

**Schilderij : Untitled (Rothko number 5068.49)**  
jaar : 1949 / afmeting : 170 - 206 cm.

Blanka Pesja (1999)

### **Inleiding**

Allereerst analyseer ik bovengenoemd schilderij van Mark Rothko middels de vier interpretatieniveaus uit de cursus. De uitkomst van deze analyse confronteert mij met de vraag of een strikt immanente benaderingswijze, zoals gehanteert in de cursus, wel gerechtvaardigd is binnen de context van een geopenbaarde waarheid middels het kunstwerk.



Untitled  
(1949). Oil  
on canvas.  
2.04 x 1.68 m.

### **Eerste Niveau**

Op het eerste concrete niveau, stelt dit rechthoekig doek dat verticaal gezien moet worden, een geel beschilderde oppervlakte voor, waarop drie brede banen van verschillende afmeting en kleur, in horizontale ligging geschilderd zijn.

De onderste baan is korter dan de overige banen en heeft een groene kleur die transparant is en waardoor heen een roodbruine gloed goed te herkennen is. Hier boven bevindt zich een zeer brede zwarte baan die langer is dan de groene maar niet de kanten van het doek raakt. Ook hier schemert vagelijk een rode gloed doorheen. Boven

deze zwarte baan, ligt een smalle baan die paars van kleur is, eveneens met een rode doorschemering. Het bijzondere van deze baan is dat hij niet sluitend tegen de zwarte baan gelegd is maar een dunne streep van de onderste groene kleur doorlaat. Deze smalle paarse baan wordt getopt door een kortere heldere rode baan die zo dun is dat er meer sprake is van een streep. De bovenkant van deze rode streep, blijkt bij nadere inspectie, uit een grauwe en een witte streep te bestaan. Door dit contrast van grijs en wit ontstaat er een notie van een diepliggend licht. Een licht dat sterk contrasteert met het donkere zwarte vlak. De nadere beschouwing van de krachtige contrastwerking brengt me naar het tweede interpretatieniveau.

## **Tweede Niveau**

Het doek heeft in zijn geheel een afmeting dat net iets groter is dan de gemiddelde mens, daarmee nodigt het uit tot een sterk fysiek beleven. Men kijkt niet naar iets veel kleiner dan zichzelf, waardoor men turend en geconcentreerd zou moeten kijken en zich boven het getoonde waant. Nee, men kan door het formaat visueel mee gezogen worden het beeld in. Het formaat is groot genoeg om, als het ware, het doek in te stappen. Het doek zoekt door zijn formaat een sterke confrontatie met de kijker op. Een zo sterke confrontatie kan bedreigend zijn. Men is zich direct fysiek van het beeld bewust.

Ondanks de opstapeling van diverse banen die nergens de kant van het doek raken, c.q. het doek uit lopen, lijkt het beeld een horizon te bezitten; een grens tussen twee vlakken die dwingend de blik naar zich toe trekt en zo het beeld in tweeën breekt met een illusionair onderkant (beneden deze horizon) en bovenkant (boven deze horizon). Deze horizon lijkt zich tussen het brede zwarte vlak en het veel smallere paarse vlak te bevinden, deze vlakken liggen niet naadloos tegen elkaar zodat er sprake is van een breuk.

Twee beeldelementen ondersteunen deze manier van kijken. Allereerst komt het zwarte vlak door de dominante grote vorm en centrale ligging binnen de compositie, zo sterk naar voren dat er een voorgrond ontstaat. De grijswaarde van de paarse baan is zo hoog dat dit vlak naar achteren wijkt (niet door lineairperspectief maar door kleurperspectief: alles wat veraf ligt toont grijzer van kleur).

Het tweede element dat de kijker bevestigt in deze zienswijze, is het harde geel dat zich boven de laatste strepen bevindt. Hoewel de achtergrond in zijn geheel geel geschilderd is, blijkt bij nauwkeurig kijken dat het bovenste gedeelte van het schilderij, intenser geel is. Hard geel is de kleur die het langst op ons netvlies blijft hangen, in die zin voert het een krachtstrijd met het dominante zwarte vlak, ook het geel lijkt naar voren te komen. De helder rode streep lijkt daarbij veraf gelegen. Het helder rood met het felle geel mag vrolijk en warm van toon heten, het grote diepe zwart en het wat doffe paars vormt een somber contrast.

