de su mera destrucción, y tampoco con el uso puramente geométrico de elementos lineales, sino a través de imágenes desnudas de directrices de lectura, desprovistas de evocaciones referenciales, dejándoles ser ellas mismas, y por ello, permitiéndoles ser todo al mismo tiempo:

Creo que aquí, en América, algunos de nosotros, libres del peso de la cultura europea, estamos encontrando la respuesta, negando completamente que el arte tenga algo que ver con el problema de la belleza y en cómo encontrarla. La cuestión que surge ahora es si estamos viviendo un tiempo sin leyendas o mitos que puedan ser llamados sublimes, si nos negamos a admitir cualquier exaltación de puras relaciones; si rechazamos vivir en lo abstracto, ¿cómo podremos crear un arte sublime?

Estamos reafirmando el deseo natural del hombre hacia lo absoluto, a inquietarse por nuestra relación con las emociones absolutas. No necesitamos la base obsoleta de una leyenda anticuada y pasada de moda. Estamos creando imágenes cuya realidad es evidente en sí misma, que están lejos de esos apoyos que producen asociaciones con imágenes anticuadas, tanto sublimes como bellas.

Nos estamos liberando a nosotros mismos de los impedimentos de la memoria, de la asociación, la nostalgia, la leyenda, el mito, o cualquiera de los recursos propios de la pintura europea occidental. En lugar de hacer *catedrales*<sup>19</sup> dedicadas a Cristo, al hombre, a la «vida»,<sup>20</sup> las hacemos a nosotros mismos, a nuestros propios sentimientos. La imagen que generamos así es la de una autoevidente revelación, real y concreta, que puede ser entendida por cualquiera que quiera mirarla sin las gafas nostálgicas de la historia.<sup>21</sup>

Bien es cierto que ambos elementos en esta escultura evocan la realidad sagrada de una cultura concreta, la egipcia. Sin embargo, no es la forma habitual de colocar un obelisco, como tampoco lo es la de vincularlo a una pirámide. La escultura podría responder a esta aspiración latente en la obra de Newman recogida en su texto, la reconciliación del arte moderno con lo absoluto, con lo sublime, desprovista de referencias a las formas consideradas habitualmente como tales y lograda mediante otras universales, al alcance de todos. Obelisco y pirámide mantienen su con-



notación histórica, pero ya sus modernos materiales de por sí y la disposición inusual transforman ambos elementos en puras figuras geométricas, pero no reducidas a un mero ejercicio de abstracción, calculado y vacío. Quien no esté provisto de un imaginario donde aparezcan registradas, puede encontrar en ellas dos formas puras, en relación, que por su alcance universal adquieren su entidad evocadora, no ya de una cultura concreta, sino de lo absoluto universal. Una mirada atenta a estas dos formas y a su reflejo en el agua se ha convertido, sin estar previsto en el plan inicial, en la antesala experiencial, en el «nártex» preparatorio para acceder y contemplar el espacio interior y las pinturas de Rothko. Si en el nártex se disponían los catecúmenos de la fe cristiana antes de ser recibidos plenamente en ella durante los primeros siglos del cristianismo, ante esta escultura el visitante se prepara para afrontar el fenómeno estético-artístico de la abstracción como presentación de formas esenciales convertidas en trascendentales.

Lo mismo sucede con las figuras geométricas contenidas en el propio edificio, en primera instancia recuerdo de arquitecturas pasadas, pero convertidas ahora, por el uso actual del lugar, en el límite físico para un espacio congregacional universal. Una cruz griega y, en ella, inscrito un octógono son las formas que contienen la construcción. El origen de la planta de cruz griega se remonta a los tiempos del emperador Constantino, quien en su Apostoleion,<sup>22</sup> o iglesia de los Santos Apóstoles en Constantinopla, quiso ser enterrado bajo el signo de la cruz, colocando cuatro elementos cuadrados en torno a una estructura central. Por otro lado, el edificio nos puede recordar, asimismo, a los *martyria*, aquellas pequeñas iglesias de planta centralizada donde descansaban los restos de los mártires y era venerada su memoria en los tiempos iniciales del cristianismo.

Quizá el recuerdo más significativo sea la forma de la primitiva basílica del Santo Sepulcro en Jerusalén, al que se añaden numerosos ejemplos ya de plantas concretamente octogonales, tanto en el cristianismo oriental como en el Mediterráneo y en el centro de Europa. Así, encontramos las iglesias de los santos Sergio, Baco y Leontinus (Estambul, 528), llamada «la pequeña Santa Sofía»; San Vital en Rávena (Italia, 548); el mausoleo de Diocleciano en Spalato, transformado en iglesia en el siglo VIII; la capilla palatina de Aquisgrán (Francia, 805), la cabecera de Santa María de las Flores (Florenia, Brunelleschi, Arnolfo di Cambio, 1296-1446), o Santa María de los Ángeles (Brunelleschi, Florenia, 1434), por citar algunos casos. A Rothko le había impresionado otro modelo, la iglesia bizantina de Maria Assunta en la isla de Torcello, cerca de Venecia.

Sucede entonces lo mismo que con el obelisco de Newman; aunque en un primer momento este octógono fuera también diseñado para albergar un

<sup>22</sup> Hoy desaparecido, se conoce por pinturas donde aparece representado.

<sup>23</sup> J. E. B. BRESLIN, *Mark Rothko...*, p. 376.

<sup>24</sup> Cuando Duncan Phillips regresó dispuso la sala como estaba originalmente.

espacio estricto de confesión cristiana católica y contenga en sí el recuerdo de estas semblanzas, el nuevo uso del espacio y las pinturas de su interior, tan distintas a lo presumible en un espacio así, hacen que una forma recurrente en su tradición se convierta en un renovado abrazo universal al espíritu de los hombres. Tal vez un nuevo paso hacia esa consecución de lo sublime en el arte contemporáneo pensada por Newman dentro del marco de las implicaciones propias de la idea de *obra de arte total*: dimensión unitaria de las artes y dimensión colectiva en creación y alcance.

