

*Jyrki Laukkanen*

**MARK ROTHKON EI-ESITTÄVÄN TAITEEN HENKISIÄ JA MYTTISIÄ MERKITYS-  
TASOJA JA NIIDEN TAUSTATEKIJÖITÄ**

Pro gradu -tutkielma  
Jyväskylän Yliopisto  
Taidehistorian laitos  
2000

# SISÄLLYS

## I JOHDANTO TUTKIMUSKENTTÄÄN:

- .....3
- 1. Tutkimuksen tavoitteet, metodit ja materiaali
- 2. Tutkimuksen sisältö
- 3. Käsitteiden määrittely

## II MARK ROTHKO:

- .....8
- 1. Mark Rothkon nousu ja tuho:
  - 1.1. Ab ovo
  - 1.2. Surrealismin kautta ei-esittävään
  - 1.3. Menestys ja eristäytyminen
  - 1.4. Tilaustyöt
  - 1.5. Kohti synkempiä sävyjä
- 2. Sijoittuminen taiteen kentällä:
  - 2.1. Abstrakti ekspressionisti
  - 2.2. Suhde abstrakteihin pioneereihin
  - 2.3. Toinen jalka surrealismissa
  - 2.4. Suhde ekspressionismiin
- 3. Rothkon oma taidekäsitys:
  - 3.1. Kun työt alkoivat puhutella yhä suurempaa joukkoa, niin itse tekijä vaiken
  - 3.2. Taide – universaali kieli
  - 3.3. Aihe ja sen keskeisyys
  - 3.4. Traagisuudesta kuoleman äärelle
  - 3.5. Maalausten asettelusta

## III EI-ESITTÄVÄN MERKITYSTASOJA ELI ROTHKON TAITEESTA NOUSSEIDEN TULKINTOJEN MONINAISUUS:

- .....30
- 1. Tulkinnasta toiseen
- 2. Formalismista romantismiin eli suurten teorioiden juhlaa
- 3. Tulkintojen moninainen viidakko
- 4. Ongelma tulkintojen kentässä
- 5. Kohti uusia painopisteitä

## IV EI-ESITTÄVIEN AIHEMIEN SUHDE FIGURATIIVISIIN LÄHTÖKOHTIIN:

- .....39
- 1. Kohti selkeyttä
- 2. Koodatut värikentät
- 3. Syntymän ja kuoleman koodit
- 4. Multiform- maalauksien äärellä
- 5. Koodi taidehistoriassa

<b>V</b>	<b>THE LAST RABBI OF WESTERN ART:</b>	.....46
	1. Rothko ja henkisyys:	
	1.1. Johdanto henkisyys-käsitteeseen	
	1.2. Rothkon taide ja henkisyys	
	1.3. Mark Rothkon uskonnollis-filosofisesta ajattelusta	
	2. Henkisiä merkitystasoja ja niiden taustatekijöitä:	
	2.1. Liikomme laaja-alaisella kentällä	
	2.2. Rothkon työt kohtaavat ylevän:	
	Johdanto subliimi-käsitteeseen	
	Edmund Burkesta Newmaniin	
	Adornolaisia virityksiä	
	2.3. Kohdusta hautaan	
	2.4. Värillä on väliä	
	2.5. Ikonien arvokkuutta	
	2.6. Kaikesta huolimatta olen päättänyt tuhлата paperia:	
	Sytä tuhlaukseen	
	In medias res	
	Hymy ei hydy	
<b>VI</b>	<b>MYTTISIÄ MERKITYSTASOJA JA NIIDEN TAUSTATEKIJÖITÄ:</b>	.....66
	1. Mythmaker	
	2. Omen of the Eagle	
<b>VII</b>	<b>PÄÄTÄNTÖ:</b>	.....72
	1. Vielä kerran Rothkosta ja hänen maalauksistaan	
	2. Ja siitä miten ne jäivät henkiin.	
<b>VIII</b>	<b>LÄHTEET JA KIRJALLISUUS</b>	.....77

# I JOHDANTO TUTKIMUSKENTTÄÄN

Säiliö sisältää; lähde kumpuaa yli.

- William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*

## 1. Tutkimuksen tavoitteet, metodi ja aineisto:

Tutkimukseni kohteena on Mark Rothkon (1903-1970) ei-esittävä tuotanto (n. 1946-70) sekä pääasiassa 1990-luvulla julkaistu Rothko-kirjallisuus. Otan esille myös Rothkon esittävää tuotantoa, koska ajattelen sen vaikuttaneen keskeisesti hänen ei-esittäviin maalauksiinsa. Keskityn ensisijaisesti Rothkon taiteesta kirjoittaneiden tutkijoiden näkökulmiin. Minua kiinnostaa se, kuinka maalaukset resonoivat suhteessa taiteen kokijaan. Pyrin myös valottamaan niitä tekijöitä, jotka aiheuttavat tietyn merkityksenannon. Rothko itse esiintyy sekä tekijänä että kokijana. Eri rooleja on kuitenkin vaikea erottaa toisistaan, enkä ole edes varsinaisesti yrittänyt tehdä sitä tässä työssäni. Joka tapauksessa niin Rothkon intentiot kuin havainnotkin omista töistään ovat keskeisessä asemassa.

En aio jäädä pelkästään ulkopuoliseksi tarkkailijaksi vaan tulkitsen myös yhden Rothkon maalauksista. Tutkimukseni yleiskäsitteeksi valitsin Mark Rothkon ei-esittävän taiteen herättämät henkiset ja myyttiset merkitystasot sekä niiden taustatekijät. Molemmat tasot tulevat selkeästi esille, niin Rothkon omissa kirjoituksissa kuin muidenkin hänen maalauksistaan kirjoittaneiden tutkimuksissa.

”Löysin” aiheeni, kun omalle maalauskaikalleni ilmestyi tutkimani taiteilijan käyttämien muotojen kaltaisia muotoja – tunsin pitkään olevani ”kotona”, itseäni varten tehdyssä maailmassa. Olin aikaisemmin nähnyt Rothkon maalauksia kirjoista kuvajäljenteinä, mutta vasta oman tekemiseni kautta ja näyttelyissä varsinaisten Rothkon maalausten edessä ne lopullisesti vakuuttivat.

Luonteeni on eklektinen; en halua tukeutua mihinkään yksittäiseen tieteelliseen lähestymistapaan tai ajattelijaan. Toisaalta en ole ajattelijoina, joista jossain vaiheessa olen ollut kiinnostunut, hylännytkään vaan olen luonut oman synteesisini niiden pohjalta. Se miten

tutkin, on persoonallisuuteni ja aiheeni muokkaamaa. Tutkija tulee väistämättä osaksi työtä (enemmän tai vähemmän). Eikä ”mukaan menemistä” mielestäni pidä pelätä, koska tutkijan näkyväksi tulemista ei kuitenkaan voi kokonaan estää. Mielestäni meidän olisikin vain pyrittävä tiedostamaan mahdollisimman tarkasti oma subjektiivisuutemme. Mukaan meneminen ei siis saisi tapahtua millään ”jalat irti maasta”-mentaliteetilla vaan olisi kyettävä tiedostamaan ja pystyttävä perustelemaan tulkintatapansa ja valintansa. Yleisesti tiedemaailma pitää subjektia subjektina vain, jos se toimii jossain määrin rationaalisesti, eli joidenkin käsitteiden, teorioiden, olettamusten ja päätelmien pohjalta (joko itse luotujen tai muiden).

En ole koskaan ollut hyvä tanssimaan valmiiden tarkkaan määrättyjen askelmien mukaan; en ole joko osannut, voinut tai halunnut. Voimakkaasti strukturoidun rakenteen sijaan tarkoitukseni on paremminkin löytää mahdollisimman laajalta kentältä kosketuspintoja Rothkon taiteesta nousseille tulkinnoille. Vapaampi rakenne antaa itselleni ja myöskin aiheelleni paremmin tilaa. Rothkon töiden tyhjentyvät luonne puoltaa avoimempaa käsitteilytapaa. Hänen maalauksensa ovat mielestäni ilmeisen tyhjentyvät tulkintojen lähteitä ja lisäksi ne resonoivat erittäin laajalla kentällä. Määrittelemällä alusta pitäen liian jyrkästi tutkimuksen rakenteita ja käsitteitä olisin valmiiksi niiden vanki ja kuulisin ainoastaan niitä vihjeitä, mitä määritelmät pystyvät antamaan. Tarkoitukseni on pikemminkin ajatella ja sisäistää tekemisen kautta – toisaalta tiedän, että on erittäin tärkeä säilyttää punainen lanka ja edes jonkinlainen jatkumo omassa työssään.

En pyri niinkään vastustamaan tai puoltamaan vaan kuvaamaan ja esittämään erilaisia voimakenttiä, jotka vaikuttavat Rothko-kirjallisuudessa. Tavoitteenani on, että Rothkon työt tulevat mahdollisimman monelta suunnalta ja elementiltään (esim. väri, tila ja aihe) aktiivisiksi. Pyrkimykseni on tasapainoilla erilaisten merkitystasojen kentässä, kuvata niitä rihmastomaisesti niin, että ne joko imevät tai ruokkivat toisiaan – ollen toisilleen vihamielisiä tai myötämielisiä. Aikomukseni on pitää esillä melko vastakkaisiakin voimakenttiä ja näkemyksiä – sietää ristiriitoja. En usko, että näkemykset voivat tematisoitua joksikin muuttumattomaksi vaan ajattelen niitä pikemminkin historiaan sidottuina voimakenttinä, joita luodaan jatkuvasti uudelleen. Tutkimuksen ehdot ja tutkijat ovat ajallisesti määrittyneitä ja tulevat määrittymään näin myös uudelleen. Näkökulmien moninaisuuksien ja osittaisten vastakkaisuuksien johdosta käsittelytapani on väistämättä pluralistista.

En siis pyri mihinkään kaiken kattavaan Rothkon maalausten tulkintaan, koska näen sen mahdottomaksi. En toisaalta usko yhteen ikuiseen totuuteenkaan, joka on piileskellyt yksittäisissä/sessä maalauksissa/nessa, vaan aion vertailla niitä merkitystasoja, jotka ovat syntyneet Rothkon maalauksien edessä. Tämän lisäksi hahmottelen myös omaa lähestymistapaa Rothkon taiteeseen. Tutkimukseni ei varsinaisesti tule muodostamaan mitään

yhtenäistä tarinaa vaan jokainen itsenäinen luku on oma tarinansa, jotka elävät suhteessa toisiinsa.

Tutkimusaineisto muodostuu luontevasti siitä kirjallisuudesta, jota on kirjoitettu Rothkosta ja hänen töistään. Julkaisujen lukuisuudesta johtuen olen joutunut rajoittamaan käsittelemääni aineistoa. Toisaalta myös se, että oma kokemukseni on sidoksissa tämän hetken (tiede)maailman tietoon ja arvostukseen, on asettanut omat rajansa. Näin ollen on loogista, että myös muiden tutkimukset nousevat ajallisesti samanlaisen kulttuurin ilmapiiristä: siksi rajoitun pääasiassa uudempaan Rothko-kirjallisuuteen. Käytän lähteinä yleisesti legitimoitua Rothko-kirjallisuutta. Kirjoittajat ovat yleisemmin professoreita tai/ja tutkijoita Atlantin molemmilta puolin (suurimmaksi osaksi Englannista ja Yhdysvalloista). Mitään kaiken kattavaa läpikäyntiä kirjallisuudesta on mahdoton käydä. Niinpä olen valinnut kirjallisuutta oman tunteukseni ja taidelehtien arvostelujen pohjalta.

Rothkon omilla ajatuksilla ja kirjoituksilla töittensä lähtökohdista ja omista toimintatavoistaan on myös keskeinen merkitys tutkimuksessani. En ole henkilökohtaisesti koskaan innostunut puhtaista ”tekijän kuolema” -ideoista, sillä mielestäni me haluamme myös omaksua henkilökohtaisen vastuun sanomisistamme ja tekemisistämme. Emme ole yksin kielen, kulttuurin tai ideologian kirjoittamia, vaan myös me kirjoitamme. Oma käsitykseni tekijän, vastaanottajan ja taideteoksen suhteesta on, että niillä jokaisella on oma keskeinen merkityksensä tulkinnassa. Ajattelen, ettei ole mahdollista irrottaa taideteosta kokonaisuudessaan siitä suhteiden kentästä, jonka teos, tekijä ja vastaanottaja muodostavat.<sup>1</sup>

## 2. Tutkimuksen sisältö:

Aluksi esittelen lyhyesti tutkimani taitelijan, Mark Rothkon, ja hänen teoksensa. Tarkoitukseni on antaa yleiskuva tuomalla keskeisempiä tapahtumia esille niin hänen henkilökohtaisesta elämästään kuin taiteestaankin. Tämän jälkeen kerron siitä, kuinka Rothko sijoittuu taiteen kartalle – Rothkon omia ja tutkijoiden näkemyksiä hyödyntäen. Seuraavaksi tuon esille Rothkon omaa taidenäkemyksiä ja hänen suhdettaan omiin töihinsä. Rothko kirjoitti melko paljon omista töistään artikkeleita aina 1960-luvulle asti, joita julkaistiin enimmäkseen *Tiger's Eye* -nimisessä lehdessä, mutta myös *New York Times*issa ja *Art News*issä. Myöhemmin Tate Gallery on julkaissut niitä kirjassa *Mark Rothko*, jota tässä työssäni käytän lähteenäni. Rothko yritti vaikuttaa keskeisesti siihen, miten hänen töitään tulkittiin ja huolehti poikkeuksellisen tarkasti töidensä kohtalosta vielä senkin jälkeen, kun ne olivat läheneet näyttelyihin tai uusille omistajille hänen ateljeestaan.

Itse Rothkosta siirryn hänen maalauksiinsa. Teen lyhyen katsauksen siihen, mitä Rothkon taiteesta on kirjoitettu 1950-luvulta lähtien. Tuon esille keskeisimpiä Rothko-

kirjoittelun valtavirtoja ja vähän pienemmänkin kannatuksen saaneita näkemyksiä. Kerron myös siitä, kuinka kirjoittelu on muuttunut vuosien 1950-2000 välillä, mitä uusia painopisteitä on löytynyt, ja mitkä asiat ovat muodostuneet ongelmallisiksi. Rothkon esittävä tuotanto on myös keskeisesti läsnä, koska näen, että sen avulla paljastuu monia merkittäviä seikkoja Rothkon ei-esittävästäkin taiteesta.

Kappaleessa *Last Rabbi in Western Art* pääsen vihdoin "itse asiaan". Alussa johdattelen henkisen käsitteeseen ja siihen, miten se liittyy Rothkon taiteeseen. Tämän jälkeen tutustutan lukijan Rothkon omaan filosofis-uskonnolliseen ajatteluun. Hän itse ajatteli taiteilijana olemista pitkälti Kierkegaardin Aabraham-tarinan kautta "hypyksi", jota hän sitten maalauksillaan reflektoi. Rothkon sisäisestä maailmasta johdattelen lukijan huomioimaan, kuinka laaja-alaisella säteellä hänen maalauksensa resonoivat. Ensimmäisenä Rothkon työt kohtaavat ylevä-käsitteen. Käsite tulee tutkimuksessani keskeiseksi erityisesti yrityksenä tavoittaa maalauksen kohtaamisen yhteydessä syntyneen kokemuksen aiheuttaja tai sen päämäärä. Tämän jälkeen kurkistetaan Anna Chaven johdattamana lähinnä Rothkon taiteen herättämiin viittaussuhteisiin, selkeästi kristillisestä tai juutalaisesta perinteestä ammentavaan taiteeseen. Lopuksi lyhyt katsaus värien kautta henkiseen maailmaan ja töiden ikonimaisuuteen. Omassa näkemyksessäni yritän mahdollisimman tarkkaan tehdä selkoa siitä, mitä koin niin visuaalisesti, kognitiivisesti kuin affektiivisestikin yhden Mark Rothkon työn (*Untitled*, 1954) edessä. En pyri mihinkään laajempaan tulkintaan Mark Rothkon taiteesta vaan pitäydyn tässä yhdessä työssä.

Viimeistä edellisessä kappaleessa tutustutan lukijan Rothkon taiteen herättämiin myyttisiin merkitystasoihin, tällä kertaa poikkeuksellisesti hänen esittävän maalauksensa (*The Omen of the Eagle*) kautta. Rothkon tarkoituksena oli saada myyttinen tietoisuus heräämään henkiin, saada se hedelmöittämään sitä aikaa, jota hän eli. Myös myyttisten merkitystasojen kohdalla tulee keskeisesti esille se, kuinka laaja-alaisesti Rothkon maalaukset viittaavat kulttuuriseen perinteeseemme ja hänen omaan aikaansa. *Päättäntö*-kappaleessa teen eräänlaisen yhteenvedon ajatuksista, jotka ovat nousseet työn pohjalta. Tämän jälkeen kerron lyhyesti siitä, kuinka Rothkon työt ja kommentit elävät tämän päivän keskeisten taiteilijoiden mielissä ja maalauksissa.

### 3. Käsitteiden määrittely:

Vaikka ensimmäisessä kappaleessa sanoinkin haluavani välttää liiallisesti määrittelemästä käyttämiäni käsitteitä, niin eräiden keskeisten käsitteiden määrittelemisen näen välttämättömäksi, jotta kykenisin säilyttämään selkeyden tutkimuksessani. Kontrollin ja kaaoksen välimaastossa yritän pitää järjestelmäni koossa.

Keskeisin käsite tutkimuksessani on ei-esittävä. Käyttäessäni tätä käsitettä en tarkoita, etteikö maalaus voisi esittää jotakin. Tarkoitan maalausta, jonka aihe ei voi saada sellaisia vakiintuneita merkityksiä, jotka nousevat suoraan ympäröivästä visuaalisesta todellisuudestamme.

Henkisyys-käsitteellä taas tarkoitan eräänlaista ihmistajunnan toimintamuotoa. Mitään henkistä substanssia – henkiolentoa – ei tarvita vaan mieltämisprosessissa itsessään on tuo ”salaperäinen” henkinen. Henkisyys on epäaineellista todellisuutta, joka reaalistuu ja on todettavissa pääasiassa vain toimintojensa kautta, ja juuri siksi se on ongelmallinen käsite.<sup>2</sup> Painotan kuitenkin, että vaikka henkisyys taideteoksessa viitaakin itsensä ulkopuolelle, niin käyttämässäni tarkoituksessa se samalla voi viitata myös itseensä. Silloin ei välttämättä suljeta formaalisiakaan ominaisuuksia pois. Maalauksessa on tiettyjä ominaisuuksia, jotka tekevät siitä henkisen maalauksen. Viimeksi mainittu on minulle keskeistä erityisesti rationaalisen taidehistorioitsijana. Toisaalta filosofisempi, kokemuksista ammentava mentaliteettini, on enemmän kiinnostunut edellisestä.

Myytti on käsite, jonka selittäminen yksiselitteisesti on lähestulkoon mahdotonta. Itse ajattelen myyttisyyden ihmisen ontologiseksi kokemistavaksi. Se rakentuu enemmänkin oman konkreettisen logiikan kuin rationaalisen logiikan mukaan. Se on poeettinen pikemminkin kuin praktinen, kollektiivinen pikemminkin kuin yksilöllinen ja se pyrkii tarjoamaan, vanhaan nojautuen ja uutta luoden, omia ratkaisumalleja ihmisen metafyyssisiin ongelmiin.<sup>3</sup>

Rothkon ei-esittävien maalauksien luokituksessa nousee esille kaksi termiä. Kronologisesti ensimmäinen on *multiform* -maalaukset (kuva 1),<sup>4</sup> jota useassa yhteydessä käytän selkeyden vuoksi yleisempänä kategoriana. Tällöin tarkoitan noin vuosien 1946-50 välillä tehtyjä maalauksia, jona ajanjaksona selkeät viitteet visuaaliseen todellisuuteemme hävisivät, eivätkä värikentät toisaalta olleet vielä saavuttaneet Rothkon klassisen kauden mittasuhteita. Kaikki ajankohdan maalaukset eivät suinkaan ole tuon nimisiä vaan useat niistä ovat saaneet nimekseen myös joko numeron tai *Untitled*.

Toinen keskeinen termi on klassinen kausi,<sup>5</sup> jolla tarkoitan yleistä kategoriaa, joka sijoittuu Rothkon tuotannossa vuosien 1950-70 väliin. Ryhmän maalaukset ovat *multiform* -maalauksien tapaan monesti voimakkaan koloristisia, mutta sommittelullisesti huomattavasti selkeämpiä ja horisontaalisempia. Se on juuri se ajanjakso, josta Rothko parhaiten tunnetaan. Kauden yksittäiset maalaukset ovat saaneet nimensä joko väriensä mukaan, tai niillä on nimenään pelkästään numero tai *Untitled*.



## VIITTEET

1. Ks. esimerkiksi Routila, 1986, 54-7, jossa Routila pohtii eri tekijöiden suhdetta huomattavasti teellisemmin.
2. Ks. Rauhala, 1997, 187-206. Lauri Rauhalan artikkeli *Henkisen olemassaolon kartoitusta*, josta olen pitkälti ottanut henkinen-termin määritelmäni.
3. Ks. Louhivuori, 1988, 26-39. Hänen tutkimusta myytistä ja myyttisyydestä olen soveltanut omaan työhöni.
4. National Gallery of Art Washington, 1998, 89. Esimerkki eräästä tuon ajan maalauksesta: No. 9 *[Multiform]*, 1948. National Gallery of Art, Wahsington.
5. Termin olen ottanut käyttöön Anna Chavelta, en tiedä onko se hänen keksimä vai onko sitä käytetty jo aikaisemmin. Ks. (kuva 6), jossa yksi tyypillinen esimerkki kyseisen kauden maalauksesta

## II MARK ROTHKO

### 1. Mark Rothkon nousu ja uho:

My art is not abstract; it lives and breaths.

- Mark Rothko

#### 1.1. Ab ovo:

Marcus Rothkowitz syntyi vuonna 1903 Venäjän Dvinskissä (nykyisin Latvian Daugavpils). Hän oli nelilapsisen perheen nuorin. Hänen isänsä oli juutalainen apteekkari,<sup>1</sup> joka kasvatti lapsensa traditionaaliseen juutalaiseen tapaan. Marcus muutti perheineen paremman tulevaisuuden toivossa kymmenen vanhana Yhdysvaltoihin – Oregonin osavaltiossa sijaitsevaan Portlandiin. Hänen ensimmäinen varsinainen opiskelupaikkansa oli Yalen yliopistossa, jossa hän muiden klassisten aineiden lisäksi opiskeli piirustusta.

Vuoden 1925 alkupuolella Marcus asettui New Yorkiin asumaan päättäen omistautua maalaustaiteelle.<sup>2</sup> Samalla hän tuli vapauttaneeksi itsensä perheen tuomasta turvallisuudesta, juutalaisten uskonnollisesta traditiosta<sup>3</sup> ja yliopistourasta. Taiteilijaksi hän opiskeli osaksi itse, mutta sai myös merkittävästi vaikutteita toiselta venäjänjuutalaiselta emigrantilta Max Weberiltä (1881-1961), jonka opetusta hän seurasi jonkin aikaa 1920-luvun lopulla.<sup>4</sup>

Rothkowitzin kaksikymmentäluvulla tehdyt maalaukset ovat vielä melko sovinnaisia maisema- ja kaupunkikuvauksia, mutta siirryttäessä 30-luvulle hänen muotokielensä yksinkertaistui ja maalauksiin tuli voimakkaita arkkitehtonisia piirteitä. Maalauksissa kuvatut ihmiset ja niiden piirteet näyttävät ikään kuin muuntuvan tai pusertuvan voimakkaan arkkitehtonisen tilan paineesta. Iduillaan olivat jo tuolloin ensimmäiset kuvalliset elementit aiheesta, josta hän oli kiinnostunut koko elämänsä ajan, ihmisen traaginen osa maailmassa. Ihmisten emootiot ja niiden kuvaaminen nousi yhä keskeisemmäksi hänen töissään.

Vuonna 1935 Rothkowitz oli mukana yhdessä Adolph Gottliebin kanssa perustamassa ekspressionistiryhmää The Ten. Ryhmä järjesti kaikkiaan kahdeksan yhteistä näyttelyä noin neljän vuoden toiminnan aikana. Vuonna 1939 ryhmä hajosi erimielisyyksiin.<sup>5</sup>

## 1.2. Surrealismin kautta ei-esittävään:

Neljäkymmentäluvulle tultaessa Rothkowitz alkoi kokea arkisesta ympäristöstä nousevat aiheet riittämättömiksi kuvaamaan ihmisen yleisinhimillisiä ikuisia pelkoja ja motivaatioita. Hän kääntyi myyttien puoleen ja hänen muotokielensä muuttui surrealistiseksi. Vuonna 1942 hänen maalaustensa nimet alkoivat viitata suoraan kreikkalais-roomalaisiin tai juutalaisiin myytteihin. Keskeisen innoitteen myyttien tutkimiseen hän sai Friedrich Nietzschen kirjasta *Die Geburt der Tragödie*,<sup>6</sup> jossa Nietzsche muun muassa toteaa, että jokainen, joka kadottaa myyttinsä, tuhoutuu. Huolimatta suorista viitteistä myytteihin, Rothko ei niinkään pyrkinyt kuvittamaan niitä vaan pikemminkin luomaan oman, yleisemmän, tiukasti myös omaan aikaan sijoittuneen myyttisen visionsa.<sup>7</sup> Hieman ennen tätä Marcus Rothkowitzin nimi oli muuttunut Mark Rothkoksi. Ensimmäiset Rothko-nimellä signeeratut työt löytyvät käyttämistäni kirjoista vuodelta 1939.<sup>8</sup> James Breslinin mukaan nimi vaihtui vuonna 1940.<sup>9</sup> Vuonna 1945 oli Rothkon ensimmäinen suurempi yksityisnäyttely Peggy Guggenheimin galleriassa. Esillä oli viisitoista öljymaalausta ja muutama guassi.<sup>10</sup>

Vuoden 1946 jälkeen alkoivat Rothkon maalauksista hävitä suorat viitteet näkyvään maailmaan ja kirjallisiin aineksiin. Syntyivät niin sanotut *multiform* -maalaukset, jotka ovat täynnä pieniä värikenttiä. Värikentät kasvoivat ja muuttuivat säännöllisemmiksi mentäessä kohti 1950-lukua. Jos hänen maalauksistaan katosivatkin kirjalliset ainekset, on sitä vastoin hänen kirjoitettu – aikanaan julkaistu aineistonsa suurimmaksi osaksi 1940-luvulta. Julkaisuissa hän pohtii taiteensa peruskysymyksiä, niin esteettisiä kuin aiheisiinkin liittyviä tavoitteita.

Yhdessä taiteilijatoverinsa Adolph Gottliebin (1903-1974) kanssa<sup>11</sup> vuonna 1943 Rothko lähetti New York Timesille kuuluisan, myöhemmin monesti lainatun kirjeen, jossa hahmoteltiin syntymässä olevan uudenlaisen ekspressionistisen suuntauksen ensi askeleita. Kirjeessään he muun muassa tunnustivat henkisen sukulaisuutensa primitiiviseen ja arkaaiseen taiteeseen. Alkoi hahmottua uusi ryhmä, joka sai nimekseen abstraktit ekspressionistit.<sup>12</sup> Ryhmän perustajajäseniin kuuluivat sellaiset myöhemmät taiteilijakuuluisuudet kuin William Baziotes, Willem de Kooning, Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Franz Kline, Robert Motherwell, Barnett Newman, Jackson Pollock, David Smith, Clyfford Still ja Mark Rothko.<sup>13</sup> Taiteellinen suuntaus ei kuitenkaan ollut mitenkään yhtenäinen. Se kantoi sisällään hyvinkin voimakkaita individualisteja, joiden tavoitteet eivät olleet mitenkään leimallisesti yhteneväisiä. Eikä taiteilijoiden teoksillakaan ollut mitenkään selkeästi yhteneväisiä tyylipiirteitä.<sup>14</sup> Kysymys oli pikemminkin taiteilijoista, jotka sattuivat olemaan samassa paikassa samaan aikaan. Yhdessä mielessä ryhmän vaikutus oli kuitenkin merkittävä; länsimaisen kuvaamataiteen painopiste siirtyi ensimmäistä kertaa vanhalta mantereelta uudelle.

Rothkon elämä ei tuona aikana kuitenkaan ollut mitään yhtäjaksoista korkealentoa. Vuonna 1944 hän erosi vaimostaan ja meni noin vuotta myöhemmin Mary Alice (Mell) Beistlen kanssa naimisiin.<sup>15</sup> Vuoden 1948 loppupuolella hänen äitinsä – Kate Rothkowitz – kuoli, mikä oli ankara isku Rothkolle.<sup>16</sup> Hän syventyi yhä suuremmassa määrin maalauksiinsa, joiden koot suurenivat ja värikentät laajenivat. Hänen maineensa maalarina alkoi kasvaa, ja ikään kuin uuden elämän merkinä hänen tyttärensä sai nimekseen Kate.

### 1.3. Menestys ja eristäytyminen:

Autuas se mies, jonka rinnassa ylpeys ja nöyryys viettävät alati häitään.

