

En Studie i Rött -

Hur beskrivs, uppfattas och kopplas färg samman med innehåll i Mark Rothkos abstrakta målningar?

A Study in Scarlet -

How are color and content connected, described and understood in Mark Rothkos abstract paintings?

Innehåll

Förord.....	4
1. Bakgrund.....	4
1.1. Syfte och frågeställning.....	5
1.2. Disposition och avgränsningar.....	5
1.3. Teoretiska utgångspunkter.....	6
1.4. Konstteoretisk syn.....	10
1.5. Metod.....	11
1.6. Källmaterial och källkritik.....	12
1.7. Tidigare forskning.....	13
2. Studie.....	14
2.1. Färg och Form.....	14
2.1.1. Färg.....	14
2.1.2. Färg som symbol och språk.....	16
2.1.3. Form.....	16
2.2. Abstrakt expressionism.....	17
2.2.1. Bakgrund och utveckling.....	17
2.2.2. Surrealismen, myten, det primitiva och övergången till det abstrakta.....	18
2.2.3. Färgen och känslan.....	19
2.2.4. Bildrum och tecken.....	20
2.2.5. Färgfält.....	20
2.2.6. Språket.....	20
2.2.7. Politiken och kritiken.....	20
2.3. Mark Rothkos biografi.....	22
2.3.1. Uppväxten.....	22
2.3.2. Kontakten med konsten.....	22
2.3.3. Barnen och konsten.....	23
2.3.4. Filosofin, Myten och konstnärens verklighet.....	23
2.3.5. Surrealismen och det biomorfa.....	26
2.3.6. Abstraktionen – Multiform.....	27
2.3.7. Rothkos klassiska verk.....	27
2.3.8. Seagram murals.....	29
2.3.9. Svarta bilder.....	31
2.3.10. Huston Chapel.....	31

2.3.11. Svart och grått	32
2.4. Hur beskrivs Mark Rothkos abstrakta målningar?	34
2.4.1. Konst, allmänt, recension och kritik, icke vetenskapligt	34
2.4.2. Konstvetenskap, översiktsverk och biografi.....	38
2.4.3. Övrigt.....	43
2.5. Bildtolkning.....	47
3. Avslutning	49
3.1. Analys och slutsats	49
3.2. Förslag till vidare forskning	53
Efterord	53
Käll- och litteraturförteckning	54

Förord

Massproducerade abstrakta bilder säljs som designartiklar i möbelhandeln och lågprisvaruhus och tas upp i olika TV-kanalers inredningsprogram som snygga komplement till en trendriktig inomhusmiljö. Bilden har blivit något som byts ut tillsammans med lågbudgettillverkade soffor och möbler. Man kan värdesätta bilder på många olika sätt, det kan vara allt från estetiska kvalitéer, pengavärden, kulturella betydelser, berättande, affektionsvärden, till nytta och funktion och utan tvivel har vi alla vår egen smak och våra värderingar är grundade på olika erfarenheter. Men om vi reflekterar över vad denna kommersiella exponering av såväl föreställande som ickeföreställande dekorationsbilder betyder för vår uppfattning av bilden blir det kanske mer intressant och allmängiltigt, kanske blir min poäng klarare om jag säger urvattning. Den abstrakta bildens framväxt under 1900-talet kan kanske delvis ses som en reaktion på en urvattning av andra uttryck. Mark Rothko oroade sig över att hans bilder skulle uppfattas som just dekorativa. *Tate modern* i London ställer hösten 2008 ut Mark Rothko, *Louisiana* visar en stor retrospektiv utställning av Per Kirkeby och *Moderna Museet* visar Max Ernst. Detta sker i en tid då måleriet inte verkar stå speciellt högt i kurs inom konstvärldens avantgarde. De mer framgångsrika samtida svenska målarna är i majoritet mer avbildande än nonfigurativa med namn som Karin Mamma Anderson, Linn Fernström, Ernst Billgren och Jokum Nordström med flera. Den abstrakta bilden hör hemma i dekorationsssammanhang eller på museet. Det är dock inte dessa sociala och kulturella företeelser jag vill undersöka i denna uppsats utan det som alla dessa ovannämnda bilder har gemensamt, oavsett hur vi värderar dem, nämligen att de består av färg.

