

## Tijdloos en tragisch

Over het werk van Mark Rothko.

Door Joke J. Hermsen

Niet alleen in de literatuur, muziek en filosofie van de afgelopen eeuw is er gezocht naar mogelijke uitdrukkingen van een ander soort tijdervaring, ook in het werk van beeldend kunstenaars als Paul Klee en Mark Rothko zien we een fascinatie voor een andere, meer muzikalere tijd. Waar Georg Breitner naar eigen zeggen ‘geschiedenis wilde schilderen’, wil Mark Rothko zijn doeken juist van de kloktijd en de geschiedenis loszingen en ‘tijdloze’ momenten scheppen, omdat volgens hem alleen vanuit het tijdloze een nieuwe waarheid of ‘betekenis’ op kan lichten. Hoe heeft Rothko dat voor elkaar proberen te krijgen? Waar moest hij zich als schilder op richten om die ‘tijdloze’ dimensie in zijn werk te onthullen? Wat zien we eigenlijk als we onverwacht voor een doek van Mark Rothko komen te staan en wat gebeurt er met ons als we die twee of drie kleurvlakken zien, die elkaar op een bijna behoedzame manier proberen te benaderen? Onze blik lijkt zich aan het canvas vast te zuigen om zich binnen het spanningsveld tussen de kleurvlakken te verliezen in een onpeilbare diepte. Om ons heen verstomt het rumoer van de wereld. Verkeersgeluiden worden gedempt, stemmen vervagen. Het is alsof iemand de volumeknop van de wereld zachter zet en er een stilte neerdaalt, die door geen natuurkundige wet te verklaren is. Want natuurlijk wordt er nog net zo hard geschreeuwd en geroepen als daarvoor, alleen horen we dat niet meer, omdat we door het doek uit de herrie worden weggetrokken. En daar was het Rothko ook om te doen, zo lezen we in de biografie over Rothko die James Breslin in 1993 publiceerde. Temidden van het rumoer van de wereld, ‘zijn er velen die snakken naar een handvol stilte’, schreef Rothko samen met de schilder Gottlieb in 1943. ‘Een stilte waarin we kunnen wortelen en groeien’. Die stilte is noodzakelijk om een soort intermezzo op de tijd in te lassen en van daaruit tot bezinning te komen over datgene wat ‘tijdloos en tragisch is’.

Stilte dus, het leegscheppen van rumoer en ruis, om vervolgens opnieuw te kunnen nadenken en spreken over de wereld, opdat ‘die wereld ook verandert’, zoals Rothko tijdens een lezing aan het Pratt Institute in 1958 opmerkte. ‘De wereld was nooit meer hetzelfde na Picasso, na Miro. Hun nieuwe kijk op de wereld, veranderde ook onze visie.’ Deze mogelijkheid van een andere visie op de wereld was ook de moreel-politieke inzet van Rothko’s werk, hoezeer hij door sommige critici ook als een wereldvreemde mysticus is weggezet. Rothko (1903-1970), die als zoon van een Russisch-joodse familie in 1913 naar Amerika emigreerde, aan Yale University poëzie en filosofie studeerde en zich intensief tot de politieke en filosofische discussies van zijn tijd verhiel, was

geenszins wereldvreemd. In een door Breslin geciteerd interview verwoordde hij dit als volgt: ‘Ik denk dat ik met een bepaalde zekerheid kan zeggen dat in mijn schilderijen mijn fascinaties vooral moreel zijn, en zij bevatten niets wat ook maar doet denken aan esthetica of technologie. Niets stimuleert mij daartoe meer dan het vinden van een manier om de werkelijke natuur van mijn betrokkenheid met het leven en het denken aan te wijzen, een betrokkenheid die naar mijn mening heel intensief en menselijk is.’