Contamos, pues, hasta aquí con tres de los elementos que en la capilla de Houston fueron configurando esta suerte de *obra de arte total* en pleno siglo XX, y que culminó tanto en los acordes de Feldman como en la vida subsiguiente hasta nuestros días de este espacio para la vida y el espíritu. En primer lugar, el entorno natural; en segundo lugar, la escultura, y, después, la arquitectura. Llega el turno ahora para la pintura.

«Sería bueno si por todo el país pudieran disponerse pequeños espacios, como si fueran pequeñas capillas, donde el viajero o el caminante pudiera entrar y pasar una hora meditando sobre una única pintura en una pequeña habitación dispuesta solo para ella.»<sup>23</sup> Esta era la idea de Rothko sobre cómo debía ser un museo, un verdadero museo, un lugar concebido para la contemplación, quizá de una sola obra, de un solo artista, por tiempo indefinido, en silencio. Era su alternativa a los enormes y concurridos museos contemporáneos. Incluso llegó a considerar la posibilidad de comprar una pequeña capilla en St. Yves (Cornualles), que visitó en su viaje a Inglaterra durante el verano de 1959, para destinarla a museo particular. Su empeño por crear un espacio, una obra de arte en sí mismo, cuyo único fin fuera la contemplación y la afectación, del modo que fuera, en lo más profundo del ánimo del espectador, no dejó de rondar sus pensamientos. Cuando en 1960 se expusieron tres de sus obras en la Phillips Collection de Washington, *Naranja y rojo sobre rojo* (1957), *Verde y naranja sobre rojo* (1956), y *Verde y marrón* (1953), una vez concluido el acto de inauguración, hizo cambiar el orden de las pinturas y sustituir las sillas por bancos de madera.<sup>24</sup> Con esta reacción, anuncia aquí lo que será después la Rothko Chapel.

Esta idea del espacio artístico pensado como lugar de contemplación estaba ya presente cuando terminó aceptando el encargo para los murales del edificio Seagram, y fue esta misma concepción la que le llevó a desdeñarse por último, como ya se ha apuntado. Aquella era la primera vez que tenía entre manos la comisión de una serie de obras destinadas a un lugar específico, no precisamente planeado para la contemplación de obras de arte, como es un restaurante. Su biógrafo, J. E. B. Breslin, conjetura que quizá por eso viera en ello, en un primer momento, una ocasión para trans-

formar un lugar de consumo en un espacio contemplativo,<sup>25</sup> aunque luego fue consciente de su imposibilidad. Era, asimismo, su primera confrontación con una serie de pinturas, concebida con continuidad para un espacio concreto. Una pintura estaba relacionada con la otra; debían ser colocadas de un modo específico, a una altura apropiada, con un ritmo preciso. Ninguna de esas premisas aparecieron en el resultado final al colocar las obras en la sala del restaurante. El proyecto acabó aquí.

Con similar recelo vivió el encargo recibido por la Universidad de Harvard para realizar otra serie de murales en 1962. Se los solicitaron como parte de una sala donde tendrían lugar las reuniones de los directivos, y creyó, ahora sí, que podría configurar un espacio con sus obras, crear un ambiente en común, para acompañar esas reuniones con una atmósfera distendida por el efecto del arte. Pero unos meses después, se le comunicó el uso definitivo de la sala: de nuevo un comedor. A su elevado deseo se oponía el de algunos de los comitentes: contar con un espacio que impresionara de algún modo a los usuarios habituales y a los visitantes.

Los cinco paneles fueron instalados en la décima planta del Holyoke Center de dicha universidad.<sup>26</sup> Los había concebido asimismo como una unidad; el propio Rothko dio su interpretación de las obras al presidente de la institución en aquel momento, Nathan Pusey, cuando este fue al estudio a dar el visto bueno a los cuadros, frente a las reservas de los demás miembros directivos. Tres de las pinturas, las más sombrías, evocaban a modo de tríptico el Viernes Santo, y los lienzos, con tonos rosados y blancos, sugerían la resurrección de Cristo la mañana de Pascua.<sup>27</sup> En general, los colores de estos lienzos resultan oscuros, la tónica común apreciable en sus lienzos a partir de la década de 1950. Empezaba a ser reconocido entonces por sus obras calificadas como coloristas, optimistas y brillantes, y tenía la sensación —y el temor— de que era considerado un artista decorativo que trabajaba el arte por el arte, cuando su intención no era esa, sino la de ser un artista violento. Insistía en que «los colores brillantes, vibrantes, impactantes de sus obras tempranas no eran alegres y voluptuosos, sino violentos y trágicos».<sup>28</sup> Al mismo tiempo, el tenebrismo progresivo de sus pinturas a partir de estos años parece ser resultado, según cuentan sus amigos y conocidos, de su también cada vez mayor depresión. Todavía en estas pinturas de Harvard el propio artista reconoce en los tonos más suaves un atisbo de esperanza, de resurgimiento.

Por último, los De Menil propiciaron una nueva oportunidad, la última y definitiva, aunque aún nadie lo sabía. A Rothko no le importaba ser visto como un hombre con cierta sensibilidad religiosa; sin embargo, no quería que se le encasillara en el judaísmo, al que, por su procedencia familiar, estaba vinculado. Por ello, decía, si en algún momento tuviera que traba-

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 377.

<sup>26</sup> En la década de 1970, se observó su deterioro debido a la incidencia sobre los lienzos de la luz procedente de los grandes ventanales de la sala. Fueron retirados y guardados en un almacén. En 2014 se restauraron y hoy pueden verse en los Harvard Art Museums.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 446.

<sup>28</sup> Anna C. CHAVE, *Mark Rothko. Subjects in Abstraction*, Yale, Yale University Press, 1989, p. 182. Traducción propia.

<sup>29</sup> Según el testimonio de Adolph Gottlieb. J. E. B., BRESLIN, *Mark Rothko...*, p. 377.

<sup>30</sup> Entrecorrido en el original.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 460.

<sup>32</sup> Así lo afirma en una entrevista mantenida con Ethel Schwabacher, el 30 de mayo de 1954 (Smithsonian Archives of American Arts). Citada en *ibid.*, p. 464.