Het centraal gelegen grote zwarte vlak speelt, als dreigend element, de hoofdrol in dit schilderij. Ter zelfde tijd zorgt het geel voor warmte en vitaliteit en is er in de illusionaire verte hoopvol licht te zien. Het schilderij toont ons een krachtspel tussen tegengestelde elementen, donker en licht, dichtbij en veraf.

Hoewel er duidelijk beeldmiddelen zijn gebruikt om de kijker een illusionair landschap binnen te voeren met horizon en een voor- en achtergrond. Wordt deze manier van kijken even hard met beeldmiddelen bestreden en ontkend.

Allereerst is de achtergrond waarop de banen zich bevinden monochroom. Geen van de banen loopt het beeld uit. Hierdoor wordt ontkend dat het doek een raam is

waardoor we naar een illusionaire drie dimensionale ruimte zouden kijken of zelf binnen zouden kunnen treden. Door zijn totale gele kleur en afgebakende banen, is en blijft het doek een vlak 'vlak'.

De banen lijken door hun compositorische horizontale ligging boven elkaar te liggen, d.w.z. in de tweede dimensie, van beneden naar boven in het schilderij, gezien (als een dwars doorsnede van b.v. een huis). Door de transparantie van de verf lijken de banen echter zichtbaar achter elkaar door te lopen. Ze lijken dan gestapeld te zijn in de derde dimensie van achteren naar voren, dichterbij naar de kijker toe of verder van hem af te liggen (als een bovenaangezicht van een huis). Dit wordt versterkt door de herhaling van de groene kleur boven het zwarte vlak in de spleet die ontstaan is door het daarop volgende paarse vlak niet naadloos tegen het zwarte vlak te schilderen. Het zwarte vlak lijkt zo naar voren te komen met achter zich een groen vlak. Maar zwart is tevens de meest terugwijkende kleur. Een zwart vlak lijkt een gat. Deze dubbelheid is een van de sterkste karakteristieken van dit schilderij. De gele achtergrond ontkent een illusionaire drie dimensionaliteit, het zwarte vlak lijkt op het groene vlak te liggen en bevestigt daarmee een illusionaire drie dimensionaliteit. Deze tegenstelling wordt nog eens versterkt door de sterke contrastwerking van de achtergrond kleur geel en de centrale zwart vorm en door de even sterke contrastwerking van een dun intens rood met een breed dof zwart. Zowel het paars als het zwart en het groen zijn doorschemert met rood. Indien ik aanneem dat dat het rood is dat in zijn helderheid fel boven het paarse vlak uit schittert, dan moet ik de banen als transparante sluiers zien.

Het hele doek is een toonbeeld van contrastwerking. Het warme vitale geel dat even hard om aandacht vraagt als het centraal gelegen zwart, dat compositorisch naar voren komt en toch middels zijn kleurstelling naar achter wijkt. Voor de achtergrond geldt dat deze compositorisch naar achter wijkt maar door zijn kleurstelling zeer sterk naar voren komt.

De extreme diepte werking die me verleidt om in het doek op te gaan, contrasteert met de platte vormen die me, als het ware, het doek uitgooien. En als ik uiteindelijk alle banen als één geheel wil zien dat op een plat vlak ligt, dan wordt dat weer bestreden door de felle toon geel die zich bovenin het doek bevindt. Dit geel kan uiteindelijk als een laatste brede baan gezien worden die boven de andere kleuren zweeft en zelfs hier en daar de bovenkant van het doek raakt. Zo wordt bij nader inzien onzeker of het geel een achtergrond is. Ook al omdat de gele verf op de onderste grens van het groene vlak met een zeer brede en grove toets is aangebracht zodat hier visueel ontkend wordt dat het groen op het geel ligt. De gele verf ligt duidelijk op het groene vlak.