Na de Holocaust was Rothko tot de conclusie gekomen dat, hoezeer hij ook van de menselijke figuur in de schilderkunst hield, er na de oorlog een tijd aangebroken was ‘dat niemand van ons nog die figuur kon gebruiken zonder deze te verminken’. De catastrofale geschiedenis van de jodenvervolgung was er de reden voor dat hij eind jaren veertig de emoties en ervaringen van menselijke figuren in kleurvlakken begon om te zetten. De enorme ontwikkeling die zijn werk juist die jaren na de oorlog doormaakte, van menselijke en mythologische figuren naar abstracte vlakken, is niet los van zijn politiek-filosofische overtuigingen noch van zijn betrokkenheid op de wereld te zien. Het onmenselijke geweld van de oorlog bracht hem ertoe een laatste zoektocht naar de kern van menselijkheid te ondernemen: ‘Ik wil mensen daarheen brengen waar ze hun menselijkheid weer kunnen ervaren.’ En dat kan volgens hem alleen als een kunstwerk ‘tijdloze momenten scheidt’, die de mens tot een nieuwe ervaring van zichzelf en vervolgens tot een nieuw inzicht over de wereld kan inspireren.

De mate waarin Rothko’s visie die van de Joods-Duitse filosofe Hannah Arendt weerspiegelt, is opmerkelijk. Arendt moest net als hij tijdens de oorlog naar Amerika vluchten. Daar kwam ze in mei 1941 in New York aan, met slechts 25 dollar op zak. Ze leerde Engels, pakte haar werk als journalist weer op en kreeg een deeltijdbaantje als docent filosofie aan het Brooklyn college. In een van de laatste interviews met haar vertelde de inmiddels wereldberoemde politieke filosofe dat zij noch haar echtgenoot Heinrich Blüchner, de eerste berichten over de Duitse vernietigingskampen die in 1943 via vluchtelingen New York bereikten, konden geloven. ‘Eerst geloofden we het niet. Hoewel mijn man en ik altijd zeiden dat we die bende, de nazi’s, tot alles in staat achtten. Dit geloofden we echter niet, omdat het tegen elke militaire noodzaak en behoefte in ging. Maar een half jaar later, toen het bewezen werd, geloofden we het uiteindelijk toch. Dat is eigenlijk de grootste schok geweest. Voor die tijd kon je tegen jezelf zeggen: “nou ja, we hebben nu eenmaal vijanden.” Maar dit was iets anders. Dit was werkelijk alsof de afgrond zich geopend had. Dit had nooit mogen gebeuren. Er is iets voorgevallen wat we geen van allen ooit kunnen verwerken.’

Hannah Arendt heeft haar filosofische oeuvre gewijd aan de analyse van dit oorlogsgeweld. Een boek als *De oorsprong van totalitarisme* (1951) is daar bijvoorbeeld geheel aan gewijd. Ook heeft zij getracht de voorwaarden te formuleren waaraan een samenleving moet voldoen om herhaling van dit

buitensporig geweld te voorkomen. In *‘Over menselijkheid in donkere tijden’* (1959) benadrukt Arendt de noodzaak van het telkens opnieuw beginnen van een gesprek over de wereld: ‘Want menselijk is de wereld niet omdat ze door mensen vervaardigd is, maar ze wordt pas menselijk als ze voorwerp van gesprek is. Pas als we erover spreken, vermensen wij zowel wat zich in de wereld als wat zich in ons zelf afspeelt, en door dit spreken leren we menselijk te zijn.’ Totalitaire regimes zijn er volgens Arendt altijd op uit juist dat gesprek onmogelijk te maken. Ze proberen met het zaaien van angst, het plegen van geweld en het voeren van propaganda het volk om te smeden tot één gelijkvormige en volgzame massa, die niet langer zelfstandig kan nadenken, geen conflicterende meningen mag laten horen en alleen hetzelfde als alle anderen mag zeggen en herhalen. Het kwaad dat het volk dan in navolging van de machthebbers kan aanrichten, komt niet voort uit de diepste krochten van een duivelse ziel, maar uit een gebrek aan politiek bewustzijn en een tekort aan zelfstandig kritisch nadenken; voor Arendt de kenmerken van menselijkheid. Voorwaarde voor deze menselijkheid is volgens haar ook de mogelijkheid om je te onderscheiden van anderen. Zij noemde dit ‘pluraliteit’, een veelheid in verscheidenheid, die in het gesprek met anderen naar voren kan treden.