<sup>33</sup> John FISHER, «Mark Rothko: Portrait of the Artist as an Angry Man», *Harper's Magazine*, julio de 1970, p. 16-23. Citado en: Mark ROTHKO, *Escritos sobre arte*, Barcelona, Paidós, 2007, p. 192.

jar en las pinturas para un espacio religioso, no sería nunca una sinagoga, sino una capilla católica.<sup>29</sup>

Rothko, que admiraba en especial la obra de Matisse en Vence, se implicó muy íntimamente con el proyecto de la capilla en Houston, por fin un espacio donde el arte sería contemplado por sí mismo y adquiriría una dimensión de camino hacia una realidad superior. Aquí no pasaría desapercibido, como podía suceder en aquel lujoso restaurante, adquiriría un papel relevante dentro de la función propia del lugar donde se encontraría. Y esto sucedería con las pinturas de diversos modos, tanto en el transcurso de lo acontecido en comunidad, la liturgia, como en la intimidad de la oración personal, remitiéndose, por ello, en todo momento a una dimensión más absoluta, elevándose a sí mismas, y a quien las contemplase, sobre el espacio donde estarían dispuestas. El proyecto le entusiasmó muchísimo. Así nos lo relata Dore Ashton:

Mark me ha hablado de su nuevo estudio y del encargo recibido para una capilla católica para los De Menil. Leyó, hace ya algunos años, a los Santos Padres, Orígenes por ejemplo. Le gusta, dice, el «ballet»<sup>30</sup> de sus pensamientos y el modo en que todo sube como por escaleras. Habla de hacer que Oriente y Occidente se fusionen en una capilla octogonal...

Es esa ocasión donde poder controlar verdaderamente su trabajo que siempre había querido. [...] Lo hermoso en Mark es su aspiración, aún es capaz de creer que su trabajo puede tener algún propósito —espiritual, si quieres llamarlo así— que no está mancillado por el mundo.<sup>31</sup>

En el proyecto podría colocar sus murales en el espacio soñado, sin discursos museísticos, sin cuadros de otros artistas, sin fines pedagógicos, sin montones de espectadores consumidores visuales de arte, cualquiera que fuera este, un conjunto de actitudes que él tachaba de «blasfemia»<sup>32</sup> contra el arte. «Me parece una blasfemia cuando veo una masa de gente contemplando un cuadro. Pienso que la pintura solo puede comunicar directamente con aquel individuo excepcional que da la casualidad de estar en sintonía con ella y con el artista.»<sup>33</sup>

De hecho, era un espacio insólito para él, no era una colección particular ni un museo ni una sala de exposiciones ni el comedor de una universidad o multinacional; era un lugar como aquel de Matisse en Vence, destinado a albergar la experiencia del hombre confrontado con lo sagrado, y no tan solo según una predisposición estética, sino al mismo tiempo de orden espiritual. Sus obras acompañarían, cobijarían, la celebración de un misterio divino, las oraciones de los fieles, el recogimiento de los que allí fueran a orar. Formarían parte de un espacio místico, los murales

serían vistos como puertas hacia otro lugar. Eso le gustaba. «Mis cuadros son como fachadas. Unas veces abro una puerta y una ventana, otras, dos puertas y dos ventanas, y lo hago de un modo muy calculado. Tiene más fuerza decir un poco que decirlo todo».<sup>34</sup>

Podrían ser contemplados en silencio, o con las palabras justas, respirados como incienso que se eleva y se diluye sin saberse adónde alcanza.

Un cuadro vive en compañía, exponiéndose y avivándose ante los ojos de un espectador sensible. Muere del mismo modo. Por lo tanto, enviarlo ahí fuera, al mundo, es siempre un acto arriesgado e insensible. ¡Con cuánta frecuencia será maltratado por los ojos del vulgo y por la crueldad de aquellos impotentes que quisieran contagiar su desgracia universalmente!<sup>35</sup>

En la capilla, sus cuadros estarían a salvo de este maltrato. A ello se añadía el hecho de no estar emplazada en el centro de una gran ciudad, sino más cerca de aquellos que quizá difícilmente accederían a uno de esos grandes museos. Un barrio sencillo, lejos de la ajetreada vida urbanita, donde los ojos que se detendrían delante de estos lienzos estarían acostumbrados a una vida más sosegada, y si procedieran de una de aquellas ciudades, lo harían buscando un remanso, como en peregrinación a un santuario.

Trabajó durante aquellos tres años, como decíamos, siempre pensando en una capilla católica, por eso el resultado final sigue atendiendo a esa conciencia, a la de pertenecer a un espacio religioso. De hecho, cuando Johnson planificó los nuevos edificios para el campus, diseñó bloques pequeños, repartidos y abiertos hacia el interior y cerrados hacia el exterior. Así, la capilla, en su emplazamiento original, se convertiría casi en la de una dependencia monacal.

Parece, pues, más conforme al plan global inicial previsto por Johnson el edificio actual que el más prominente, ideado por el propio arquitecto. Además de las razones argüidas ya, Rothko insistió en no estar de acuerdo con un edificio llamativo, sino sencillo, porque, y así se lo hizo saber a su amigo Bernard Reis, la gente debía acudir por interés al interior, no por visitar un emblemático edificio de la nueva arquitectura.<sup>36</sup>

Dos sencillas puertas oscuras dan acceso al octógono. Sobre sus paredes, los catorce paneles envuelven al visitante, arropado por tonos púrpuras y negros iluminados por la claraboya superior. Los tres trípticos, recordemos, están colocados en los lados norte, este y oeste, y entre ellos y entre los accesos se ubican los paneles individuales. Aquí, Rothko no nos muestra, como venía siendo habitual en otras pinturas, superficies divididas en varios colores o tonos de forma evidente; se trata de paneles esen-

<sup>34</sup> Extracto de la transcripción de la conferencia pronunciada por Rothko en el Pratt Institute en noviembre de 1958. Citado en *ibid.*, p. 183.

<sup>35</sup> VV. AA., «The Ides of Art: The Attitudes of Ten Artists on Their Art and Contemporaneity», *The Tiger's Eye*, vol. 1, n.º 2, 1947, p. 44. Citado en *ibid.*, p. 99.

<sup>36</sup> J. E. B., BRESLIN, *Mark Rothko...*, p. 467.

<sup>37</sup> Dore ASHTON, *About Rothko*, Nueva York, Oxford University Press, 1983, p. 170. Traducción propia.