1. Bakgrund

Färg är fundamentalt för måleriet och dess konstnärliga uttryck. Färg kan vara både benämningen på materialet som vi använder och det vi förnimmer. Trots detta fundamentala element som skapar form, rum, djup, rytm, dynamik med mera och som beskriver så mycket för oss verkar det vara oerhört svårfångat. Jag vill med denna uppsats studera detta fenomen och jag har valt att avgränsa mig mot den abstrakta bilden där inga självklara betydelser omedelbart kan identifieras. Den abstrakta bilden utelämnas eller diskuteras endast vagt i den samtida konstvetenskapliga grundlitteraturens teoretiska delar och på samma sätt upplever jag det när färg diskuteras, det handlar då mer om färgcirklar och rent fysiska egenskaper så som våglängder. Detta är självklart ett personligt antagande som bygger på den litteratur som genomgått under kursen.

1.1. Syfte och frågeställning

Som utgångspunkt för diskussionen har jag valt att använda Mark Rothko som är en av den abstrakta expressionismens mest omskrivna konstnärer. Rothko förnekade i en konversation 1956 att han var en abstrakt målare och i anslutning till detta sade att han:

I'm not interested in relationships of color or form or anything else...I'm interested only in expressing 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* 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...are moved only by their color relationships, then you miss the point!¹

Jag vill undersöka hur man närmar sig färgen i vetenskapliga artiklar och skrifter om Mark Rothkos abstrakta målningar. Hur och vad man skriver, samt vad han själv kan ha ansett om ämnet.

Jag vill undersöka innehållet och relationen till det yttre, till färgen och formen.

Att färg kan bära mening är kanske inte så svårt att föreställa sig men frågan om färg kan avgöra betydelse är mer komplex. Hur fungerar olika kulörer i så fall tillsammans, kan en innebörd uppstå i en syntes av färger? Kan man tala om en kulturell eller universell förståelse för färg?

Kan man förstå innehållet i Rothkos bilder enbart genom dess fysiska kvalitéer, såsom det beskrivs på många håll, utan någon som helst förförståelse för verken?

Vad spelar titeln för roll i förståelsen av ett konstverk?

1.2. Disposition och avgränsningar

Inom ämnet färg finns självfallet ett stort antal olika områden att undersöka då vi till stor del avkodar vår omgivning med vårt seende. Jag har valt att endast titta på färg ur ett konstvetenskapligt synsätt som då har beröringspunkter med gestalt- perceptions- och färgpsykologi samt kognition². En mängd skrifter om färgteori finns att tillgå. Dessa är ofta teori och harmoniläror för konstnärer och självfallet av stor vikt när man tittat på verk av olika konstnärer i olika epoker. Vilka färgteoretiska modeller som gällde vid en tidpunkt kan på sätt och vis liknas med vilka sociala förhållanden som var rådande. Jag berör inte färgens betydelser inom reklam, mode, biologi och fysik då det helt enkelt inte finns plats för detta. Jag har valt att använda Mark Rothko då hans målningar är aktuella vid tidpunkten för uppsatsens tillkomst samt ett stort material finns skrivet om honom och hans betoning på innehåll är

¹ Mark Rothko, *Writings on Art*, (New Haven: Yale University Press, 2006), s.119-120.

² Kognition är de tankefunktioner med vilkas hjälp information och kunskap hanteras. Till de **kognitiva funktionerna** räknas varseblivning, minne, begreppsbildning, resonering, problemlösning och uppmärksamhet. Hämtat från www.ne.se

intressant i förhållande till den abstrakta bilden. Rothko brukar räknas till de abstrakta expressionisterna.