In vrijwel al haar boeken waarschuwt Arendt voor de onmenselijkheid die ons ook in na-oorlogse tijden kan overkomen als we onze kritische geest en onze betrokkenheid op de wereld verliezen: ‘Het is een angstwekkend wegwijzen van alle organen waarmee wij op de wereld gericht zijn, te beginnen met de gemeenschapszin en het gezonde mensenverstand waarmee we ons in de gemeenschappelijke wereld oriënteren, tot onze zin voor schoonheid of onze smaak, waarmee we de wereld liefhebben.’ Een dergelijke wereldloosheid leidt volgens Arendt bijna altijd tot een vorm van barbarij. Voor haar, net als voor Rothko, ging het er na de oorlog om om te voorkomen ‘dat menselijkheid opnieuw een frase of een hersenschim wordt.’ De enige kans hierop is volgens haar het telkens opnieuw verwoorden van een eigen mening en het geven van een eigen visie op de wereld en die vervolgens in een gesprek aan anders denkenden voorleggen, in plaats van hen bij voorbaat van zo’n gesprek uit te sluiten.

Het werk van Mark Rothko terugbrengen tot louter de formalistische aspecten ervan, zoals veel critici, onder wie Clement Greenberg en Harold Rosenberg, deden, geeft geen rekenschap van zijn levenslange, artistieke zoektocht noch van zijn grote filosofische ‘betrokkenheid’ op de wereld. Zijn doeken zijn niet tot zuiver esthetische exercities te reduceren, omdat ze nadrukkelijk vragen stellen aan de mens en aan de wereld. Alleen om die reden zijn ze al politiek van aard. Dat wil niet zeggen dat Rothko zich bij het schilderen door een politiek programma liet leiden, zoals zijn collega’s in zijn geboorteland Rusland gedwongen waren te doen. Wel dat je niet over zijn werk kunt spreken zonder ook zijn ‘morele fascinaties’ en ‘menselijke betrokkenheid’ op de wereld in ogenschouw te nemen. Hoewel Rothko dit in menig manifest en

lezing zelf heeft benadrukt, heeft de kritiek tot op de dag van vandaag geprobeerd zijn werk tot de meer formalistische aspecten ervan terug te brengen. In een stuk in de *Volkscrant* over de grote overzichtstentoonstelling die in 2008 van Rothko's werk in London te zien was, betoogde ook Michael Zeeman dat Rothko 'een streng formalisme paarde aan een mystieke opvatting'. Hoewel er voor dat laatste nog wel iets te zeggen valt, is Rothko's werk naar mijn idee alles behalve formalistisch. Het is werk dat vanuit de transgressie van zowel de klassieke figuratie als de eigen identiteit een morele én politieke zeggingskracht verkrijgt. Daar is weinig zweverigs aan. We hebben hier niet te maken met een l'art pour l'art-kunstenaar. Bij hem stond er iets op het spel. Wat Arendt in haar boeken probeerde te bewerkstelligen, probeerde Rothko in zijn doeken neer te leggen: het behoud en de uitdrukking van menselijkheid

Samen met Adolph Gottlieb en Barnett Newman pleitte Rothko in een manifest voor: 'een kunst met inhoud, met een dramatische kracht en met een tijdloze en universele strekking', zoals we in Breslins biografie kunnen lezen. Hiermee onderscheidde Rothko zich bewust van de 'action painters', die op dat moment furore maakten, en waarmee hij niets van doen wenste te hebben. De term *action painting* kwam overigens van Harold Rosenberg, die de zogenaamd 'mystieke tak' – doelende op Rothko en Newmann – diskwalificeerde als zijnde 'apocalyptisch behang.' Tegelijkertijd probeerde ook hij Rothko's werk, net als Greenberg deed, tot louter vorm te reduceren. 'Om op mijn werk te zinspelen als *Action painting* grenst aan het onwaarschijnlijke,' antwoordde Rothko daarop. '*Action painting* is volledig tegengesteld aan het uiterlijk en de geest van mijn werk. (...) Noch de schilderijen van meneer Gottlieb, noch de mijne zouden zelfs als abstracte schilderijen gezien moeten worden. Het is niet de bedoeling dat ze een formeel kleur en ruimte arrangement benadrukken. Ze zijn vertrokken vanuit een natuurlijke weergave om slechts de expressie van het onderwerp te intensiveren.' Niet de vorm, maar 'de expressie van het onderwerp' was van belang voor Rothko, want 'er bestaan geen goede schilderijen die over niets gaan. Wij beweren dat het onderwerp het belangrijkste is, en dat alleen tragische en tijdloze onderwerpen betekenis hebben.' Deze tragische en tijdloze onderwerpen verwijzen naar niets anders dan de menselijke ziel, die eind jaren veertig op een behoorlijk dieptepunt van de geschiedenis was aanbeland. Rothko wilde naar eigen zeggen 'menselijkheid herscheppen', dat wil zeggen hij wilde het menselijke van de mens op het spoor komen door zijn angsten, zijn extases, zijn verrukkingen en zijn hoop te schilderen.