<sup>38</sup> Citado en: Mark ROTHKO, *Escritos...*, p. 69-70.

cialmente monocromos, solo en el panel sur pueden apreciarse dos campos de color en cierto sentido diferentes y un tenue marco de distinto tono en los trípticos laterales.

La organización resulta bastante simétrica, aunque, según Rothko, no era esta su principal preocupación: «Ni la simetría ni la asimetría, solo las proporciones y las formas».<sup>37</sup> Así lo pensaba ya mucho tiempo antes, cuando en 1943 escribió al editor de arte del *New York Times*, junto con Adolph Gottlieb, para justificar frente a la crítica su forma de pintar:

Estamos a favor de la expresión simple del pensamiento complejo. También estamos a favor de los formatos grandes porque poseen el impacto de lo inequívoco. [...] Estamos a favor de las formas planas porque destruyen la ilusión y revelan la verdad.<sup>38</sup>

Sin embargo, proporciones y formas parecen aliarse para crear una atmósfera llena de orden. El eje central destaca por la especificidad de sus dos extremos. Por un lado, al entrar, el espectador se encuentra de frente, al norte, con el tríptico del ábside, diferente a los otros dos trípticos laterales, pues los tres paneles están colocados aquí de forma lineal, en tanto que en los otros dos el panel central se eleva unos centímetros por encima de los laterales. Este panel norte está colgado sobre una pared retranqueada —como suelen estarlo los ábsides de las iglesias y capillas—, lo que destaca su preeminencia. El panel central de este tríptico es de un púrpura sutilmente más claro que los que lo enmarcan, cuyo tono oscuro sintoniza con el de los paneles singulares de los muros contiguos. Pero hasta aquí la progresión, pues irrumpen entonces los trípticos laterales, en los lados este y oeste, iguales entre sí, de color negro en casi toda su superficie, a excepción de ese ligero marco rojizo oscuro. Ambos colores se corresponden con los dos registros cromáticos presentes en el panel sur, el mural más estrecho y que más espacio de muro deja libre, donde las tres cuartas partes superiores del panel responden al tono negro de los trípticos laterales, y la parte restante inferior, al tono de sus marcos. Entre este del lado sur y los trípticos laterales, de nuevo dos paneles de las mismas dimensiones que los otros dos singulares que flanquean el tríptico del ábside, que presentan en este caso el mismo tono púrpura más claro del panel central de ese tríptico norte.

Así, los lados este y oeste se reflejan entre sí y parecen recordar aquel versículo: «[...] porque ahora vemos como en un espejo, veladamente, pero entonces veremos cara a cara, ahora conozco en parte, pero entonces conoceré plenamente» (1 Cor, 13, 12). El ábside al norte genera un eco en los cuatro paneles individuales, como si latiera y bombeara sus tonos hasta



hacerlos llegar a los otros. El latido jovial se interrumpe y reina ahora la suspensión del color negro en los trípticos laterales. Y, por último, el exclusivo panel sur se estrecha, dejando paso al visitante, que ya se marcha, lo que le permite cierto respiro al salir, tras sobrecogerle con la imponente presencia de sus compañeros. Parece elevarse en su longitud en contraste con los demás, como si su color púrpura inferior fuera la tierra, y el predominante negro superior, el cielo de la noche.

Aquí está, dice el pintor, aquello de lo que se compone mi mundo: una cantidad de cielo, una cantidad de tierra y una cantidad de movimiento. Y lo dispone sobre la tabla para que yo lo observe a esa misma distancia, para que mi entendimiento vea, sin mediación alguna, los deseos, los miedos, las aspiraciones de un espíritu en movimiento.<sup>39</sup>

Es la descripción de un paisaje, como el que podría verse a través de una ventana, pero es diferente a todas ellas. El espacio, en efecto, carece de ventanas, pero como decía Rothko —así lo citábamos más arriba—, estos grandes paneles se abren como tales, y por ellos uno puede asomarse; la oscuridad que muestran requiere cierto arrojo, pues lo que pueda alcanzarse una vez rebasada la barrera depende de la agudeza de la vista del espectador y del estado de su alma. Si en un principio los murales pueden apabullar con su majestuosa presencia, después, esta se diluye en la lisa y oscura superficie, que, como un canto lejano, invita a buscar de dónde procede el rumor. «Los cuadros grandes te meten dentro de sí.»<sup>40</sup>

La abstracción condensa en estos grandes lienzos, con una evidencia especial, el deseo de puesto por Rothko en ella respecto a la representación no objetual:

Me adhiero a la realidad de las cosas y a la sustancia de dichas cosas. Simplemente aumento el alcance de dicha realidad, multiplico el número de sus moradores y les otorgo atributos iguales a los que experimento en el entorno más conocido. Insisto en la equivalencia en términos de existencia entre el mundo engendrado en mi mente y el mundo engendrado por Dios fuera de sí.<sup>41</sup>

Dominique de Menil alude en cierto modo a esta misma equivalencia en el discurso inaugural de la capilla:

Pintar estos murales nocturnos fue un acto de coraje por parte de Rothko. Pero siento que aquí reside su grandeza. Los pintores solo se convierten en grandes mediante la obstinación y el coraje. Pensemos en Rembrandt. Pensemos en Francisco de Goya. Pensemos en Cézanne. Rothko fue un profeta al

<sup>39</sup> Mark РOTHKO, «Space in painting», *Rothko's Papers*. Citado en: *ibid.*, p. 167.

<sup>40</sup> Extracto de la transcripción de la conferencia pronunciada por Rothko en el Pratt Institute en noviembre de 1958. Citado en: *ibid.*, p. 186.

<sup>41</sup> Del borrador de su declaración personal para el catálogo de la exposición *Painting Prophecy, 1950*, en la David Porter Gallery. Citado en: *ibid.*, p. 81.

<sup>42</sup> Dominique de MENIL, *The Rothko Chapel. Writings on Art and the Threshold of the Divine*, New Heaven y Londres, Yale University Press, 2010, p. 19.