- Sören Kierkegaard, *Päiväkirjat*

1950-luvun vaihteessa alkoi uusi vaihe. Rothkon tyyli abstrahoitui ja sai erään kulminaatiopisteensä. On kuitenkin muistettava, ettei Rothko siirtynyt klassiseen kauteensa suinkaan hetkessä. Siihen eivät johtaneet pelkästään aikaisemmat *multiform* -maalaukset vaan myös hänen 1930-luvulla maalaamissaan kaupunkilaisnäkymissä<sup>17</sup> tai hänen surrealististisyyllisissä maalauksissaan<sup>18</sup> ovat nähtävillä askeleet kohti klassista kautta. Edellä mainittuihin askeleisiin palaan tarkemmin kappaleessa *Ei-esittävien aiheilmien suhde figuratiivisiin lähtökohtiin*. Yhtäältä on erittäin tärkeä muistaa, ettei Rothko noudattanut mitään selkeää ohjelmaa.

Klassisella kaudella hän käytti, erityisesti alussa, edelleen melko puhtaita värejä ja voimakkaita värikontrasteja, mutta *multiform* -maalauksiin nähden uudet työt olivat sommittellullisesti huomattavasti selkeämpiä ja horisontaalisempia. Ne näyttävät entistäkin tasapainoisemmilta; niiden näennäinen pysähtyneisyys ja pinnanomaisuus pitävät sisällään liikkeenomaisuuden tai ainakin liikepotentiaalin ja useassa maalauksessa avaruudellisen tilan tunnunkin. Maalaukset ja niiden muodot eivät näytä millään tavoin pakotetuilta vaan niistä on aistittavissa tasapainoisuus – aivan kuin värit olisivat vihdoinkin tyytyväisiä valloittamastaan tilasta. Samalla ne henkivät eräänlaista lämmintä valoisuutta.

Rothko itse ei enää juuri 1950-luvulla antanut vihjeitä maalauksistaan. Hän keskittyi enemmänkin kumoamaan niistä esitettyjä tulkintoja. Näin hän halusi suojata maalauksensa neutraalisuutta. Hän viittasi perustunteisiin ”tragediaan, ekstaasiin, tuhoon” tai puhui ”uskonnollisesta elämyksestä”, joka välittyi maalauksista Rodman Seldenille annetussa haastattelussa vuonna 1957.<sup>19</sup> Hän pyrki välttämään älyllisiä tulkintoja ja taisteli myös formalistisia puhtaan maalauksen ideaan perustuvia tulkintoja vastaan. Jos hänen antamansa

vihjeet omiin maalauksiinsa olivatkin hieman epämääräisiä, sitäkin selkeämpi ja tarkempi hän oli siitä, kuinka hänen maalauksensa laitettaisiin esille. Hän antoi erittäin tarkkoja ohjeita näyttelyjen järjestäjille esimerkiksi valon ja asettelun suhteen. Hän painotti erityisesti sitä, että maalaukset tulisi järjestää niin, että ne toimisivat maksimaalisesti suhteessa toisiinsa eikä suinkaan kronologian mukaan. Tai toisaalta siitä, ettei valo saisi olla liian voimakas, jotta maalausten oma sisäinen valo pääsisi oikeuksiinsa.<sup>20</sup> Esittelen maalausten asettelua tarkemmin *Rothkon oma taidekäsitys* -kappaleen lopussa.

Henkilökohtaisessa elämässä Rothko etäännytti aikaisemmista tärkeistä ystäviään; välit Newmaniin (1905-1970) ja Stilliin (1904-1980) viilenivät.<sup>21</sup> Hänen maineensa taiteilijana kasvoi entisestään, ja 50-luvun jälkipuoliskolla hänen rahallisetkin huolensa helpotettiin; maalausten hinnat kohosivat huomattavasti.<sup>22</sup> Tämä ei kuitenkaan yksinomaan kottanut hänen mielialaansa; hän kärsi syvistä masennuksista, jotka johtuivat ainakin osaksi siitä, että hän oli menettänyt tärkeitä ystäviä – kollegoita, jotka olivat tukeneet häntä myös lehdistön ”hyökkäyksiä” vastaan. Toinen todennäköinen syy syviin masennuksiin syntyi siitä, että hän alkoi itsekin epäillä myyneensä itsensä aivan niin kuin hänen kollegiansakin olivat väittäneet.<sup>23</sup> Hieman paradoksaalisesti ja samalla loogisesti hän kuitenkin, ei mitenkään erityisen sosiaalisena ihmisenä, pyrki nimenomaan universaalisuuteen, henkiseen yhteisöllisyyteen maailman ja sen ihmisten kanssa. Hänelle taide oli jotain, joka voisi tavoittaa ihmiset kaikkialla (universal), kaikkina aikoina (timeless); tämä oli pitkälti hänen ajattelunsa ja toimintansa päämäärä. Aiheesta enemmän *Rothkon oma taidekäsitys* -kappaleessa.

#### 1.4. Tilaustyöt:

Rothko teki ensimmäisen tilaustyösarjansa (kuva 2)<sup>24</sup> Mies van der Rohe ja Philip Johnsonin suunnittelemaan Seagram Buildingiin vuosina 1958-59. Maalauksien oli tarkoitus tulla Four Seasons -ravintolan ruokailuhuoneeseen. Maalaukset valmistuivat ajallaan. Poikkeuksellista niissä on se, että suorakaiteet maalauksissa ovat vähentyneet yhteen, josta on sitten tullut ontto keskeltä. Lisäksi maalaukset ovat saaneet voimakkaan tummia punasävyjä. Väreiltään sarja on huomattavan yhtenäinen. Lopulliseen sopimukseen maalauksista ei kuitenkaan tilaajan kanssa päästy. Rothko maksoi takaisin jo osittain saamansa maksun maalauksista huomattuaan kyseisen ravintolan elitistisyyden.<sup>25</sup> Myöhemmin, hieman ennen kuolemaansa, Rothko lahjoitti osan tuosta noin 40 maalausta käsittäneestä sarjasta Lontoon Tate Gallerylle sillä edellytyksellä, että nämä pitäisivät huolta maalausten tulevaisuudesta.<sup>26</sup>

Kolmisen vuotta myöhemmin Harvardin yliopisto tilasi Rothkolta sarjan maalauksia myöskin ruokailuhuoneeseen. Tällä kertaa Rothko hyväksyi tarjouksen, ja maalaukset

valmistuivat samana vuonna.<sup>27</sup> Maalausten muotokonstruktio on Seagramin maalausten kaltainen, mutta hieman monimutkaisempi. Sävyltään maalaukset ovat hieman Seagramin sarjaakin tummempia ja punasävyt ovat vaihtuneet enemmän sinertävän tai purppuran suuntaan.

Viimeisen seinämaalaussarjansa Rothko teki vuosina 1965-67 Houstonin kappeliin Texasissa. Tilaustyö oli Rothkolle mieleinen.<sup>28</sup> Paikka muodostui sakraaliseksi ja hengelliseksi ilman mihinkään tiettyyn uskontoon liittyviä symboleja. Maalaukset muodostavat oktagonimaisen tilan, joka oli yleinen esimerkiksi varhaiskristillisessä ja bysanttilaisessa arkkitehtuurissa. Kahdeksankulmainen sakraalinen muoto käsittää kaikkiaan neljäntoista maalauksen sarjan; seitsemän töistä on lähestulkoon monokromaattisia, ainoastaan maalausten reunoissa olevat teräväreunaiset kaistaleet rikkovat monokromian. Uutta niissä oli myös se, että ne ovat Rothkon apulaisten maalaamia. Ensimmäistä kertaa Rothko toimi eräänlaisena organisoijana itse koskematta töihin.<sup>29</sup> Kaikesta huolimatta maalaukset tuntuvat kuitenkin onnistuneen tilan sakralisoinissa; esimerkiksi James Breslin mainitsee, että siinä missä aikaisemmin uskonnolliset maalaukset olivat ikään kuin jatko kirkon arkkitehtuurille, niin tässä tapauksessa asia on toisin päin – arkkitehtuuri toimii ikään kuin jatkona Rothkon maalauksille.<sup>30</sup> Yleisesti ottaen tilaustyöt laajensivat, monipuolistivat Rothkon kuvamaailmaa ja toivat siihen uusia sävyjä.

#### 1.5. Kohti synkempiä sävyjä:

tyttö  
kaunis kuin voikukka  
otti minua kädestä ja sanoi  
Minä olen valo, joka johdattaa sinut pimeään.  
- Pentti Saarikoski, *Hämärän tanssit*

Rothko maalasi vuosina 1968-69 niin muodoiltaan kuin väreiltäänkin lukuisia hyvin samankaltaisia maalauksia, joista osa on myöhemmin saanut nimikseen *Black on Grey* (kuva 3)<sup>31</sup> tai *Brown on Grey*.<sup>32</sup> Sarjat ovat muotokonstruktioltaan selkeän horisontaalisia; kahden värirentän maalauksia, joita ympäröi valkoinen kapea kaistale: maalaamaton paperi tai kangas. Sarjat on maalattu vuosina 1968-70 sekä paperille että kankaalle. Teoksissa on käytetty pääasiassa akryylimaalia,<sup>33</sup> johon on monesti sekoitettu mustetta.<sup>34</sup> Maalaamaton valkoinen kaistale maalausten reunoissa syntyi maalarinteipin poistamisen tuloksena.<sup>35</sup>

Rothko ihastui ”sattumaan” niin, että jätti leikkaamatta sen pois. Monestihan kahden värikentän horisontaaliset tilaa luovat maalaukset nähdään maiseman tai vähintäänkin sielun maiseman kaltaisina, mutta valkoinen maalaamaton reuna tekee maalauksista ”vaikeampia” niin, että perinteiset maisemaan liittyvät konnotatiiviset merkitykset käyvät ohuen kaistaleen johdosta melkein kestävämmiksi.

Houstonin kappelin tilaustyön yhteydessä Rothko alkoi maalata järjestelmällisesti myös paperille. Se säilyi hänen keskeisenä maalauslustyönään aina hänen kuolemaansa asti. Aluksi paperi aiheutti maalausten kokojen pienenemisen. Osion alussa mainituissa sarjoissa maalausten koot (yleisin 72” + 48”) kuitenkin palasivat lähes samankokoisiksi kuin hänen öljymaalauksensa.<sup>36</sup> Koska maalaukset olivat lähestulkoon toistensa kaltaisia, Rothko alkoi pelätä toistavansa itseään. Hän vertasi maalauksia Ad Reinhardtin mustaan sarjaan (Reinhardt: *Musta Risti mustalla pohjalla* -sarja), mutta epäili oliko onnistunut yhtä hyvin kuin Ad.<sup>37</sup>

1960-luvun jälkipuoliskolla alkoi pop-taide syrjäyttää abstraktien ekspressionistien valta-asemaa amerikkalaisessa ja koko läntisessä taidemaailmassa. Rothko otti pop-taiteen edustajien kuvallisen ja sanallisen hyökkäyksen abstraktien ekspressionistien ”vanhanaikaista” taiteilijakeskeistä taidekäsitystä vastaan henkilökohtaisesti. *These young artists are out to murder us*,<sup>38</sup> ei ollut mitään leikinlaskua vaan Rothko ilmeisesti todella pelkäsi asemansa ja henkisen olemassaolonsa puolesta uusien taidemaailman ”sankareiden” ilmestyessä areenalle. Hän eristäytyi entisestään, sairasteli ja alkoholista tuli yhä hallitsevampi tekijä niin hänelle kuin hänen vaimolleenkin. Vuonna 1969 Rothkon ja Mellin tiet erosivat. Rothko alkoi viihtyä yhä enemmän omassa ateljeessaan, missä hän lopulta riisti henkensä.<sup>39</sup>

Vaikka ruumis kuopattiin niin henki jäi elämään. Aivan kuten Rothko sanoi:  
*My art is not abstract; it lives and breathes.*<sup>40</sup>

Kyllä hänen henkensä näkyikin – vaikkapa amerikkalaisessa maalaustaiteessa, esimerkiksi Brice Mardenin tuotannossa, mutta ennen kaikkea siinä, kuinka hänen työnsä vielä vuosien ja vuosikymmenten jälkeenkin johdattavat kokijat aina vain uusiin maailmoihin – ikään kuin mielen peileinä.

## VIITTEET

1. Breslin, 1998, 14.
2. Ibid., 56.
3. Jonka kuvaan kohdistuneista kielloista perinteisen uskonnollisen kasvatuksen saanut Rothkowitz oli taatusti tietoinen. Vanhassa testamentissa (suomennos vuodelta 1938) 2. Moos. 20:4. on kohta: *Älä tee itsellesi jumalankuvaa äläkä mitään kuvaa, älä niistä, jotka ovat ylhäällä taivaassa, älä niistä, jotka ovat alhaalla maan päällä, äläkä niistä, jotka ovat vesissä maan alla.*
4. Breslin, 1998, 60.
5. Ibid., 101-6.
6. Ks. ibid., 126 ja Chave, 1989, 80.
7. Ks. Rothko, 1997, 80. Rothko yhdessä Adolph Gottliebin kanssa antamassaan antamassa radiohaastattelussa pohdiskelee suhdettaan myyttiin ja myyttisyyteen vuonna 1943. Lähetys kirjoitettiin ylös ja julkaistiin nimikkeellä *Portrait and the Modern Artist*.
8. Työt ovat mahdollisesti jälkeen päin signeerattuja.
9. Breslin, 1998, 207.
10. Ibid., 208.
11. Useissa lähteissä mainitaan myös Barnett Newman ja joissain myös Glyfford Still.
12. Monet tutkijat (esim. Anna Chave ja Dore Ashton) käyttävät myös nimitystä New Yorkin koulu-kunta (New York School). Molemmilla tarkoitetaan samojen henkilöiden muodostamaa taiteilijoiden ryhmittymää. Itse käytän abstrakti ekspressionismi-termiä sen takia, koska se on parhaiten tunnettu. En siis käytä sitä välttämättä sen takia, että se kuvaisi parhaiten ryhmittymän taiteilijoita.
13. Chave, 1989, 3.
14. Ibid., 4.
15. Breslin, 1998, 219.
16. Ibid., 265-7.
17. Ks. Weiss, 1998 a. Jeffry Weiss pohtii laajasti artikkelissaan *Rothko's Unknown Space* Rothkon suhdetta kaupunki-näkymiin yleisemminkin.
18. Ks. Chave 1989, esimerkiksi sivut 132-42.
19. Rodman, 1957, 93-4.
20. Ks. Rothko, 1997, 88. Tiedoksianto, jossa Rothko esittää yksityiskohtaisesti ehdotuksen töidensä esillepanosta Whitechapel Gallerylle vuonna 1961 tai Bonnien Clearwaterin artikkeli Art Forumille marraskuussa vuonna 1985 *How to looked at Rothko*.
21. Breslin, 1998, 346-8.
22. Ibid., 334. Vuodesta 1955 vuoteen 1959 hinnat (alle 1000 dollarista noin 4000 dollariin) nousivat noin neljän tai viisinkertaisiksi ja kysyntä kasvoi.
23. Ibid., 348 ja 543.



24. Tate Gallery Publishing, 1997, 156. Eräs noista noin 40 maalausta käsittäneestä sarjasta: *Red on Maroon*, 1959. Modern Tate Gallery, London.
25. Compton, 1997, 62.
26. Breslin, 1998, 513-8
27. Ibid., 451.
28. Ks. Ibid., 460. Jossa Dore Ashton kertoo tapaamisestaan Rothkon kanssa Houstonin tilaustyön sopimisen jälkeen.
29. Ibid., 470.
30. Ibid., 483.
31. National Gallery of Art Washington , 1998, 239. Yksi esimerkkimaalaus kyseistä sarjasta: *Untitled [Black on Gray]*, 1969-7. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
32. Ks. Breslin, 1998, 526. Rothko ei puhunut sarjoista, eikä nimennyt niitä edellä mainituilla nimillä vaan ne läksivät hänen käsistään *Untitled* nimisinä.
33. Tavallisesti Rothko käytti öljymaalaa, lisäten siihen monenlaisia ohenteita aina kanamunasta liimoihin. Ks. esim. Ibid., 316-7.
34. Ibid., 526.
35. Ibid., 526-7.
36. Ibid., 526.
37. Ibid., 529.
38. Ibid., 425.
39. Ibid., 536-8.
40. Ibid., 276.

## 2. Sijoittuminen taiteen kentällä:

I quarrel with surrealist and abstract art only as one quarrels with his father and mother, recognizing the inevitability and function of my roots, but insistent upon my dissension: I, being both they, and an integral completely independent of them.

- Mark Rothko

### 2. 1. Abstrakti ekspressionisti:

Kun ottaa huomioon sen, miten paljon taidekirjallisuutta Mark Rothkosta on viime aikoina julkaistu voi sanoa, että hänestä on tullut yhä keskeisempi hahmo ryhmässä, joka on saanut taidehistorioitsijoiden keskuudessa nimekseen abstraktit ekspressionistit. Itse taiteilijat eivät juurikaan tuosta nimityksestä perustaneet.<sup>1</sup> Ryhmän jäsenet on jaettu niin saannotuihin värikenttämaalareihin (color-field painters) ja ele- tai roiskemaalareihin (action painters). Mark Rothko on lähempänä edellistä ryhmää. Abstraktit ekspressionistit onnistuivat kukin omalla tavallaan liittämään yhteen abstraktin taiteen, ekspressionismin, surrealismia, oman amerikkalaisen perinteen, arkaaisen taiteen sekä myytit uudenlaiseksi toimivaksi synteesiksi.

Anna Chave muistuttaa kuitenkin siitä, että pelkkä vilkaisu ryhmän taiteilijoiden töihin riittää vakuuttamaan katsojan heidän erilaisista taiteellisista pyrkimyksistään ja maalaustavoistaan.<sup>2</sup> Ryhmän heterogeenisyydestä johtuen heidät onkin pyritty jakamaan kahteen eri ryhmittymään kappaleen alussa mainitulla tavalla. Tällaisilla reduktioilla ei kuitenkaan mielestäni ole päästy muuhun kuin yleistyksiin, sillä ryhmien välillä on selkeästi rajankäyntiä. Eikä Rothkokaan ollut puhtaasti värikenttämaalari. Sitä paitsi sellaisten maalareiden kuin Stillin ja Motherwellin sijoittaminen ryhmään tai toiseen tuntuu melkein mahdottomalta, kuten Chavekin huomauttaa. Toisaalta Chave myös muistuttaa siitä, kuinka *color-field painters* nimellä taidehistoriassa tunnetaan pikemminkin sellaisia taiteilijoita kuin Kenneth Noland ja Ellsworth Kelly, jotka olivat tavoitteiltaan aivan erilaisia taiteilijoita verrattuna Rothkoon.<sup>3</sup>

Rothko ei pitänyt itseään abstraktina taiteilijana eikä ekspressionistinakaan. Hänen mukaansa nimi oli ulkopuolelta annettu, eikä sen avulla voinut määritellä yksittäisiä taiteilijoita.<sup>4</sup> Mutta 1940-luvun lopulla ryhmän jäsenet kuitenkin tunsivat hyvin toisensa; sosiaalinen verkko oli melko vahva ja he tukivat toisiaan niin työssä kuin arkielämässäänkin. Sosiaaliselta käyttäytymiseltään ryhmä jakautui *downtown* -taiteilijoihin (esim. de Kooning, Kline ja

Pollock), jotka kokoontuivat baareissa ja ateljeissa sekä *uptown* -taiteilijoihin (esim. Gottlieb, Motherwell, Newman ja Rothko), jotka kokoontuivat toistensa kodeissa ja ateljeissa.<sup>5</sup> Tä-mänkään jaottelun avulla ei kuitenkaan päästä käsiksi siihen, mistä heidän taiteessaan oli kysymys vaan ainoastaan valotetaan taitelijoiden sosiaalista käyttäytymistä.

## 2.2. Suhde abstrakteihin pioneereihin:

Rothkon töiden ”kehityksessä” on selviä yhtymäkohtia abstraktin taiteen pioneereihin, esimerkiksi Kandinskyyn ja Mondrianiin. Siirtyminen ei-esittävään taiteeseen tapahtui asteittaisesti; prosessissa, jossa esittävät muotokonstruktiot pikkuhiljaa maalaus maalaukselta jakautuivat itsenäisiksi värikentiksi. Rothko kuitenkin kielsi maalaustensa olevan abstraktisia, koska niillä oli hänen mukaansa reaalin ja spesifinen aihe (inhimillinen draama).<sup>6</sup> Hän kielsi moneen kertaan olevansa abstraktionisti tai kiinnostunut muotojen ja värien suhteista.<sup>7</sup> Kuitenkin hän jatkoi ei-esittävän taiteen tekemistä uskollisesti ilman kompromisseja kieltäen narratiivisen ja esittävän, niin kuin vaikkapa Kandinsky ennen häntä. Tätä korostaen Rothko myös nimesi maalauksensa 1940-luvun puolivälin jälkeen joko numeroiksi tai väreiksi (mikäli niitä nimettiin ollenkaan).

Wassily Kandinsky ja Rothkon hahmojen välillä sekä heidän töidensä välillä on paljon yhtäläisyyksiä; he siirtyivät ei-esittävään taiteeseen hitaasti vaiheittain. Molemmat ovat syntyneet Venäjällä ja pyrkivät löytämään henkistä perustaa ei-esittävän taiteen kautta. Heillä kummallakin oli halu irrottautumiseen maalausten tunnistettavista viitteistä, kätkeyistä sanomista tai narratioista – sekä halu johdattaa katselija henkiseen kokemukseen maailmaan.<sup>8</sup> Jos siirtyminen ei-esittävään ei ollut helppoa Kandinskyllä, niin ei se ollut helppoa Rothkollekaan. Vuonna 1947 Rothko yrittää selventää muille ja samalla itselleen, ettei raja esittävän ja ei-esittävän välillä ole hänelle keskeinen:

*I do not believe that there was ever a question of being abstract or representational. It is matter of ending this silence and solitude, of breathing and stretching one`s arms again.*<sup>9</sup>

Mutta hieman yli kymmenen vuotta myöhemmin hän kuitenkin paljastaa:

*It was utmost reluctance that I found the figure could not serve my purposes.*<sup>10</sup>

Ankkurien irrottaminen selkeistä viitteistä ei ilmeisestikään ollut niin helppoa, kuin hän oli yrittänyt itselleen selittää. Ongelmallista se oli myös Kandinskyllä. Kun Kandinsky oli jo ylittänyt ei-esittävän rajan, esittäviä elementtejä palasi hänen töihinsä aivan kuin väkisin. Se, missä Rothko ja Kandinsky keskeisimmin eroavat (heidän käyttämien muotojen lisäksi) toi-

sistansa, on heidän henkiset lähtökohtansa. Siinä, missä Rothko pyrki pitkälti edellisen vuosisadan filosofien tai aikalaistensa psykologisten havaintojen ja kirjallisuuden kautta porautumaan ihmisen peruskokemuksiin ja luomaan myyttisen tietoisuutemme eläväksi, nousi Kandinskyn abstraktismi astetta esoteerisemmasta Rudolf Steinerin ja Helena Blavatskyn teosofisesta perinteestä.

Mondrianin ja Rothkon töiden välillä James Breslin löytää yhtäläisyyksiä molempien urbaaneista aiheista.<sup>11</sup> 1930-luvulla Rothko maalasi urbaaneita maisemia muodostaen klaustrofobisen tilan tunnun, jossa urbaani arkkitehtuuri on alkanut dominoida ihmistä. Hieman myöhemmin Mondrian meni urbaaneissa pelkistyksissään vieläkin pitemmälle. Keskeinen ero näiden taiteilijoiden välillä oli siinä, ettei polku universaalisuuteen kulkenut Rothkolla subjektiivisuuden voittamisen kautta, kuten Mondrianilla<sup>12</sup> ennen häntä; sen sijaan Rothko korosti subjektiivisuutta ja kokemusta.<sup>13</sup>

Rothko itse piti Mondriania suurimpana aistillisuutta korostavana taiteilijana, eikä näin ollen kovinkaan samankaltaisena kuin mitä Rothkon oma käsitys oli omasta taiteilija-luonteestaan. Samassa yhteydessä Rothko toteaa, että jos ihmiset löytävät hänen töillensä yhtäläisyyksiä suuntaan taikka toiseen, todistaa se vain sitä, kuinka voimakkaasti hänen työnsä ovat ottaneet paikkansa maailman taiteen historiassa.<sup>14</sup> Toki Rothko itsekkin myöhemmin alkoi puhua suhteiden tärkeydestä, hieman mondrianmaiseen tapaan, 1960-luvun loppupuolella Houstonin kappelin seinämaalausten yhteydessä.<sup>15</sup>

### 2.3. Toinen jalka surrealismissa:

Eryityisesti 1940-luvulla alkoi Rothkon töissä näkyä surrealismin vaikutus. Anna Chaven mukaan kysymys oli kuitenkin siitä, että Rothko lähinnä halusi selvittää mitä surrealismilla oli hänelle annettavaa eikä niinkään ollut surrealisti.<sup>16</sup> Surrealismissa Rothkoa kiinnosti ennen kaikkea se, kuinka keskeiseksi he näkivät aiheen. Se, kuinka surrealistit onnistuivat säilyttämään aiheen keskeisenä ”sortumatta” esoteerisuuteen tai puhtaan abstraktin epäintellektuaalisuuteen.<sup>17</sup> Eli Rothkon kiinnostuksen kohteena surrealismissa olivat juuri ne samat periaatteet, joita hän vieroksui abstraktissa taiteessa. Chave saattaa hyvinkin olla oikeassa laajemmassakin mielessä. Rothkon pyrkimyksenä on hyvin todennäköisesti ollut ottaa eri taidesuuntauksista hänen omalle mentaliteetilleen sopivia aineksia ja rakentaa niistä oma yksilöllinen synteesinsä.

Surrealististen pyrkimysten vastaisesti Rothko ei niinkään halunnut tuoda esille tiedostamatonta, vaan myös tietoisella ajattelulla oli hänen tekemisessään keskeinen sija. Hän ei pyrkinyt kääntämään tiedostamatonta unien kielelle, eikä hyväksynyt surrealismin symbolismia. Hänelle symbolit olivat todellisuutta,<sup>18</sup> ja hän seurasi näin ollen enemmänkin

symbolismin saksalaisia kuin ranskalaisia lähteitä. Mutta toisaalta halu sallia visuaalista kaaosta ja selkeiden objektien puuttumista voidaan nähdä Rothkon yrityksenä tavoittaa oma tiedostamaton puolensa surrealistien tapaan. Sitä paitsi Rothko on eräässä haastattelussa todennut, että surrealistien yleisesti käyttämä automaattinen piirustustekniikka oli myös hänen tapansa työskennellä – vieläpä hänen klassisella kaudellaankin.<sup>19</sup> Tämän mukaan Rothkon suuret klassisen kauden värikentät saavuttivat kokonsa automaattisen piirustuksen myötä. Tästä on myös todisteena lukuisia luonnoksia. Kubismin perinteestä, johon esimerkiksi Clement Greenberg pyrki liittämään Rothkon ja hänen kollegansa työt, Rothko erottui keskeisimmin siinä, että hänen mukaansa taiteen kehitys tulisi tapahtua ennen kaikkea sisällön suhteen.<sup>20</sup> Muoto, joka oli keskeinen kubisteille, oli Rothkolle itselleen alisteisessa asemassa.

#### 2.4. Suhde ekspressionismiin:

Entä suhde ekspressionismiin? Harold Rosenberg kertoi Rothkon sanoneen hänelle, että *I dont express myself in my painting. I express not-self.*<sup>21</sup> Haastattelussa 1960-luvun alussa Rothko paljasti Katharine Kuhnille, että mikäli hänen viimeisimmät maalauksensa vaikuttavat traagisemmilta kuin aikaisemmat, se ei suinkaan johdu niiden suuremmasta subjektivisuudesta vaan siitä, että maalaukset on saatu aikaan suuremmalla mentaalisisellä käsityskyvyllä.<sup>22</sup> Vuonna 1958 Pratt-instituutin luennoissa Rothko painotti, etteivät hänen maalauksensa olleet yksittäisten tunteiden ilmaisua.<sup>23</sup> Hän ei siis suinkaan pyrkinyt ekspressionistiselle taiteelle tyypillisesti tuomaan esille sisäisiä emotionaalisia tuntemuksiaan, vaan paremminkin subjektiivisuuden kautta yleisempään inhimillisen draaman kuvaukseen. Toisaalta, niin kuin Chave myös mainitsee, Rothkon varhaisemmassa tuotannossa, esimerkiksi 1930-luvun *subway* -näkymissä, ja muissakin saman vuosikymmenen maalauksissa, on nähtävillä huomattavaa yhtäläisyyttä ennen kaikkea saksalaiseen ekspressionismiin.<sup>24</sup>

## VIITTEET

1. Breslin, 1998, 257.
2. Chave, 1989, 5.
3. Ibid., 5.
4. Breslin, 1998, 257.
5. Ibid.
6. Ks. esim. Rothko, 1997, 87 ja Rodman, 1957, 93-4.
7. Ks. esim. Chave, 1989, 25 ja Rodman, 1957, 93-4.
8. Ks. esim. Rodman, 1957, 93-4, Kandinsky, 1981, 37 ja 111.
9. Rothko, 1997, 84.
10. Rothko, 1997, 86. Rothko mainitsee asiasta Pratt-instituutin järjestämässä luennossa vuonna 1958, josta tehtyjä muistiinpanoja Dore Ashton julkaisi New York Timesissa samaisena vuonna.
11. Breslin, 1998, 129.
12. Ks. esimerkiksi Ringbom, 1986, 146.
13. Chave, 1989, 145.
14. Breslin, 1998, 301.
15. Ibid., 469.
16. Chave, 1989, 63.
17. Ibid., 64.
18. Rothko, 1997, 82. Vuonna 1945 antamassaan henkilökohtaisessa lausunnossaan (Personal Statement) Rothko pohtii suhdettaan surrealismiin laajemminkin.
19. Chave, 1989, 75.
20. Clearwater, 1997, 72.
21. Rosenberg, 1972, 105.
22. Clearwater, 1986, 59.
23. Rothko, 1997, 87.
24. Chave, 1989, 46.