Behalve dat het rumoer afneemt als je blik in een doek van Rothko verzinkt, vindt er ook nog iets anders plaats. We worden als toeschouwer ook door het doek opgeëist. Het lijkt alsof we ons niet zozeer tegenover een doek bevinden, maar er zelf midden in terecht zijn gekomen. Rothko wilde dat zijn immense doeken laag werden opgehangen en dat de toeschouwers er niet meer dan 40 cm vanaf gingen staan. De afstand tot het doek moest voor hem met

andere woorden zo klein mogelijk zijn: ‘Ik schilder grote schilderijen omdat ik een toestand van intimiteit wil scheppen. Een groot schilderij neemt je mee een schilderij in. Ik realiseer me dat grote schilderijen vaak iets pompeus hebben. Maar de reden waarom ik ze toch schilder, is juist dat ik erg intiem en menselijk wil zijn. Als je een klein schilderij maakt, plaats je jezelf buiten je eigen ervaring. Als je echter een groot schilderij maakt, zit je er midden in. Het is niet langer iets wat alleen jij kan bepalen.’ Intimiteit en menselijkheid wilde Rothko scheppen, en de overgave aan ‘iets wat je niet langer zelf kunt bepalen.’ Waarom zou een dergelijke overgave nodig of interessant zijn? Om ‘menselijkheid te herscheppen’, dat wil zeggen een nieuw gesprek over de mens, over de wereld op gang te brengen, is de eerste vereiste dat men afstand doet van de vaste meningen en overtuigingen waarmee men tot dan toe de mens en zijn wereld interpreteerde.

Dit afstand nemen is overigens geen aangenaam of comfortabel proces, maar is iets dat pijn doet en ook weerzin oproept. Rothko streefde met zijn werk dan ook geen ontspanning na: ‘Mijn schilderijen bieden geen ontspanning, ze zijn geen massage, maar het tegendeel van rustgevend. Ze roepen de diepste gevoelens van geweld, offerschap, extase en verdoemenis op. We schilderen niet voor design studenten of kunsthistorici, maar voor mensen. En hun diep menselijke reactie is het enige bevredigende voor een kunstenaar.’ Nietzsche, de filosoof die Rothko naar eigen zeggen het meest nabij was, noemde dit ‘het lijden aan nieuwe inzichten’, dat alleen dankzij het afstropen van de oude zekerheden kan plaats vinden. Om ‘te kunnen worden die je bent’, dienen de oude waarheden en inzichten als het ware opgeschort te worden. Het is een ervaring die door Nietzsche ook wel extatisch wordt genoemd, omdat het letterlijk een uitstaan naar is, kortom een zich openstellen voor en zich overgeven aan het onbekende. Rothko spreekt in dit geval van ‘transcendentale ervaringen’: ‘Bevrijd van een vals gevoel van veiligheid, kan de kunstenaar zo zijn plastic rekeningsboekje achterlaten, op de manier zoals hij ook andere vormen van zekerheid achter zich liet. Zowel het gevoel van gemeenschap als van zekerheid berusten op het bekende. Hiervan bevrijd worden er transcendentale ervaringen mogelijk.’