<sup>43</sup> Ch. РОТНКО, *Rothko...*, p. 124.

crear para nosotros una atmósfera nocturna. [...] Chales Péguy, el poeta francés, adoraba la noche. [...] Pone en boca de Dios las palabras «la noche es mi más bella creación». Estas pinturas, igualmente, son probablemente la más bella creación de Mark Rothko.<sup>42</sup>

El propio Christopher Rothko compara la planificación de la capilla en la mente de su padre con las instrucciones proporcionadas por Yahvé para la construcción del Tabernáculo:

Rothko esculpió cada parámetro de la capilla con una fijación obsesiva por el detalle. De un modo muy parecido a como se describe la construcción del Tabernáculo en Éxodo 25-27, donde cada centímetro de madera, cada hilo de tela se trazan con gran precisión. Rothko concretó cada componente del proyecto con insistencia e intención.<sup>43</sup>

Continuando con una referencia veterotestamentaria, al contemplar los paneles y reflexionar sobre este último pensamiento de Rothko y su estado anímico en aquellos últimos años, podríamos traer aquí aquellas palabras del Libro de Job:

Ante esto tiembla mi corazón,  
y salta fuera de su sitio.  
Escuchad, escuchad el trueno de su voz,  
y el estruendo que sale de su boca;  
lanza su rayo bajo el cielo,  
y alcanza los confines del orbe.  
Retruena tras él su voz:  
retumba de forma soberbia,  
y ya no retiene sus rayos  
en tanto resuena su coz.  
Atrruena Dios con voz prodigiosa,  
él hace maravillas que ignoramos.

.....  
Al soplo de Dios se forma el hielo,  
las extensiones de agua se congelan.  
Carga las nubes de humedad,  
los nubarrones reflejan su rayo,  
que alterna de uno a otro lado,  
iluminando todo alrededor,  
para ejecutar así sus órdenes  
sobre la superficie del orbe.

.....

¿Sabes cómo equilibra las nubes,  
 prodigio de una ciencia consumada?  
 .....  
 ¿Podrías tender con Él el firmamento  
 duro como espejo de metal fundido?<sup>44</sup>

La fuerza de la imponente presencia de los paneles, suerte de ese «firmamento duro como espejo de metal fundido», bien pueden evocar, efectivamente, por dimensiones y cromatismo, la noche, pero serena y calma. Por eso habitan en lo que Rothko había buscado desde siempre para sus obras, huyendo de los multitudinarios museos, el silencio. Por el uso del espacio, bien el silencio, la música, o el sonido sosegado de las palabras en correspondencia con la entidad del lugar —ordenado hacia la experiencia espiritual—, será lo que pueda escucharse en contraste con el ir y venir de visitantes, explicaciones continuadas, el rumor de las audioguías, o los avisos de desalojo de salas por megafonía.

Esta intermitencia, entre silencios y sonidos sutiles, comienza en el momento en que la capilla se termina. Todo está listo, todos están preparados, los De Menil, los invitados pertenecientes a diversas religiones para pronunciar sus oraciones, el resto de los asistentes convocados, y, sin embargo, late un silencio, el tono púrpura, negro y rojizo oscuro de los lienzos se torna color litúrgico de exequias. Aquel 27 de febrero de 1971, hacía ya un año que los pinceles de Rothko dejaron de moverse, de crear grandes superficies para sumergirse en ellas, de desear mostrar lo que él llamaba «la verdad del arte», que «en la conciencia del artista es lo primero».<sup>45</sup> Su ausencia sirve de puente entre el proyecto original de capilla y el definitivo como lugar de encuentro para todo tipo de espiritualidad. La impronta de lo sagrado encuentra su continuidad en el rastro de un alma que seguiría respirando a través de esas grandes ventanas, en las paredes abiertas a otros mundos.

Para dotar de sonido a este elocuente silencio, los De Menil decidieron encargar aquel mismo día un compositor amigo de Rothko, Morton Feldman, que asistía a la dedicación del lugar, una pieza musical que lo recordara. Aquí aparece el siguiente elemento de esta *obra de arte total* viva en la Rothko Chapel. Junto con el entorno, la escultura, la arquitectura y la pintura: la música.

«Cuando recibí el encargo por parte de los De Menil me pareció natural. De hecho, me pareció tan natural que olvidé darles las gracias.»<sup>46</sup> Rothko y Feldman eran amigos desde hacía tiempo, prácticamente desde que se conocieron en 1962, cuando Feldman tenía 36 años y Rothko, 59. Se atrevió a preguntarle al pintor por su compositor favorito. Mendelssohn

<sup>44</sup> Job, 37, 1-18. Traducción utilizada: Biblia de Jerusalén, Bilbao, Desclée de Brouwer, 2009.

<sup>45</sup> Mark ROTHKO, *La realidad del artista. Filosofía del arte*, Madrid, Síntesis, 2010, p. 47.

<sup>46</sup> Carl, CUNNINGHAM, «Creating the sound of Rothko», *Houston Post*, 7 de mayo, 1971, p. 15. Consulta: 5 de noviembre de 2018. Disponible en: [www.cnvill.net/mfcunningham.pdf](http://www.cnvill.net/mfcunningham.pdf). Traducción propia.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> Ch. РОТНКО, *Rothko...*, p. 169.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> C. CUNNINGHAM, «Creating...», p. 15.

fue la respuesta.<sup>47</sup> Sin embargo, según el testimonio de su hijo Christopher, Mozart era a quien casi de forma constante podía escucharse en su estudio, era «su alfa y omega».<sup>48</sup> Su interés por la música era destacable. Cualquiera que visitaba su estudio, sobre todo en las décadas de 1950 y 1960, escuchaba opera nada más entrar. Christopher destacó sobre todo esta inclinación: «Si alguien me pregunta qué compartió mi padre conmigo, qué he recibido de él, respondería, sin duda alguna, el amor por la música».<sup>49</sup> Llega a definirlo como un «pintor que aspiraba a ser músico».<sup>50</sup> Incluso consigue encontrar cierta similitud en las obras de Mozart y su padre, pues ambos son, a su parecer, una buena muestra de la magnitud que se puede alcanzar en la creación artística con los elementos más esenciales y simples.