Uppsatsens upplägg är tänkt som en inzoomning från ett stort grepp mot enskilda målningar. Först presenteras färg och form och titelns påverkan för tolkningen av bildens innebörd. Därefter, för att få ett grepp om någon av de större kontexter i vilken studiens objekt kan tänkas befunnit sig, fokuserar uppsatsen på en översikt av den abstrakta expressionismens uppkomst och utveckling utan att nämnvärt gå in på enskilda konstnärer. Efter detta presenteras Mark Rothkos biografi. Sedan följer en rad uttalanden och beskrivningar av färg och form samt i viss mån innehåll i förhållande till Rothko. Slutligen göres en subjektiv bildtolkning av *Black on Maroon, Sketch for "Mural No.6"* 1958 varpå en analys av det insamlade materialet sker och uppsatsens frågeställningar besvaras. Det breda greppet har anknytning till uppsatsens konstteoretiska syn. Mark Rothkos biografi och kapitlet om abstrakt expressionism har fått skäras ned ganska hårt på grund av min avgränsning. Jag har inte kunnat redogöra nämnvärt för Rothkos målande förebilder vilka enligt den allmänna uppfattningen är Turner, Rembrandt och Matisse. Ett stort stycke om Newman, Still och Rothkos samarbete och utbyte av idéer runt 1950 var tvunget att strykas. Många intressanta texter och infallsvinklar har fallit utanför uppsatsens område. Sociala och politiska förhållanden har fått stå tillbaka för filosofiska och teoretiska.

1.3. Teoretiska utgångspunkter

Den teoretiska grunden för uppsatsen ligger i perceptionspsykologins förklaring på hur vi uppfattar världen med våra sinnen och Jan-Gunnar Sjölin's system för hur vi kan tolka och uppfatta bilder som baseras i semiotiken.

Gestaltpsykologerna menade att helheten av det vi tar in genom vår varseblivning ofta är större än de delar vi har att tillgå. Helheten kan även ofta ge en annan information än vad varje enskild del gör.³ Ett exempel på detta är musik, där vi utifrån toners relation och läge i tid och skala ger en upplevelse helt olik från den enskilda tonen. De mentala strukturer som representerar inlärd kunskaper (internaliserade) om världen kallas för schemata. Vi använder dessa schemata i nästan allting vi gör då detta är ett system för informationsaccepterande. Informationen som vi har om exempelvis ett föremål är endast meningsfull om det passar vårt schemata. Förväntningen har stor betydelse för oss när vi ska ta till oss information. Om någon exempelvis ber oss att titta efter ett musikinstrument i en kubistisk bild sker en planering av sökningen i bilden med utgång från de

³ Michael W. Passer, Ronald E. Smith, "Psychology, Frontiers and Applications", (New York: McGraw-Hill, 2001), s. 159.

förväntningar vi har på den. Ett visst schema aktiveras och information som inte stämmer med det aktuella schemat ignoreras.⁴

E.H. Gombrich tar i *Art and Illusion* upp en målning av Piet Mondrian där han menar att Mondrian förklarar hur boogie-woogie är. Medvetandet om verkets tillhörighet och skapande sätter upp förutsättningarna för vår tolkning av det. Om Mondrian skulle tillhört en futuristisk gren skulle vi kanske inte uppfatta boogie-woogie i den utan istället kanske Bach. Förväntningen styr vår tolkning. Vi matchar i vårt sinne bildens element med den förutfattade mening vi möter det med.⁵ Gombrich menar att i förhållandet till en abstrakt bild så testas schemata mot bildens former utan att ge resultat. Det sker ingen matchning mot verkligheten som i den kubistiska bilden där de föreställande delarna får oss att förstå och acceptera den platta ytan och dess spänningar. Gombrich hävdar att om inga antydningar ges hur vi ska läsa en tredimensionell form i en bild blir den tvetydig som är det samma som oläsbar. För att undvika detta måste en målare som inte vill representera verkligheten på sin duk få oss att förstå penseldragen som spår av gester eller handlingar (actions) Actionmålarna, menar Gombrich, kan bara få dem som är kunniga på Gombrichs eget område att förstå bilden då de ser att representation avsiktligt saknas. På så sätt ifrågasätter han dess funktion i samhället. Det enda han menar som det kan användas för är att humanisera de fula formerna den industriella utvecklingen gett, som komplexa maskiner och taggtråd, och visa att de, precis som actionmålarnas bilder, är spår av mänsklig aktivitet.⁶