De, op het eerste gezicht, statische en harmonische compositie blijkt bij nader inzien één grote visuele paradox, niet alleen in de sfeer van de kleuren maar ook in de compositorische verhouding. Het centrale grote zwarte gat komt als een hamer naar voren toe. Het schreeuwend aanwezig heftige rood verdwijnt in de verte, het onderliggend geel slurpt het groene vlak op. Ondanks al deze bewegingen straalt het beeld een grote rust uit.

### **Derde Niveau**

Het schilderij speelt met mijn richtingsgevoel en mijn kennis van dingen. Het bezit een mysterie dat inspireert tot een verder reikende speurtocht. Dit brengt me naar de agogische werking op het derde niveau.

De gekleurde vlakken zijn abstract, d.w.z. van hun betekenis ontdaan. Tegelijkertijd zijn ze intens realistisch, ze zijn precies wat ze zijn, ze verwijzen nergens anders

naar. Ondanks hun reële aanwezigheid verzetten ze zich tegen een eenduidige zienswijze.

Het polyvalente van deze beeldelementen confronteert mij met mijn eigen keuze, c.q. stellingname of een gebrek aan stellingname. Ik dwaal dan in het schilderij rond op zoek naar hou vast. Dit dwalen in het beeld biedt me de gelegenheid een ethische relatie, zoals ik die begrijp uit het werk van de filosoof Emmanuel Levinas, met het kunstwerk aan te gaan.

Levinas stelt "Wanneer ik een ethische relatie onderhoud, weiger ik de rol te aanvaarden die ik zou spelen in een drama waarvan ik niet de auteur was".<sup>1</sup> Levinas weigert een acteur te worden in iemand anders zijn script. En dat is precies wat ook Rothko met zijn beeldelementen weigert. De vlakken weigeren acteurs te worden in het script van de toeschouwer. Door hun meerduidigheid zullen zij zich altijd weten te onttrekken aan een specifieke plaatsing, c.q. eenduidige lezing van de toeschouwer, zij spreken, als het ware, altijd tegen.

Zij zijn waarlijk vrij. Niet alleen doordat Rothko kiest voor abstracte vormen, die van hun referentiële functie ontdaan zijn. Maar doordat hij een dusdanig beeldend universum gecreëerd heeft waarmee hij de toeschouwer bevreemd en aldus confronteert met het Oneindige.

Het Andere dat zich aan ons toont onderwerpt zich niet aan ons. In die zin laat het Andere zich niet 'begrijpen'. Het verstand probeert de dingen te kennen middels een eenduidige plaatsgeving: een ding bevindt zich hier of daar maar niet gelijktijdig hier en daar. Rothkos geschilderde 'dingen' bevinden zich wel gelijktijdig hier en daar, komen en wijken tegelijkertijd en bevrijden zich aldus. Zij kunnen de toeschouwer ook bevrijden van zijn verstandelijke dictatuur, het beeld werkt dan als een openbaring.

## Vierde Niveau

Vanuit het vierde interpretatie niveau bezien gaat Rothkos schilderij over vlakken, maar is zelf ook een vlak. Daardoor is het sterk autoreferentieel. Het schilderij verwijst niet naar een paradox maar is in zichzelf een paradox. Het is verbazingwekkend hoe zonnene eenvoudig beeld zo complex kan zijn. Het schilderij gaat niet meer over iets 'anders', maar presenteert slechts zichzelf. In deze confrontatie lokt ze mij het beeld in maar gooit mij tegelijkertijd het beeld uit, zo blijft Rothkos schilderij vreemd. De vreemdheid is hier vrijheid. Een vrijheid die noodzakelijk is voor een ethische relatie. De toeschouwer staat als enkeling tegenover een vreemd universum waarin paradoxen harmonisch samengaan en beweging stilstand is. Dwalend in dit universum kan de enkeling de vreemdheid tot vertrouwdheid reduceren middels een stellingname. Daarmee offert de toeschouwer de hem aangeboden vrijheid op, daarbij vernietigt hij de ethische relatie met het Andere. Hij reduceert het oneindige tot de eigen huiselijke proporties. Intimiteit met het oneindige vereist primair een houding van vervreemding. Identificatie vernietigt intimiteit, in de zin dat alleen twee vreemden samen kunnen zijn. "Om de idee van het Oneindige te kunnen hebben, moet men gescheiden bestaan", op deze wijze is de anagogische werking in Rothkos werk zichtbaar.