La gestación de la Rothko Chapel de Feldman es la historia de otro encuentro de identidades. Mozart y Rothko, Rothko y Feldman parecen conformar un tríptico, como un trasunto del ábside principal de la capilla, de tonos diferentes —sus artes son distintas—, más iguales los extremos musicales, pero alineados al mismo nivel.

Feldman visitó el estudio de Rothko, como veíamos al comienzo, durante la realización de las obras. Ambos pensaron juntos la distribución, la incidencia de la luz sobre los paneles y la modulación de los tonos y colores en función de la iluminación. A la hora de componer la obra, debía hacerlo previendo al tiempo la distribución de los instrumentos y del coro dentro del espacio cuando fuera interpretada allí por primera vez, procurando no obstaculizar la visión de los lienzos en ningún momento, ni con la posición de los músicos ni con el lugar ocupado por los cantantes. Así, la percusión se colocaría en las esquinas, el coro sería de cámara y se sentaría en algunas de las partes durante la interpretación de la pieza.

En cuanto al título, dudaba entre dos, y se decidió durante el transcurso de una entrevista concedida a Carl Cunningham en la propia capilla, en pleno proceso de composición de la obra:

«¿Es un memorial dedicado a Mark? O ¿estoy escribiendo una pieza que trasciende a Mark en su obra? No es mala idea: *The Rothko Chapel in Houston*. Ahora tengo que ver cómo queda sobre el papel, soy muy visual en este tipo de cosas. Déjame tu bolígrafo. *The Rothko Murals in Houston*». Inmediatamente lo tachó, escribiendo un segundo título con la palabra «Chapel» en lugar de «Murales». [...] «Bien, este es el título. Si quieren que se interprete una vez al año, o cada dos años».<sup>51</sup>

Así fue, *in situ*, como Feldman trazó el esquema de su homenaje a Rothko.

No quiero que el sonido sea demasiado oscuro o demasiado brillante. Quiero un color intermedio. Algo como la viola, en ella el color se mezcla. Recuerda que la viola es un instrumento medio. Creo que se fusionará hermosamente en el público. [...] Haremos pausas, para que la gente mire las pinturas, de manera que tengan la impresión psicológica de estar de veras en una capilla. [...] «Ha cambiado», dijo muy despacio, notando una apenas perceptible alteración en la cantidad de luz gris que entraba por la claraboya. «Cuando entramos, había un pequeño resplandor, ahora el resplandor ha desaparecido. Si se da algo así como una disposición religiosa del corazón hacia este lugar, creo que está en aceptar los cambios como se hace con los cambios de luz. A veces se ve algún destello, a veces su superficie, a veces se aleja. [...] Todo el lento proceso del cambio de luz, influencia reveladora que lo asemeja a la vida. [...] ¡Ahora todo lo que tengo que hacer es escribir la pieza!» [...] «Me gustaría que el concierto tuviera lugar al atardecer, es el momento en que la luz empieza a cambiar. [...] Me gustaría averiguar cuándo atardece ese día y planificar la pieza para que termine cuando el sol se haya puesto en tiempo real, será una puesta en escena construida en la luz... Será una hora hermosa, será así definitivamente.»<sup>52</sup>

Tras este acercamiento al lugar, Feldman pudo afirmar su especificidad y la singularidad de esta pieza dentro de su trayectoria:

Fue un encargo muy interesante, porque es la única pieza donde otros factores han determinado qué tipo de música iba a ser. [...] Cuando la escribí recordé que Rothko hizo muchas pinturas con la WPA,<sup>53</sup> dentro del marco del realismo social, entonces me paré a ver la vida de este hombre. Decidí tratar de escribir una pieza no demasiado autobiográfica, pero mi identificación era tal, que finalmente ha resultado autobiográfica. La pieza comienza en una forma sinagoga, algo retórica y declamatoria. Igual que yo me fui haciendo mayor, la pieza se fue tornando más abstracta, exactamente igual que mi carrera. Después, en el centro de la composición hay algo totalmente opuesto a las partes restantes, que convierte la pieza en un viaje muy interesante. Donde hay precisamente los mismos acordes, viajaba durante mucho tiempo, es muy monocromática. [...] Se prolonga bastante en su duración, es el momento en que alcanzo este grado de abstracción. No estoy imitando a Rothko, pero ciertamente me encuentro muy cerca de esas últimas pinturas, las de la capilla, donde tiende a haber un solo tono de color.<sup>54</sup>

El resultado sería una pieza dividida en cuatro partes, para coro, viola y percusión. No era esta la primera vez que el compositor se enfrentaba a la creación de una pieza musical dedicada a un artista amigo. En 1963 lo hizo para de Kooning (para trompa, percusión, piano, violín y chelo), y para Philip Guston (piano),<sup>55</sup> pero en ninguna de ellas reconocía encon-

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> Works Progress Administration, una agencia creada en el marco del New Deal en 1935, encargada de proporcionar, en líneas generales, trabajo en obras públicas a los desempleados. No solamente atendía la construcción de edificios públicos o servicios, como las redes de carreteras, sino que también se implicó en el fomento de proyectos culturales y artísticos. Al no requerir formación especializada a los empleados y proporcionarla durante el transcurso del trabajo, esta iniciativa se convirtió al mismo tiempo en una suerte de escuela de oficios.

<sup>54</sup> F. ORTON y G. BRYARS, «Morton Feldman...», p. 244-248. Traducción propia.

<sup>55</sup> Cuatro años después de la muerte de Guston, compendría otra como homenaje para flauta, percusión y piano (o celesta).

<sup>56</sup> «Morton Feldman-Rothko Chapel/For Frank O'Hara», Columbia Odyssey, Y34138, Modern American Music Series. El texto en su formato original puede consultarse en: [www.discogs.com/de/Morton-Feldman-Rothko-Chapel-For-Frank-OHara/release/796640](http://www.discogs.com/de/Morton-Feldman-Rothko-Chapel-For-Frank-OHara/release/796640).

<sup>57</sup> M. FELDMAN, *Pensamientos verticales*, p. 157.

<sup>58</sup> F. ORTON y G. BRYARS, «Morton Feldman Interview...», p. 244-248. Traducción propia.