Kirk Varnedoe diskuterar i sin bok *Pictures of Nothing* Gombrich bildsyn. Den abstrakta bilden måste enligt Varnedoe i högre grad än den representativa ses utifrån betraktarens mottagande och förståelse. Även om en konstnär verkligen tänkt sig bilden som helt abstrakt kan betraktarens se och tolka in en mängd innebörder i den. Betraktaren kan exempelvis se ett spår av en penselrörelse och från den tänka sig hur konstnären arbetat fram målningen. En energi kan hittas i kompositionen och sökandet efter igenkännbara ting kan leda till bilder av landskap, väderförhållanden, natur och så vidare. Men det kan lika gärna bli ett helt nytt objekt som saknar referenser till något vi tidigare sett.⁷ Varnedoe menar att Gombrich såg den abstrakta bilden som en fortsättning eller utvidgning av dekorationer och mönster.⁸ David Summers menar att Gombrich kritiserar ett fysionomiskt synsätt med vilket menas att formen på ett objekt, människa eller kroppstyp är en spegling av dess innehåll, personlighet, begåvning eller liknande. Begreppet fysionomisk perception används också, vilket

⁴ Dariush Arai, *Introduktion till kognitiv psykolog*, (Lund: Studentlitteratur, 2001), s. 36f.

⁵ Ernst H. Gombrich, *Art and illusion : a study in the psychology of pictorial representation*, (London: Phaidon Press, 2002), s. 311-314.

⁶ Ibid, s. 243f.

⁷ Kirk Varnedoe, *Pictures of Nothing: abstract art since Pollock*, (Princeton, N.J. : Princeton University Press, 2006), s. 31ff.

⁸ Ibid, s. 27.

handlar om att tillskriva någonting som ett samlingsbegrepp för en mängd företeelser, som att exempelvis blått skulle kunna vara ett paraplybegrepp av himmel, speciell musik, depression osv. Gombrich argument är egentligen en attack mot expressionism, mot att konstnärens känslor direkt kan överföras på betraktaren, att de är symmetriska på var sida av målningen. Om ett konstverks form kan vara en korrekt bärare av dess innehåll kan vi förstå essensen i all konst. Om så var fallet skulle vi även kunna förstå andra kulturer vi förlorat kontakt med, som Aztekerna, genom att *bara* se till dess bilder. Vidare finns då en möjlighet att uttrycka en civilisations världsbild genom dess stil.⁹ Varnedoe menar att problemet med Gombrich schemata och korrektion, hur vi hela tiden testar och uppdaterar information, schemata, mot verkligheten, är att bedömningen sker efter hur bra det transkriberar verkligheten och fungerar inte på abstrakta bilder då de inte återger en igenkännbar företeelse. Misslyckanden och framgångar mäts relativt inom dess område.¹⁰ Gombrich menar att det representativa bygger på igenkänning och tolkning men Varnedoe hävdar att i en abstraktion behövs inte igenkänning, mening kan uppstå ändå. Den process som matchar form med mening gör abstraktionen till representation i ett vidare begrepp. Det abstraktion gör är att utöka konstfältet så att nya meningar och möjligheter uppstår. Varnedoe menar också att den abstrakta konsten är svårförståligt i sitt uttryckssätt och tar från tidigare kunskap då den förhåller sig till konsthistorien och verkar inom dess kontext.¹¹

Sjölin diskuterar i sin antologi *Att tolka bilder* en semiotisk modell för bildtolkning. Grundläggande i detta är begreppen uttryck och innehåll. Uttryck är det som bilden uppvisar, som kan göras till ämne för tolkning, och innehåll är något närvarande som inte är direkt tillgängligt.¹² I en tolkning uppstår en betydelse, en förknippning mellan uttryck och innehåll. Begreppet form är centralt i sammanhanget. Det ska här inte ses som form i meningen färg och form. Med form avses här en modell som gör en betydelsebildning möjlig och har ingenting med tings utseende eller form i sådan bemärkelse att göra. Sjölin exemplifierar med ett tåg som avgår samma tid varje dag mellan samma orter, exempelvis mellan Mjölby och Linköping. Tåget är *linköpingståget* fast det inte fysiskt sätt alltid är samma tåg, passagerare och personal. Formen är konstant substansen varierar. Formen är subjektiv, en person kallar det *linköpingståget*, en annan kan kalla det *tolv tåget*, man pratar ändå om samma form, samma tåg. Formen i upprepning bildar ett tecken. Om vi bara sett en målning av en konstnär kan vi lägga vikt vid fel företeelser för vad som kan tänkas leda till dess innehåll. Genom

⁹ David Summers, "Form, Nineteenth-Century Metaphysics, and the Problem of Art Historical Description" i *The Art of Art History: A Critical Anthology*, red. Donald Preziosi, (Oxford: Oxford University Press, 1998), s. 134-136.