Bovenstaande analyse is een immanente benaderingswijze. Middels deze benaderingswijze ben ik zelf in een paradoxale situatie beland. Als het werk van Rothko weigert een acteur te zijn in een andermans script, dan vloeit daaruit voort dat Rothko de scriptschrijver is van zijn eigen acteurs, daarbij weigert Rothko zelf een acteur te zijn in het script van de toeschouwer.

---

<sup>1</sup>Emmanuel Levinas, *De totaliteit en het Oneindige* (Ambo 1987), blz. 86.

Het gevaar van een strikt immanente benaderingswijze is dat de Ander een rol toegeschreven krijgt in ons script. Hoe wetenschappelijk de analyse van een kunstwerk ook onderbouwd kan zijn, zij is gebaseerd op het begrippenkader van de analyticus die daarbij slechts binnen zichzelf het spel van vraag en antwoord speelt.

Het schilderij presenteert een autonoom universum waarin ik een dwalende bezoeker ben. Mag ik het werk onderwerpen aan een geheel eigen lezing en het zo van een betekenis voorzien terwijl ik juist meen tot het inzicht te zijn gekomen dat ik het werk niet verstandelijk mag toeëigenen, het niet mag degraderen tot een acteur die onderworpen wordt aan mijn script.

Indien het de kijker vrij staat te doen en te laten wat hij wil, kan hij het kunstvoorwerp middels geheel eigen associaties beperken. Het staat hem dan vrij om Rothkos schilderij, eventueel slechts als een esthetisch genoegen te beleven en het te ontdoen van elke betekenis. Als gekleurde vlakken niets zijn, dan gaat het dus over niets, lijkt een legitieme stelling.

Mag het kunstwerk los gezien worden van zijn maker en de bedoelingen van die maker? Wat gebeurt er als ik wel rekening moet houden met uitspraken van de maker zelf, als ik me verplicht zoveel mogelijk van het kunstwerk en zijn maker af te weten om het kunstwerk en de kunstenaar recht te doen?

Het gaat er dan niet om dat ik naga of Rothko in de periode dat het doek geschilderd is depressief was maar nog wel gelukkig getrouwd, zodat ik het zwarte gat als symbool zie voor de depressie en de lichtende horizon als zijn hoopvolle toekomst. Hiermee zou ik het schilderij degraderen tot een dagboekachtige illustratie van het leven van de schilder. Dit is misschien wel het grootste gevaar van een externalistische benaderingswijze. Ik erken dit gevaar maar ik erken tevens een groter gevaar.

Mijn inziens kan een geheel eigen interpretatie van een schilderij, hoe degelijk beredeneerd ook, het schilderij en zijn maker in zijn ethische relatie tot de Ander vernietigen.

Rothko heeft altijd gestreden tegen een abstracte lezing van zijn werk. Het puur 'genieten' van de kleuren, het aanbieden van een esthetische ervaring was niet zijn doel en hij heeft zich daar sterk tegen verzet. "There is no such thing as good painting about nothing".<sup>2</sup> Hij heeft meerdere keren geschreven dat hij een waarheid wil openbaren. En mensen die slechts de werking van kleuren en vormen in zijn schilderijen willen bewonderen doen zijn werk tekort. Het gevaar van niet referentialiteit in schilderijen is inderdaad dat het nergens meer overgaat. Kan deze leegte opgevuld worden door talige boodschappen van de schilder serieus te nemen en te aanvaarden als grondstoffen van een deugdelijke analyse?