Deze ‘transcendentale ervaringen’ zijn voor Rothko de noodzakelijke voorwaarden voor het scheppen van kunst. Niet alleen de oude interpretaties van de mens en de wereld dienen te worden overstegen, ook de transgressie van de identiteit van de kunstenaar zelf is in het geding. ‘Kunst’, schreef Rothko, ‘is daarom zelfopoffering’, want alleen dankzij dat offer kan het bekende verlaten worden en er iets nieuws gebeuren. Deze ‘transcendentale ervaring’ wordt door Rothko een ‘tijdloos moment’ genoemd, omdat deze niet aan de klok gebonden tijd als het ware haaks staat op of inbreekt in de as van de lineaire tijd. Interessant is dat Rothko, net als Bergson, juist die ervaring van een andere tijd als innerlijke vrijheid typeert: ‘my paintings move with internal freedom’. Wie voor een doek van Rothko staat, voelt deze ‘kloktijdloze’ ervaring van de innerlijke vrijheid. Dat

is waarschijnlijk ook de reden waarom we soms menen te verdwijnen in dit werk. De esthetische ervaring van Rothko's werk berust naar mijn idee dan ook niet op de formalistische aspecten ervan, maar op deze meer existentiële ervaring van tijdloze extase. De identiteit van de toeschouwer wordt voor een moment doorbroken, waardoor hij de indruk heeft niet langer tegenover het werk te staan, maar er door omringd of opgezogen te worden. Deze ervaring zorgt ervoor dat we ten opzichte van ons 'ik' (en onze ingenomen standpunten en vaste overtuigingen) transcenderen, maar ook ten opzichte van de ander, dat wil zeggen ten opzichte van de wereld. Door deze inbreuk op ons ik kunnen wij een glimp opvangen van de onzegbare en 'tijdloze' voorgeschiedenis die achter of onder onze bewuste identiteit verscholen ligt. Daardoor kan onze visie, onze 'waarheid' veranderen. Tegelijkertijd stelt deze ervaring ons ook open voor de anderen, voor de wereld. Dankzij de kunst kunnen we ons kortom opnieuw verbonden weten met de wereld, waar we sinds de vorming van onze identiteit tegenover zijn komen te staan.

Dit nu lijkt me een belangrijk punt in Rothko's esthetica. Het herscheppen van menselijkheid, waar het hem om te doen was, is mogelijk dankzij deze verbinding tussen de 'transcendentale ervaringen' enerzijds en de politieke betrokkenheid op de wereld anderzijds, hetgeen in de kunst, als het goed is, tot stand gebracht kan worden. Pas op het moment van transgressie, dat leidt tot een 'verruimd bewustzijn', om de term van Arendt te gebruiken waarmee zij het zich kunnen verplaatsen in de standpunten van anderen bedoelde, worden wij ook opnieuw op de wereld betrokken en kunnen wij ons het lot van anderen aantrekken en lukt het ons, in Rothko's woorden, 'menselijk en intiem' te zijn. Dankzij de ervaring van transgressie en de kortstondige onderdompeling in een tijdloos moment kan er een intermezzo, een interval op de lineairere kloktijd ontstaan, waaruit een nieuwe 'betekenis' geschapen kan worden. Want het is alleen in dit '*in between*', zoals Arendt stelde, dat het denken afstand kan nemen van gevestigde meningen en dat het nieuwe, nog niet gedachte, een aanvang kan nemen.

Eind jaren vijftig, begin jaren zestig maakte Rothko zijn mooiste doeken en won zijn werk ook aan aanzien, totdat het halverwege de jaren zestig steeds meer verduisterde. De kleuren verdwenen en de bijna hermetisch zwarte doeken van zijn voorlaatste series leken bijna letterlijk de dichtgemetselde ramen van de bibliotheek die Michelangelo voor de Medici's in Florence bouwde, te weerspiegelen. Op deze doeken is nauwelijks meer een 'transcendentale ervaring' mogelijk, omdat er geen enkele vluchtweg, geen hoop, geen precair evenwicht tussen ik en zelf, tijdsgebonden en tijdloos meer is. Zijn biograaf James Breslin suggereert dat deze duistere, rechthoekige doeken herinneren aan een traumatische anecdote uit Rothko's jeugd in Rusland. De kozakken van de Tsaar dwongen sommige joden uit zijn geboorteplaats Dvinsk een rechthoekig graf in de bossen te graven, waarna ze er zelf in moesten gaan liggen. Enkele decennia