¹⁰ Varnedoe, s. 29ff.

¹¹ Ibid, s. 34, 40.

¹² Jan-Gunnar Sjölin, *Att tolka bilder: Bildtolkningens teori och praktik med exempel på tolkningar av bilder från 1850 till idag*, red. Jan-Gunnar Sjölin (Lund: Studentlitteratur, 1998), s.15

att se till flera verk kan vi se vad som är viktigt att lägga märket till för att en betydelsebildning skall kunna ske.¹³ Tecken är inte statiska om vi ser till en individs synvinkel.¹⁴ Uttryck och innehåll kan förekomma på olika sätt. Det ena av dem kan vara dolt, man uppfattar inte att det är närvarande. Nedan följer en kort beskrivning hur detta kan fungera. Det dolda inom parentes, alltså: närvarande / (dolt).

Uttryck / Innehåll

Man kan inte se dem båda samtidigt men det går att avgöra ur vad innehållet kommit fram. Genom betydelsebildning blir uttrycket transparent.¹⁵

Uttryck / (Innehåll)

Innehållet är dolt och går inte att nå, man kan vara medveten om det eller inte, Mondrians målningar kan tas upp som exempel. Ett annat exempel är när man kan se att det är en allegori men man saknar medlen att nå dess innebörd.¹⁶

(Uttryck) / Innehåll

Här är uttrycket till en början osynligt, man ser direkt och omedvetet vad det handlar om, exempelvis fotografier, man upplever inte den förknippning som fått oss att se exempelvis människor i bilden som närvarande. Det finns en fara i att inte se uttrycket, eller förneka det, att anta att bilden i fråga är det den avbildar eller snarare innehållet i bilden är det samma som något annat innehåll. Man kan dra paralleller till om nattvardsbrödet och vinet är *symboler för* – eller *är* Kristi kropp och blod.¹⁷ Här rör det sig tydligen inte om ett teoretiskt försanthållande utan om en angelägenhet som gäller konstens verklighet och förmåga att inverka på våra liv.¹⁸ Dessa idéer går utanför och förstör västerländskt dualistiskt tänkande och även ett system som detta.¹⁹

(Uttryck)/(Innehåll)

¹³ Sjölin, s.36ff.

¹⁴ Ibid, s. 17.

¹⁵ Ibid, s. 26.

¹⁶ Ibid, s. 28f.

¹⁷ Ibid, s. 32f.

¹⁸ Ibid, s. 33.

¹⁹ Ibid, s. 33f.

Det man ser är inte ett uttryck för något, Det finns inget innehåll. Företeelsen har ingen betydelse och är bara sig själv. Detta har av vissa setts som det riktigt verkliga som inte är eller har några symboliska betydelser.²⁰

1.4. Konstteoretisk syn

Stephen Melville hävdar att inflytandet av Hegel har betytt att konsthistorien inte blir tillgänglig för de som studerar den förens den blivit skild från den kontext i vilket den skapades. Konsten är då alltid historisk, förfluten och det finns en oro angående kontext i detta.²¹ Sjölin menar att bilder inte helt och hållet kan översättas till ord, svaret finns i bilden. Översättningar och tolkningar går ifrån grundkällan i ett eller flera steg. De är alla ungefärliga. I bilden finns ett uttryck som leder till dess innehåll.²² Sjölin påpekar att kontexten är avgörande. Ett verks innehåll och vår förståelse för det påverkas av den kontext vi och verket befinner oss i.²³ Bengt Lärkner menar i *Konst i Kontext* att i bedömandet av konstnärlig kvalitet kan vi inte stå utanför vår egen sociala och kulturella kontext.²⁴ Howard S. Becker använder begreppet konstvärld för att greppa konsten och dess funktion ur ett sociologiskt synsätt. Becker menar att konstvärlden som exempelvis innefattar konstnärer, kritiker, kuratorer, handlare, köpare, betraktare, konstvetare, materialtillverkare och så vidare definierar vad konst är och på olika sätt styr strömningar och konstens förändring. Detta sätter konstverket i en större sociologisk kontext.²⁵ Arnold Hauser liknar mötet med ett konstverk som att röra sig runt ett berg. Vi ser på samma berg ifrån olika punkter.²⁶ Dessa punkter kan liknas vid olika kontexter och olika teoretiska utgångspunkter. Hauser menar att ett konstverks inre logik inte kan förstås ur ett sociologiskt perspektiv. Det som är väsentligt i skapandet av verket inte är detsamma som leder till värderingen av den estetiska kvalitén eller avgör det ekonomiska värdet och dess popularitet. Han menar att det ligger en fara i att enbart se till yttre kontexter när man tolkar ett konstverk.²⁷ Vad Hauser inte gör tydligt är att mottagaren inte helt kan slå sig fri från sin kontext, tolkningen sker inte i ett vakuum, dess inre logik är visserligen vanligen fast, såtillvida vi inte tar förändringar som till exempel att färger bleks och krackelerar med tiden. Men hur ska vi kunna se helt objektivt på den inre logiken?