Bovenstaande vragen zal ik trachten te beantwoorden middels het werk van Anna C. Chave, *Mark Rothko, Subjects in Abstractions*, dat ik als bronnen materiaal gebruiken wil bij mijn onderzoek naar wat Rothko zelf over zijn werk heeft gezegd. Met deze informatie volgt een tweede analyse van eerst besproken schilderij met gebruikmaking van de vier interpretatieniveaus. Dit werkstuk zal ik eindigen met een conclusie. Anna C. Chave maakt heel duidelijk waar het haar om gaat:

The question I address in this book devolve from a problem raised by an artists stated intentions : What did Rothko mean by insistently calling attention to the subject matter of his painting?<sup>3</sup> In an interview in 1952, three years after he had arrived at his mature format, Rothko stated point-blank, 'I have never had an interest in Mondrian. Abstract art never inter-

<sup>2</sup>Diane Waldman, *Mark Rothko - A Retrospective* (The Solomon R. Guggenheim Fund 1978), blz. 39.

<sup>3</sup>Anna C. Chave, *Mark Rothko - Subjects in Abstraction* (Yale University Press 1989), blz. 29.

ested me; I always painted realistically.' However evident the abstractness of Rothkos pictures may be to the viewing public, what is obvious to the viewer was by no means obvious to the artist. 'You might as well get one thing straight', he told a sceptical critic in 1950's. 'Im not an abstractionist. I'm not interested in relationship of color or form or anything else'.<sup>4</sup>

Bovenstaand citaat maakt meteen duidelijk dat Rothko, middels zijn uitlatingen, zich verzet tegen mijn analyse die ten eerste gebaseerd is op de zichtbare relatie tussen de kleuren en vormen in Rothkos schilderij. Indien de kunstenaar herhaaldelijk aandacht heeft gevraagd voor het onderwerp van zijn werk en ik in mijn analyse daar aan voorbij ga, dan eigen ik mezelf zijn werk wel op een zeer drastische wijze toe. Rothkos verbale uiteenzetting moet ik respecteren als een duidelijk en fel verzet tegen een geestelijke inbeslagname:

To Rothko, even as late as the 1950's, abstract art was depersonalized and arid, too remote and sterile, or too decorative. Abstraction connoted 'Bauhausism' and 'the industrialization of art', developments Rothko is said to have repudiated 'based on a conviction of the harm which they have done to the human significance of art'.<sup>5</sup>

Als het niet de bedoeling van de kunstenaar is dat zijn abstracte vormen als zodanig 'gelezen' worden moet ik wel externalistische gegevens gebruiken om tot een analyse te komen die de kunstenaar en zijn werk recht doet. Het blijkt dan noodzakelijk, te onderzoeken welke betekenis de abstracte figuren hebben. Voor z'n decodering zijn de uitlatingen van de kunstenaar zelf van doorslaggevende betekenis.

Rothko insisted, then, that 'his substitution of ritual symbols for figures and his later replacement of these by areas has been made in the interest of human content'.<sup>6</sup>

Allereerst gaat het de kunstenaar om een menselijke inhoud. In de ogen van Rothko is abstracte kunst een onpersoonlijke kunst. Dat zou kunnen stroken met mijn uitkomst van de vervreemding. Rothko lijkt er juist op uit te zijn, de vervreemding op te heffen middels een identificatie met het menselijke. Het 'niets menselijks is mij vreemd' idee. Hij heeft, volgens eigen zeggen, nooit de menselijke figuur echt verlaten.

[Rothko] insisting that the figures were never removed from his art but that his rectangles or areas of color were new substitutes for the figures. His rectangles were decidedly things in the artists eyes, moreover, not vaporous clouds, open spaces, or voids.<sup>7</sup>

Dit is een zeer belangrijk gegeven. Als Rothko benadrukt dat zijn kleurvlakken figuren zijn, sterker nog, dat het dingen zijn, dan is mijn dubbelzinnige lezing niet langer mogelijk. Het meerduidige uit mijn analyse verliest in dit geval zijn geldigheid.

---

<sup>4</sup>Chave, blz. 25.

<sup>5</sup>idem, blz. 27.

<sup>6</sup>Chave, blz. 27.

<sup>7</sup>Chave, blz. 116.