### 3. Rothkon oma taidekäsitys:

Mark really wanted not only to control his paintings, but he wanted to control what was said about his paintings.

- Elaine de Kooning

#### 3.1. Kun työt alkoivat puhutella yhä suurempaa joukkoa, niin itse tekijä vaikenä:

Siirtyessään klassiselle kaudelle vuonna 1950 Rothko lakkasi lähestulkoon kokonaan antamasta julkisia lausuntoja omista töistään. Samaisen vuoden kesällä hän kirjoitti taiteilijaystävänsä Barnett Newmanille,

*I simply cannot see myself proclaiming a series of nonsensical statements, making each vary from the other and which ultimately have no meaning whatsoever... At this time I would have nothing to say in words which I would stand for.<sup>1</sup>*

Muutamia lausuntoja hän kuitenkin antoi, ja niistä on löydettävissä pitkälti samat peruseriaatteen kuin hänen 1940-luvun lausunnoistaankin. Lausunnoillaan Rothko pyrki kertomaan sekä esteettisistä että aiheisiin (subject matter) liittyvistä tavoitteistaan. Bonnie Clearwater löytää artikkelissaan *Selected statements by Mark Rothko* Rothkon kolme keskeistä periaatetta: ensiksi Rothko käyttää taidetta universaalina kielenä, toiseksi hän painottaa töidensä aihetta ja kolmanneksi näkee erilaisuuden maalausten fyysikaalisen ja ideaalisen tulkinnan välillä.<sup>2</sup> Rothko nimenomaan pyrki siirtämään katselijan mahdollisen tulkinnan väri- ja muodon suhteista kohti kollektiivisia perustunteita.<sup>3</sup> Näiden edellä mainittujen näkökulmien lisäksi otan tässä kappaleessa esiin myös sen, kuinka tarkkoja neuvoja Rothko antoi näyttely- ja asettajille maalaustensa sijoittelusta. Maalausten asettelulla oli keskeinen osa hänen taidekäsityksessään.

#### 3.2. Taide – universaali kieli:

Monet abstraktit ekspressionistit, kuten myös Rothko, pyrkivät universaalisuuteen nimenomaan subjektiivisuuden kautta. Heidän tavoitteenaan oli löytää universaali malli visuaaliselle ilmaisulle subjektiivisuuden kautta. Polku universaalisuuteen kulki korostaen subjektiivisuutta ja kokemusta.<sup>4</sup> Universaalisuus ei välttämättä tarkoita sellaista ominaisuutta tai

ilmiötä, että asiat kokonaisuudessaan toimivat kaikkialla samoin. Universaalisuutta voidaan ajatella myös niin, että taiteilija puhuu töidensä kautta ja yhteinen olemus, joka voi olla joko universaali tai yksilöllinen, toimii paremminkin siltana, jonka kautta taiteilija voi puhutella muita ihmisiä ja heidän satunnaisia yksilöllisiä eksistentiaalisia piirteitään. Taiteilijan ja taiteen vastaanottajan (tai yleisemmin maailman) välissä toimii yleisiä, yhteisiä olemuksellisia puolia, jotka mahdollistavat kommunikoinnin, mutta samalla se ei sulje tekijän tai kokijan yksilöllisempääkään olemusta pois.

Rothko ei ”antautunut” kokonaisuudessaan tiedostamattomalle maalatessaan. Se ei ollut hänelle joko mahdollista tai haluttavaa. Hän halusi kuvata yleisempää ajatusta ihmisen traagisesta kohtalosta. Eräänlaisena ideaalina Rothkolla oli *human drama*, jossa koko ihmisen kokemus tulee taiteen aiheeksi. Kysymyksessä ei ole mikään yksityinen kokemus – ei edes hänen omansa vaan yleinen kokemus, joka on tietysti väistämättä nähty yksityisen kautta. Vuonna 1943 hän kirjoitti:

*Today the artist is no longer constained by the limitation that all of man`s experience is expressed by his outward appearance. Freed from need describing a particular person, the possibilities are endless. The hole of man`s experience becomes his model, and in that sense it can be said that all of art is a portrait of an idea.*<sup>5</sup>

Katselijalla oli keskeinen osa Rothkon taideteoriassa. Hän halusi erityisesti uransa alkupuolella tarkasti ohjata katselijan näkökulmaa mieleisekseen. Esimerkiksi vuonna 1947 Rothko korosti:

*A picture lives by companionship, expanding and quickening in the eyes of sensitive observer.*<sup>6</sup>

Aluksi ihanteellinen katselija oli sellainen, joka oli tietämätön maalaustaiteen konventioista, sen tuhansien vuosien historiasta. Rothkon taiteen maailma oli auki niille, jotka olivat valmiita ottamaan riskin. Se oli seikkailu kohti maailmaa, joka ei rajoitu yleisen järjen vaatimuksiin.<sup>7</sup> Rothko korosti tavoitettaan rajata katselijan näkökulma haluamakseen.<sup>8</sup> Eittämättä tämä oli suureellinen tehtävä ja tavoite. Jos kuitenkin yrittäisi lukea rivien välistä, niin hänen tarkoituksenaan oli mitä ilmeisemmin ohjata katselija pois maalaustaiteen konventionaalisista lähestymistavoista – saada hänet uudenlaiseen kokevampaan tilaan. Sellaiseen tilaan, jossa ei voisi enää ohjata omaa kokemustaan. Katsojan täytyi nöyrtyä teoksen ääressä ja oppia kuuntelemaan sen viestiä. Sillä hieman myöhemmin (vuonna 1951) Rothko puhuu siitä, kuinka hän maalauksen ison koon avulla pakottaa katselijan osallistumaan maalauksen



”draamaan” eikä anna mahdollisuutta etäännytykseen.<sup>9</sup>

Vuonna 1957 hän taas mainitsee sen, kuinka ihmiset hänen maalaustensa edessä ”parhaimmillaan” kokevat samanlaisen uskonnollisen kokemuksen kuin mitä hän itse maalatessaan.<sup>10</sup> Rothkon suhde katselijaan tuntuu muuttuneen ajan myötä autoritaarisesta enemmänkin suuntaa antavaksi, mutta edelleen jotkut lähestymistavat tuntuvat hänestä vääriltä.<sup>11</sup>

### 3.3. Aihe ja sen keskeisyys:

1940-luvun alussa Rothko alkoi omien sanojensa mukaan pyrkiä maalauksiinsa kumoamaan kolmiulotteisen kuvan luoman illuusion ja näin ilmaisemaan totuuden.<sup>12</sup> Ei häntä ainakaan tavoitteiden vaatimattomuudesta voinut syyttää. Noihin aikoihin hänen maalauksiinsa alkoi myös ilmestyä eräänlaisia symbolisia hahmoja, joita maalausten nimet veivät kohti arkaaisia myyttejä. Rothkon pyrkimyksenä oli etsiä myyttien juuria tai ideoita, koska hänen mukaansa meidän oli löydettävä myyttien sisältö nimenomaan oman kokemuksen läpi katsottuna. Mihinkään omien tunteidensa kuvaamiseen hän ei pyrkinyt vaan yleisempään; kuvaamaan perustavanlaatuisia psykologisia ideoita,<sup>13</sup> jotka elivät myyttien takana tai paremminkin myyteissä. Hän pyrki saamaan kehittämänsä hahmot ja muodot kantamaan mukanaan ihmisten ikaikaisia emotionaalisia tuntemuksia, eikä niinkään kuvittamaan noita arkaaisia myyttejä. Taustalla vaikuttivat mitä ilmeisemmin tuon aikaiset Carl Jungin havainnot kollektiivisesta piilotajunnasta ja arkkityypeistä. Onkin mielenkiintoista ajatella sitä, miten pitkälti Rothkon oma taidekäsitelmä oli Jungin 1930-luvulla julkaiseman kollektiivisen piilotajunnan toisinto vain hieman eri sanoin sanottuna. Rothkon useasti mainitsema universaali inhimillinen draama, johon pyrittiin subjektiivisuuden kautta, ei välttämättä ole kovin kaukana jungilaisesta ajatuksesta arkkityyppisten ja myyttisten kuvien ilmenemisestä unimaailmassamme. Monien tutkijoiden mukaan Rothko oli jo mitä todennäköisemmin 1930-luvulla tutustunut Jungin ajatuksiin.<sup>14</sup>

Yhdessä Adolph Gottliebin kanssa Rothko ilmoitti kirjelmässään vuonna 1943 aiheen keskeisyydestä:

*There is no such thing as good painting about nothing. We assert that the subject matter is valid which is tragic and timeless. That is why we profess spiritual kinship with primitive and archaic art.*<sup>15</sup>

Kirjelmässä he molemmat vakuuttavat, että juuri arkaaiset symbolit ovat niitä, joihin heidän täytyy palata, jotta pystyttäisiin kuvaamaan ja näkemään keskeisiä psykologisia ideoita. Ne kantavat mukanaan kaikuja ihmisten primitiivistä peloista ja motivaatioista, muuttaen aino-

astaan yksityiskohtiaan, mutta ei koskaan sisältöjä. Samalla he painottavat sitä, kuinka myös uusi psykologia<sup>16</sup> on löytänyt niiden olemassaolon meidän unissamme ja taiteessamme.<sup>17</sup>

Vuonna 1947 Rothko alkoi havaita, ettei hän kyennyt ilmaisemaan ja saavuttamaan tavoitteita myyttisillä hahmoilla ja symboleilla. Tämä johtui hänen mielestään siitä, että arkaainen ihminen eli käytännöllisemmässä yhteiskunnassa, jossa transsendenttiselle kokemukselle annettiin vielä virallinen status. Vielä silloin se voitiin esittää suoraan, kun taas meidän yhteiskunnassamme se oli puettava valepukuun.<sup>18</sup> Niinpä hän alkoi muuttaa maalaamiaan figuureita kohti uudenlaista tasapainoa. Samalla selkeät kytkökset esittävään taiteeseen hävisivät.

Mitä transsendenssi sitten tarkoitti Rothkolle? Sitä hän ei itse ole suoranaisesti määritellyt. Mielestäni Irving Sandler on kuitenkin onnistunut kiteyttämään kokemuksen oivallisesti käyttämällä Rothkon antamia lausuntoja hyväksi. Sandlerin mukaan kysymys on kokemuksesta, joka syntyy taiteessa luovan prosessin ja käsityskyvyn kohtaamisesta. Sillä on analoginen suhde uskonnolliseen kokemukseen, koska kokemus ei kuitenkaan perustu mihinkään dogmeihin, se on kvasi-uskonnollinen. Kun transsendenttinen kokemus kuitenkin kiistatta löytyy meistä, on se inhimillinen (human) ja koska se on intensiivinen, on kokemus myös dramaattinen (dramatic). Lisäksi se johtaa ajatukset kuolemaan, eikä tämän jälkeen lupaa mitään. Näin kokemus on myös traaginen (tragic).<sup>19</sup>

Vaikka ihmiselämän traagisuus (joka 50-luvulla muuttuu useasti kuolema-käsitteeksi<sup>20</sup>) tämän tästä korostuukin Rothkon ajattelussa, ei se kuitenkaan mielestäni ollut mikään itseisarvo, vaan paremminkin ihmisen elämään liittyvä realiteetti, joka oli rehellisyyden nimissä otettava huomioon. Se miksi käsite on niin korostetusti esillä, johtuu uskoakseni yksinkertaisesti vain siitä, että ihmisen on niin helppo unohtaa kuolevaisuutensa.

#### 3.4. Traagisuudesta kuoleman äärelle:

Klassisen kauden värikentät olivat Rothkolle todellisia objekteja, eivätkä mitään litteitä tai pinnanomaisia geometrysten muotojen suhteita. Hän ei itse sanonut edes välittävänsä abstraktista taiteesta vaan väitti aina maalaavansa realistisesti.<sup>21</sup> Rothko ei ollut ensisijaisesti kiinnostunut maalaustensa formaalisista komponenteista. Muoto oli merkityksellinen vain silloin, kun se luontaisesti esitti ideaa.

Kun Rothko oli löytänyt aiheensa,<sup>22</sup> lähti hän sitä kehittämään kohti vaikuttavinta muotoa. Rothkon mukaan taiteen tehtävä oli sulkea piiriinsä koko *human drama*; taiteen malliksi tulee koko ihmisen kokemus. Siitä syntyy eräänlainen idean muotokuva.<sup>23</sup> Hän painottaa sitä, että myös maalaustaiteen ”suuretkin” muotokuvat (esim. Rembrandtin ja Modiglianin) muistuttavat enemmän taiteilijan muita muotokuvia kuin mallejansa, aivan kuin yk-

sittäinen taiteilija olisi maalannut yksittäistä mallia koko elämänsä ajan.<sup>24</sup> Myös niissä on hänen mielestään kysymys eräänlaisista idean muotokuvista.

Koko ihmisen kokemus, joka on traaginen, tuli hänen aiheekseen. Se ei ainoastaan kuulosta suureelliselta vaan se on suureellinen tavoite. Sitä voisi selventää tuon ajan taideteoreetikon Theodor Adornon ajatus taiteesta tiedostamattomana historiankirjoituksena. Ei kuitenkaan minään peilikuvana vaan potentiaalisen salakirjoituksena, niin kuin Adorno sen ajatuksen itse muotoilee. Salakirjoituksen, joka ikään kuin tahtoisi ehkäistä katastrofin maanamalla sitä poistumaan sen omalla kuvalla.<sup>25</sup> Jos siirrämme Rothkon traagisuus-teeman adornolaiseen maisemaan saamme ajatusrakennelman: Kun tajuamme kuolevaisuutemme, saa elämämme myös sille kuuluvan merkityksensä. Ajatuksen mukaan kuolemanpelko häviää tajutessamme kuolevaisuutemme ja sen kuulumisen luonnolliseen kiertokulkuun. Ajatus tarkentuu vielä, kun yhdistämme siihen Rothkolle läheisen filosofin Sören Kierkegaardin esittämän idean, jonka mukaan epätoivostaan tietämätön ihminen on kauimpana itsensä tiedostamisesta.<sup>26</sup> Juuri näin otaksun Rothkonkin ajatelleen. Adornon mukaan taide ei siis luo utopioita oikeasta elämästä: Se vain vihjaa negatiivisen allegorian tapaan toisenlaisen todellisuuden mahdollisuuteen näyttämällä asiat niin kuin ne ovat.<sup>27</sup> Tähän samaan tuntuu Rothkokin ihmiselämän traagisuutta korostamalla pyrkivän.

Rothko pyrki suurempaan, voimakkaasti ajassa kiinni olevaan kontaktiin maalauksen kokijan kanssa.<sup>28</sup> Hän pyrki johdattamaan katsojan transsendenttisen kokemuksen äärelle, kohtaamaan asiat niin kuin ne ovat (ihmisen traaginen kohtalo: kuolema). Hän näki, että modernilla ihmisellä on harvoin mahdollisuus tällaiseen kokemukseen, ja hän pyrki antamaan maalauksillaan siihen tilaisuuden.

### 3.5. Maalausten asettelusta:

Tehdäkseen mahdollisimman voimakkaan ja intensiivisen vaikutelman maalauksillaan töiden asettelu oli Rothkolle lähes pakkomielle. Bonnie Clearwaterin mukaan Rothko meni siinä jopa niin pitkälle, että tästä on syntynyt taidemaailmassa eräänlainen legenda. Hänen mukaansa kaikki, jotka Rothkon tunsivat, tiesivät kuinka ylihuolestunut hän oli maalausten valaistuksesta tai siitä, kuinka itsepintaisesti hän kieltäytyi osallistumasta ryhmänäyttelyihin.<sup>29</sup> Yksi kaikkein kuuluisimmista osoituksista Rothkon omapäisyydestä maalauksiensa suhteen on The Four Seasons-ravintolan seinämaalaukset, jotka Rothko kyllä teki valmiiksi, muttei kuitenkaan suostunut tekemään kauppoja ravintolan kanssa. Rothko ei uskonut, että ihmiset, jotka söivät ruokaa tuolloisessa elitistisessä paikassa niillä hinnoilla (hänen mukaan oli rikollista maksaa ruoasta yli viisi dollaria) voisivat olla kiinnostuneita hänen maalauksistaan.<sup>30</sup>

Yleisesti ottaen Rothkolla oli pyrkimys jaotella omista näyttelyissä tummat kankaat omaan osastoonsa, erotettuina kirkkaammista ja vesivärimaalauksista. Hän vaati niille himmeämpää valoa kuin muille saadakseen aikaan kontemplatiivisen tai dramaattisen tunnelman.<sup>31</sup> Suurimmat maalauksensa hän laitatti gallerioiden pienimpiin huoneisiin; parhaimmillaan maalaukset olivat aivan seinäpinnan kokoisia. Paras korkeus suurimmille teoksille oli kuusi tuumaa lattiasta. Pienemmät maalaukset asetettiin vähän ylempään. Rothkon tarkoituksena oli saada teokset samalle korkeudelle kuin missä ne oli maalattukin. Hän painotti sitä, että jos tätä ei huomioida, niin suorakulmioiden suhteet tuhoutuvat ja maalaukset muuttuvat.<sup>32</sup> Erityisen tärkeää hänelle oli se, että hänen maalauksensa tulisi asetella, ei suinkaan kronologisesti, vaan ehdottomasti sen mukaan, että niiden aikaansaama vaikutus olisi paras mahdollinen. Tärkeintä oli nimenomaan se, kuinka ne toimisivat suhteessa toisiinsa.

Clearwater painottaa sitä, että on kaksi tapaa tuhota Rothkon maalausten oma vaikutelma: joko valaisemalla liikaa tai liian vähän. Tärkeätä on nimenomaan löytää valaistuksen oikea määrä, että maalausten oma sisäinen valo pääsee oikeuksiinsa.<sup>33</sup> Rothko itse painottaa sitä, kuinka teokset tulisi esittää samanlaisessa valossa kun ne oli maalattukin. Niitä ei missään nimessä saisi romantisoida liikaa lampuilla. Jos näin tapahtuu, lopputulos saattaa muuttaa tai tuhota maalauksen merkityksen. Valaistuksen tulisi olla tasainen maalauksen jokaiseen kohtaan, muttei suinkaan liian voimakas.<sup>34</sup>

Rothkon töiden taustalla olevasta seinäväristä on esitetty monia tulkintoja. Kuitenkin tiedetään hänen esimerkiksi vuonna 1961 Whitechapel Gallerylle esittämässään toivomuksissaan vastustaneen puhtaan valkoista seinäväriä, sillä silloin maalaukset joutuisivat jatkuvaan taisteluun seinävärin kanssa. Näin ollen seinä muuttuisi hieman vihreän suuntaan, koska hänen teoksissaan on yleisesti paljon punaisen sävyjä. Kirjelmässään Whitechapel Gallerylle hän toivoi seinille pohjaväriä, joka olisi valkoisesta selkeästi umbran suuntaan ja johon lisättäisiin vielä lämpimyyttä hieman punaisella.<sup>35</sup> Monet museot ovat kuitenkin asettaneet hänen maalauksensa tumman harmaille seinille, saaden esille enemmänkin synkkyyden tai surullisuutteen viittaavan kuin Rothkon korostaman dramaattisen tunnelman.<sup>36</sup>

Vaikka Rothko teki kaikkensa suojellakseen niitäkin maalauksia, jotka maailmalle ”joutuivat”, oli väistämätöntä ettei hän pystynyt ”huolehtimaan” jokaisesta. Tämän vuoksi hän piti lukuisia itselleen tärkeimpiä maalauksiaan omassa omistuksessa aina kuolemaansa asti. Rothkon kuoleman jälkeen hänen kokoelmistaan inventoitiin yli 800 kankaalle ja paperille maalattua työtä.<sup>37</sup>

## VIITTEET

1. Clearwater, 1997, 67.
2. Ibid
3. Rodman, 1957, 93-4.
4. Chave, 1989, 145.
5. Rothko, 1997, 74.
6. Ibid., 83.
7. Ibid., 77.
8. Ibid.
9. Ibid., 85.
10. Rodman, 1957, 93-4.
11. Ks. esimerkiksi *ibid.* , jossa Rothko sanoo ....And if you, as you say, are moved only by they color relationship, then you miss the point.
12. Rothko, 1997, 77. Vuonna 1943 annetussa julkilausumassa Rothko yhdessä Gottliebin kanssa kritisoi Edward Jewellin New York Timesille kirjoittamaa melkoisen mursakaavaa kritiikkiä heidän näyttelystään. Voisi kuvitella, että osittain myös tämän takia julkilausuma sai sananvalinnassaan suureellisia mittapuitteita.
13. Ibid., 80.
14. Ks. esimerkiksi Freeman, 1986, 416.
15. Rothko, 1997, 78.
16. Mielestäni heidän on ollut väistämättä tarkoitettava Jungia ja Freudia; sillä eivätkö he erityisesti juuri tuona aikana kirjoittaneet myyttien vaikutuksesta tai niiden näkymisestä meidän taiteesamme ja unissamme.
17. Rothko, 1997, 80.
18. Ibid., 84.
19. Sandler, 1997,17.
20. Ks. esimerkiksi Rothko, 1997, 87. Pratt instituutin järjestämä luentosarja vuonna 1958. Kohta, jossa Rothko listaa taiteensa elementtejä. Traagisuutta ei enää löydy listasta vaan hän puhuu suurempaan kuolemasta.
21. Ks. esimerkiksi Clearwater, 1997, 73 ja Chave, 1989, 25.
22. Laaja-alaisesti ottaen koko *human drama*. Ks. esim. Rothko, 1997, 87.
23. Rothko, 1997, 79.
24. Ibid.
25. Adomo, 1986, 48.
26. Kierkegaard, 1924, 21-3.
27. Adomo, 1986, 189.

28. Rothko, 1997, 85. Vuonna 1951 Rothko puhui siitä kuinka hän haluaa maalata suurikokoisia töitä, ei niiden suureellisuuden takia, vaan siksi koska hän haluaa olla intiimi ja ihmisläheinen. Suuri kangas on jotain mitä ei voi hallita, vaan katsoja (myös Rothko itse) joutuu menemään väistämättä maalauksen maailmaan mukaan.
29. Clearwater, 1985. How Rothko looked at Rothko. Art News, November, 1985.
30. Breslin, 1998, 406-8.
31. Clearwater, 1985. How Rothko looked at Rothko. Art News, November, 1985.
32. Rothko, 1997, 88.
33. Clearwater, 1985. How Rothko looked at Rothko. Art News, November, 1985.
34. Rothko, 1997, 88.
35. Ibid.
36. Clearwater, 1985. How Rothko looked at Rothko. Art News, November, 1985.
37. Ibid.

### III EI-ESITTÄVÄN MERKITYSTASOJA ELI ROTHKON TAITEESTA NOUSSEIDEN TULKINTOJEN MONINAISUUS:

Itekkukkii laellaan tekköö, sano akka ku sateella heiniä hajottelij.

- Iisalmi

#### 1. Tulkinnasta toiseen:

Rothkon maalausten herättämää kritiikin ja muun kirjoittelun moninaisuutta on ollut mielenkiintoista, joskin hieman uuvuttavaa seurata. Rothkon ei-esittävistä maalauksista on ollut kaksi laajoa linjoja hahmottavaa valtateoriaa, jotka molemmat ovat jääneet jo hieman taka-alalle uusimmassa kirjoittelussa. Viimeaikaisessa kirjoittelussa ei enää niinkään suuntauduta ylhäältä alas, jolloin maalaus on teorian sovellutusaineisto, vaan lähdetään pikemminkin yksittäisistä maalauksista ja niiden yksityiskohdista, katsotaan pystytäänkö luomaan teorioita tai viittausketjuja maalauksien ulkopuolelle – monesti Rothkon omiin aikaisempiin maalauksiin.

Kaksi keskeistä valtateoriaa ovat olleet Clement Greenbergin formalistinen<sup>1</sup> ja Robert Rosenblumin taidehistoriallinen<sup>2</sup> teoria. Edellinen teoria näkee Rothkon värikentät puhtaan formalistisina värisommitelmina ja jälkimmäinen taas liittää Rothkon ei-esittävän taiteen romantiikan ajan tunteenomaiseen traditioon. Greenbergiläinen näkemys oli vallalla erityisesti 1960-luvulla, kun taas rosenblumilainen teoria hallitsi aina 1970-luvun puolivälistä 1990-luvulle asti.

Teoriat ovat monessa suhteessa toisilleen vastakkaisia. Siinä, missä Greenberg korosti Rothkon maalauksien aistillisten muotojen suhteita, värejä ja pintaa, Rosenblum otti keskeisiksi teoriansa lähtökohdiksi Rothkon töiden spirituaalisen hengen ja niiden maisemaan liittyvät konnotaatiot. Hän väitti maalauksien heijastelevan samoja kysymyksiä kuin Rothkon varhaisemmilla saksalaisilla kollegoillakin. Siirryttäessä 1990-luvulle ovat yksittäiset työt ja niiden elementit tulleet yhä keskeisimmiksi Rothkoa koskevassa kirjoittelussa. Anna Chave esimerkiksi on pohtinut erityisesti aiheen ongelmaa Rothkon maalauksissa, James Breslin on taas esittänyt kuvauksia siitä, miten yksittäiset työt esittäytyvät visuaalisesti ja John Gage on kiinnittänyt huomionsa Rothkon maalausten väreihin ja niiden viittaussuhteisiin.

Suurten valtateorioiden aikaan on samanaikaisesti ollut monia muitakin hieman vähemmälle huomiolle jääneitä teorioita; esimerkiksi Elaine de Kooningin *action* -teoria tai muun muassa Sandlerin kehittelemä subliimi-teoria. Myös näissä lähestymistavoissa on ollut taipumuksena sitoutua laajoihin olettamuksiin. Kokonaisuudessaan teorioiden laaja-alaista kirjoa kiteyttää Peter Fuller<sup>3</sup> artikkelissaan *Perustunteiden maalari* vuonna 1987:

*Jos hänen (Rothkon) näkemyksensä oli aikanaan vaarassa jäädä pinnallisen formalismin silmälappujen peittoon, se on nyt yhtä suuressa vaarassa hukkuu kriittisen katseen ulottumattomiin epämääräisen "spiritualismin" nousevaan sumupilveen, jossa toteutuksen materiaalisilla tai kuvallisilla ominaisuuksilla – ja rajoituksilla – ei ole väliä.<sup>4</sup>*

Rothko itse pyrki myös keskeisesti vaikuttamaan omasta taiteestaan nousseen diskurssiin. Mitä ilmeisemmin hän olisi ollut tyytyväisempi uudemman polven kirjoittajiin, sillä hän painotti: *The work must be final arbiter.*<sup>5</sup> Oman aikansa de Kooningin ja Greenbergin teorioista Rothko sanoutui selkeästi irti,<sup>6</sup> eikä hän hieman akateemisille haiskahtaville subliimiteorioillekaan paljoo lämmennyt, vaan halusi puhua omista maalauksistaan konkreettisin tunnetermein.<sup>7</sup>

## 2. Formalismista romantismiin eli suurten teorioiden juhlaa:

Formalistisen kritiikin ja kiinnostuksen kohteeksi nousi ennen kaikkea kysymys siitä, mitä kuva itsessään on; huomio keskittyi kuvan muotorakenteiden arviointiin. Ehkäpä puhtaimmillaan se tuli esille Clement Greenbergin kirjoituksissa. Kaikkein suurimman kannatuksen se sai 1960-luvulla. Greenberg puolusti abstraktin taiteen puhtautta sen kirjallisia viitteitä vastaan. Hänen mukaansa litteys – kaksiulotteisuus – on ainoa ehto, joka kuuluu vain maalaustaiteelle. Pyrkiessään suoriutumaan tästä tehtävästä on maalaustaitee tehnyt itsestään abstraktia.<sup>8</sup> Tämä on juuri se maalaustaiteen suuri kertomus greenbergiläisittäin. Hänen mukaansa abstraktit ekspressionistit jatkoivat kubistien perinnettä, rakentaen litteän pinnan, mikä on vapauttanut heidän värinsä ja tehnyt siitä keskeisen tekijän. Rothko itse kielsi jatkavansa kubistien ajattelutapaa. Hän otti etäisyyttä myös Greenbergin puristisiin maalaustaidetta koskeviin ajatelmiin.<sup>9</sup>

Karkeasti voitaisiinkin sanoa, että Greenberg pyrki liittämään Rothkon taiteen keskeisesti omaan ideologiaansa, tekemään siitä oman rakennelmansa osasen. Näin ollen Rothkon taide irrottautui sosiaalisesta perspektiivistä. Greenberg kiinnitti huomion ulkoiseen. Hän korosti Rothkon taiteen lujaa aistillisuutta aina vuoteen 1955, jolloin Rothko Greenbergin omien sanojen mukaan *"lost his stuff"*.<sup>10</sup> Tämä johtui mitä ilmeisemmin siitä, että Rothkon



maalaukset eivät jatkaneetkaan Greenbergin viitoittamaa aistillista linjaa; niiden pinnanomaisuus hävisi (useissa maalauksissa) ja ne saivat hieman synkempiäkin sävyjä, eivätkä olleet enää niin suurin värikontrastein sommiteltuja. Mutta mitään Greenbergin mainitseman tason laskua on mielestäni mahdoton havaita. Väistämättä nouseekin esiin kysymys, oliko se herroista juuri Rothko, joka *"lost his stuff"*.