<sup>59</sup> Feldman la había descubierto recientemente. Elegía con mucho cuidado a los músicos que interpretarían su música. De ella dijo: «Tiene un reverencial modo de tocar, y eso es muy muy raro. Espero que nunca se haga demasiado famosa, cuando toca, realmente lo "significa"». *Ibid.*

trar una influencia igual de condiciones ajenas a la propia música. En la contraportada del primer disco que contenía «Rothko Chapel»,<sup>56</sup> publicado en 1976, describía así la composición completa y cada una de sus partes:

La Capilla Rothko es un ambiente espiritual creado por el pintor norteamericano Mark Rothko como un espacio dedicado a la contemplación, en el que hombres y mujeres de todas las religiones, o de ninguna, pueden meditar en silencio, tanto en soledad como reunidos en celebración.

.....

En líneas generales la elección de los instrumentos (en términos de fuerzas utilizadas, balance y timbre) se vio afectada tanto por el espacio de la capilla como por las pinturas. El imaginario de Rothko se expande más allá del límite de sus lienzos, y yo quería el mismo efecto para la música: debería impregnar toda la habitación octogonal y no ser escuchada a una distancia determinada.

.....

El ritmo total de las pinturas, tal como Rothko las dispuso, produce una continuidad sin fisuras. Mientras que con ellas era posible reiterar color y escala sin perder interés dramático, sentí que la música pedía la fusión de secciones bien contrastadas. Visualicé una procesión inmóvil, como la de los frisos en los templos griegos.

Podría caracterizarse a estas secciones de la siguiente manera: 1. una larga obertura declamatoria; 2. una sección más estática y «abstracta» para coro y campanas; 3. un interludio motivico para soprano, viola y timbal; 4. un final lírico para viola con acompañamiento de vibráfono a los que luego se suma el coro logrando un efecto collage.<sup>57</sup>

Quizá sea en la parte coral final donde, según las propias palabras de Feldman, se perciba una mayor implicación de la música con el espacio y las pinturas. El coro es la metáfora, o trasunto musical, de las pinturas colocadas a lo largo de todo el contorno de la capilla octogonal; después, las secciones intermedias en que no participa el coro son la imagen musical del espacio central de la capilla. Más específicamente, el coro antifonal responde, además, a otro deseo metafórico, «en el sentido de la interrelación de todos los paneles entre sí. Usé el modo antifonal para dar un tono global, producir el efecto de ser una sola cosa. Utilizando este modo coral se crea la impresión de estar envuelto en una totalidad. El efecto es absolutamente maravilloso».<sup>58</sup>

La composición de Feldman se interpretó por primera vez el 9 de abril de 1972, como dijimos. Fue una tarde de domingo, la música vino de la mano de la orquesta Corpus Christi, bajo la dirección Maurice Peress, con coro, y con la violinista Karen Phillips<sup>59</sup> y el percusionista Raymond Des-



Roches como solistas. Quizá la narración más próxima a lo que pudieron vivir aquellos primeros en escuchar sus acordes, silencios y voces la encontremos en el testimonio de Christopher Rothko sobre la imbricación entre sí no solo de ambas piezas, sino también de Rothko, Feldman, el espacio y nosotros:

<sup>60</sup> Cursiva en el original.

¿Cómo entramos en este lugar? Su apariencia al exterior es simple, incluso modesta. [...] Pero una vez dentro, acontece una gran transformación. Todo ha cambiado, hemos sido transportados a otro lugar, a un mundo diferente. Las reglas ahora son otras. Si antes de entrar sabíamos quiénes éramos y cómo éramos, e incluso por qué, ahora ya no estaremos tan seguros. De pronto todo ha quedado puesto en cuestión. [...] Es como volver a nacer, pero no como un renacimiento que te abre nuevas perspectivas, sino que te pide comenzar de nuevo, sin dar nada por sabido.

.....  
 La luz tenue y difusa nos traslada a otro ámbito, [...] y lleva unos minutos el poder comenzar a ver el color de los murales. Nuestro tempo ha cambiado, nuestro ritmo es controlado ahora por los límites de lo que vemos. Tampoco estamos preparados para el silencio, el espacio no es solo mucho más tranquilo que el ruidoso exterior, sino que lo *parece* y lo *siente*.<sup>60</sup> [...] Después está la escala, el interior es al mismo tiempo gigante y contenido, de mucha mayor altura de lo que puede parecer desde el exterior, pero, en última instancia, limitado por el horizonte de los murales.

Rothko creó, muy intencionadamente, un espacio para atraparte en una conversación directa con su obra y su propósito. [...] Nuestros ojos no son agasajados por el encanto de lo sensual, al contrario, las brillantes superficies negras de los trípticos hacen que nuestras miradas se vuelvan hacia nosotros mismos. [...] A no ser que optes por marcharte, no hay nada que hacer. Rothko puso el lugar, el quién (tú), el cuándo (ahora). Tú has de poner el qué y el cómo. Y si el tiempo que estás en la capilla te ayuda a explorar lugares en ti mismo apenas conocidos, entonces tú y mi padre estaréis en sintonía para descubrir el porqué.

.....  
 En la capilla encontramos una sola voz, cantando una melodía que ha compuesto ella misma. Una canción compuesta para un tiempo y lugar precisos, pero que es la culminación de todo lo que Rothko había cantado antes. [...] Para que esta voz sea lo más poderosa posible, lo mejor es no decir nada. [...] Podemos aprender de la pieza de Feldman, porque aquí el silencio se siente verdaderamente. En esta obra encontramos un compañero de viaje, [...] alguien para quien el silencio no pone límites, sino para quien ofrece posibilidades. [...] La capilla [...] exige revisar nuestros sentidos para adaptarnos a esos cambios. Entonces empieza la música de Rothko, mejor dicho, es tu propia música, ensombrecida por tonos púrpuras, rojizos y negros. Feldman se encuentra en directa sintonía con este proceso, sugiriendo un ritmo en

<sup>61</sup> Ch. ROTHKO, *Rothko...*, p. 123-125.

<sup>62</sup> Richard, WAGNER, *Arte y Revolución*, Madrid, Casimiro, 2013, p. 58.

<sup>63</sup> NOVALIS, *Fragmentos*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1977, p. 132.