He became disappointed with the figure when he realized, as he phrased it some years later, that it 'could not raise its limbs in a single gesture that might indicate its concern with the fact of mortality and an insatiable appetite for ubiquitous experience in face of this fact It was with the utmost reluctance that I found that the figure could not serve my purpose', he later remarked. But a time came when none of us could use the figure without mutilating it.<sup>8</sup>

Op het eerste interpretatie niveau is er dus sprake van gemutileerde figuren weergegeven door gekleurde vlakken. Op het tweede niveau is er sprake van een gemoedstoestand blijkens de geschilderde beschrijving van deze gemutileerde figuren. De figuren zouden uitdrukking moeten kunnen geven aan hun betrokkenheid met hun sterfelijkheid.

Met deze kennis in het achterhoofd bekijk ik het, eerst besproken schilderij, nog eens. Gegeven de kleurencompositie en het menselijke aspect beleeft ik een sterke associatie met 'De Schreeuw' van Munch en ook met diens schilderij 'De Angst'. Op de centrale plek in het schilderij bevindt zich het zwarte gat als een grote geopende mond of als een begrafenis stoet op de brug. Het geel, paars en rood dat zich boven in het schilderij bevindt, heeft weliswaar een ander verhouding dan in de luchten van Munch, maar verhoogt evenzeer de dramatische expressie.

Het drama spreekt uit het doek middels de heftige botsing van de kleuren rood en groen, geel en paars. Deze paren zijn complementair. De dunne witte streep (bovenop het rood) vormt een sterk contrast met het grootste vlak dat zwart is.

"I think of my pictures as dramas; the shape in the pictures are the performers".<sup>9</sup> Het drama dat uit dit doek spreekt lijkt te gaan over dreiging en de bijbehorende angst. Rothko zelf heeft de opposities licht en donker aangeduid: "He talked of the opposition of bright and dark colors in terms of the opposition of happiness and suffering".<sup>10</sup> Als ik dit combineer met de externalistische gegevens aangereikt door Rothkos eerder werk, dan ontstaat een sterk parallel met de Griekse mythologie. Daar waar het eerder werk van Rothko duidelijk verwijzingen heeft naar literaire bronnen, helder aangeduid middels de ondubbelzinnige titels als: *The sacrifice of Iphigenia* (1942) en *Antigone* (1938) blijkt in het latere werk eveneens sprake te zijn van soortgelijke onderwerpen maar nu terug gebracht tot gemutileerde figuren.

In een radio uitzending uit 1943 geeft Rothko een uitgebreide verklaring :

The word portrait cannot possibly have the same meaning for us that it had in the past generations. Freed from the need of describing a particular person, the possibilities are endless. The whole of mans experience becomes his (the modern artists) model, and in that sense it can be said that all of art is a portrait of an idea.<sup>11</sup>

Er is sprake van een ideeën portret. De gemutileerde figuur, het tragische portret uit het tweede niveau vertelt ons over een andere realiteit. Niet langer is het nodig een uiterlijke verschijning te beschrijven. De aandacht richt zich nu op het innerlijk.

He [Rothko] wanted to find 'a pictorial equivalent for mens new knowledge and consciousness of his more complex inner self'.<sup>12</sup> The presenta-

---

<sup>8</sup>Chave, blz. 55.

<sup>9</sup>Chave, blz. 105.

<sup>10</sup>Chave, blz. 180.

<sup>11</sup>Chave, blz. 116.

<sup>12</sup>Chave, blz. 124.

tion of this drama in the familiar world was never possible, unless everyday acts belonged to a ritual accepted as referring to a transcendent realm.<sup>13</sup>

Bovenstaande citaten sturen me naar het derde niveau waarop de anagogische werking van Rothkos portretten moet worden doorgrond. Alleen daar waar de alledaagsheid refereert aan het transcendente is het bruikbaar als uitdrukkingmiddel van de menselijke tragedie.