Koska Rothko pyrki irrottautumaan Greenbergin puhtaan formalistisista teorioista kirjoituksillaan, niin näen mahdollisena, että tuo sama halu olisi vaikuttanut (joko tiedostaen tai tiedostamatta) myös hänen maalauksiinsa. Koska Greenbergin teorialla oli hallitseva ja voimakas vaikutus ihmisten suhtautumisessa Rothkon taiteeseen, niin taistelu puhtaan taiteen ideaa vastaan olisi kenties alkanut heijastua eräänlaisena opportunistina jo Rothkon työstäessä maalauksiaan. Juuri tässä voisi olla syy (ainakin yksi syy) siihen, miksi pinnanomaisuus ja voimakkaat värikontrastit eivät enää esiintyneet niin useasti hänen maalauksissaan.

Puhtaan formalistiset tulkinnat alkoivat häipyä 1970-luvulla Rothko -kirjoittelussa ja kokemuksellinen ulottuvuus tuli keskeisemmäksi. Tähän vaikutti erityisesti vuonna 1975 ilmestynyt Robert Rosenblumin laajaa kannatusta saanut kirja *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, jossa Rosenblum ottaa lähtökohdaksi Caspar David Friedrichin (1774 –1840) maalauksen *Munkki meren rannalla* ja Rothkon työn *Green on blue*.<sup>11</sup> Hän yrittää todistella, että näitä maalauksia yhdistäisi muukin kuin satunnainen muotojen samankaltaisuus. Friedrichin yksityiskohdista "kristallinkirkkaissa" ja kauas katsovissa, ikään kuin metafyyssiseen horisonttiin tuijottavissa maalauksissa, Rosenblum näkee Rothkon ei-esittävien töiden henkiset juuret. Kahden aikakauden ja erillisen kulttuurin mestareita yhdisti myös se, että molemmat pyrkivät maalaamaan uskonnollis-sävytteisiä maalauksia. Kyllä heidän pyrkimyksissään olikin paljon samaa, sillä eräässä yhteydessä Friedrich esimerkiksi mainitsi:

*Aivan kuten hurskas mies rukoilee sanaakaan sanomatta ja Kaikkivaltias kuulee hänet, samalla tavalla aidosti tunteva maalari maalaa ja herkkä ihminen ymmärtää ja tunnistaa sen.*<sup>12</sup>

Rodman Seldenille antamassaan haastattelussa myös Rothko nimenomaan painotti maalaamisen uskonnollista luonnetta ja useaan otteeseen hän puhui sensitiivisen katselijan keskeytyksestä.<sup>13</sup>

Mutta takaisin Rosenblumiin, jonka mukaan Rothkon töiden materiaaliset juuret nousivat taas enemmän William Turnerin maalauksista. Keskeisimpänä välittäjähenä näiden kahden tyyliuunnan välillä toimi lähinnä maailmansotien välisellä ajanjaksolla maa-

lannut August Vincent Tack (1870 –1949), jonka töissä yhdistyvät romanttisen tradition kaksi ääripäätä: täydellinen kaaos ja inspiroiva symmetria.<sup>14</sup> Tackin työt liikkuvat jossain esittävän ja ei-esittävän välimaastossa, eli ne siinä mielessäkin sopisivat esittävän romantiikan ja ei-esittävän abstraktin ekspressionismin väliseksi sillanrakentajiksi. Rosenblum löytää aikaisemmin luetellut romantiikan tuntomerkit myöskin Rothkon töistä: inspiroiva symmetria (Rothkon töiden ”tyhjiys”, joka saa maalaukset ikään kuin loistamaan) ja täydellinen kaaos (Rothkon töiden pilvenomaiset ”massat”).<sup>15</sup> Karkeasti ottaen edellä kuvatulla tavalla romantiikan perinne on siirtynyt Rothkon töihin. Rosenblum siis väittää, että Rothkon työt saivat keskeisen rakenteensa ja sisältönsä pohjoisen romantikolta William Turnerilta, joka saavutti koko aiheen hajottamisella hiljaisuuden, mystisen valoisuuden sekä Friedrichiltä, joka laittoivat katsojan tyhjyyden eteen ajattelemaan ihmiselle itselleen keskeisiä kysymyksiä.<sup>16</sup>

Jos vaikka ajatellaankin, että edellä mainitut ominaisuudet (hiljaisuus, mystisen tuntuinen valoisuus, tyhjiys, joka laittaa peilaamaan katsojan omia tunteita ja vieläpä osittain tavoitteetkin) olisivat leimallisia sekä romantikoille että Rothkolle, tuntuu yhteys romantikkoihin yleistävältä. Sitä paitsi Rosenblum ei tunnu löytävän mitään uutta Rothkon töistä, vaan kaikki on jo luettavissa varhaisten romantikkojen aikaansaannoksista. Rosenblumin teoriaa ovat arvostelleet muun muassa Anna Chave<sup>17</sup> maisemakytkenästä, Christopher Butler romantismin ylistämisestä Rothkon taiteen kustannuksella<sup>18</sup> ja Suomessa Altti Kuusamo keskeisten merkityserojen hävittämisestä kahden eri aikakauden väliltä.<sup>19</sup>

Myös Rosenblum itse sanoutuu irti myöhemmin teoriansa yleistävimmistä tendensseistä *Art Forumille* kirjoittamassaan artikkelissa *Isn't it Romantic*. Artikkelissaan *Notes on the Rothko and Tradition* hän kytkee selkeämmin Rothkon työt koko länsimaisen taiteen maisemamaalausperinteeseen ottaen esille tarkemmin myös muun muassa Whistlerin ja Monet`n maalausten suhteet Rothkon ei-esittäviin töihin.

### 3. Tulkintojen moninainen viidakko:

Suurten vallitsevien teorioiden lisäksi on Rothko-kirjoittelussa ollut monia vähemmän huomiota saaneita teorioita. Irving Sandler mainitsee, että erityisesti 1950-luvulla olivat tyypillisiä voimakkaan poeettiset tulkinnat. Tulkinnat olivat katselijoiden omaan kokemusmaailmaan luottavia voimakkaan poeettisia sisällön analyyskejä tyyliin, *out come the violins, the woodwinds, the kettledrums, everything*.<sup>20</sup> Sandlerin mukaan Robert Goldwater on erityisesti vastustanut kirjoituksillaan tällaisten kosmisten allegorioiden tai muidenkaan kirjallisten mielikuvien liittämistä Rothkon maalauksiin. Tästä huolimatta hän on käyttänyt sellaisia termejä kuin *salaperäinen* ja *arvoituksellinen* Rothkon taiteen yhteydessä,<sup>21</sup> kuin todisteena persoonan ulkopuolelle jättämisen mahdottomuudesta. Rothkon maalausten sisäinen valo ja

utuiset mielikuvitukseen vetoavat maalaukselliset väripinnat herättävät helposti poeettisia ja joskus uskonnollisiakin, hyvinkin subjektiivisia tulkintoja. Tämän lisäksi ne myös toimivat erinomaisina ponnahduslautoina meditatiivisiin tunnelmiin ja tarkoituksiin. Esimerkiksi Robert Rosenblum on käyttänyt artikkelissaan *Isn't it Romantic* maalauksista nimitystä *Buddhist Tv set*.

Vuonna 1957 Elaine de Kooning tulkitsi Rothkon (kuin myös Franz Klinen) maalauksia ja maalaustapaa Harold Rosenbergin *action painting* -käsitteestä johdetulla *action* -käsitteellä. Hänen mukaansa niin Rothkolle kuin Klinellekin maalaustapahtuma toimi kanavana kohdata heidän oma individuaalinen identiteettinsä.<sup>22</sup> Mitä mieltä tahansa ollaankin de Kooningin siitä näkemyksestä, että kangas toimi Rothkolle eräänlaisena itsensä kohtaamisen välineenä, tulisi meidän ottaa myös huomioon, mikä ongelma sanaan *action* liittyy tässä tapauksessa. Mielestäni sana Rothkon kohdalla pitäisi vähintäänkin kirjoittaa *slow`action*. Sillä Rothkon maalausten syntyminen oli monesti varsin hidas prosessi. Se oli useasti mietiskelevää, pitkäkestoista ja kontemplatiivista toimintaa.<sup>23</sup> Rothko itse ei pitänyt de Kooningin määritelmästä. Hänen mukaansa kaikki luokitukset ja jaottelut olivat tyypistäviä, mitä tahansa alluusioita sana *action* sitten pitääkään sisällään. Itse termi oli sitä paitsi hänen mielestään vastoin hänen maalaustensa visuaalista ulkonäköä ja henkeä. Rothkolle jokainen työ oli itsensä tuomari.<sup>24</sup>

Monet tutkijat ja kriitikot (myös tämän työn kirjoittaja) ovatkin pyrkineet keskeisesti ottamaan huomioon Rothkon omat mielipiteet siitä, kuinka maalauksia tulisi kokea ja kuinka ne toimivat maalauksina. Vaikeuksia ovat aiheuttaneet sellaiset termit, kuin *timeless* ja *universal*, joita on vaikea – melkein mahdoton – käyttää tänä päivänä uskottavasti.<sup>25</sup> Toisaalta tiedämme, ettei taiteilijan intentio suinkaan aina näy valmiissa työssä. Mutta yhtäältä tietäessämme sen, sitä on myös vaikea ohittaa. Tämän lisäksi meidän tietomme teoksen syntymäajasta vaikuttavat tulkintaan. Tietysti myös kaikki se mitä taiteilija tiesi ja oli lukenut, mitä töitä hän oli nähnyt – eli koko se taiteilijan ja teoksen ympärillä pyörivä konteksti, vaikuttavat tulkintaamme ollessamme tietoisia niistä.

Monien abstraktien ekspressionistien voitaisiin sanoa pyrkineen esittämään esittämätöntä. Näin ollen *ylevä* voisi olla sopiva termi tutkittaessa heidän töitään. Termi on kuitenkin hieman ongelmallinen, etenkin 1970-luvun lopulla ja 1980-luvulla se tuntui saavan tarpeettoman suuren merkityksen sen sisällön kaventuessa; termi alkoi merkitä vähän kaikkea ja samalla sen oli enää vaikea pitää sisällään mitään.

*Sublime, sublime, sublime, sublime: the reflex go clickety-clack, all the way down the Guggenheim ramp,*<sup>26</sup> kirjoitti Robert Hughes aivan kuin edellä mainittua näkökantaa alleviivaten vuonna 1978. Rothkon taiteilijakollega – Barnett Newman – löy-

si kuitenkin ajattelullista pohjaa Edmund Burken subliimi-teorioista. Irving Sandler huomauttaakin, että myös Rothkon töiden ja hänen lausumiensa kohdalla löytyy mielenkiintoisia yhtymäkohtia Burken subliimi-teorioihin. Burken teoriassa nousee esimerkiksi kohteen suuruus keskeiselle sijalle, jolloin mieli on niin täynnä objektia ja siitä heijastuvaa tunnetta, ettei se voi olla kiinnittynyt mihinkään muuhun.<sup>27</sup> Myös Rothko halusi erottaa tarkkailijan ympäristöstään ja johdattaa hänet maalauksen omaan maailmaan käyttämällä hyväkseen teoksen suurta kokoa. Mutta subliimista ja sen kytkennöistä Rothkon taiteeseen kerron enemmän työni *Henkisiä merkitystasoja ja niiden taustoja* -kappaleessa.

#### 4. Ongelma tulkintojen kentässä:

Anna Chave on ottanut mielenkiintoisesti esille sen, kuinka useasti Rothkon ei-esittävästä maalauksista puhutaan yleisesti, kuin olettaen ettei hänen yksittäisillä maalauksilla olisi yksilöllistä merkitystä. Hänen mukaansa sellaiset merkittävät ja arvostetut Rothko-tutkijat, kuten esimerkiksi Dore Ashton, Irving Sandler ja Serge Guilbaut ovat kirjoittajia, jotka tuskin koskaan kiinnittävät huomiota yksittäisiin maalauksiin.<sup>28</sup> Rothkon klassista kautta on käsitelty yhtenä tai parhaimmillaan kahtena entiteettinä (tummat ja vaaleat maalaukset). Kriittikki on kiinnittänyt vähemmän huomiota maalausten värien ja kompositioiden sisäiseen mekanismiin tai siihen, kuinka Rothkon yksittäinen maalaus toimii suhteessa johonkin toiseen.<sup>29</sup> Yleisestikin ottaen yksityiskohtaisempia visuaalisia analyysejä Rothkon yksittäisistä töistä ei todella ole ainakaan liikaa esitetty. Tässä mielessä Breslinin biografia Rothkosta on mielestäni erityisen merkittävä, jos ei päänavauksena niin ainakin merkkipylyväänä. Breslin tunnustaaakin biografiassaan velkansa Chaven havainnoille.<sup>30</sup>

Samaa huolestuttavaa ongelmaa lähestyy Mieke Bal vähän toisesta suunnasta. Balin mukaan Rothkon työt ovat saaneet tänä päivänä lähestulkoon ainoastaan yhden merkityksen, koska ne on sijoitettu eri museoihin yksitellen. Yleistyvin merkitys on Balin mukaan esteettinen merkitys. Tämä johtuu mielestäni ainakin osaksi siitä, että ihmisillä on tapana nähdä maalaukset (erityisesti ei-esittävät maalaukset) ensisijaisesti esteettisinä objekteina tai sitten toisaalta ei-esteettisinä. Mutta joka tapauksessa Bal painottaa sitä, että originaalisuuden säilyminen edellyttää nimenomaan toistoa. Toisto perustuu niin samuuteen kuin erilaisuuteenkin. Toiston voi huomata, jos havaitsee erilaisuuden, ja juuri se tekee Rothkon yksittäisistä töistä niin voimakkaasti erilaisia. Ilman toistoa Rothkon töistä tulee identtisiä Rothko-sanalla kanssa niin, että Rothkosta muodostuu vähitellen vain esteettisyyden metafora.<sup>31</sup>

Mielenkiintoista on myös ajatella sitä, mikä teki toiston Rothkolle niin keskeiseksi. Sen tosiasian, että hän toisti tiettyjä kuvallisia elementtejä kahdenkymmenen vuoden ajan. Hänelle kaksi keskeistä filosofia, Sören Kierkegaard ja Friedrich Nietzsche, painottivat

myös toiston merkitystä; Nietzsche ikuisena paluuna ja Kierkegaard nimenomaan toistona. Oliko Rothko saanut kenties idean heiltä? Vai nousiko idea enemmänkin abstraktismin perinteestä? Vai pyrki Rothko toiston avulla vain puhdistautumaan ylimääräisestä ajatustaa-kasta kierkegaardilaisessa hengessä. Sillä Kierkegaardille toisto merkitsi ”vapautta, tietoisuuden toista potenssia.”<sup>32</sup>

Mutta takaisin tuohon Chaven esille ottamaan asiaan. Miten puhua yksilöllisesti ei-esittävästä maalauksesta, kun maalauksien muodoissa ei juurikaan ole muutoksia. Niissä ei ole löydettävissä mitään selkeää aihetta, eikä mitään Albertin *istorian* tapaista. Lisäksi töiden nimetkin ovat numeroita tai kokonaan nimettömiä – ongelmia on siis kerrakseen. Tästäkin huolimatta, eikö hyvän tulkitsijan tulisi kuitenkin pyrkiä vastaamaan visuaalisen maailman yhä hienosyisempiin käsitteisiin samalla tavalla? Ja eikö jokaisella maalauksella ole oma fysiologiansa, oma ilmeensä? Eikö jokaisella muodolla – abstraktillakin – ole omat kasvonsa, ja eikö meidän tulisi ainakin yrittää nähdä noiden kasvojen moninaisuus?

Itse olen päättänyt ratkaista asian niin, että pyrin luottamaan omiin aisteihini, kertomalla mitä havaitseen ja tunnen erään Rothkon työn edessä eräänä tiettyinä aikana ja eräessä tiettyssä paikassa. Mutta siitä enemmän *Kaikesta huolimatta olen päättänyt tuhlata vielä paperia* -kappaleessa.

Esitetty ongelma on kuitenkin niin keskeinen ja määrävä, että sitä on mahdoton kokonaisuudessaan välttää. Tiedän itsekkin puhuvani tämän työn aikana Rothkon taiteesta monta kertaa yleisemmällä tasolla viittaamatta mihinkään tiettyyn maalaukseen.

## 5. Kohti uusia painopisteitä:

Viime aikoina Rothkon ei-esittävien maalauksien tulkintaan on tullut yhä keskeisimmäksi hänen 1930- ja 40-luvun esittävät maalauksensa esimerkiksi Anna Chaven toimesta tai hänen 1930-luvun kaupunkilaismaisemansa, *New York Scenes*, Jeffry Weissin esille ottamana. Molemmat tutkijat ovat pyrkineet rakentamaan siltoja ja löytämään yhtäläisyyksiä eri vuosikymmenien välillä lähinnä aiheen tasolla. John Gage on ottanut värin (aiheena) yhä keskeisemmäksi Rothkon teosten tulkinnassa. Toisaalta esimerkiksi James Breslin on pyrkinyt myös yhä tarkemmin havainnoimaan sitä, kuinka yksittäiset maalaukset visuaalisesti esittäytyvät. Koko Rothkon tuotantoa käsittelevistä suurista teorioista on siirrytty enemmänkin yksittäisiin aiheisiin, maalauksiin ja näkökulmiin. On pyritty lähtemään yksittäisten maalauksien yksittäisistä elementeistä tarkoituksena löytää viittaussuhteita laajemmalle alueelle, joko Rothkon omiin maalauksiin tai uusiin traditioihin. Pyritään ikään kuin aktivoimaan Rothkon maalauksista yhä uusia elementtejä. Anna Chaven esille ottama yleistävä näkökulma on vaihtunut yksilöllisempään.

On vaikea sanoa, mikä näkökulma on noussut viime aikoina keskeisimmäksi, vai onko mikään. Ehkä ne kaikki ”vain” täydentävät toisiansa, samalla heijastaen jälkimodernistista yhteiskuntaamme, jossa suuret, universaalit selitysmallit, ovat vähitellen väistyneet pienempien kertomusten tieltä.

## VIITTEET

1. Ks. esim. Greenberg, 1989, jossa erityisesti artikkeli *American-type painting* ja myös artikkeli *Modernistinen maalaustaide* kirjassa *Modernin ulottuvuuksia*.
2. Ks. Rosenblum, 1988. Siinä mielessä taidehistoriallinen, että Rosenblum näkee Rothkon taiteen ensisijaisesti länsimaisen maalaustaiteen kautta jatkumona.
3. Myös Peter Fuller on kehittänyt oman tulkintansa Rothkon ei-esittävistä maalauksista. Kirjassaan *Art and the Psychoanalysis*, 1980 (ennen kaikkea sivut 221-31) Fuller kehittää teorian, joka perustuu Wilfred R. Bionin näkemukseen. Bionin mukaan sellaiset geometriset käsitteet kuin viivat, pisteet ja avaruus, eivät alkuaan olisikaan peräisin kolmiulotteisuuden tajuamisesta vaan emootioiden tajuamisesta. Hän ottaa esimerkiksi avaruuden kokemuksen, joka voidaan palauttaa kokemukseen paikasta, jossa oli jotakin – avaruus on siinä missä ennen oli jokin emootio tai menetetty objekti (esim. äidin rinta). Mentaalisen tyhjän tilan tunne kasvaa niin voimakkaaksi, ettei sitä kokonaisuudessaan voida esittää, ei edes tuolla ”avaruudellisella tilalla”. Tämä aiheuttaa väistämättä, että sen esittämisyrityksestä nousee saavuttamattomuuden tunne. Mikä tietysti aiheuttaa vihaa omaa itseä ja itsensä kykenemättömyyttä kohtaan. Juuri tämä idea vaikutti Rothkon taustalla Fullerin mukaan: maalauksissa hän tuhosi pikkuhiljaa otteensa perspektiiviin, viivoihin, tilaan ja ajoi niin voimakkaasti takaa mahdotonta, että se lopulta johti hänet itsemurhaan.
4. Fuller, *Taide* 5/87, Perustunteiden maalari. *Taide-lehti*, toukokuu, 1987.
5. Rothko, 1997, 86.
6. Ks. *Ibid.* Ja Rodman, 1957, 93-4.
7. Ks. esim. Chave, 1989, 16-7.
8. Greenberg, 1970 [1961], 580.
9. Ks. esim. Sandler, 1997, 14 ja Rodman, 1957, 93-4.
10. Breslin, 1998, 552. Breslinin keskustelu Greenbergin kanssa, josta suora lainaus on otettu. Haastattelussa Greenberg pitää Rothkon taidenäkemyistä kokonaisuudessaan banaalina – ajalleen tyypillisenä arkipäiväisenä taidepuheena.
11. Rosenblum, 1988, 10-1.
12. Honour & Fleming, 1993, 562. Lainaus on otettu suoraan *Maailman taiteen historiasta*. Sen on suomentanut Raija Mattila.

13. Ks. esim. Rodman 1957, 93-4 ja Rothko, 1997, 83.
14. Rosenblum, 1988, 197-9.
15. Ibid., 199-200.
16. Ibid., 214-5.
17. Ks. Chave, 1989, 128-32. Tässä Anna Chave erittäin seikkaperäisesti osoittaa sen kuinka länsimaisessa taidehistoriassa maisemamaalauksen traditiossa on horisontaalinen muoto keskeisessä asemassa ja kuten tiedämme Rothkon maalaukset esittäytyvät melkein poikkeuksetta vertikaalissa asennossa.
18. Ks. Butler, 1980, 141-2.
19. Ks. Kuusamo, 1990, 128.
20. Sandler, 1997, 9.
21. Ibid.
22. Ibid., 14. Sandler lainaa tässä otteita Elaine de Kooningin 1958 kirjoittamasta artikkelista *Two Americans in Action*.
23. Ks. esim. Breslin, 1998, 382.
24. Rothko, 1997, 86. Rothkon vuonna 1957 kirjoittama lyhyt artikkeli, jossa mainitun lauseen lisäksi, Rothko hyökkää hänen töistensä käytettyä *action* -käsitettä vastaan.
25. Chave 1989, 15.
26. Sandler, 1997, 11. Sandlerin tekemä suora lainaus Hughesin tekstistä. Alkuperäinen Hughesin teksti löytyy Rothkon retrospektiivin yhteydessä tehdystä esitteestä vuodelta 1978.
27. Ibid., 1997, 12-3.
28. Chave, 1989, 11-2.
29. Ibid., 12.
30. Breslin, 1998, 612.
31. Bal, 1996, 75-6.
32. Ks. Lehtinen, 1990, 130. Lehtinen, jonka käännöstä käytän hyväkseni, on kääntänyt sanat suoraan Kierkegaardin kirjasta *Gjentagelsen*, 1883.

#### IV EI-ESITTÄVIEN AIHELMIEN SUHDE FIGURATIIVISIIN LÄHTÖKOHTIIN:

Todellisuus ei anna koskaan sulkea itseään muotoon. Muoto puolestaan ei ole sopusoinnussa elämän kokemuksen kanssa. Kuitenkin jokaisesta ajatuksesta, joka yrittää ilmaista muodon riittämättömyyden, tulee vuorostaan muoto ja näin vahvistaa pyrkimyksemme kohti muotoa.

- Witold Gombrowicz

##### 1. Kohti selkeyttä:

Rothkon figuratiivisten lähtökohtien suhdetta hänen ei-esittäviin maalauksiinsa on tutkinut mielestäni kaikkein yksityiskohtaisimmin Anna Chave kirjassaan *Subjects in Abstractions*. Chaven havainnot ovatkin keskeisenä runkona työni tässä jaksossa. Aihetta ovat lisäksi käsitelleet muun muassa Michael Compton artikkelissa *Subjects of the Artists*, James Breslin kirjassa *Mark Rothko* ja Jeffry Weiss artikkelissaan *Rothko's Unknown Space*, joiden tulkintoja myös hyödynnän.

Anna Chave löytää Rothkon klassisen kauden ja *multiform* -maalauksien muodollisia lähtökohtia lähinnä Rothkon omasta esittävästä taiteesta, niin 1930- kuin 1940-luvultakin. Chave painottaa kuitenkin sitä, että vaikka Rothkon maalaukselliset muodot – hänen värikenttensä – olivat kuinka esittävästä taiteesta nousseilla muodoilla raskautettuja tai koodattuja tahansa, niin maalausten sisältö syntyi aina uudelleen Rothkon ja maailman kohtaamisesta maalaustapahtumassa. Joka tapauksessa Rothko käytti Chaven mukaan esittävää taidetta ikään kuin välineellisesti.<sup>1</sup> Chaven mukaan siirtyminen esittävästä ei-esittävään ei ollut Rothkolle aiheen suhteen ollenkaan niin keskeistä kuin voisi kuvitella.

Myös Rothko ajatteli, että inhimillinen draama<sup>2</sup> pysyi hänen keskeisenä aiheenaan klassisellakin kaudella. Näin ollen värikentät ikään kuin vain kehittyivät kohti vaikuttavinta muotoa, aiheen juurikaan muuttumatta. Eli tätä ajatusrakennelmaa seuraten Rothkon ei-esittävien kuvien aiheet olisivat enemmän tai vähemmän löydettävissä jo hänen esittäivistä maalauksistaan.

Värikentät vähenivät siirryttäessä *multiform* -maalauksista klassiselle kaudelle. Sitä on vaikea sanoa, niin kuin Compton kysyy artikkelissaan, syntyikö Rothkon klassisten maalausten vaikuttava symmetria maalausten värikenttien keskinäisten taistelujen vähene-  
misen johdosta vai vaikuttiko symmetrian valinta itsessään muotojen kamppailun vähenemiseen?<sup>3</sup> Todennäköisesti molempia.



## 2. Koodatut värikentät:

Anna Chaven mukaan monet tutkijat ovat kyllä huomanneet maalausten muodollisiin elementteihin liittyviä yhtäläisyyksiä Rothkon esittävän ja ei-esittävän taiteen välillä, mutta ideaa siitä, että näillä ajanjaksoilla olisi myös yhtäläisyyksiä aiheiden välillä ei ole kovinkaan selkeästi tutkittu. Tämä johtuu Chaven mukaan osittain siitä, että Rothkon esittävät työt eivät yleisestikään ottaen ole saaneet kovinkaan suurta huomiota tutkijoiden osalta.<sup>4</sup> Chave painottaa sitä, että Rothkon käyttämät muodot klassisella kaudella eivät niinkään ole syntyneet hänen esittävien maalaustensa taustojen pohjalta. Mutta sen sijaan hän näkee, että aikaisempien maalausten ”näyttelijät” (Rothkon käyttämä nimitys), niiden hahmot, ovat ikään kuin inkarnoituneet värikenttiin.<sup>5</sup> Täytyy kuitenkin painottaa, että myös esittävien maalausten taustoissa (erityisesti surrealististyylisten) on nähtävillä tiettyä yhtäläisyyttä klassisen kauden värikenttiin. Joka tapauksessa Chave havaitsee esittävien muotojen koodautuneen tai ne on koodattu ei-esittäviksi aina sen mukaan onko Rothko toiminut asiassa intentionaalisesti vai ei.