later zouden dergelijke executies door de nazi's op grote schaal uitgevoerd worden. Rothko beweerde inderdaad zijn leven lang achtervolgd te zijn door dat rechthoekige graf. Waar of niet, zeker is dat de vraag: hoe te schilderen na Auschwitz, evengoed als de vraag: hoe poëzie te schrijven na Auschwitz, die de filosoof Adorno in de jaarten veertig opwierp, ook voor Rothko gold. Halverwege de jaren zestig leek hij het antwoord niet meer te weten. Een aantal jaren voor zijn zelfmoord waren Rothko's doeken en zijn wereldbeeld inktzwart geworden.

Dat was voor een deel aan de geschiedenis te wijten, maar ook aan het enorme succes van pop-artkunstenaars als Andy Warhol en Roy Liechtenstein, die halverwege de jaren zestig in Amerika alle aandacht begonnen op te eisen. Evenals de action painters, stonden de pop-artkunstenaars voor alles wat Rothko niet was. En hij kon het letterlijk en figuurlijk niet aanzien. Maar dit was de nieuwe generatie die overal in de spotlights stond en zijn kunst als een oubollig, gepasseerd station afdeed. Deze pop-art, die de oppervlakkigheid van de wereld wilde imiteren en kunst als handelswaar zag, die aan de lopende band van The factory van Warhol werd gefabriceerd, was niet alleen in tegenspraak met de kunst van Rothko, maar was, zoals hij dat zelf voelde, een regelrechte aanval op alles waar hij voor stond. Een opmerking van Andy Warhol in een interview uit die dagen kan in dit verband verhelderend zijn. Op de vraag wat hij met zijn kunst van identieke soepblikken nu eigenlijk beoogde, antwoordde Warhol dat hij hoopte dat zijn kunst ertoe zou bijdragen 'dat alle mensen op een gegeven moment hetzelfde zouden gaan kijken, hetzelfde zouden gaan zeggen, hetzelfde zouden gaan denken, hetzelfde zouden gaan voelen.' Een grotere tegenspraak met Rothko is nauwelijks denkbaar. Waar Warhol de identiteit en de monotonie van de beelden en identificaties affineerde en zelfs celebreerde, wilde Rothko deze juist teniet doen. Monomanie versus pluraliteit, de vercommercialisering van hetzelfde versus de zoektocht naar het onbekende. De triomfen van de pop-art kon Rothko moeilijk verkroppen. Hij meende dat zijn tijd, en misschien zelfs wel die van de kunst, voorbij was.

Toch waren de zwarte series niet Rothko's laatste werken. Korte tijd voor zijn dood, lukte het hem nog een keer zichzelf te overstijgen en het hermetische zwart te doorbreken met een zacht, bijna teder melkachtig grijs; deze doeken behoren naar mijn idee tot de mooiste uit zijn latere periode. Hierin vind je alles terug, wat hij enkele jaren daarvoor nog over zijn kunst aan studenten van een kunstacademie vertelde. Er moest 'een zekere verhouding tot de dood' uit spreken en er moest ook een zekere mate van 'sensualiteit, spanning, conflict en verlangen' voelbaar in zijn. Tenslotte moest er '10 % hoop' in zitten. Was dit laatste in de zwarte series bijna verdwenen, in de allerlaatste schilderijen keert die 10 % weer terug en geeft adem aan de doeken, en vrijheid, en zet de dichtgemetselde ramen op een kier. 'Het belangrijkste gereedschap dat de kunstenaar kan gebruiken is zijn geloof in eigen kunnen om wonderen tot stand te brengen op het moment

dat ze nodig zijn. Schilderijen moeten wonderlijk zijn. Het schilderij moet voor de maker, evenals voor ieder ander die het later zal ervaren - een openbaring zijn, een onverwachte ontknoping zonder precedent van een eeuwig verlangen.'