<sup>64</sup> Raymond ERICSON, «Secular Service», *New York Times*, 2 de abril, 1972, p. 13. Traducción propia.

el cual la experiencia de la capilla puede cobrar forma en el tiempo. Feldman y Rothko eran arquitectos a la par que artistas. Igual que mi padre, él percibió en la capilla que el espacio alrededor de las pinturas les daba forma mucho más de lo que hacían ellas mismas. Feldman nos muestra que es el espacio, el silencio alrededor de las notas el que da forma a la música.<sup>61</sup>

Aquella tarde de domingo, la idea de *obra de arte total* se hizo acontecimiento vivo, con una duración en el espacio y en el tiempo, y con la participación de todos aquellos congregados para el momento, pues «las creaciones solo se convierten en obras de arte cuando ven la luz ante un público».<sup>62</sup> Pero además de lo que corresponde a las artes en sí mismas, en la Rothko Chapel nos encontramos una obra en la que no convergen únicamente escultura, arquitectura, pintura y música en un entorno natural determinado. Pues a su carga semántica contribuyen la parte de sus vidas legada aquí, especialmente por los De Menil, Rothko y Feldman, haciendo de ella más bien una obra de arte que podríamos calificar como *ontológicamente total*.

Total en este sentido ontológico, además de estético, porque fue comenzada por la inquietud personalísima de unos mecenas preocupados por mostrar una dimensión para el arte no exclusivamente estética, sino también antropológica, espiritual y trascendente, y es que «llegar a ser hombre es un arte».<sup>63</sup> Porque fue construida y revestida en su interior bajo las premisas correspondientes a un espacio religioso, cuya sacralidad se mantiene en su carácter ecuménico actual. Porque fue envuelta para siempre con el hálito de una dura despedida, la de Rothko a la vida. Porque es continente aún de los ecos de aquel réquiem por un artista compuesto por Feldman. Porque aún hoy, la capilla, con todo este contundente bagaje vital y artístico, sigue tornándose cada día *obra de arte total*.

El espacio es aquí compendio de una aspiración mantenida por el mismo compositor, dibujada con palabras que resumen para el arte contemporáneo lo que es la *obra de arte total*: «He intentado crear una música que recorra la delgada línea entre la abstracción de todo arte y el anhelo emocional que caracteriza a lo que es ser "humano"».<sup>64</sup>

De ello es testigo cómo en este espacio no dejan de converger, además de estas circunstancias —integradas en la capilla en el mismo orden que los cimientos sobre los que se erige—, cada una de las visitas individuales y encuentros personales de toda persona que entra, así como las actividades —celebraciones litúrgicas, servicios religiosos, conciertos, oraciones comunitarias— que acontecen en el interior. De este modo, lo que fue una experiencia artística y existencial total aquella tarde de 1972 se perpetúa como tal día tras día, sostenida aún por el registro sonoramente silencioso

de aquellas vidas que la hicieron posible. Vidas que, como versos pintados sobre el enorme lienzo de la historia, se unen a las de aquellos que peregrinan hasta allí, componiendo juntas un poema donde aún no se ha puesto el punto final.

Milagros García Vázquez  
Universidad Pontificia de Comillas  
mgvazquez@comillas.edu

ESPACIO, PINTURA Y MÚSICA: LA CAPILLA DE HOUSTON, ROTHKO, FELDMAN Y LA OBRA DE ARTE TOTAL EN LA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA

Este artículo recorre la historia de la Rothko Chapel en Houston como ejemplo representativo de *obra de arte total* en el arte contemporáneo. Teniendo en cuenta el significado de este concepto, se estudia la génesis de la construcción y la creación de las pinturas de Rothko. Al mismo tiempo, se analiza el momento singular y concreto en que la capilla se convierte de modo pleno en *obra de arte total*, cuando se interpreta aquí por primera vez la pieza musical homónima, *Rothko Chapel*, compuesta por Morton Feldman como homenaje a su amigo, el fallecido pintor, a petición de los promotores de la capilla, el matrimonio De Menil. El recorrido termina con el testimonio actual del lugar como un punto de encuentro vivo entre la obra de arte en sí misma y la experiencia vital, espiritual y estética de los visitantes que acuden a ella hoy.

Palabras clave: Rothko, Feldman, Rothko Chapel, abstracción, arte total, estética contemporánea

SPACE, PAINTING AND MUSIC: HOUSTON CHAPEL, ROTHKO, FELDMAN AND THE TOTAL WORK OF ART IN CONTEMPORARY AESTHETICS

This article traces the history of the *Rothko Chapel* in Houston, as a representative example of a *total work of art* in contemporary art. Taking into account the meaning of this concept, we study the genesis of the construction and the creation of Rothko's paintings. At the same time, the singular moment in which the chapel is fully converted into a total work of art is analyzed, when, for the first time, the piece with the same title, *Rothko Chapel*, composed by Morton Feldman is performed here as a tribute to his friend the missing Rothko at the request of the promoters of the chapel, De Menils. The piece ends with the current testimony of the place as a living point of meeting between the work of art in itself, and the vital, spiritual and aesthetic experience of the visitors who come to it today.

Keywords: Rothko, Feldman, *Rothko Chapel*, abstraction, total work of art, contemporary aesthetics

Aquest article ha estat publicat originalment a **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línia: 2385-3387)

Este artículo ha sido publicado originalmente en **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línea: 2385-3387)

This article was originally published in **Matèria. Revista internacional d'Art** (Online ISSN: 2385-3387)

# MATÈRIA

Revista internacional d'Art

Els autors conserven els drets d'autoria i atorguen a la revista el dret de primera publicació de l'obra.

Els textos es difondran amb la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, la qual permet compartir l'obra amb tercers, sempre que en reconeguin l'autoria, la publicació inicial en aquesta revista i les condicions de la llicència: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Los autores conservan los derechos de autoría y otorgan a la revista el derecho de primera publicación de la obra.

Los textos se difundirán con la licencia de Atribución-NoComercial-SinDerivadas de Creative Commons que permite compartir la obra con terceros, siempre que éstos reconozcan su autoría, su publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

The authors retain copyright and grant the journal the right of first publication.

The texts will be published under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives License that allows others to share the work, provided they include an acknowledgement of the work's authorship, its initial publication in this journal and the terms of the license: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.en>