Todistusvoimaiseksi esimerkiksi tällaisesta koodi-ajattelusta Chave ottaa Rothkon 1930-luvulla maalaaman kaksoismuotokuvan muodollisten elementtien siirtymisen *multiform* -maalauksiin (kuva 4).<sup>6</sup> Siirtyminen ei ole tapahtunut niinkään muodollisen abstrahoitumisprosessin avulla, vaan pikemminkin niin, että *multiform* -maalauksien muotojen suhteet on löydettävissä aiemmasta kaksoismuotokuvasta.<sup>7</sup> Jatkumossa viimeinen maalaus on jo lähellä klassisen kauden muotoja, kaksoismuotokuvan eri sukupuolten, mustan ja valkoisen figuurin, lopullista yhteyttä. Siirtyminen on tapahtunut struktuurien samankaltaisuuden perusteella, mutta myös niin, että ne ovat sulautuneet toisiinsa saaden yhä pelkistetyemmän ilmaisun. Rothko halusi yhä vähemmällä elementeillä välittää valitsemastaan aiheesta entistä enemmän. Tiivistäen hän itse sanoi,

*there is more power in telling little than in telling all.*<sup>8</sup>

Muotokuvamaalaus oli genre, jota Rothko suuresti arvosti taidehistoriassa.<sup>9</sup> Genren yhtenäisyys, frontaalisuus, symmetrisyys ja yksinkertaisuus ovat piirteitä, joita löytyy myös Rothkon klassisen kauden töistä. Vuonna 1958 hän sanoi luennoidessaan Pratt-instituutissa:

*It was with utmost reluctance that I found figure could not serve my purposes...  
But the time came when none of us could use the figure without mutilating  
it.*<sup>10</sup>

Kyseinen kommentti myötäilee Chaven kehittämää teoriaa, jonka runkona on, että kaikista ei-esittävästä värikentistä ja muodoista huolimatta Rothkon klassisen kauden työt ovat koodattuja. Niillä on visuaalinen viittaussuhde esittävään taiteeseen, eli ne ikään kuin semioottisesti ajateltuina ikoneina kantaisivat aikaisempia aiheita, vaikka sisältö olisi muodostunut kulloisessakin tekijän ja maailman kohtaamisessa erikseen ja aina uudestaan. On vaikea sanoa, toimiko Rothko intentionaalisesti tässä asiassa Chaven esittämällä tavalla. Joka tapauksessa hän antoi ajatusrakennelmaa lähellä olevan lausunnon William Seitzin tekemässä haastattelussa vuonna 1952:

*My new areas of color are things, I put them on the surface. They do not run to the edge, they stop before the edge... These new shapes say.. what the symbols said...It was not that figure had been removed, not that figures had been swept away, but the symbols for the figures, and in turn the shapes in the later canvases were new substitutes for the figures... My new areas have nothing whatever to do with the three tier backgrounds in the symbolic style.<sup>11</sup>*

Toinen maalaustaiteen genre, jota Rothkon klassisen kauden töiden on väitetty heijastavan, on maisemamaalaus. Vaikkei Chave pidäkään maisemamaalauksen koodin ilmenemistä Rothkon klassisen kauden töissä niin keskeisenä kuin muotokuvamaalauksen, ja vielä vähemmän Rothko, kuten huomasimme hänen Seitzille antamastaan edellä esitetystä haastattelusta, niin on sitä kuitenkin kokonaisuudessaan mahdotonta jättää käsittelemättä muodollisten yhteneväisyyksien takia. Etenkin Rothkon omissa 1940-luvun alkupuolen surrealististyylisten maalausten taustoissa on nähtävillä paljon samankaltaista jakautumista värikenttiin kuin mitä klassisella kaudellakin. Olkoonkin, että klassisella kaudella värikentät on pikemminkin asetettu taustaan kuin ovat itse taustaa. Ne joko rikkovat maalausten pinnanomaisuuden syvyytsvaikutelmalla tai tulevat siitä eteenpäin.

Myös Rothkon omasta tuotannosta löytyy perinteisempiä maisemamaalauksia. Esimerkiksi *Rural Scene* vuodelta 1936, joka on eräänlainen ihmisiä maisemassa maalaus. Jos jatkettaisiin Chaven koodiajattelua, niin tällaisessa teoksessahan voisivat molemmat komponentit, sekä ihmiset että maisema, tulla ei-esittävien maalausten johdannaisiksi aiemmin esitetyllä tavalla. Elementit ikään kuin koodattuina yhtyisivät muodostaen värikenttiä. Maisemamaalauksen kaltaisuudesta, Rothkon klassisen kauden töiden viittaavuudesta maisemamaalauksen traditioon, on kirjoitettu paljon viime aikoinakin. Ennen kaikkea tietysti Robert Rosenblum, jonka laajasti hyväksytty teoria liittyy Rothkon työt lähinnä romanttisen maisemamaalauksen traditioon.

Jeffrey Weiss taas painottaa ennen kaikkea Rothkon 1930-luvun arkkitehtonisten

maalausten ja kaupunkinäkökymien vaikutusta klassiseen kauteen.<sup>12</sup> Hän korostaa sitä, että esimerkiksi vuonna 1938 maalatussa *Entrance to Subway* kuvatut henkilöt ovat litteitä ja pinnanomaisia ilman minkäänlaista karakterisointia; ne edustavat mittoja.<sup>13</sup> Ikään kuin hahmojen muodot olisi laitettu palvelemaan ainoastaan maalauksen kompositionaalisia, värillisiä ja ekspressiivisiä elementtejä; ne ovat muotoja, jotka palvelevat kokonaisuutta. Myös Michael Compton mainitsee surrealististyylisten maalausten yhteydessä siitä, kuinka Rothko on jakanut hahmojensa jäseniä segmentteihin, muokaten niistä muotoja, jotka sopivat esimerkiksi maalauksen kompositionaaliin tarkoituksiin.<sup>14</sup> Palatakseni taas Weissin ideaan, niin yleisesti ottaen myös muissa Rothkon 1930-luvun töissä hahmojen muodot ovat strukturoituneet maalausten keskeisten voimalinjojen mukaisesti hyvinkin voimakkaasti. Rothkon klassisen kauden muodot ovatkin Weissin mukaan paljon selkeämmin johdettavissa hänen 1930-luvun urbaaneista maisemistaan kuin perinteisestä maisemanmaalauksen traditiosta.<sup>15</sup> Tätä puoltaisi myös se seikka, ettei Rothko itsekään niin välittänyt maisemamaalausgenrestä tai tuntenut oloansa kotoisaksi luonnossa. Hän oli urbaani mies.<sup>16</sup>

Voisiko piktoraalinen koodi sitten olla Rothkon tietoinen valinta? Anna Chave pitää sitä täysin mahdollisena. Tässä on kuitenkin muistettava, ettei Chavekaan halua luoda kuvaa siitä, että Rothko olisi noudattanut jotain tarkkaa ohjelmaa. Vaan Chaven mukaan edellä mainittu idea toimisi Rothkolle eräänlaisena yleisempänä rakenteena.

### 3. Syntymän ja kuoleman koodit:

Yksi keskeinen teema Chaven teoriassa on Rothkon uskonnollisia viitteitä sisältävän *Entombment* -maalauksen keskeisen muotorakenteen siirtyminen Rothkon klassiselle kaudelle. Rothkon 1940-luvun keskivaiheilla maalaama *Entombment* noudattaa muotoratkaisultaan ja hahmoiltaan pitkälti klassisia pietà -aihelmia. Pietà -aihelman siirtymisen lisäksi Rothkon klassisen kauden maalauksien muotoratkaisuista löytyy Chaven mukaan yhtymäkohtia neitsyt- ja lapsiaihelmiin (ennen kaikkea Giovanni Bellinin *Madonna ja nukkuva lapsi*-maalauksen suhde Rothko vuonna 1953 maalattuun nimettömään: Whitney museon kokoelmassa).<sup>17</sup> Tämän mukaan Rothkon maalaukset olisivat eräänlaisia traditioon sidoksissa olevia muotokuvia, joissa toinen teema käsittelisi kuolemaa ja toinen syntymää. Kerron aiheesta vielä tarkemmin *Henkisiä merkitystasoja ja niiden taustatekijöitä* -kappaleessa.

Täytyy tässäkin yhteydessä korostaa, että Chave painottaa erityisesti sitä, ettei Rothko niinkään toistanut samaa aihetta. Vaan Rothko pitää hänen mukaansa aihetta eräänlaisena piktoraalisisena koodina, joka mahdollisti aiheen ja sen rakenteen manipulointia, mutta jonka muoto kuitenkin perustui uskonnollisen taiteen lähtökohtiin.<sup>18</sup> Vaikka Rothko esittikin näytelmänsä<sup>19</sup> ei-esittävinä muotoina, niin muotojen asettuminen tilaan kantaa sym-

bolista vaikutusta. Chave korostaa sitä, että työskentelemällä symbolisesti raskautettujen muotojen ja värien ekspressiivisyyden kanssa Rothko toivoi löytävänsä merkittävän, suoran ja vaikuttavan tavan välittää katselijoille hänen useasti mainitsemansa *human drama*.<sup>20</sup> Rothkon ”valitsemista” ei-esittävästä muodoista ja myös hänen omista lausunnoistaan voidaan päätellä, että Rothko nimenomaan pyrki jakamaan kulttuurisen tietoisuuden tai kokemuksen enemmän kuin konventionaalista tarinaa.<sup>21</sup>

Lähestulkoon samalla tavalla kuin oppositiokenttien yhtyminen tapahtui kaksoismuotokuvan kohdalla, niin vastaavasti myös kuolema ja syntymä eivät enää ole vastakaispareja, vaan ne ovat liittyneet samaan prosessiin,<sup>22</sup> niin kuin elämässä aina kuolema merkitsee jonkin uuden syntymää ja/tai päinvastoin. Kuolema ei ole elämän toiseus, sen päättymisen, vaan eräänlainen elämän paljastumisen ehto. Tai kuten William Barret sanoi:

*In the face of death, life has an absolute value. The meaning of death is precisely the revelation of this value.*<sup>23</sup>

#### 4. Multiform- maalauksien äärellä:

Vuosien 1946-50 välillä Rothkon maalauksista katosivat selkeät viitteet visuaaliseen todellisuuteemme, eivätkä värikentät olleet toisaalta vielä saavuttaneet klassisen kauden mittasuhteita. James Breslin korostaa sitä, että tuona aikana Rothko vapautti itsensä representaation ongelmista ja sen ennalta määrätystä struktuureista.<sup>24</sup> Hän saavutti uudenlaisen vain väriin perustuvan vapauden. Breslin löytää värillisen yhtäläisyyden erään *multiform* -maalauksen<sup>25</sup> ja Rothkon 1936 tehdyn omakuvan välillä. Hän painottaa sitä, että *multiformissa* Rothko ikään kuin hajottaa muotokuvan ”luurangon” osiinsa ja strukturoi sen uudestaan pelkästään väriin perustuvan järjestyksen mukaan.<sup>26</sup> Myös muotokuvassa väri oli ollut keskeisellä sijalla, mutta värien oli täytynyt järjestäytyä tiettyyn muotoon muotokuvan struktuurin mukaan. *Multiformissa* ne on taas jätetty huomattavasti enemmän ei-stabiiliin tilaan, ilman havaittavaa struktuuria tai taustaa, jossa värikentät luovat omia sisään tai ulospäin aukeavia maailmoja.<sup>27</sup> Tausta ja struktuuri ovat ikään kuin yhtä; ne ovat yhtyneet toisiinsa luoden uudenlaisen yhteyden, jota Rothko itse kutsui myöhemmin termillä ”live unity”.<sup>28</sup>

Entä tuo Chaven mainitsema Rothkon kaksoismuotokuvan siirtyminen *multiform* -maalauksiin? Eikö siinä päädytty erilaisiin päätelmiin? Kyllä, mutta mitään ratkaisematonta ristiriitaa ei synny, koska kyseessä eivät ole samat *multiform* -maalaukset, vaikka Breslinin ajatus kyllä hieman monimutkaistaakin piktoraalisen koodin siirtymäajatus.

## 5. Koodi taidehistoriassa:

Ernst Gombrich on osoittanut, että taidehistoriassa on monia tyyliperiodeja, jolloin käytettiin kuvan valmistamiseen ainoastaan valmiita koodeja. Tyylijaksoja, jolloin taitelija oppi mestariltaan, kuinka representoida esimerkiksi vuorta, puuta, tms., jonkin kaavan mukaan, ja tämä tieto siirtyi eteenpäin seuraavalle taiteilijalle. Hänen mukaansa taiteilija siirtää aina luonnon aiheen kankaalle enemmän tai vähemmän skemaattisen mallin vaikutuksen alaisena tiedostaen tai tiedostamattaan. Hän käsittelee taiteen tradition siirtymistä yleisemminkin juuri skeema-käsitteen kautta. Skeemalla hän tarkoittaa kuvataiteen havainto- tai kuvaustapaa, koodistoa. Taiteen muutokset on siis saatu aikaan muuttamalla kulloistakin kuvausskeemaa kulloisessakin kulttuurisessa ajankohdassa.<sup>29</sup> Chaven keskeisenä näkemysenä on se, että nimenomaan tuo piktoraalinen koodi on Rothkon aihe. Toisissa maalauksissa se on johdettu renessanssin maalauksista ja toisissa hänen omista esittävästä maalauksistaan. Hän otaksuu Rothkon käyttäneen sitä välineenä tarkoituksellisesti. Sen avulla Rothko pystyi irrottautumaan niin kirjallisista kuin kielellisistä viitteistäkin, jota maalausten nimeäminen numeroiksi, nimettömiksi tai väreiksi vain vahvisti.

Sitä, oliko Rothkon toiminta sitten intentionaalista Chaven ajattelemalla tavalla, on mahdotonta todistaa. Joka tapauksessa hänen muotonsa pystyvät kantamaan suuren merkityksen ja samalla ne ovat vaikeasti tavoitettavissa sekä toimivat pitkälti ei-narratiivisesti. Monet ei-esittävän kuvan tekijät, kuten myös Rothko, taistelevat objektin ylivaltaa, objektin narratiivista käyttäytymistä kuten teoksen selkeää tiettyä merkitystäkin vastaan, mutta eivät kuitenkaan voi tai halua paeta symbolisia, metaforisia assosiaatioita tai käyttämiensä muotojen herättämiä vaikutuksia. On kuitenkin muistettava, että olivatpa Rothkon käyttämät muodot kuinka koodattuja tahansa, syntyivät ne aina uudestaan Rothkon ja maailman kohdatessa, toimien loputtomien tulkintojen heijastuskenttinä myös tästä eteenpäin.

## VIITTEET

1. Chaven mukaan Rothkon ei-esittävät aiheet olisi johdettu hänen omasta esittävästä tuotannosta sekä lähinnä renessanssin uskonnollisia teemoja käsittelevistä töistä.
2. Ks. esim. *Rothkon oma taidekäsitelmä* -kappaletta. Inhimillinen draama (human drama) löytyy Rothkon teksteistä jo vuonna 1943 ja esiintyy keskeisesti ainakin vielä vuonna 1958 Pratt Instituutin järjestämässä luennossa.

3. Compton, 1997, 49.
4. Chave, 1997, 136-8.
5. Ibid., 113.
6. Ibid., 112-3. Kuvasarja, jossa kuvat: *Untitled*, 1930-luvulta. The National Gallery, Washington. No. 15, 1948-49. The National Gallery of Art, Washington. ja No. 21, 1949. Whereabouts Unknown.
7. Ks. Ibid., 33-4.
8. Sandler, 1997, 7. Sandler lainaa suoraan Rothkon lausuntoa. Ks. myös Rothko, 1997, 87.
9. Rothko, 1997, 84.
10. Ibid., 86.
11. Clearwater, 1997, 73. Clearwater lainaa suoraan Seitzin tekemää haastattelua Rothkosta.
12. Weiss, 1998 a, 304.
13. Ibid., 309.
14. Compton, 1997, 50.
15. Weiss, 1998 a, 310.
16. Breslin, 1998, 87.
17. Chave, 1989, 162.
18. Ibid., 159-60.
19. Rothko, 1997, 83. Viitataan vuonna 1947 julkaistuun *The romantics were prompted*, jossa Rothko sanoo, *I think my pictures as dramas; the shapes in the pictures are the performers.*
20. Ks. esim. Chave, 1989, 160.
21. Ibid.
22. Ibid., 161-2.
23. Sandler, 1997, 16. Sandler lainaa suoraan Barretin tekstiä, josta sitten lainaan sen omiin tarkoituksiini.
24. Breslin, 1998, 223.
25. Ibid. Ks. Plate 13, jossa maalaus on kuvattuna.
26. Ibid., 238.
27. Ibid., 239.
28. Ibid., 236. Breslinin suora lainaus William Seitzin tekemästä haastattelusta, jossa Rothko sanoo muun muassa: *Historians unity is a unity of death. What we want is live unity.* Ks. myös Breslin, 1998, 606.
29. Gombrich, 1987, 62-4 ja 265.

## V THE LAST RABBI OF WESTERN ART

They are not paintings.

- Mark Rothko

### 1. Rothko ja henkisyys:

#### 1.1. Johdanto henkisyiden käsitteeseen:

Traaginen, ylevä tai jopa uskonnollinen kokemus ovat keskeisiä sekä Rothkolle itselleen että hänen maalaustensa tutkijoillekin. Sanoessaan eräässä haastattelussa Dore Ashtonille: *They are not paintings*,<sup>1</sup> Rothko tuli samalla kertoneeksi mitä henkisyys on –olevainen on henkeä. Itse korostan kuitenkin sitä, että samalla kun henkisyys taideteoksessa viittaa itsensä ulkopuolelle, niin se voi yhtäläisesti viitata itseensäkin. Se ei välttämättä sulje formaalisiakaan ominaisuuksia pois. Olen kiinnostunut ja pyrin valottamaan sitä, mistä tekijöistä henkinen koostuu. Haluan tuoda esille niitä maalausten fyysisiä ominaisuuksia, jotka saavat aikaan katsojassa henkisen tunteen.

Toisaalta käsittelen henkisyttä eräänlaisena ihmistajunnan toimintamuotona. Mitään henkistä substanssia, henkiolentoa, ei tarvita vaan mieltämisprosessissa itsessään on tuo ”salaperäinen” henkinen. Henkisyys näin ajateltuna on epäaineellista todellisuutta, joka reaalistuu ja on todennettavissa vain toimintojensa kautta, ja juuri siksi se on käsitteenä ongelmallinen.<sup>2</sup>

Näin Rothkon maalausten sekä henkisempi että fyysisempi puoli tulevat esille. Kokonaisuudessaan pyrin siis oikeastaan demystifioimaan maalauksia. En kuitenkaan ajattele tai edes toivo, että ne mitenkään lopullisesti suostuisivat tähän, vaan uskon maalausten pitävän salaperäisyytensä tästä eteenpäinkin. Joka tapauksessa tarkastelen sitä, mistä henkisyys koostuu, tai mistä konkreettisista asioista se voisi koostua sekä sitä, miten se ilmenee ja vaikuttaa Rothkon ei-esittävän taiteen kautta – niin tekijän kuin kokijankin näkökulmasta. Mikäli esille ottamani tutkijat viittaavat johonkin yksittäiseen Rothkon maalaukseen, pyrin sen myös tuomaan esille.

## 1.2. Rothkon taide ja henkisyys:

Rothkon pitkälliset pohdiskelut erityisesti 1940-luvulla myyttien, tiedostamattoman, arkkityyppien ja uskonnollisten aiheiden parissa heijastuivat myös hänen ei-esittävässä taiteessaan. Vaikka selkeät viittaukset hävisivätkin, hän sai silti elinvoimansa pitkälti edellä mainituista lähtökohdista. Kuten monet muutkin abstraktit ekspressionistit, Rothko pyrki itsensä ja kontekstinsa ulkopuolelle, uskonnollisten aiheiden ja myyttien mahdollistamana johonkin absoluuttisempaan tilaan, jossa muodot esiintyisivät yleispätevämpinä. Abstraktit ekspressionistit pyrkivät luomaan abstraktin taiteen uudelleen, Kandinskyn, Malevitšin ja Mondrianin saavutukset unohtaen. Samalla he yrittivät palauttaa ei-esittävälle kuvalle sen oikeuden viitata itsensä ulkopuolelle – oikeuden, jonka konstruktivismi oli siltä pitkälti riistänyt.<sup>3</sup> Sinänsä ironista, että kuvallisen puhtauden suurimpia puolestapuhujia oli Clement Greenberg, aikalaisista abstraktin ekspressionismin suurin ja vaikutusvaltaisin esilletuoja. Ristiriita oli ilmeinen. Rothkon ja Greenbergin tiet erosivatkin vuonna 1955.<sup>4</sup>

Aihe oli Rothkolle tärkeä. Hän korosti sitä, että: *Ei ole olemassa hyvää maalausta ei mistään.*<sup>5</sup> Hän halusi puhua taiteestaan konkreettisin tunnetermein. Hän teki kaikkensa, ettei hänen maalauksiaan olisi luettu konstruktivisina värisommitelmina.<sup>6</sup> Rothko pyrki pikemminkin saavuttamaan ei-dogmaattisen pyhän kuvan. Hänen taiteellinen etsintänsä oli eräänlaista mietiskelyä. Vaikka siirtyminen ei-esittävään ei ollutkaan aivan niin porrasmaisen vaiheittaista, kuin esimerkiksi Mondrianilla, kertoo se silti omalla tavalla ikään kuin lähestymisestä henkiseen; Rothko pystyi tai joutui<sup>7</sup> intensiivisellä aineen ja muodon tutkimuksella ylittämään todellisuuden näkyvät muodot. Tässä prosessissa fyysisiä muotoja käsitellään, kunnes ne lakkaavat muistuttamasta näkyvästä maailmasta.

Kokonaisuudessaan henkisyyttä voidaan tässä tapauksessa lähestyä ainakin kolmelta suunnalta. Voidaan käsitellä niitä tapahtumia, asioita, lähtökohtia, lausuntoja ja kokemuksia, jotka ovat vaikuttaneet Rothkoon itseensä. Toisaalta voidaan pohtia hänen taiteensa herättämiä henkisiä kokemuksia, jotka ovat selkeitä tai vähemmän selkeitä konnotaatioita (taiteilijan kannalta joko tiedostettuja, tiedostamattomia tai kokonaan taiteilijan kokemuspiirin ulkopuolelta tulleita) uskonnolliseen, spirituaaliseen, henkiseen taiteeseen tai kokemukseen. Kolmanneksi otan esille sen, että Rothkon taideteoksissa itsessään on jotain formaalisia ominaisuuksia, jotka ovat omiaan aiheuttamaan henkisen tai uskonnollisen kokemuksen. Seuraavaksi pyrin tuomaan esille näitä kaikkia tasoja. Oman yksityiskohtaisemman Rothkon maalauksen tulkinnan esitän tämän kappaleen lopussa.



### 1.3. Mark Rothkon uskonnollis-filosofisesta ajattelusta:

Rothko aloitti koulunkäyntinsä, suvun perinteiden mukaan, ortodoksisessa juutalaisessa koulussa. Perintönsä kanssa hän ei koskaan tuntunut pääsevän kokonaisuudessaan tasapainoon; monissa kommenteissaan hän kertoo viha - rakkaussuhteestaan perimäänsä uskontoon.<sup>8</sup> Maalaaminen heijasti omalla tavallaan noita molempia. Samalla kun hänen varhaisemmat maalauksensa uhmasivat perinteisen juutalaisuuden kuvallista kieltoa, ei-esittävänä ne myöhemmin omalla tavallaan ilmensivät samaa kieltoa.

Maalaaminen oli Rothkolle kontemplatiivinen, lähes rukouksenomainen prosessi. Rodman Seldenille antamassaan haastattelussa hän vertaakin omaa maalausprosessiaan uskonnolliseen kokemukseen:

*Im not interested in relationships of color or form or anything else...I am interested only in expressing the basic human emotions – tragedy, ecstasy, doom, and so on – and the fact that lots of people break down and cry when confronted with my pictures shows that I communicate with those basic human emotions. The people who weep before my pictures are having the same religious experience I had when I painted them. And if you, as you say, are moved only by their color relationships, then you miss the point.*<sup>9</sup>

Omalla tavallaan edellä olevassa kommentissa voidaan nähdä heijastuvan Rothkolle keskeisen filosofin Sören Kierkegaardin eksistenssitasot. Kierkegaardille esteettinen taso oli alhaisin, tämän jälkeen tulevat eettinen ja viimeisenä uskonnollinen, joka on korkein. Esteettisellä tasolla elävä ihminen on kauimpana omaksi itsekseen tulemisesta.<sup>10</sup> Haastattelussa on nähtävillä se, että myös Rothkolle esteettinen taso oli vähäisempi kuin eettinen ja uskonnollinen, jotka molemmat tulevat esille lainauksessa.

Millainen Rothkon uskonnollinen kokemus sitten tarkemmin oli, jää ainakin osittain arvailujen varaan, mutta varmasti voidaan sanoa, että sitä ruokki nimenomaan juutalais-kristillinen traditio. Rothko kielsi olevansa kiinnostunut mistään muusta kulttuurista kuin omastaan.<sup>11</sup> Uskonnollista kokemusta kylläkin selventää vuotta aikaisemmin (vuonna 1956) annettu lausunto, jossa Rothko pohtii taiteilijan roolia. Hän näkee taiteilijan (itsensä) Aabrahamin kaltaisena, joka on valmis uhraamaan poikansa ilman minkäänlaista järkevää selitystä – ainoastaan uskon varassa.<sup>12</sup> Aivan kuten Aabrahamin uhrauskin, oli taiteen tekeminen Rothkolle uskonnollisen kokemuksen kaltaista toimintaa, joka eristää sosiaalisesti, eikä sitä voi myöskään järjellä perustella. Niin kuin Aabraham, tunsivat Rothkokin olevansa yksin. Hänellä ei juuri ollut ketään, jolle uskoutua sen jälkeen, kun hän oli menettänyt ystävyssuhteensa Barnett Newmanin ja Clyfford Stillin kanssa.<sup>13</sup> Hänen osansa tuntui olevan vain to-

tella ja vaieta kutsumuksensa edessä.

Jos Aabrahamin vaellus oli melankolista, joutuessaan Jumalan tahtoa noudattaessaan mitä räikeimmin moraaliperiaatteiden ulkopuolelle, niin Rothkonkin etsintä oli monesti raskasmielistä erityisesti viimeisenä vuosikymmenenä.<sup>14</sup> Hänelle lisä oli perhe ja muut ystävyyssuhteet, jotka olivat jääneet toiselle sijalle kutsumuksen edessä. Hänen egonsa oli kasvanut valtavaksi, mutta niin olivat mitä ilmeisemmin hänen epäilynsäkin oman valintansa oikeutuksesta. Eräänlaista mielentyynyntystä tai heroista mallia tarjosi kaukaisen kantaisän tarina Rothkon monesti niin ailahtelevalle mielelleen.

Aabrahamin, juutalaisten kantaisän tarinaan hän tutustui myöhemmällä iällään 1800-luvun kristillisen teologin Kierkegaardin saattamana. Aivan kuin Kierkegaardille uskonnollinen elämä oli hyppy tuntemattomuuteen, joka oli uskallettava vain tehdä, myös Rothkolle taiteen tekeminen ja sen arvostaminen oli seikkailu, joka oli avoin vain niille, jotka uskalsivat ottaa riskin.<sup>15</sup> Molemmat kuvasivat tuota seikkailua, hyppyä tai yleisen järjen tai moraaliperiaatteen yli menemistä loppuelämänsä – Rothko maalaamalla ja Kierkegaard kirjoittamalla. Samaistumalla Aabrahamin tarinaan Rothko samalla pystyi ajattelemaan itsensä puhtaaksi, yksikertaisesti motivoituneeksi.

Jos Aabrahamissa Kierkegaardin subjektivismi näyttäytyi lakipisteessään, niin myös Rothkolla oli ajatus päästä maalaamisen – subjektiivisuuden – kautta universaalisuuteen, yksilöllisen kokemuksen kautta laajempaan universaaliseen totuuteen. Torsti Lehtinen tähdentää Kierkegaard-esseissään sitä, ettei Kierkegaardille mikä tahansa subjektiivisuus kuitenkaan ollut totuus. Ainoastaan sellainen henkilö, joka objektiivisesti pystyi suhtautumaan omaan subjektiivisuuteensa, kykeni toteuttamaan ja noudattamaan universaalia moraalilakia.<sup>16</sup> Tästä nouseekin kysymys, kykenikö Rothko tähän – objektiiviseen näkemykseen omasta subjektiivisuudestaan? Mitä todennäköisemmin ei, vaan hän tuntui jäävän maineensa vangiksi ja rupesi näkemään vihollisia siellä, missä niitä ei välttämättä ollut. Toisaalta hän alkoi ajatella myyneensä itsensä.<sup>17</sup> Jos ajatellaan jälkimmäistä tapausta, niin Aapo Riihimäki on ottanut esille Nietzschen kautta sen, kuinka keskeistä nimenomaan juutalaisessa kulttuurissa on ollut asettuminen kurjien puolelle, menestyjiä vastaan.<sup>18</sup> Oliko tässä yksi syy ajatukseen itsensä myymisestä? Oliko hänen kulttuurinen perimänsä sittenkin enemmän vankila kuin vapautus? Joka tapauksessa menestyminen näytti tuovan Rothkolle enemmänkin ongelmia kuin vapautta toteuttaa itseänsä.

Ohjasiko Rothkoa sitten itsekkyyden vai etiikan lait? Meidän on tärkeä muistaa, että ilman uskoa Jumalaan Aabraham olisi ollut pelkästään murhaaja (mikäli olisi murhannut lisäkin). Koska Kierkegaard tuntuu jättävän Jumalasta riippumattoman etiikan kertomuksessa laskuista pois, ja koska Rothko samaistui Aabrahamin kertomukseen nimenomaan

Kierkegaardin kautta, niin eikö meidän tulisi siinä tapauksessa paremminkin kysyä, uskoiko Rothko Jumalaan? Ongelmallinen kysymys. Vaikka Rothko puhuikin maalaamisen yhteydessä uskonnollisesta kokemuksesta ja maalasi esimerkiksi 1930- ja 1940- luvulla voimakkaan uskonnollisia aiheita,<sup>19</sup> niin toisaalta esimerkiksi Breslin mainitsee sen, kuinka Rothko kuitenkin puhui siitä, ettei ollut uskonnollinen mies.<sup>20</sup> Tällä Rothko ikään kuin alleviivaa sen, kuinka ambivalenttinen kokemus uskonnollisuus ja myös maalaaminen hänelle itselleen oli. Rothkon maalaamisessa korostui mielestäni keskeisesti aistillisemmän esteettisen puolen ja henkisemmän aineettoman puolen välinen luova jännite, jota Rothko yleensä yritti kääntää henkisen suuntaan kirjoituksillaan.<sup>21</sup> Kahden vastakkaisen elementin yhteensovittaminen tuntuu kuitenkin väistämättä johtavan tässä tapauksessa paradoksiin, tai vähintäänkin jännitteiseen tilaan, ja samalla Rothkon uskonnollisuus tuntuu väistämättä jäävän avoimeksi. Vaikka se kuinka mielenkiintoinen kysymyksenä olisikin, niin varmasti siihen ei löydy mitään selkeää vastausta, ja mitä todennäköisemmin ei myöskään Rothko itsekään päässyt selvyyteen asiasta.