In the 1940s Rothko was engrossed by the vision-conjured by Nietzsche as well as by Freud and Jung-of the synchronous existence of diachronic elements in the modern persons mind. Rothko relished the idea that 'an atavistic memory, a prophetic dream, may exist side by side with the casual event of today', as he phrased it, and he imagined that such apparently strange juxtapositions would lead him to the wellsprings of art. Rothko credited the surrealists for discovering this vital resource, believing that it was they who had uncovered the glossary of myth and established a congruity between the phantasmagoria of the unconscious and the object of everyday life. This congruity, said Rothko, 'constitutes the exhilarated tragic experience which for me is the only source book for art'. For an artist to name his only source book is to make a momentous pronouncement.<sup>14</sup>

Met dit citaat wordt duidelijk dat het derde niveau voor Rothko zelf zijn enige bronnen boek was. De relatie tussen het concrete en niet-concrete is het wezenlijk onderwerp van Rothkos werk. De gemutileerde figuur uit het eerste niveau, functioneert als innerlijk portret op het tweede niveau. Op het derde niveau is er sprake van een relatie met het transcendente. Die relatie is tragisch en gewelddadig, zelfs of juist als er sprake is van felle kleuren.

The bright, exciting, clashing colors of the early classic paintings were not cheerful or voluptuous but violent and tragic, Rothko insisted.<sup>15</sup>

Het harde geel uit het besproken werk is dus niet warm of vitaal. Het is even gewelddadig als het zwarte vlak. In deze betekenis van de kleuren is er geen ontsnapping, geen ontspanning. Toch is er wel sprake van een paradox. Het doek geeft niet alleen een beeld van een gewelddadige botsing, er is ook een stilte en rust, een buitengewone harmonie te zien. Gesteund word ik in deze visie door David Sylvester die met goedkeuring van Rothko schreef:

He [Rothko] uses the apparatus of serenity in achieving violence. Violence and serenity are reconciled and fused-this is what makes Rothkos a tragic art.<sup>16</sup>

Het gevecht tussen licht en donker, de delicate balans tussen het Apollinische en Dionysische van Nietzsche, vormt de humanistische tragedie. Aan de hand van externalistische informatie moet ik concluderen dat het doek niet een vervreemding aanbied maar uitnodigt tot emotionele participatie in deze tragedie. Het gaat erom de mens te

---

<sup>13</sup>Chave, blz. 105.

<sup>14</sup>Chave, blz. 95.

<sup>15</sup>Chave, blz. 182.

<sup>16</sup>Chave, blz. 182.

confronteren met zijn eigen noodlot. Middels de emoties die het schilderij bij de sensitieve toeschouwer teweeg dient te brengen wordt de toeschouwer zich bewust van zijn humanistische tragiek.

Op het vierde niveau presenteert het schilderij van Rothko zich als een sacrale totem, een herdenkingsmonument: 'Gedenk gij zult sterven'. Het lijkt erop dat de kunstenaar zich verzet tegen autoreferentialiteit, hij wil het doek duidelijk laten spreken over zijn onderwerp. Daarmee blijft het schilderij een vehikel tot communicatie. Duidelijk is dat de kern van Rothkos kunstenaarschap, gezien zijn uitlatingen, niet esthetiserend maar moraliserend van aard is.

Ironisch is het dat daar waar het schilderij zich aanbied als een esthetische ervaring, of zich over geeft aan de geheel eigen interpretatie van een willekeurige toeschouwer, zijn maker tot wanhoop brengt.

Rothkos bright palette was a factor in his depression in the first place: the bright paintings of the early 1950s brought him his first significant measure of recognition but on different turns than he had hoped for. Appreciative critics found the colorful paintings decorative and beautiful, and Rothko found himself identified with a hedonistic 'art for arts sake' tradition that he held in contempt.<sup>17</sup>

Om de werkelijke boodschap over te brengen heeft Rothko in zijn latere werk zoveel mogelijk kleuren, c.q. esthetische genoegens uitgebannen.

He tried consciously, to create works that were equal in meaning but with as little color as possible so that no one who had not the interest or the courage to face the subject would be tempted to look at or buy the painting.<sup>18</sup>

Ondanks het feit dat Rothkos schilderij een onderwerp heeft, verwijst dit niet sec naar een concrete werkelijkheid. De symbolen brengen wel degelijk het trans mundane ter sprake. In die zin is het schilderij autoreferentieel, het verwijst naar zijn eigen werkelijkheid.