Het bijzondere van Rothko's werk is niet een abstract formalisme. Het bijzondere van zijn werk is dat het de mens bij zichzelf naar binnen leidt en een inkijkje geeft in 'het tijdloze en tragische' van zijn eigen ziel. Teneinde dit voor elkaar te krijgen, moest die mens in zijn uiterlijke figuratie getranscendeerd worden. Om oog voor de ander, voor de wereld te kunnen krijgen, dient deze menselijke figuur, met zijn categoriale opdelingen en reducerende betekenissen doorbroken te worden, of zoals Rothko het zelf kernachtig uitdrukte: 'De aloude identificatie met de dingen moet verpulverd worden, teneinde de beperkende associaties te vernietigen.' Daarom maakte hij van de uiterlijke verschijningsvorm van menselijke figuren geabstraheerde kleurvlakken, om die determineringen en identificaties als het ware zo lang mogelijk uit te stellen. Maar daarmee werd het nog geen abstracte of puur formalistische kunst. 'Het gaat nooit over de vraag abstract of figuratief. Het gaat altijd om het beëindigen van de eenzaamheid, om het kunnen ademen en om je armen opnieuw te kunnen uitstrekken.'

Niet alleen de kunstenaar, of de menselijke figuren op zijn doeken, ook de toeschouwers die de ervaring van de doeken van Rothko ten deel willen vallen, zullen bereid moeten zijn zich open te stellen voor deze transgressie, willen zij 'kunnen ademen' en hun 'armen opnieuw uitstrekken.' Daarmee wordt het kijken naar de doeken van Rothko geen louter aangename bezigheid. Weemoed is een woord dat eerder opwelt, omdat het gestemd is door afscheid, maar tegelijk ook iets goudgerands laat oplichten van een diepte in ons zelf, die we vergeten of verdrongen hadden, maar waarin niettemin de kern van onze menselijke waardigheid en onze verbondenheid met anderen resideert: 'De mensen staan soms voor mijn schilderijen te huilen omdat ze dezelfde religieuze ervaring hebben als ik, toen ik het schilderde. En als je slechts geraakt wordt door de kleurverhoudingen, dan mis je dit aspect.' Als de blik slechts materialistisch of formalistisch is, zullen zij ongevoelig blijven voor de zeggingskracht van dit werk. Rothko gaat zelfs verder dan ongevoelig, hij noemt die blikken wreed. 'Een schilderij leeft door gezelschap; het ontplooit zich en leeft op in de ogen van de gevoelige toeschouwer. Het kan echter ook sterven door hetzelfde gegeven. Hoe vaak wordt een werk niet geschaad door de ogen van de ongevoelige en door de wreedheid van de impotente mensen die hun kwellingen algemeen toepassen.'

Misschien niet zozeer wreed, als wel een gemiste kans. Soms houdt het leven, het alledaagse, je zo bij de lurven, dat je beter het museum kunt verlaten en buiten een fris luchtje kunt gaan scheppen. Maar soms gebeurt het wel. Dan openen zich de schijnbaar gesloten ramen van Rothkos doeken en treed je een ruimte binnen, die ver afstaat van het dagelijkse rumoer.. Het is een ruimte, die voor mij ook sterk poëtische en muzikale elementen kent, en dat is niet zo



verwonderlijk, omdat Rothko naar eigen zeggen de schilderkunst op het plan van de muziek en de dichtkunst wilde tillen. Het is ook een tijdloze en oneindige ruimte, die wellicht herinnert aan onze 'voorgeschiedenis', waarnaar we wellicht ooit weer zullen terugkeren. Maar bovenal is het een menselijke ruimte, waarbinnen de modes en de waan van de dag ontstegen worden en er een menselijkheid naar voren treedt, die over zichzelf heen durft te buigen en durft af te tasten wat zich nog in zichzelf en in de ander verscholen houdt. Een menselijkheid kortom van de innerlijkheid, in de stilte van de tijd, die gedreven wordt door dat wat Rothko het sterkst motiveerde: verbondenheid. Zijn werk is zo'n veertig jaar na zijn dood in zekere zin zelf tijdloos geworden, en zal, vermoed ik, de tand des tijds nog lang doorstaan. Van veel action-painters of pop-artists kan dat niet gezegd worden. De meesten daarvan zullen waarschijnlijk vooral als sociaal-modieus fenomeen de geschiedenis in gaan.

Fragment uit: *Stil de tijd*, Joke J. Hermsen, Arbeiderspers.