Joka tapauksessa, jos Abraham ei päässyt luvattuun maahan, tuntui Rothkokin jäävän välitilaan, maahan (Yhdysvallat), johon hän ei koskaan lopullisesti kotiutunut.

## VIITTEET

1. Ashton, 1986, 12.
2. Ks. Lauri Rauhalan artikkeli *Henkisen olemassaolon kartoitusta*, josta määritelmäni on pitkälti otettu.
3. Ks. esim. Lars Saari, 1996, 179.
4. Ks. esim. Breslin 1998, 552 ja kappale *Ei-esittävän merkitystasoja eli Rothkon taiteesta nousseiden tulkintojen moninaisuus*, siitä Greenbergin ja Rothkon suhdetta käsittelevä osio.
5. Rothko 1997, 78. Yhdessä Gottliebin kanssa annettu julkilausuma vuonna 1943.
6. Ks. esim. Rodman, 1957, 93-4.
7. Vuonna 1958 hän mainitsee Pratt instituutin järjestämässä luennossa: *It was with the utmost reluctance that I found the figure could not serve my purposes ... But the time came when none of us could use the figure without mutilating it.* Rothko, 1997, 86.
8. Ks. esim. Breslin, 1998, 26, 65 ja 292-4. Rothko tuo esille monien kokemiensa ongelmien jälkeen *He would never go into synagogue again* tai *Jews have hurt me the most*, mutta samalla hän hieman myöhemmin samaistuu hyvin voimakkaasti juutalaisten kantaisän, Aabrahamin, tarinaan.

9. Rodman, 1957, 93-4.
10. Ks. esimerkiksi Kierkegaard, 1986, 57-8 ja 99-100.
11. Ks. esim. Breslin, 1998, 394 ja Chave, 1989, 45-6.
12. Breslin, 1998, 392-4.
13. Ks. esim. *ibid.*, 348.
14. Ks. esim. *ibid.*, 543.
15. Rothko, 1997, 77.
16. Lehtinen, 1990, 124-8.
17. Ks. esimerkiksi Breslin, 1998, 542-3 tai Rosenthal, 1998, 373. George Segalin haastattelu, jossa tulee ilmi, että Rothko kielsi vaimoan (Mell) menemästä ihmismallin piirustuskurssille, koska esittäviä maalauksia ja ei-esittäviä maalauksia maalaavien taiteilijoiden välit olivat tulehtuneet. Toisaalta on koko tavoite melkoisen utopistinen, eikä se välttämättä onnistunut itse tavoitteen keksijällekään ks. esimerkiksi Lehtinen, 1990, 132.
18. Ks. Riihimäki, 1996, 110-1.
19. Ks. esim. Chave 1989, 44, jossa Rothkon maalaus *Crucifixion* tai, *Ibid.*, 150, jossa Rothkon maalaus *Entombment*.
20. Breslin, 1998, 484.
21. Ks. esim. Rodman, 1957, 93-4.

## 2. Henkisiä merkitystasoja ja niiden taustatekijöitä:

### 2.1. Liikumme laaja-alaisella kentällä:

Kontrasti voimakkaasti strukturoitujen, lähestulkoon geometrinen muotojen, ja vaihtelevan pensselitekniikan välillä on keskeisimpiä seikkoja, jotka aiheuttavat Rothkon maalausten vitaalisuuden ja henkisyiden vaikutelman. Maalausten muodot ovat samalla kertaa sekä voimakkaan pysyviä että eläviä – lähestulkoon liikkeen omaisessa tilassa. Jos muodot nyt eivät varsinaisesti olekaan liikkeessä, niin ne tuntuvat sisältävän liikepotentiaalin, joka väistämättä aiheuttaa katselijassa liikkeen mielikuvan tai vähintäänkin sen kaipuun.

Koska Rothko ei mitenkään selvästi puheissaan tai maalauksissaan viitannut mihinkään tiettyyn eksaktiin aiheeseen, ovat maalaukset toimineet hyvinkin monenlaisten tulkintojen heijastuskenttänä. Niin kuin aikaisemmin on tullut esille, Rothko kyllä mainitsee maalaustensa yhteydessä useaan otteeseen inhimillisen draaman tai traagisuuden yleisellä tasolla, mutta molempia edellä mainittuja tasoja ovat tutkijat löytäneet monelta eri suunnalta.

Robert Rosenblum on nähnyt Rothkon ei-esittävien maalausten yleisluonteen pitävän sisällään romantiikan kaikuja kantavaa ylevää tunnetta, John Gage on taas nähnyt niiden värin heijastavan rembrandtilaista sisäistä valoa. Yhtäältä Anna Chave on nähnyt maalausten muotokonstruktion toistavan renessanssin taiteilijoiden pietà- sekä Maria ja lapsi-aiheita ja toisaalta Clement Greenberg on nähnyt niiden toimivan ikonisen kuvan lailla. Rothkon taiteen henkiset tasot levittäytyvät siis laajalle alueelle. Edellä mainitut näkemykset eivät kuitenkaan välttämättä sulje toisiaan pois, vaan kertovat pikemminkin Rothkon taideteosten lähestulkoon loputtomasta ja laaja-alaisesta resonointikyvystä. Enkä ole silti maininnut kuin muutamia keskeisimpiä päälinjauksia Rothko-kirjallisuudesta.

### 2.2. Rothkon työt kohtaavat ylevän:

However you paint the larger picture, you are in it. It isn't something you command.

- Mark Rothko

Johdanto subliimi käsitteeseen:

Subliimi eli suomeksi ylevä on termi, joka on usein mainittu Rothkon ei-esittävien maalausten yhteydessä. Perinteisesti se on liitetty romantiikan ajan maisemamaalauksen

traditioon, mutta se on noussut uudestaan keskeiseksi modernismin loppupuolella, eikä vähiten Rothkon kollegan, Barnett Newmanin vaikutuksesta. Vuonna 1948 Newman kirjoitti artikkelin *Sublime is now* ja pari vuotta myöhemmin hän nimesi oman maalauksensa<sup>1</sup> tuolla antiikin Kreikasta kantautuneella termillä. Uutta voimaa keskustelu ylevä-tematiikasta sai Robert Rosenblumin todisteluista, joissa hän liittää Rothkon taiteen romantiikan maisema-maalauksen traditioon.

Mitä ”ylevä” sitten pitää sisällään? Ensiksi se on käsite, joka pitää erottaa kauniista. Siinä missä kaunis hahmottuu kokonaisuutena, mittojen, suhteiden ja harmonian lakien mukaisesti, ylevässä nämä ominaisuudet yleensä puuttuvat. Ylevä on siis jotain muuta. Se kuvaa ihmisen yritystä saada kosketus yliaistilliseen. Se ei kuitenkaan ole mitenkään selkeä kategoria vaan paremminkin ambivalenttinen tulkintojen tila. Ylevän ambivalenssi tekee siitä muuntuvaisen niin ideologisesti kuin historiallisestikin.<sup>2</sup> Tällaisena tilana on ylevä saanut hyvinkin erilaisia sisältöjä. Tässä tutkielmassani se näkyy lähinnä kokemuksen kuvauksina tai pyrkimyksenä löytää kokemuksen perimmäinen aiheuttaja tai päämäärä.

Edmund Burkesta Newmaniin:

Edmund Burke (1729-97) on yksi keskeisimmistä ylevän teoreetikoista. Erkki Vainikkalan mukaan Burken kirjoitus *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of Sublime and the Beautiful* (1757) irrottaa ylevän käsitteen sen vanhoista tyyli-ihanteista ja asettaa sen kauniin vastapariksi. Burke painottikin sitä, että ylevän ja kauniin lähentäminen johtaa kauniin yliaikaiseen ylevöittämiseen – klassismin ihanteeseen. Kaunis - ylevä vastakohtaparin takana vaikuttaa Burken mukaan kaksi perusvoimaa: sosiaalinen vietti ja itsesäilytysvietti. Edellinen yhdistää ja liittyy kauniiseen, jälkimmäinen erottaa, tuottaa tuskaa ja liittyy ylevään.<sup>3</sup> Kuten *Rothkon uskonnollis-filosofisesta ajattelusta* -kappaleessa huomasimme, oli Rothkon itsesäilytysvietti huomattavasti sosiaalista viettiä voimakkaampi, eli ylevä tässä mielessä kuvaisi ainakin hänen persoonastaan kantautuvia voimia ja olisi kenties näin osuva termi kuvaamaan hänen maalauksiaan.

Irving Sandlerin mukaan Rothko olisikin lukenut Burken tutkimuksen ylevästä noin vuonna 1948, hieman ennen klassiselle kaudelle siirtymistä. Sandler painottaa sitä, että Burke mainitsi sellaisia termejä kuin yhtenäisyys, äärettömyys ja tummuus, jotka saavat aikaan ylevän tunteen syntymisen.<sup>4</sup> Hänen mukaansa myös Rothkon töissä nousevat edellä mainitut ominaisuudet keskeiseksi. Hän painottaa sitä, että Rothkon maalaukset toimivat itsessään yhtenäisinä, mutta samalla näyttävät jatkuvilta ja avoimelta vihjaten aina äärettömyyksiin asti.<sup>5</sup> Burke korosti myös tumman värin merkitystä ylevän kokemuksessa. Vuoden 1957 jälkeen maalatut Rothkon teokset ovat yhä useammin tummempia. Tumma väri ja suu-

ret värikentät saavat usein aikaan tyhjyyden tunteen, mikä saa katsojan usein tuntemaan pelon aistimuksia. *Horror vacui* saa ihmiset helposti käyttäytymään niin, että on pyrittävä luomaan todelta tuntuva looginen tai vähemmän looginen järjestelmä ja laitettava se korvaamaan tyhjyyttä. Sillä yleensä on liian pelottavaa olla tyhjyyttä ”huutavan” maalauskan-kaan edessä – ei minkään edessä, oman tarkoituksettomuutensa edessä.

Burke korosti myös kohteen suuruutta. Se saa hänen mielestään aikaan sen, että mieli on niin täynnä objektia, ettei se voi kiinnittää mihinkään muuhun enää huomiota. Rothkolle tämä oli jo maalausvaiheessa keskeinen periaate. Vuonna 1951 hän sanoi:

*When you paint the larger pictures, you are in it. It isn't something you command.*<sup>6</sup>

Niin kuin muistamme kappaleesta *Maalausten asettelusta*, Rothko vielä korosti vaikutelmaa, laittaen kaikkein suurimmat kankaat pienempiin tiloihin niin, että ne todella täyttivät kokijan ja havaitsijan mielen.

Näistä yhteneväisyyksistä huolimatta esimerkiksi Anna Chave painottaa sitä, että perinteisiin tunnetermeihin ensisijaisesti luottava Rothko ei juurikaan traditionaaliseen ylevän estetiikkaan mieltynyt.<sup>7</sup> Hän halusi puhua maalauksistaan paremminkin konkreettisin tunnetermein. Sen sijaan taiteilijakollega Barnett Newman oli kiinnostunut Burken ylevästä, vaikka kokikin sen hieman alkeelliseksi. Kantin näkemys ylevästä sen sijaan, Newmanin mukaan, oli vielä kiinni kreikkalaisessa traditiossa, jossa hurmion tunne oli sama kuin täydellinen lausuma – näin jatkaen maalaustaiteen toivoretkeä kohti aistillista taidetta. Abstrakteilla ekspressionisteilla oli ainakin Newmanin mielestä tarkoitus luoda oma ylevänsä, tehdä katedraaleja omista tunteista ja vapautua länsimaisen taiteen jalkapuusta.<sup>8</sup>

Adornolaisia virityksiä:

Omalla tavallaan Rothkon ajatelmät tulevat myös lähelle Theodor Adornon ylevä käsitystä. Yleisesti ottaen Adorno toi Kantin luonnosta syntyvän ylevän filosofiasta taidefilosofiaan. Ilona Reiners painottaa sitä, että Adornon ylevä-käsitykseen ei sisälly nöyrytmistä järjen edessä, vaan ylevässä tulee tärkeäksi objektin ensisijaisuus, joka samalla muistuttaa subjektin ei-identtisuudesta.<sup>9</sup> Kysymys on järjen autoritaarisuuden rikkoutumisesta, subjektin sisäisen luonnon muistamisesta – sen aistimelliseksi tulemisesta. Adornolaisessa ylevässä subjektin suvereenisuus heikkenee mimeettiseen suuntaan, mikä tarkoittaa ”kaltaisuutta”, ”likeisyyttä” tai ”jäljittelyä”, ilman että subjekti kokonaan hajoaisi tai häviäisi. Adornon *mimesis* ei kuitenkaan ole mitenkään puhtaasti Aristoteleen perinteestä nouseva kuvaamistapa vaan paremminkin muistoa ja impulssia.<sup>10</sup>

Myös Rothko pyrkimyksissään on lähellä tätä periaatetta. Se tulee esimerkiksi esille siinä, kun hän Katharine Kuhnille kertoi, ettei hänen 1960-luvun tummemmissa maalauksissa ole kysymys suuremmasta subjektiivisuudesta vaan siitä, että ne on saatu aikaan suuremmalla mentaalaisella käsittämiskyvyllä.<sup>11</sup> Eli kysymyksessä on laajempi ja voimakkaampi kiinnittyminen maailmaan ilman, että subjektiivisuus kasvaa. Eikä Rothkonkaan ”mimesis” ole niinkään tunteiden jäljentämiseen perustuva kuvaamistapa, vaan mielestäni paremminkin kysymyksessä on pyrkimys muistonomaiseen tai impulssinomaiseen – Rothkon tapauksessa – ”universaalin inhimillisen draaman” esittämiseen.<sup>12</sup>

### 2.3. Kohdusta hautaan:

Me tulemme pimeästä kuilusta, me päädymme pimeään kuiluun; välille jäävää valoisaa matkaa me kutsumme elämäksi. Niin pian kun me synnymme, alkaa myös paluu takaisin; samaan aikaan lähtö ja saapuminen: me kuljemme joka hetki. Tämän vuoksi monet ovat julistaneet: päämäärä on kuolema.

Mutta heti kun synnymme, alkaa myös pyrkimyksemme luoda, rakentaa osista kokonaisuuksia, muovata aineesta elämää: me synnymme joka hetki. Tämän vuoksi monet ovat julistaneet: elämän päämäärä on kuolemattomuus.

Kaiken elollisen lyhyt elämä on kahden virtauksen kamppailua: virtaus ylöspäin, kohti eheyttä, kohti elämää, kohti kuolemattomuutta; virtaus alaspäin, kohti haajannusta, kohti aihetta, kohti kuolemaa.

Molemmat virrat kumpuavat kaiken alun syvyyksistä. Alussa elämä pelästyttää meidät: se tuntuu jotenkin lainvastaiselta, luonnottomalta, kuin hetkelliseltä kapitalilta ikuisen pimeyden lähteitä vastaan. Mutta sisimmässämme me tunnemme: elämä itsekin on vailla alkua, se on Maailmankaikkeuden voima, jota ei voi tuhota.

Mistä muuten tulisi se yli-inhimillinen voima, joka sinkoaa meidät syntymättömydestä syntymään ja antaa meille – kasveille, eläimille, ihmisille – rohkeuden taisteluun? Molemmat vastakkaiset virrat ovat pyhiä.

Niinpä meidän velvollisuutemme on käsittää tämä näky, joka pitää sisällään ja sopeuttaa toisiinsa nämä kaksi valtavaa, ajatonta ja tuhoutumatonta voimaa; ja tämän näyn antamaan rytmiin meidän tulee mukauttaa ajatuksemme ja tekomme.

- Nikos Kazantzakis, Askeesi



Anna Chave pohtii keskeisesti kirjassa *Mark Rothko, Subjects in Abstractions* ennen kaikkea sitä, mitä Rothko mahtoi tarkoittaa puhuessaan niin useasti töidensä aiheista. Chave painottaa sitä, että meidän tulisi ottaa huomioon taiteilijan intention lisäksi myös teoksen sisäinen intentio. Tämä on tärkeää siitakin huolimatta, että ei-esittävä aihe tuntuukin estävän ”luonnollisen” aiheen löytämisen. Rothko ei juurikaan jättänyt viitteitä ympäröivään visuaaliseen maailmaamme hänen ei-esittävissä maalauksissaan. Siitä huolimatta hänen maalaustensa muodot pystyvät kantamaan mukanaan suuren merkityksen. Samalla ne ovat äärimmäisen vaikeasti tavoitettavissa ja toimivat ei-narratiivisesti. Rothkohan pyrki moneen otteeseen puolustamaan muotojensa ja maalaustensa neitseellisuutta, taisteli monia tulkin-  
taylorityksiä vastaan. Tässä oli varmasti yksi syy, miksi hän ei halunnut itsekään kytkeä muotojansa mihinkään eksaktiin aiheeseen.

Chave korostaa, että hänen mielestään Rothkon ei-esittävissä maalauksissa käyttämät muodot eivät ole niinkään abstrahoituja muotoja tai objekteja, vaan niiden visuaaliset suhteet on löydettävissä hänen oman esittävän taiteensa lisäksi myös aiemmasta esittävästä taiteesta.<sup>13</sup> Eli tämän mukaan Rothko käyttäisi esittävää taidetta ikään kuin välineellisesti. Konkreettisiksi esimerkeiksi hän ottaa Rothkon maalauksen *Numero 20* vuodelta 1950 ja *Numero 27* vuodelta 1954, jotka hänen mukaansa kantaisivat renessanssin taiteen tyypillisiä Maria ja Jeesus-lapsi -struktuureita ja samalla tuon ajan pietà-aiheen struktuuria. Tarkemmiksi lähtökohdiksi edellä mainituista struktuureista ja aiheista hän ottaa Giovanni Bellinin maalaukset molemmista aiheista.<sup>14</sup>

Chaven havainto on mielenkiintoinen, sillä samalla tulee selvennetyksi *human drama* -käsitettä, ihmiselämän traagisuutta, josta Rothko niin usein puhui; koko ihmisen traaginen kohtalo kohdusta hautaan tulee visualisoiduksi. Ajatuksen mukaan Rothkon ei-esittävät maalaukset kantaisivat ikään kuin visuaalisella muodollaan uskonnollisen taiteen miellelyhtymiä ja konnotaatioita. Vaikka muodot ovat ei-esittäviä, niin ne sijoittumisellaan tilaan kantavat symbolista merkitystä ja vaikutusta. Jos hyväksymme väittämän, saamme maalauksen, joka kantaa sekä kuoleman että syntymän koodia. Näin ollen Rothko ei esitä kuolemaa ja syntymää niinkään toistensa vastakohtina, vaan liittää ne pikemminkin nietzscheläisittäin tai kazantzakislaisittain samaan prosessiin. Elämä ja kuolema yhdessä ainoassa kuvassa, yhdessä ainoassa ajatuksessa.

## 2.4. Värillä on väliä:

Suddenly Rothko`s color made its own light: the effect, once the retina had adjusted itself, was unforgettable, smouldering and blazing and glowing softly from the walls.

- Brian Robertson

Vaikka Rothko moneen otteeseen mainitsi, ettei hän ollut erityisesti kiinnostunut väreistä, ovat ne silti keskeinen elementti hänen ei-esittävässä taiteessaan. Väri tuntuu kantavan hänen maalauksissaan sekä aistillista että toiminnallista arvoa. Välillä värit ovat voimakkaan kontrastisia, välillä taas hyvinkin lähellä toisiaan, toisinaan ne saavat voimakkaan tummia ja toisinaan voimakkaan valoisia sävyjä, joskus ne ovat läpikuultavia ja joskus taas täysin sameita. Värit voivat olla erittäin kylläisiä tai hyvinkin ohennettuja, toisinaan kylmiä tai lämpimiä. Joissain tapauksissa värikentät ovat hyvinkin tasaisia, kun toisissa maalauksissa taas siveltimen jälki on aivan selvästi nähtävillä maalauksen pinnasta.

Eryyisen merkittäväksi nousee Rothkon tapa käyttää väriä maalauksissa niin, että alempi värikenttä ikään kuin paistaa maalauksen alta. Siinä hän oli melkein ainoa aikalaisista; muut abstraktit ekspressionistit eivät juurikaan tätä efektiä käyttäneet.<sup>15</sup> Sisäinen valo tai väri voi olla joko saman värin kerroksittain ohennettu muoto, joka saa ikään kuin valon tulemaan maalauksen sisästä, tai toisen värin heijastuma päällimmäisen alta.<sup>16</sup>

Rembrandt oli erityisen keskeinen maalari Rothkolle. Rothko vertasi itseään mielellään tuohon barokin aikakauden taiteen jättiläiseen.<sup>17</sup> John Gage painottaakin sitä, kuinka Rothko kehitteli värin käyttämiseen liittyvää metodologiaa, joka saa helposti maalaukset näyttämään spirituaalisilta ja henkisiltä. Aivan kuten Rembrandt aikaisemmin, Rothko käytti useasti monia ohuita, läpinäkyviä ja ohennettuja värikerroksia, joihin on lisätty hieman valkeaa ohennetun pohjasävyä lisäksi.<sup>18</sup> Tämä näyttää katsojasta siltä, että valo ikään kuin tulee maalauksen sisältä. Monet Rothkon maalauksista todella huokuvat eräänlaista sisäistä valoa. Kyseisen metodin Rothko oppi työskennellessään vesivärien kanssa, ja myös mitä ilmeisemmin tutkiessaan Rembrandtin maalauksia.<sup>19</sup>

Gagen näkemyksen mukaan väri toimi Rothkolle aiheena milloin heijastaen Pompeijin Mysteerihuvilan seinämaalauksen värejä, milloin varhaiskristillisen taiteen värejä. Jos värit olivat aihe tai tekninen elementti, niin olivat ne myös ennen kaikkea ilmauksellinen elementti. Rothko pehmensi monesti värikenttien välistä kontrastia maalaamalla välittävän

kaistaleen värikenttien väliin.<sup>20</sup> Hän ei kuitenkaan tunnu läheskään aina haluavan saada aikaan harmonista tasapainoa värien välillä, vaan pikemminkin luoda eräänlaisen disharmonian vaikutelman tai vähintäänkin moniselitteisemmän harmonian (kuva 5)<sup>21</sup>, jossa on vaikea jos ei melkein mahdoton asettaa katsettaan harmoniseen tilaan. Katse pyrkii liikkumaan maalauskaikalla etsien tasapainoa, jota ei tunnu löytyvän. Maalauksen monikerroksiset liikevoimat värikenttien välillä kiinnittävät katselijan huomion ja ryhtyvät johdattamaan, tai paremminkin ”viettelemään”, katselijaa teoksen maailmaan.

Ehkäpä Rothkon maalauksissa väri on juuri se elementti, joka on kaikkein voimakkaimmin elänyt omaa elämäänsä. Se on lähtenyt kaikkein kauimmaksi Rothkon omista kommentteista ja saavuttanut viimeistään uusimmassa kirjoittelussa (esim. Gage) sille selvästi kuuluvan itsenäisen asemansa.

## 2.5. Ikonien arvokkuutta:

Valoa ei voi oppia aistimaan hän, joka ei sitä ole saanut nähdä!

- Pappismunkki Arseni, Ikonikirja

Rothkon maalauksia on usein verrattu ikonitaiteeseen. Aikanaan Clement Greenberg puhui Barnett Newmanin, Clyfford Stillin ja Rothkon maalauksien toimivan samalla tavalla kuin ikonitaide. Heidän maalauksensa kääntyvät perinteisen sisäänpäin kääntyvän perspektiivin sijaan ulospäin kohti katselijaa,<sup>22</sup> tällöin kuvan ”sädekehä”, sen pinnasta säteilevä valo, täyttää kuvan ja katselijan välisen tilan – aivan kuin ikonitaiteessakin.<sup>23</sup> Maalaukset toimisivat ikään kuin ikonisen kuvan tavoin. Puhtaan formalistista ideologiaansa levittävä Greenberg ajatteli, että maalausten yhtäläisyydet ikonitaiteeseen jäivät tähän. Mutta esimerkiksi Anna Chave huomauttaa siitä, että usein Rothkon maalauksia on ajateltu eräänlaisina henkisyden kulkuneuvoina, jotka toimivat ikonin kaltaisella mekanismilla tässä suhteessa.<sup>24</sup> Onkin hyvä muistaa, niin kuin myös Chave muistuttaa, että semiotiikassa ikoni erotetaan symbolista ja indeksistä juuri toimintaperiaatteensa takia; ikonin täytyy olla jollain tavoin tarkoitteensa kuva. Näin ollen, jos edellä mainitut väittämät hyväksytään, Rothkon maalaukset olisivat mukana systeemissä, tai niihin olisi sisäänrakennettu eräänlainen kielen tai merkkeihin perustuva systeemi. Ne ikään kuin kantaisivat ikonin muotoratkaisuja ja sitä kautta ehkä myös merkityksiä – eräänlaisina maallisemman ilmapiirin pyhinä kuvina.

Toisaalta on korostettu Rothkon maalausten hiljaisuutta, arvokkuutta, yksinker-

taisuutta, frontaalisuutta ja hehkuvuutta, joka on tyypillistä myös ikoneille. Ikonitaiteessa kuvien keskeisimpiin osiin käytetään samaa metodologia kuin edellisessä kappaleessa Rembrandtin yhteydessä esille ottamassani kerroksellisessa maalauksessa.<sup>25</sup> Kun muistetaan, että Rothko vietti elämänsä kymmenen ensimmäistä vuotta Venäjällä, voidaan ajatella, että ikonit kenties vaikuttivat hänen maalauksiinsa myös sitä kautta. Elleivät suorina muistoina, koska hän eli juutalaisessa kulttuurissa, niin mahdollisina henkisinä kiinnekohtina kaukaiseen synnyinmaahan.

## 2.6. Kaikesta huolimatta olen päättänyt tuhlata paperia:

Tää on niitä maalauksia, jotka on maalattu vaan sitä varten, että jotkut sais selittää näitä valtion kustannuksella.

- Anonyymi katselija Kiasman kontissa 28.9 –98

Syitä tuhlaukseen:

Miksi kannattaisi etsiä uutta lähestymistapaa Rothkon taiteeseen? Mikä saa kiinnostumaan kauan sitten maalatuista värikentistä ja jo vuosikymmeniä maan alla levänneestä taiteilijasta? Yksi syy on siinä, että Rothkon maalaukset elävät ja toimivat tänäkin päivänä, eivätkä suostu vetäytymään historian ”hämärään”. Toisaalta Rothko ei mielestäni ole mitenkään leimallisesti abstrakti ekspressionisti tai amerikkalainen taiteilija – eivätkä edes hänen omassa taideteoriassaan tai maalauksissaan esiintyvät selkeät viitteet eurooppalaiseen taiteen traditioon ja antiikin Kreikan sekä Rooman myytteihin tai juutalais-kristilliseen traditioon tunnu tyhjentävän Mark Rothkon monipuolisen ei-esittävän taiteen merkitystasoja.

Itse näkisin Rothkon maalaukset aikaan ja paikkaan sidottuina voimakenttinä, jotka nousevat aktuaaleiksi aina uudenglaisilla tavoilla uudessa ajassa. Eri näkemykset eivät voi mielestäni tematisoitua miksikään muuttumattomiksi, vaan ne ovat historiaan sidottuja ja niitä luodaan aina uudestaan. Siksi tarvitaan uudenglaisia näkökulmia. Kolmas keskeinen syy uuteen lähestymistapaan on tietysti myös siinä, että omasta kokemuksestani Rothkon töiden edessä ei kerro kukaan muu kuin minä itse.

In medias res:

*Teoksessa [(Mark Rothko: Nimetön vuodelta 1954, tunnetaan kirjallisuudessa myös nimellä Red, orange, tan and purple(kuva 6)<sup>26</sup>] Rothkon maalamat suorakulmiot saavat muotonsa ikään kuin itsestään, ne peittävät allensa tarvitsemansa kentän – ilman ääriviivoja. Siirtyminen katsella kentästä toiseen ei ole helppoa, koska välissä on kaistaleenomainen pohjaväri. Teos on monikerroksinen, alimmainen maalipinta paistaa molempien suorakulmaisten kerroksien alta – kerroksien maalit ovat sekoittuneet joko optisesti tai konkreettisesti toisiinsa. Värikentät aiheuttavat selkeän syvyys illuusion – siinä missä alimmainen värikenttä tuntuu tulevan pohjaväriä pinnempaan, vetäytyy, päällimmäinen, suurempi värikenttä kaukaisuuteen. Samalla värikentät muuttuvat ikään kuin eläviksi johtuen ”viimeistelemättömästä” maalauspensselin jäljestä ja kylläisten värien hehkusta. Itse kokemuksessa läsnäolo tuntuu tihentyvän. Ei läsnäolona jossain tietyssä paikassa tai ajassa vaan nimenomaan kommunikoinnissa maalauksen kanssa. Maalaus vangitsee katseen ja läsnäolon eikä päästä otteestaan. Pian tuo läsnäolo laittaa ajattelemaan teoksen ratkaisua, jota ei voi tavoittaa ajatuksella, eikä toisaalta voi etsiä ajatuksetta. Samaan aikaan kun tajuaa yrittämisen tarpeettomuuden, niin ilo pääsee esiin – ja kokemus saa minut hymyilemään.*

Korostan, että otan tässä kappaleessa esimerkiksi ainoastaan yhden maalauksen – en siis väitä, että tulkintani heijastaisi mitään laajempaa linjaa Rothkon tuotannossa. En edes pyri antamaan mitään pysyvää merkitystä maalaukselle, vaan kysymys on erään maalauksen kohtaamisesta eräänä tietynä ajankohtana ja eräässä tietyssä paikassa. Mikä siitä tekee taidehistoriaa, on viimeistään se, että se on kirjattu ylös.