## Conclusie

Als er a priori gesteld wordt dat er een waarheid binnen het kunstwerk besloten ligt, dan verkrijgt het kunstwerk direct een verwijzende functie. Het kunstwerk functioneert dan als een filosofische of metafysische illustratie. Het auto- uit autoreferentialiteit van het vierde niveau blijkt dan te refereren aan de, in het kunstwerk besloten waarheid, niet sec aan het ding als kunstwerk.

Als het eerste niveau naar het concrete verwijst, het tweede niveau naar een gemoedstoestand, het derde niveau naar de anagogische werking, dan zou de verwijzende functie van het kunstwerk dusdanig voortgezet kunnen worden in het vierde niveau dat het naar de ideeën van de kunstenaar verwijst, die uiteindelijk de verwijzende instantie is. Het kunstwerk schept niet zijn eigen werkelijkheid, het is de kunstenaar die deze schept.

Het kunstwerk openbaart de waarheid zoals een willekeurige toeschouwer die in zichzelf kent en middels het kunstwerk interpreteert, of het openbaart de waarheid

---

<sup>17</sup>Chave, blz. 182.

<sup>18</sup>Chave, blz. 183.

zoals de kunstenaar deze tot uitdrukking brengt. In beide gevallen is het kunstwerk intermediair.

Middels bovenstaande Rothko analyses heb ik gedemonstreerd hoe een immanente benaderingswijze van een kunstwerk de kunstenaar tekort kan doen, zelfs zwaar kan frustreren en duperen. Een strikt immanente benaderingswijze vernietigd de ethische relatie, zoals die in het werk van Levinas aan de orde komt. Mijn mening is, dat een kunstwerk niet los van zijn maker bestaat. Een specifiek beeld is uitdrukking van een specifiek mens en behoort deze ook toe, zoals een taal een land toebehoort. Het is aan te bevelen een woordenboek open te slaan om zich in een (vreemde) taal te verdiepen. Waarom dan zou een beeldend kunstwerk slechts in zichzelf bezien mogen worden, als een weeskind.

Een grap maken in een vreemde taal waar niemand om lacht, of een serieuze uitspraak doen waar iedereen om begint te lachen is een zeer frustrerende ervaring, die de communicatie niet alleen verstoort maar de communicator als het ware sprakeloos in een isolement achter laat. Indien een beeld niet duidelijk voor zichzelf spreekt is dat geen zwakte of gebrek aan kwaliteit. Eerder is dat een kwaliteit die ons met ons eenzijdig begripapparaat confronteert.

Alleen het absoluut vreemde kan ons onderrichten. En alleen de mens kan mij absoluut vreemd zijn-alleen de mens weerstaat alle typologie, alle indeling, alle karakterologie, alle classificatie- en kan bijgevolg eindterm zijn van een "kennis" die tenslotte doordringt tot voorbij het object.<sup>19</sup>

Indien het kunstwerk een waarheid openbaart dan toch is het de mens achter dit kunstwerk die met de eer mag strijken.

## Referenties

- [1] *Art and its Objects* (London 1968, 2e editie 1980).
- [2] Chave, Anna C., *Mark Rothko - Subjects in Abstraction* (Yale University Press 1989).
- [3] Levinas, Emmanuel, *De totaliteit en het Oneindige* (Ambo 1987).
- [4] Levinas, Emmanuel, *Van het zijn naar het zijnde* (Ambo 1988).
- [5] Locher, J.L., *Aula lezingen 1998/99* (Gemeentemuseum Den Haag).
- [6] National gallery of art Washington, *Mark Rothko* (Yale University Press 1998).
- [7] Waldman, Diane, *Mark Rothko - A Retrospective* (The Solomon R. Guggenheim Fund 1978).
- [8] Wollheim, Richard, *Painting as an Art* (London 1987).

---

<sup>19</sup>Emmanuel Levinas, *De totaliteit en het Oneindige* (Ambo 1987), blz. 80.