Rothko ymmärsi taiteen tekemisen Kierkegaardin Aabraham-tarinan kautta hyppysi. Voisiko taiteen tutkiminen sitten olla hyppy? Edellä esitetty teksti on yritys kuvata sitä, mitä tapahtui, kun ensimmäisen kerran näin Mark Rothkon maalauksen. Pyrkimykseni on havainnollistaa oma hyppyni yksittäisen Rothkon maalauksen ääressä. Itse olen alkanut muistaa kokemukseni jo kirjoittamallani tavalla, vaikka tiedänkin sen torsouden.

Tulkinnassani tulee esille se, kuinka tutkiva subjekti sekä muokkaa että muokkautuu. Tapahtuu tutkimuksen kohteen omaksuminen, sen osittainen rekonstruointi. Toisaalta tutkija muokkautuu tutkimuksen kohteen antaman ”informaation” mukaan tai pareminkin kommunikoinnissa kohteen kanssa. Siinä yhdistyvät selkeästi visuaaliseen havaintoon, toisaalta kokemukselliseen tunteeseen ja kognitiivisempiin pyrkimyksiin liittyvät elementit osittain päällekkäisiksi ja erityisesti jännitteiseksi kokemukseksi.

Adornon ylevä-käsitteen yhteydessä kerroin siitä, että subjektin suvereenisuus ikään kuin heikkenee mimeettiseen suuntaan – prosessi, jossa keskeiseksi nousee objektin ensisijaisuus. Otin asian esille aikaisemmin tekijän kohdalla. Tässä se tulee selkeämmin esille vastaanottajan kohdalla. Adornolle kysymyksessä on itsensä luovuttaminen, jossa it-sesäilytyksen valtapiiri särkyä.<sup>27</sup> Ilona Reiners painottaa kuitenkin sitä, että vaikka adornolaisessa ylevässä onkin kysymyksessä järjen rajallisuuden kokemus, niin ei kuitenkaan sen kumoutuminen.<sup>28</sup> Se, mikä omassa kokemuksessani tulee keskeiseksi, on mielestäni lyhytaikainen järjen kumoutuminen; tuntemukseni liike ikään kuin kumoaa järjen todistelut hetkellisesti, vaikka järki omalla tavallaan yrittääkin hallita kehollista kokemustani. Siksi oman kokemukseni kaltaisuutta, likeisyyttä, on etsittävä jostain muulta taholta.

Hymy ei hyydy:

Entä sitten tuo kokemuksessani mainitsemani hymyn ja ilon tematiikka? Naurun ja transgression filosofina tunnetun Georges Bataillen tuotannosta olen löytänyt paljon yhtymäkohtia omaan kokemukseeni. Bataille puhuu siitä, kuinka naurettava voisi syntyä sellaisesta, mikä on tiedon tavoittamattomissa. Hänen mukaansa naurettava ei kuitenkaan synny siitä, että se olisi jotain sellaista, jota emme kykene tuntemaan tietojen puutteen tai riittämättömän asiaan paneutumisen takia vaan siksi, että tuntematon saa nauramaan.<sup>29</sup> Kysymyksessä on siirtyminen hyvin määritellystä maailmasta maailmaan, jossa varmuutemme kumoutuu yhdellä iskulla. Tuo siirtyminen tunnetulta, ennakoidulta alueelta ennakoimattomalle saa meidät nauramaan. Itse hymyilin saman ilmiön edessä. Hymyssäni ei ollut kysymys mistään vienosta virnistyksestä vaan se läheni naurun rajaa. Päästin niin sanotun hyh-äänänen, joka syntyy siitä, kun suun ja nenän kautta purkautuu ilmaa vatsalaukusta ilon tunteesta. Bataille käsittää naurun omassa filosofiassaan laajemmin, aina naaman loistamisesta hillittömään nauruun.<sup>30</sup> Minulle kysymyksessä oli enemmänkin naaman leviäminen, suuni ei varsinaisesti auennut mihinkään naurun purkaukseen. Mukana oli keskeisesti myös tunne.

Bataillen mukaan kysymyksessä on tilanne, jossa on periaatteessa mahdollisuus säilyttää kaikki aikaisemmat uskomukset ja niihin liittyvät käyttäytymistavat, mutta naurun voima tekee niistä eräänlaista leikkiä. Nauraja ei oikeastaan hylkää tietoa, vaan hän kieltäytyy hetkeksi hyväksymästä sitä. Kysymys on tapahtumasta, jossa ei enää pysty pitämään kiinni uskomuksistaan kuin sellaisena, jonka nauru ylitti.<sup>31</sup> Täytyy vielä korostaa ettei siinä ole kysymys siitä, ettei tiedä mitään vaan paremminkin siitä, että naurussa tapahtuu jotakin vastakkaista hallussa olevalle tiedolle. Tapahtuu siirtyminen bataillelaisittain ei-tiedon alueelle, josta on oikeastaan mahdoton puhua muuten kuin siitä koskevan kokemuksen kautta. Minulle nimenomaan läsnäolon voimakkuus (maalauksen kanssa) tuntui olevan vas-

takkaista hallussani olevalle tiedolle ja tämä sai ikään kuin järjen etsimään puolustusmekanismia (teoksen ratkaisua). Mutta koska järki ei kyennyt vastustamaan ei-tietoa tai hymyn liikettä, joka oli syntynyt ei-tiedosta, niin kehoni juhli järkeni hetkellisesti vaietessa.

Bataillen nauru ei kiellä kuolemaa. Se ei missään nimessä halua väheksyä tai unohtaa sitä, vaan pyrkii pikemminkin sen vakuuttamiseen. Nauru liittyy erottamattomasti traagiseen.<sup>32</sup> Tällöin nauru lakkaa olemasta ”taloudellista” tai mielihyväperiaatteelle alistettua. Siitä tulee ennemminkin olemisen tuhlausta. Bataillen tekstien suomentaja Tiina Arppe korostaa sitä, että tässä mielessä bataillelaisella naurulla on ennemminkin subjektiivisen romahduksen tai lankeemuksen kuin euforisen kohoamisen merkitys.<sup>33</sup> Sama tapahtuma oli nähtävillä, mikäli ymmärsin oikein, myös Adornon ylevässä, jossa oli kysymys itsensä luovuttamisesta, ideasta, jossa itsesäilytyksen valtapiiri särkyi.

Omakin kokemukseni nousee pitkälti samasta ajatuksesta; se on tapahtuma, jota ei pysty kontrolloimaan. Kysymyksessä ei ole mikään subjektiivisuuden riemuvoitto, vaan se on jotain, joka tapahtuu. Minulle tapahtui jotain, joka ei rakenna, vaan pikemminkin hajottaa elämän tasapainoa. Juuri tämä on ehkä kokemukseni keskeisin idea, ja tätä painottaa Bataillekin naurun kokemuksen yhteydessä. Myös Rothko mainitsee maalauksen valmistusvaiheessa samankaltaisesta ideasta. Vuonna 1951 hän mainitsee olevansa maalatessaan tilassa, jota ei voi hallita, vaan kysymys on objekti-subjekti rajan hämärtymisestä, kenties tilasta, jota maalaus suurella koolla tai/ja maalaustapahtuma hallitsee.<sup>34</sup>

Mihin sitten Bataille pyrkii houkuttelemalla ei-tiedon alueelle, ei-minkään eteen? Kysymys ei ole siitä ainaisesta autenttisuuden iän ikuisesta jargonista, eikä toisaalta minikään tietyn viestin tai merkityksen välittämisestä, vaan Arppen mukaan kysymys on niiden yksilöllisten rajojen murtamisesta, jotka sulkevat sisäänsä kommunikaation peliin panemat oliot.<sup>35</sup> Bataillelaisittain ainoa päämäärä on siinä, että kaikki asetetaan jatkuvasti kyseenalaiseksi. Entä sitten oma kokemukseni? Myös oman kokemukseni kohdalla kysymyksessä on hetkellinen järjen ylivallan rikkoutuminen, pyrkimys aistillisempaan ja kehollisempaan havaintoon. Kysymys on pitkälti samasta asiasta kuin Bataillenkin teoriassa, eli yksilöllisten rajojen murtamisperiaatteesta ja ajattelun ääri rajoille laittamisesta (kenties niiden yli menemisestä), asettumisesta kasvokkain ei-minkään kanssa. Yksi Rothkon keskeinen intentiokin oli juuri tässä, mutta siitä kappaleen lopussa tarkemmin.

Rothkon maalaus toimi itselleni pitkälti samalla periaatteella, mihin vanhat zeniläiset mestarit ovat eräänlaisten paradoksien avulla oppilaitaan pyrkineet houkuttelemaan. Tai he ovat itse asiassa pikemminkin pyrkineet järkyttämään oppilaiden ajatuksia niin, että he joutuisivat kasvokkain tuon edellä mainitun ei-minkään kanssa. Valaisevana esimerkkinä tästä otan vanhan zeniläisen koanin, joka kuuluu:

*Voit kuulla äänen kun kaksi kättä lyö yhteen.*

*Näytäpä minulle yhden käden synnyttämä ääni.<sup>36</sup>*

Paradoksi, joka mielestäni saa merkityksiä aina uudelleen hetkittäisissä oivalluksissa situatiosta, kokijasta ja ajasta riippuen. Edellä esitetty väittämä ei välttämättä ole zeniläinen näkemys, jos nyt sellaista puhtaana edes on. Tässä yhteydessä täytyy korostaa, että en pyri esittäytymään minään zenin tuntijana, vaan paremminkin pyrin hyödyntämään zeniläisen tradition kertomuksia oman kokemukseni selventämiseksi. Joka tapauksessa paradoksin avulla mielestäni estetään pysyväisluonteisten käsitteiden muodostuminen ja se houkuttelee aistimelliseksi sekä antaa merkityksiä – tekee elämän merkitykselliseksi. Kiinnityspinta suhteessa maailmaan kasvaa, mutta subjektiivisuus ei. Juuri näitä periaatteita peilaa oma kokemukseni Rothkon maalauksen edessä.

Otan esille toisen kertomuksen samasta traditiosta. Kertomuksessa, joka mielestäni oivallisesti kuvaa esittelemäni maalauksen olemisen tapaa,

*Oli kerran mies, joka seisoi korkea kukkulan laella. Kolme kulkijaa, jotka olivat etäällä tulossa kohti, huomasivat hänet ja alkoivat väitellä hänestä. ”Hän taitaa olla kadottanut lemmikkieläimensä” virkkoi yksi. ”Ei hän etsii nähtävästi ystävänsä”, lausahti toinen. ”Hän on siellä ylhäällä vain nauttiakseen raittiista ilmasta”, kolmas sanoi.*

*Kolme kulkijaa eivät päässeet yksimielisyyteen, ja he jatkoivat väittelemistä aivan siihen asti kun he saapuivat kukkulan huipulle. Yksi heistä kysyi: ”Oi ystävä, joka seisot täällä kukkulalla, etkö olekin hukannut lemmikkieläimesi?” ”Ei, en ole hukannut sitä.” Toinen tiedusteli: ”Etkö olekin kadottanut ystäväsi?” ”Ei, en ole kadottanut myöskään ystäväni.” Kolmas kulkija penäsi: ”Etkö olekin täällä nauttiaksesi raittiista ilmasta?” ”Ei, en ole” ”Mitä sitten olet tekemässä täällä, kun vastaat ’ei’ kaikkiin kysymyksiimme?” Kukkulan laella oleva mies vastasi: ”Minä vain seison.”<sup>37</sup>*

Juuri näin tekee Rothkon maalauskin: se on. Siinä on sen tehtävä. Se toimii heijasteena meidän mielillemme – eräänlaisena henkisenä peilinä. Siinä itsessään ei mielestäni ole mitään kätkeytyä. Pikemminkin se tarjoaa paikan merkityksille – kätkeyillekin, jos niin halutaan. Tämä oli myös pitkälti Rothkon intentio: saada kokija tilaan, jossa hän olisi oman dramaattisen, inhimillisen ja traagisen kohtalonsa äärellä ilman mitään kätkeytyä merkityksiä. Houkuttella ihminen rot(h)kon reunalle, vapaaksi väärenlaisesta turvallisuuden ja yhteisöllisyyden tunteesta.<sup>38</sup>



## VIITTEET

1. Newmanin maalauksen nimi kokonaisuudessaan on *Vir Heroicus Sublimis*.
2. Vainikkala, 1993, 174-6.
3. Ibid., 185-6.
4. Sandler, 1997, 12.
5. Ibid.
6. Rothko, 1997, 85.
7. Chave, 1989, 17.
8. Newman, 1970, 552-3.
9. Reiners, 1999, 134-5.
10. Kotkavirta ja Sironen. Merkki jostakin toisesta. Theodor Adornon mimeettisestä estetiikasta. *Taide* 6/86.
11. Clearwater, 1986, 59.
12. Ks. esim. Rothko, 1997, 87. Jossa Rothko muun muassa sanoo: *Artists real model is an ideal which embraces all of human drama rather than the appearance of a particular individual*.
13. Chave, 1989, 33-4.
14. Ibid., 162-3.
15. Gage, 1998, 249.
16. Ks. esim. (kuva 6).
17. Ks. esim. Breslin, 1998, 339 ja Gage, 1998, 250.
18. Gage, 1998, 248-51.
19. Ks. esim. Breslin, 1998, 141.
20. Ks. esim. Mark Rothko: *Homage to Matisse* (esim. Gage, 1998, 253).
21. National Gallery of Art Washington, 1998, 181. Kuva, jossa idea tulee hyvin esiin: *Untitled*, 1960. The Toledo Museum of Art. Valitettavasti valokopio ei toista kovinkaan hyvin hehkovaa punaista, joka korostuu huomattavasti enemmän alkuperäisessä kuvajäljenteessä.
22. Mark Rothkon ei-esittävisissä maaluksissa ei kuitenkaan aina tapahdu näin, vaan välillä väri kentät luovat sisäänpäin suuntautuvan tilan illuusioita. Mutta siinä mielessä Greenberg on oikeassa, että näin tapahtui ehdottomasti useimmiten Rothkon jokaisessa ei-esittävässä maalauksessa ennen vuotta 1955, jolloin Greenbergin artikkeli on kirjoitettu.
23. Greenberg, 1989, 168-9.
24. Chave, 1989, 36.
25. Ks. esim. Pappismunkki Arseni, 1995, 205-6.
26. Tate Gallery Publishig, 1997, 132. Omistajaa ei ole merkitty.
27. Adomo, 1986, 489.
28. Reiners, 1999, 133.

29. Bataille, 1998, 161 (alkuperäinen teksti julkaistu vuonna 1953).
30. Ibid.
31. Ibid., 167.
32. Ibid., 169.
33. Arppe, 1998, 19.
34. Ks. Rothko, 1997, 85.
35. Ks. Arppe, 1998, 20.
36. Kertomus kokonaisuudessaan, josta koan on otettu, löytyy esimerkiksi kirjasta Sohl & Carr, 1976, 76-7.
37. Traditionaalinen kertomus löytyy esimerkiksi kirjasta Sohl & Carr, 1976, 57-8.
38. Ks. esimerkiksi Rothko, 1997, 83-4, jossa Rothko kuuluisassa tekstissään *The Romantics were Prompted* käsittelee aihetta vuonna 1947.

## VI MYTTISIÄ MERKITYSTASOJA JA NIIDEN TAUSTATEKIJÖITÄ

If our titles recall the known myths of antiquity, we have used them again because they are the eternal symbols upon which we must fall back to express basic psychological ideas. They are the symbols of man`s primitive fears and motivations, no matter or which land or what time, changing only the detail but never in substance, be they Greek, Aztec, Icelandic, or Egyptian. And modern psychology finds them persisting still in our dreams, our vernacular, and our art, for all the changes in the outward conditions of life.

- Mark Rothko

### 1. Mythmaker:

Taiteensa rakennusaineita Rothko löysi myös monesti myyteistä, niin kreikkalais- roomalaisista kuin juutalaisistakin. Innostus myytteihin ei ollut Rothkolle mitään kreikkalaisten tai roomalaisten perässä juoksemisesta, vaan myytit toimivat hänelle ikään kuin sopiva alustana, johon ankkuroitua kertomaan ihmisen yleisinhimillisistä peloista ja motiiveista. Erityisesti 1940-luvun alkupuolella – niin sanotulla surrealistisella kaudella – Rothko nimesi ja rakensi maalauksiaan myyttisten kertomusten varaan. Huolimatta suorista viitteistä myytteihin Rothko ei kuitenkaan pyrkinyt kuvittamaan niitä, vaan pikemminkin luomaan yleisemmän, omaan aikaan sijoittuneen myyttisen visionsa.<sup>1</sup> Hänen maalauksensa johdattelevatkin katselijan monesti ajatuksiin, jotka tuntuvat sekä ikaikaisilta että vasta syntymässä olevilta.

Serge Guilbaut painottaa sitä, että myytit toimivat Rothkolle eräänlaisena elämänlähteenä maailmansodan aikaisessa kylmässä todellisuudessa. Ne olivat ikään kuin kohtu, johon oli palattava, että uudenlainen ihminen voisi syntyä.<sup>2</sup> Myyttinen tietoisuus mahdollisti ja antoi taiteelle väylän puhua ankaran rationalismin, poliittisten totuuksien ja moraalisien konformismin paineessa. Oli mahdollista olla laajassa mielessä poliittinen sitomatta käsiänsä ja uppoamatta propagandojen mereen. Nietzscheiltä vaikutteita saanut Georges Bataille painottaa sitä, että yhteisöllä, joka ei ota haltuunsa omia myyttejään, on jäljellä vain rappeuttava tieto. Bataillelle myytti on synonyymi kokonaisvaltaiselle olemassaololle, jonka ilmaus se hänelle oli.<sup>3</sup> Samaan kokonaisvaltaisuuteen pyrki Rothkokin ja nimenomaan pitkälti myyttisen tietoisuuden kautta.

Kieli, jota Rothko käytti taideteorioissaan oli ainakin osittain peräisin Nietzscheiltä ( vrt. esim. traaginen). Kirjassaan *Die Geburt der Tragödie* Nietzsche käytti rationalismin

kulttuurista nimitystä sokraattinen kulttuuri, joka tarkoitti, että älyn oli oltava selkeän kirkas mihin hintaan hyvänsä.<sup>4</sup> Nietzsche mukaan tämä sokraattinen eli apolloninen kulttuuri ei kuitenkaan uskalla katsoa dionyysiseen kuiluun, ja tuhoaa näin myytin ja taiteen. Siksi tarvittiin vastapainoksi dionyysinen kulttuuri. Sen oli tarkoitus näyttää kulttuurirakenteiden ja jokapäiväisen elämän absurdius, mutta myös se kauhea tyhjiys, joka paljastuu rajojen ja mittojen tuhouduttua.<sup>5</sup> Rothko - itse Nietzscheä ja erityisesti *Tragedian syntyä* lukeneena - mainitsi, että hänen taiteensa sisältö lepäsi dionyysisellä perustalla.<sup>6</sup> Nietzscheillä dionyysinen vertautui lähinnä musiikkiin.<sup>7</sup> Rothko onkin eräässä haastattelussa sanonut pyrkivänsä nostamaan maalauksensa,

*to the level of poignancy of music and poetry.*<sup>8</sup>

*Die Geburt der Tragödie* oli Rothkolle erittäin keskeinen kirja, etenkin hänen taitelijauransa alkupuoliskolla. Reijo Kupiainen painottaa, että Nietzscheille myytti on ykseyden arkaainen symboli. Se toimii kulttuurin luomien dikotomioiden, esimerkiksi apolloninen/dionyysinen, rationaalinen/irrationaalinen, subjekti/objekti ja elämä/kuolema rikkojana. Nietzsche mukaan myyttisen tietoisuuden puuttuminen on kulttuurinen sairaus, joka on aiheuttanut kulttuurin hajoamisen vastakohtapareiksi.<sup>9</sup> Ja myytin tehtävänä on nimenomaan näiden vastakohtaparien repeämisen kiinnikuromisessa, tarjoamalla ihmisille käyttöön vietit, tiedostamattoman ja ei-käsitteellisen tiedon. Kupiainen jatkaa:

*Parhaiten myyttinen voima on esillä taiteessa, jossa traaginen viisaus on taiteilijan ja taideteoksen yhteyttä ihmisen itse tultua taideteokseksi. Myös tämä taiteilijan ja teoksen välinen dikotomia on umpeutunut.*<sup>10</sup>

Rothkon ajattelussa oli paljon samaa. Vuonna 1951 hän sanoi:

*However you paint the larger picture, you are in it. It isn't something you command.*<sup>11</sup>

Nietzschen lailla Rothko kaipasi ykseyttä maailman mutta myös ykseyttä maalauspinnan suhteen:

*The progression of a painter's work, as travels in time from point to point, will be toward clarity: toward the elimination of all obstacles between the painter and the idea, and between the idea and the observer. As examples of such obstacles, I give (among others) memory history or geometry, which are swamps of generalization from which one might pull out parodies of ideas (which are ghosts) but never an idea itself. To achieve this clarity is, inevitably, to be un-*

*derstood.*<sup>12</sup>

Maalattuaan monta vuotta myytteihin pohjautuvia aiheita Rothko alkoi kuitenkin vuosien 1946-1947 aikana havaita, ettei kyennyt ilmaisemaan ja saavuttamaan tavoitteita myyttisillä symboleilla ja hahmoilla. Rothkon mukaan arkaaiselle ihmiselle kaikki tuo oli vielä mahdollista, koska he elivät käytännöllisemmässä yhteiskunnassa, jossa transendenttisella kokemuksella oli vielä virallinen status. Vielä silloin se voitiin esittää suoraan, kun taas meidän yhteiskunnassamme se oli puettava valepukuun.<sup>13</sup>

Entäpä sitten suhde myytteihin tämän jälkeen ja ennen kaikkea klassisella kaudella, kun selkeät viitteet niihin hävisivät maalauksista? Ei Rothko itsekään asiaa juuri enää kommentoinut. Vuonna 1958 hän mainitsi Pratt-instituutin järjestämässä luennossa, että lyhyesti sanottuna *human drama*, josta hän puhui jo vuonna 1943,<sup>14</sup> oli edelleen säilynyt hänen aiheenaan. Tästä voidaan siis päätellä, ettei aiheen kannalta siirtyminen ei-esittävään ollut niin keskeistä, kuin saattaisi ajatella. Keskeiseksi Rothkolle nousi se, että hän pystyi välittämään ideansa; juuri tässä oli se syy, jonka takia hän siirtyi ei-esittävään.

*I do not believe there was ever a question of being abstract or representational. It is matter of ending this silence and solitude, of breathing and stretching one's arms again.*<sup>15</sup>

Toisaalta, niin kuin esim. Chave ja Weiss aikaisemmin esittämällä tavallani ovat osoittaneet, monien Rothkon esittävien maalausten keskeiset muotoratkaisut ja tätä kautta myös teemat ja aiheet ovat siirtyneet ikään kuin piktoraalisenä koodina hänen klassiselle kaudelleen. Myös tämä näkökulma korostaisi aiheiden siirtymistä, eli myytit vaikuttaisivat kenties hänen ei-esittävässä maalauksissaankin.

Yleisesti ottaen lähestulkoon jokainen tutkija näkee myytit keskeisiksi myös Rothkon ei-esittävässä töissä. Yhteyttä näiden kahden maalaustavan välille ei silti ole helppo vetää tarkasti, koska mitään selkeitä sanallisia tai kuvallisia viitteitä myytteihin maalauksissa ei enää klassisella kaudella ollut. On pikemminkin ajateltu, että maalaukset ikään kuin kantaisivat myyttisiä konnotaatioita visuaalisella olemuksellaan. Edellä mainittujen seikkojen johdosta aion käsitellä Rothkon ei-esittävien maalauksien myyttisiä merkitystasoja hänen esittävän maalauksen kautta. Käsitelen Rothkon maalausta: *Omen of the Eagle* (kuva 7).<sup>16</sup>

## 2. Omen of the Eagle:

Edellä mainitun maalauksen Rothko teki niin sanotulla surrealistisella kaudellaan vuonna 1942. Kysymyksessä oli ajankohta, jolloin myyttiset vaikutteet Rothkon maalauksissa olivat kaikkein selkeimmillään. Tuolloin Rothko lausunnoissaan ainoan kerran assosioi maalauksensa tiettyyn myyttiseen tarinaan Anna Chaven mukaan; tarinaan Aiskhyloksen Oresteia,<sup>17</sup> mutta vain osaksi. Sillä vuonna 1944 Rothko sanoi tuosta teoksesta:

*The theme here is derived from Agamemnon Trilogy of Aeschylus, ... Picture deals not with particular anecdote, but rather with spirit of myth, which is generic to all myths at all time. It involves pantheism in which man, bird, beast and tree – the Known as well as the Knowable – merge in the single tragic idea.<sup>18</sup>*

Itse maalauksessa on hierarkkisesti tasoittain ja kerroksittain koottu hahmo. Tasot ovat horisontaalisia ja ikään kuin rengasmaisia. Ylimpään tasoon on maalattu ohuella keltaisella maalilla joitain pelkistettyjä päitä. Näistä kaksi reunimmaista paria näyttävät suutelevan. Toiseksi ylimpään kerrokseen on maalattu kaksi pelkistettyä kotkaa, kolmanneksi ylimmässä on vapaasti muotoiltuja pylväikköjä jatkuen sisäänpäin luoden eräänlaisen tyhjän labyrintinomaisen tilan ja alimassa kerroksessa koko hahmo seisoo jalkojen ja kavioiden varassa. Hierarkkisen rakennelman hahmo on toteeminkaltainen, jossa eri osat selkeästi viittaavat ihmiskehoon. Kysymyksessä voi olla joko feminiininen tai maskuliininen hahmo. Sillä on molempiin sukupuoliin viittaavia ominaisuuksia. Siinä voidaan nähdä myös surrealismien vaikutusta, sillä lukuisissa surrealistien maalauksissa on hahmoja, jotka ovat osittain ihmisen, eläimen tai kasvin kaltaisia. Tila, jossa hahmo sijaitsee on abstrakti eikä siinä ole mitään viitteitä maisemaan.

Toteemi, jonka maalaus tuo mieleen, oli amerikkalaisille myyteistä ammentaville taiteilijoille keskeinen objekti. Toteemeissa on yleisesti eläinhahmoja, aivan kuten Rothkon maalauksessakin. Toteemeja ei tehty taiteeksi, vaan pikemminkin olennaiseksi osaksi yhteisön rituaaleihin ja uskonnollisiin riitteihin. Ne ovat myös ilmentäneet kunnianarvoisia esi-isiä. Ne ovat olleet, ja mikseivät voisi vieläkin olla, side menneisyyden ja nykyisyyden välillä.<sup>19</sup> Kreikan mytologiassa eläinhahmot olivat taas pikemminkin jumalien attribuutteja tai ihmisen jumalaisten kykyjen vertauskuvia. Näin molemmat merkitykset mahdollistuvat tässä maalauksessa.

Entä sitten itse anekdootti Aiskhyloksen Oresteiaan (458 eKr)? Agamemnonin tarinan alkupuolella kuoro ilmoittaa ennustuksen – kaksi kotkaa raastavat kappaleiksi rakkaana olevan jäniksen ja syövät sen sikiöt – saavuttaen kreikkalaiset, jotka odottavat tuulen

nousua päästäkseen purjehtimaan Troijaan. Tietäjä Kalkhaan mukaan kaksi kotkaa tarkoittavat Agamemnonia ja Menelaosta. Kotkien väkivaltainen käyttäytyminen jänistä ja sen syntymätöntä poikasta kohtaan kuvasti kreikkalaisten tulevaa voittoa Troijasta ja sen viattomista asukkaista. Päästäkseen tavoitteeseensa Agamemnonin oli kuitenkin uhrattava tyttärensä Ifigeneia. Tämän vaatimuksen edessä Agamemnon haluaa luopua päällikkyydestään, mutta armeija ei suostunut siihen, ja niin Agamemnonille ei jää muuta mahdollisuutta kuin uhrata tyttärensä.<sup>20</sup> Tämän tarinan inspiroimana Rothko maalasi kaikkiaan kolme maalausta: *Eagle and the Hare*, *Iphigenia and the Sea* ja *The Omen of the Eagle*. Agamemnonin tarinassa on hämmästyttävästi aivan vastaavanlainen uhrauksen teema ja kohtaloon tyytymisen teema, kuin aiemmin esille tulleessa Aabrahamin tarinassa. Voisi ajatella, että juuri tämä tekijä oli kiinnittänyt Rothkon kiinnostuksen tarinaan.

Toisaalta, kun kysymyksessä oli vuosi 1942, niin olivat toisenlaisetkin kotkat keskeisessä asemassa, ollen sekä Saksan että Yhdysvaltojen valtioiden tunnuksina. Tämä voisi viitata oman aikansa tragediaan ja näin mahdollistuisi myyttisen vision toimiminen myös hänen omassa ajassaan. Oli viittaus uuteen aikaan sitten tietoista, sattumaa tai tiedostamattomaa, onnistuu se silti yhdistämään yhden dikotomian lisää jo valmiiksi monien vastakohtaparien joukkoon: kysymyksessä on maalaus, jossa on kubistista perspektiiviä ja surrealistisia eläin-ihmishahmoja. Siinä toimii sekä hahmojen moneus että ykseys. Hahmolla on sekä maskuliiniseen että feminiiniseen hahmoon viittaavia piirteitä. Siinä on klassista arkkitehtuuria ja se on kokonaisuudessaan intiaanien toteemi. Kaiken kaikkiaan on kysymyksessä maalaus, jossa modernin kulttuurin eklektismi kohtaa stilisoidun rakenteen – eräänlaisen mytologisen toteemimaisen hybridin.<sup>21</sup>

## VIITTEET

1. Rothko, 1997, 80. Vuonna 1943 tehty radio-ohjelma, joka on myöhemmin taltioitu kirjoitetussa muodossa nimellä *The Portrait and the Modern Artist*.
2. Breslin Guilbaut, 1984, 112-3.
3. Bataille, 1998, 155-6.
4. Nietzsche, 1955, 112.
5. Kupiainen, 1997, 64-5.
6. Breslin, 1998, 357.
7. Nietzsche, 1955, 47.
8. Breslin, 1998, 174.

9. Kupiainen, 1997, 73.
10. Ibid.
11. Rothko, 1997, 85. Mark Rothkon kommentti vuonna 1951.
12. Ibid. Mark Rothkon kommentti *Tiger's Eye* nimisessä lehdessä vuonna 1949.
13. Ibid., 84. Mark Rothko kertoo asiasta *The Romantics were Prompted* artikkelissa vuonna 1947.
14. Ks. Ibid., 79. Radio-ohjelma, joka on myöhemmin taltioitu kirjoitetussa muodossa nimellä *The Potrait and the Modern Artist*, ja jossa Mark Rothko yhdessä Adolph Gottliebin kanssa pohtivat muun muassa aihetta ja sen keskeisyyttä heidän maalauksissaan.
15. Ibid., 84. Ote *The Romantics were Prompted* artikkelin aivan lopusta vuodelta 1947.
16. Chave, 1989, II. *The Omen of the Eagle*, 1942. The National Gallery of Art, Washington.
17. Ibid., 84.
18. Breslin, 1998, 166.
19. Chave, 1989, 84.
20. Aiskhylos, 1947, 7-11.
21. Breslin, 1998, 168-9.



## VII PÄÄTÄNTÖ

### 1. Vielä kerran Rothkosta ja hänen maalauksistaan:

Tieto ei ole mikään viaton vaikuttaja, vaan aina vallan väline ja muoto. Tutkija käyttää valtaa, joko sulkemalla pois tietoa tai järjestelemällä sitä oman ajatuksellisen hierarkiensa mukaisesti. Niin teen minäkin – vieläpä jo kättelyssä – sulkemalla pois puhtaan formalistisen lähestymistavan, valitsemalla aiheeksi Rothkon ei-esittävän taiteen henkisiä ja myyttisiä merkitystasoja ja niiden taustatekijöitä.

Mihin sitten päädyin? Suurena päämääränäni oli pyrkiä laittamaan Rothkon maalaukset liikkeelle, tehdä ne uudelleen aktiivisiksi meidän mielissämme. Kenties irrottaa ne niistä siisteistä lokeroista, joihin me taidehistorioitsijat olemme ne pakanneet. Rothkon taiteesta voi löytää vähän kaikkea, eikä hänen työnsä toisaalta tunnu palautuvan mihinkään: ei abstraktiin ekspressionismiin, ei värikenttämaalaukseen, ei abstraktiin taiteeseen, ei ekspressionismiin, ei surrealismiin. Samalla ne kuitenkin tuntuvat viittaavan vähän kaikkiin edellä lueteltuihin suuntauksiin. Kysymys on paremminkin taiteesta, joka pakenee luokittelua ja joka yhdistää toisiinsa sekä myytin ja tämän ajan että henkisyiden ja materian, täyten ja tyhjyyden, elämän ja kuoleman, valon ja pimeyden. Kysymys on taiteesta, joka on mykkää ja puhuu, johtaa hiljaisuuteen ja puhuttelee.

Houstonin kappeli, ehkäpä Rothkon selkein uskonnollinen ja henkinen projekti, jäi lähestulkoon kokonaan käsittelemättä. Tyydyin pelkästään alussa mainitsemaan siitä lyhyesti. Mutta siihen oli syynsä. Se on paikka, joka mielestäni vaatisi ehdottomasti omakoh- taista kokemusta ja suuruutensa vuoksi aivan oman projektinsa. Houstonin kappeliin liittyy kuitenkin jotain, jonka vielä lopussa halua tuoda julki. Se liittyy Rothkoon ja ennen kaikkea hänen ajattelutapaansa. Olen pyrkinyt tuomaan esille, että Rothkon ajattelu rakentui pitkälti tiettyjen vastakohtaparien muodostamien jännitteiden varaan, sellaisten kuin esteettisyys/ henkisyys, älyllisyys/henkisyys ja uskonnollisuus/a-teologisuus. Kun Rothko sitten oli maa- laamassa Houstonin kappelia, joka piti olla hänen kaikkein henkisin – nimenomaan hiljenty- mistä varten tarkoitettu seinämaalauks-sarja – niin hän mainitseekin aivan yllättäen:

*It is all a study in proportion.*<sup>1</sup>

Yhtäkkiä hän korostaakin abstrakteja suhteita ja matemaattisia mittoja, kun hänen ajateltiin olevan kaikkein henkisimmillään. Tämä on oiva osoitus Rothkon vastavoimien väliseen jän- nitykseen perustuvasta ajattelusta. Aivan kuin julistaen nietzscheläisittäin apollonisen ja dio- nyysisen kamppailua, jossa heijastuu apollonisen muodon ja dionyysisen muodottomuuden

välinen vastakkaisuus. Nietzscheille nimenomaan Apollo oli muodon antava voima.<sup>2</sup> Niin kuin muistamme edellisestä kappaleesta, Rothko sanoi, että hänen taiteensa lepää dionyysisellä pohjalla. Mutta nähtävästi Apollo aina silloin tällöin pääsi voitolle, muodottomuuden (dionyysisyyden) kautta kohti muotoa, kohti absoluuttia, kohti koko inhimillisen draaman säistämistä, kutsuen henkisyiden, uskonnollisuuden ja myytit avuksi silloin kuin järki ei enää riitä. Silloin, kun vielä on kurotettava yhdelle rappuselle, vaikka rappusia ei enää tunnu olevan. Samalle askelmalle hän houkuttelee myös katsojan. Jos ei kysymyksessä ole järjen kontrollin rikkoutuminen, niin varmasti sen ääri rajoille laittaminen.

Toisaalta edellä mainitut vastakohtaparit voisivat myös heijastella Kierkegaardin eksistenssitasoja (esteettinen, eettinen ja uskonnollinen) ja kuvata näin Rothkon henkistä kamppailua kohti omaa absoluuttiaan – mahdollisimman tarkkaa subjektiivisuuden ymmärtämistä.

Fysikaalisesti ajateltunahan kysymyksessä on menneisyydessä tapahtuneesta erään tietyn henkilön suorittamasta öljyllä sidottujen väripigmenttien maalaamisesta kankaalle yleensä keskittyneessä tilassa. Noissa pingotetuissa kankaissa me sitten olemme näkevinämme vielä vuosikymmenienkin jälkeen mitä erilaisimpia merkityksiä. Ne ovat maalauksia, joiden tulkintayritykset tuottavat enemmänkin analogioita kuin sitovia rinnastuksia tai varmoja ratkaisuja. Maalaukset ikään kuin johdattelevat meidät uusiin maailmoihin, jotka tuntuvat kertovan yhtä paljon kokijasta kuin itse maalauksista. Todistellen, että aivan kuin monitulkintaisuus ja joskus jopa ristiriitaisuus, olisi väijäämättömästi koodattu niihin jo syn-tyessään.

Monet kysymykset jäivät ainakin osittain avoimiksi. Esimerkiksi, mikä on Rothkon intention ja hänen maalaustensa tulkintojen välinen suhde; näkyykö Rothkon intentio valmiista maalauksista tai onko sitä tarpeellista ottaa edes huomioon tulkinnassa? Vai ovatko Rothkon taiteen aiheet ja muodot kelluvia niin, että voimme antaa niille merkityksen mielemme mukaan? Tai miten voi puhua yksilöllisesti ei-esittävästä maalauksesta tässä tapauksessa? Joitain uusiakin pohdinnan arvoisia asioita nousi esille. Alkoiko Rothko taistella omien maalaustensa ”neitseellisyyden” puolesta jo maalausvaiheessa, kirjoitustensa lisäksi?<sup>3</sup> Mistä toisto nousi niin keskeiselle sijalle hänen työskentelyssään tai miksi uhrauksen teema oli hänelle niin merkityksellinen? Ja mitä ne kertovat?

Voimmeko sitten antaa merkityksiä Rothkon teoksille mielemme mukaan? Miksipä ei. Uskon, ettei meidän tarvitse tietää Rothkon intentiosta mitään kyetäksemme nauttimaan Rothkon maalauksista. Mutta jos tapahtuu niin perin, että todella innostumme hänen maalauksistaan, niin tuskin maltamme olla lukemattakaan niistä. Ja kun sitten olemme luke-neet niistä, niin tuskin ne voivat olla vaikuttamatta meidän tulkintoihimme.

Picasso sanoi eräässä haastattelussa vuonna 1935:

*Everyone wants to understand art. Why not try to understand the songs of a bird.*<sup>4</sup>

Sama koskee myös mielestäni Rothkon maalauksia. Niissä on leimallisesti jotain, joka ei ole tarkoitettu ymmärrettäväksi vaan koettavaksi. Miksi meidän pitäisi ymmärtää niitä sen enem-  
pää kuin linnunlauluakaan. Tai mitä tai ketä meidän pitäisi ymmärtää – itseämmekö? Kat-  
soessamme Rothkon maalaukseen katsomme myös ennen kaikkea itseemme. Eikä ole  
välttämättä peilin vika, mitä sieltä heijastuu. Tällä sektorilla lepäsivät myös keskeisesti Roth-  
kon intentiot. Hän pyrki antamaan ihmisille maalauksillaan paikan transsendentaalisille ko-  
kemuksille, paikan hiljentyemiselle kohdata itsensä ja elämänsä sellaisena kuin se on.<sup>5</sup> Itsel-  
leni kävi niin, että Rothkon teos (Rothko: Untitled, 1954) asetti minut tilaan, johon konventio-  
naaliset ratkaisumallit eivät päde. Se laittoi järkeni seinää vasten rakentaen mielessäni as-  
kelman vielä senkin jälkeen, kun tikapuut olivat jo loppuneet.

Miten kokemukseni tai havaintoni on sitten yksilöllistä – tarkoitan tässä nimen-  
omaan Rothkon tiettyyn maalaukseen liittyvää – näkyy erityisesti siinä, miten visuaalinen  
havainto tapahtuu. Olen kuvannut yhden teoksen visuaalista havaintoa. Tiedän, että Roth-  
kon ei-esittävien maalausten visuaaliset voimakentät toimivat hyvinkin erilaisilla tavoilla eri  
teoksissa. Rothkolla on lukuisia tapoja houkutella katselija hänen maalaustensa maailmaan  
ja samalla kenties myös meihin itseemme.

2. Ja siitä miten ne jäivät henkiin:

Rothkon vaikutus amerikkalaisessa taiteessa on ollut keskeinen. Vaikka hän  
1960-luvulla pelkäsikin jäävänsä pop-taiteilijoiden jalkoihin, niin häntä on aina arvostettu val-  
litsevista taidekäsityksistä huolimatta. Rothko sanoi kerran:

*My art is not abstract; it lives and breathes.*<sup>6</sup>

Kuinka tämä sitten näkyy tämän päivän taiteentekijöiden tuotoksissa ja ajattelussa? National  
Gallery of Artin julkaiseman kirjan *Mark Rothko* lopussa ovat Mark Rosenthal ja Jeffry  
Weiss haastatelleet vuonna 1997 tämän päivän keskeisiä – lähinnä yhdysvaltalaisia – tai-  
teen tekijöitä. Taiteilijoilta on kysytty ennen kaikkea heidän suhteestaan Mark Rothkoon, hä-  
nen ajatuksiinsa ja maalauksiinsa. Näitä haastatteluja hyödynnän tässä työni viimeisessä  
osiossa.

Ellsworth Kellylle Rothkon työt ovat merkittäviä lähestulkoon greenbergiläisesti  
puhtaana abstraktiona. Hänelle töiden läsnäolo ja värien voimakkuus ovat keskeistä.<sup>7</sup> Brice

Marden taas korostaa Rothkon herkkää sivellintekniikkaa, joka tekee maalausten pinnasta elävän. Hänen mukaansa Rothkon lausunnot, nimenomaan ne, joissa Rothko korosti voimakkaasti omien töidensä emotionaalista vaikutusta, ovat saaneet ihmiset kääntymään hänen taidettaan vastaan. Mutta nyt tässä ajassa Marden uskoo Rothkon mainitsemien asioiden taas nousevan uudestaan keskeisiksi. Marden itse sanoo jakavansa pitkälti samat uskomukset ja periaatteet taiteen tekemisestä kuin Rothkokin. Hän korostaa sitä, että Rothko erosi abstrakteista ekspressionisteista keskeisimmin siinä, että hänen maalauksissaan on kysymys ennen kaikkea emootioista, kun taas hänen kollegojensa maalauksissa on enemmänkin kysymys maalaamisesta ja sen omasta problematiikasta.<sup>8</sup> Rothkolle maalaaminen oli kokonaisvaltainen prosessi:

*It is really a matter of ending this silence and solitude, of breathing and stretching one's arms again.<sup>9</sup>*

Marden muistuttaa myös, että se mikä Rothkon maalauksista tekee erityislaatuisia on siinä, että niitä voi vain katsoa; ei tarvitse huolehtia siitä, kuinka figuurit ovat onnistuneet tai kuinka maalaus on jaettu. Maalausten tarkoitus on siinä, että ne ”vain” ovat. Tätä samaa ideaa yritin myös itse tuoda esille *Kaikesta huolimatta olen päättänyt tuhkata vielä paperia* -kappaleen aivan loppuosassa.

Seikka, mitä Marden vielä haluaa korostaa Rothkon taiteessa ja ennen kaikkea hänen lausunnoistaan on se, ettei Rothko ollut peloissaan sellaisten termien kuin spirituaalisuus ja mystisyys kohdalla. Mitä todennäköisimmin siitä syystä, että Rothko on lähtöisin ja kasvanut uskonnollisen tradition piirissä. Lopuksi hän painottaa sitä, että Rothkon pyrkimyksenä oli luoda alue, jossa ihmisen henkinen kokonaisuudessaan (spirit) tulee eristetyksi, jolloin ihmisen on pakko kohdata itsensä ja tulla toimeen itsensä kanssa. Ja juuri tähän Rothko tarjoaa maalauksillaan mahdollisuuden.<sup>10</sup> Eli Marden itse asiassa päätyy haastattelussa hyvin samankaltaisiin päätelmiin kuin minäkin edellisellä sivulla.

Gerhard Richterille Rothkon maalaukset ovat yhtä aikaa sekä liian pyhiä että liian dekoratiivisia. Hänen mielestään ne ovat erityisen meditatiivisia, mikä tekee maalauksista maagisen ja mystisen oloisia, jotain, joka on hyvin lähellä uskonnollista. Tämä on se seikka, mikä saa Richterin suhtautumaan Rothkon maalauksiin epäillen. Toisaalta hän mainitsee, että tällaisia metafysisiä pyrkimyksiä löytyy kaikesta suuresta taiteesta.<sup>11</sup> Robert Ryman taas korostaa Rothkon taiteen ei-narratiivisuutta ja hänen maalaustensa voimakasta läsnäoloa.<sup>12</sup> George Segalin mukaan kysymyksessä on näkymättömän sisäisen mielen tilan hetkellinen visualisointi. Hänen mukaansa Rothkon henkinen palo syntyi voimakkaasta uskosta omaan tiedostamattomaan,<sup>13</sup> joka peilautui ja purkautui sensitiivisyytenä – värien ja

tunteiden riemuvoittona tyhjien kankaiden edessä.

Olen kuvannut työssäni Rothkon ei-esittävän taiteen henkisiä ja myyttisiä merkitystasoja sekä niiden taustatekijöitä pääpiirteissään. Olen tehnyt tutkimusmatkan Rothkon elämään ja taiteeseen käsittäen ajanjakson viime vuosisadan alusta aina tähän päivään asti. Monet asiat ovat jääneet askarruttamaan ja avoimiksi. Olen matkan varrella kokeillut kepillä jäätä – joskus se tuntuu kantavan ja joskus ei. Pääasia kuitenkin on, että ihmettelen edelleen. En usko Rothkon ei-esittävien maalausten merkitysten mitenkään ratkaisevasti tyhjentyneen tai ratkenneen – ja hyvä näin – vaan ne toimivat varmasti uusien poeettisten, tieteellisten, henkisten, uskonnollisten, esteettisten ja myyttisten vihjailujen ja todistelujen kilpailukenttinä myös tästä eteenpäin.

## VIITTEET

1. Breslin, 1998, 469. Rothkon oma kommentti, jonka olen lainannut suoraan Breslinin kirjasta.
2. Ks. Nietzsche, 1955, 56-7.
3. Viittaa tässä olettamukseen, jonka otin esille Greenbergin yhteydessä osiossa *Formalismista romantismiin eli suurten teorioiden juhlaa*.
4. Picasso, 1970, 272.
5. Ks. esimerkiksi Rothko, 1997, 83-4. Kysymyksessä teksti nimeltään *The Romantics were prompted*. Julkaistu vuonna 1947.
6. Ks. Breslin, 1998, 276, josta Rothkon lausunto on suoraan lainattu.
7. Rosenthal, 1998, 356. Mark Rosenthalin haastattelu Ellsworth Kellystä vuonna 1997.
8. Ibid., 359-60. Mark Rosenthalin haastattelu Brice Mardenista vuonna 1997.
9. Rothko, 1997. Kysymyksessä on tekstin *The Romantics were prompted* aivan loppu. Julkaistu vuonna 1947.
10. Rosenthal, 1998, 362. Mark Rosenthalin haastattelu Brice Mardenista vuonna 1997.
11. Ibid., 364. Mark Rosenthalin haastattelu Gerhard Richteristä vuonna 1997.
12. Weiss, 1998 b, 368. Jeffry Weissin haastattelu Robert Rymanista vuonna 1997.
13. Rosenthal, 1998, 374. Mark Rosenthalin haastattelu George Segalista vuonna 1997.

## LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

- ADORNO, Theodor, 1986. *Aesthetic Theory* (translated by C. Lenhardt). Routledge & Kegan Paul, London and New York.
- AISKHYLOS, 1961. *Oresteia. Agamemnon – Hautauhrintuojat – Eumenidit* (suomentanut Elina Vaara). Werner Söderström Osakeyhtiö, Porvoo.
- ALEX, Ben, 1998. *Sören Kierkegaard. Ajattelijan elämä* (suomentajat Tytti Träff ja Torsti Lehtinen). Kirjapaja Oy, Helsinki.
- ARPPE, Tiina, 1998. *Suomentajalta. Teoksessa Bataille, Georges. Noidan oppipoika. Kirjoituksia 1920-luvulta 1950-luvulle*. Gaudeamus, Helsinki.
- ARSENI, Pappismunkki, 1995. *Ikonikirja. Historiaa, teologiaa ja tekniikkaa*. Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki.
- ASHTON, Dore, 1986. *Introduction by Dore Ashton. Teoksessa Clearwater, Bonnie. Mark Rothko: Works on Paper*. Hudson Hills Press, New York.
- ASHTON, Dore, 1990. *Teoksessa Shapiro, David & Shapiro, Cecile (ed). Abstract Expressionism. A critical Record*. Cambridge University Press, New York.
- BAL, Mieke, 1996. *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*. Routledge, London.
- BATAILLE, Georges, 1998. *Noidan oppipoika. Kirjoituksia 1920-luvulta 1950-luvulle* (suomentanut Tiina Arppe). Gaudeamus, Helsinki.
- BLAKE, William, 1997. *Taivaan ja helvetin avioliitto* (suomentanut Tuomas Anhava). Karisto Oy, Hämeenlinna
- BLOMSTED, Juhana, 1995. *Muodon arvo*. Painatuskeskus, Helsinki.
- BRESLIN, James, 1998. *Mark Rothko. A Biography*. The university of Chigago Press, Chicago.
- BRONER, Kaisa, 1979. *Mark Rothko ja maaginen värikokemus. Taide 1/1979*. Suomen Taiteilijaseura, Helsinki.
- BUTLER, Christopher, 1980. *After the Wake. The Contemporary Avant-garde*. Clarendon Press, Oxford.
- CHAVE, Anna, 1989. *Mark Rothko. Subjects in Abstractions*. Yale University Press, London.
- CLEARWATER, Bonnie, 1985. *How Rothko looked at Rothko*. Art News November 1985. Milton Esterow, New York.
- CLEARWATER, Bonnie, 1986. *Mark Rothko: Works on Paper*. Hudson Hills Press, New York.
- CLEARWATER, Bonnie, 1997. *Selected Statements by Mark Rothko. Teoksessa Mark Rothko 1903-70 (revised edition)*. Tate Gallery Publishing, London.
- COMPTON, Michael, 1997. *Mark Rothko, the Subjects of the Artist. Teoksessa Mark Rothko 1903-70 (revised edition)*. Tate Gallery Publishing, London.

- KUSPIT, Donald, 1993. Signs of Psyche in Modern and Post-modern Art. Cambridge University Press, New York.
- KUUSAMO, Altti, 1990. Kuvien edessä. Esseitä kuvien semiotiikasta. Gaudeamus, Helsinki.
- LEHTINEN, Torsti, 1990. Sören Kierkegaard. Intohimon, ahdistuksen ja huumorin filosofi. Kirjapaja, Helsinki.
- LINTINEN, Jaakko (toim.), 1989. Modernin ulottuvuuksia. Fragmentteja modernista ja postmodernista. Kustannusosakeyhtiö Taide. Helsinki.
- LIPSEY, Roger, 1988. An Art of Our Own. The Spiritual of Twentieth Century Art. Shambhala Publications, Boston.
- LOUHIVUORI, Anna, 1988. Myytit kuvina. Marc Chagallin I Pariisinkauden (1910-1914) maalausten strukturalistis-semioottista tulkintaa. Jyväskylän Yliopisto, Jyväskylä.
- LYOTARD, Jean-Francois, 1984. Esittämättömän esittämistä: Ylevää (käännös Paula Holmila). Taide 6/1984. Suomen Taiteilijaseura, Helsinki.
- MANCUSI-UNGARO, Carol, 1998. Material and Immaterial Surface: The Paintings of Rothko. Teoksessa National Gallery of Art Washington (ed.). Mark Rothko. New Haven and London.
- NATIONAL GALLERY OF WASHINGTON (ed.), 1998. Mark Rothko. New Haven and London.
- NEWMAN, Barnett, 1970 [1948]. The Sublime is Now. Teoksessa Chipp, Herschel. Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics. University of California Press, Berkley and Los Angeles.
- NIETZSCHE, Friedrich, 1955. Die Geburt der Tragödie. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart.
- NIRVI, R. ja Hakulinen, Lauri, 1995. Suomen kansan sananparsikirja. Werner Söderström Osakeyhtiö, Porvoo.
- NOVAK, Barbara and O'Doherty, Brian, 1998. Rothko`s Dark Paintings: Tragedy and Void. Teoksessa National Gallery of Art Washington (ed.). Mark Rothko. New Haven and London.
- PICASSO, Pablo, 1970 [1935]. Conversation. Teoksessa Chipp, Herschel. Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics. University of California Press, Berkley and Los Angeles.
- RAUHALA, Lauri, 1997. Henkisen olemassaolon kartoitusta. Teoksessa Kassila, Taavi (toim.). Filosofia ja ihminen. University Press, Helsinki.
- REINERS, Ilona, 1999. Ei-identtisen estetiikka. Teoksessa Kotkavirta, Jussi ja Reiners Ilona (toim.). Konstellaatioita. Kirja Adornosta. Osuuskunta Vastapaino, Tampere.
- REINERS, Ilona & Seppä, Anita (toim.). Etiikka ja estetiikka. Gaudeamus, Helsinki.
- RIIHIMÄKI, Aapo, 1996. Maallistumisen loppu ja uusi ihminen. Atena Kustannus Oy, Jyväskylä.
- RINGBOM, Sixten, 1986. Transcending the Visible: The Generation of the Abstract Pioners. Teoksessa Tuchman, Maurice (organized). The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985. Abbeville Press Publishers, New York.
- RINGBOM, Sixten, 1989. Pinta ja syvyys: Esseitä. Kustannusosakeyhtiö Taide, Helsinki.
- RODMAN, Selden, 1957. Conversations whit Artists. Devin-Adair, New York.

- ROSENBERG, Harold, 1983 [1972]. *The De-Definition of Art*. The University of Chicago Press, Chicago and London.
- ROSENBLUM, Robert, 1988 [1975]. *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*. Thames and Hudson, London.
- ROSENBLUM, Robert, 1997. *Notes on Rothko and Tradition. Teoksessa Mark Rothko 1903-70 (revised edition)*. Tate Gallery Publishing, London.
- ROSENBLUM, Robert, 1998. *Isn't it Romantic*. Artforum May 1998, New York.
- ROSENTHAL, Mark, 1998. *Interviews. Teoksessa National Gallery of Art Washington (ed.). Mark Rothko*. New Haven and London.
- ROTHKO, Mark, 1997. *Writings by Mark Rothko. Teoksessa Mark Rothko 1903-70 (revised edition)*. Tate Gallery Publishing, London.
- ROUTILA, Lauri, 1986. *Miten teen tiedettä taiteesta. Johdatusta taiteen tutkimukseen ja taiteen teoriaan*. Clarion, Keuruu.
- SAARI, Lars, 1996. *Ylevä tyhjiys – monokromaattinen pinta ja ei-esittävän merkitystasoja. Teoksessa Ruotsalainen, Anna (toim.). Näköalapaikalla. Aimo Reitalan juhlaKirja. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 17. Taidehistorian seura, Helsinki*.
- SAARIKOSKI, Pentti, 1983. *Hämärän tanssit*. Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki.
- SANDLER, Irving, 1997. *Mark Rothko (In Memory of Robert Goldwater). Teoksessa Mark Rothko 1903-70 (revised edition)*. Tate Gallery Publishing, London.
- SCHWARZ, Ove – Skurnik, Hillel – Weintraub, Dave, 1989. *Juutalaisuus. Uskonto ja perinne. Juutalainen koulu*, Helsinki.
- SHAPIRO, David & Shapiro, Cecil (ed.), 1990. *Abstract Expressionism. A Critical Record*. Cambridge University Press, New York.
- SIIVONEN, Timo, 1992. *Avantgarde ja postmodernismi. Nykykulttuurin tutkimusyksikkö, Jyväskylä*.
- SOHL, Robert & Carr, Audrey (toim.), 1970. *Zenin ilosanoma (suomentanut Ossi Viskari)*. Werner Söderström Osakeyhtiö, Helsinki.
- SYLVESTER, David, 1997. *Rothko. Teoksessa Mark Rothko 1903-70 (revised edition)*. Tate Gallery Publishing, London.
- TATE GALLERY Publishing, 1997. *Mark Rothko 1903-70 (revised edition)*. London.
- VADËN, Tere, 1997. *Arktinen hekkuma. Kalervo Palsa ja suomalaisen ajattelun mahdollisuus. Atena Kustannus Oy, Jyväskylä*.
- VAINIKKALA, Erkki, 1993. *Oppinut taikina. Kirjoituksia kirjallisuuden teoriasta kielestä ja kulttuurista. Jyväskylän Yliopiston Ylioppilaskunnan julkaisu N:o 30, Jyväskylä*.
- WEISS, Jeffry, 1998 a. *Rothko's Unknown Space. Teoksessa National Gallery of Art Washington (ed.). Mark Rothko*. New Haven and London.
- WEISS, Jeffry, 1998 b. *Interview. Teoksessa National Gallery of Art Washington (ed.). Mark Rothko*. New Haven and London.



## KUVALUETTELO

1. Rothko Mark, *No. 9 [Multiform]*, 1948.
2. , *Red on Maroon*, 1959.
3. , *Untitled [Black on Grey]*, 1969-1970.
4. , *Untitled*, 1930s.  
 , *No. 15*, 1948.  
 , *No. 21*, 1949.
5. , *Untitled*, 1960.
6. , *Untitled [Red, Orange , Tan and Purple]*, 1954.
7. , *The Omen of the Eagle*, 1942.