²⁰ Sjölin, s. 34f.

²¹ Stephen Melville, "The Temptation of New Perspectives" i *The Art of Art History: A Critical Anthology*, red. Donald Preziosi, (Oxford: Oxford University Press, 1990), s.404.

²² Sjölin, s. 54f.

²³ Ibid, s. 64-70.

²⁴ Bengt Lärkner, *Konst i kontext*, Linköping Studies in Arts and Visual Communications 7, (Linköping : Filosofiska fakulteten, Linköpings universitetet 2007), s.19

²⁵ Howard S Becker, *Art Worlds*, (Berkely and Los Angeles: University of California Press, 2008)

²⁶ Arnold Hauser, "The Philosophy of art history", i *Art history and its methods a critical anthology*, red. Eric Fernie, (London: Phaidon Press Limited, 2003), s.205.

²⁷ Eric Fernie, "Arnold Hauser ,The Philosophy of art history", i *Art history and its methods a critical anthology*, red. Eric Fernie, (London: Phaidon Press Limited, 2003), s.201f.

Mieke Bal och Norman Bryson hävdar att kontext inte är något fast och givet utan något som produceras och tolkas.²⁸ Detta är viktigt att ha med i beräkningen då en beskriven kontext är något vi kan analysera och dekonstruera. Melville beskriver dekonstruktionsbegreppet som ett sätt att läsa, snarlikt det tillvägagångssätt en psykoanalytiker använder då denne lyssnar på sin patient för att finna information som inte är uppenbar. Det handlar om att visa en annan sida av texten och dess struktur i ett annat ljus och peka på vad som inte finns i den. Dekonstruktion är ett kritiskt läsande och tolkande av materialet.²⁹ Detta tänkande finns med i behandlingen av uppsatsens källmaterial tillsammans med en syn på historien som inte något fixerat faktum utan snarare som en mängd historier.

1.5. Metod

En biografisk och deskriptiv metod används för att undersöka hur Mark Rothko utvecklat sitt konstnärskap och i vilken politisk, social och kulturhistorisk miljö detta kan tänkas skett. Vidare samlas ur materialet uttalanden om färg, form och innehåll som nämns i anslutning till varandra för att kvalitativt analyseras, tolkas och sammanställas. Det genomgångna materialet undersöks utifrån ovan nämnd konsteoretisk syn. Som metod för bildtolkning har jag valt Sjölin's modell som delar in tolkningen i fyra olika nivåer där var nivå har ett uttryck och ett innehåll och som jag ser det kan en högre nivå's uttryck vara en lägres innehåll. Här följer en förenklad version av dessa.

Materiell – där verkets rent fysiska delar som färgens yta, dukens mönster och liknande behandlas.

Plastisk - där exempelvis färgens och formens egenskaper i djup och läge samt relationer till varandra behandlas inom verkets bildrum. Dessa visuella mönster har en tendens att framstå som volymer, detta sker utan en faktisk jämförelse med verklighet.

Ikonisk – där bildens element relateras till verkliga ting och representerar dessa, vår erfarenhet och konventioner ligger till grund för detta samt index tecken, rök är index på eld.

Verbal – syftar till bilder där text ingår kompositionen men även verkets titel och i en förlängning text som behandlar verket helt utan direkt anslutning till det. Sjölin varnar för att ta titeln som sann till bildens innehåll, konstnärer kan vara ointresserade av att ge en titel och titeln kan getts av någon annan i ett helt annat sammanhang som inte konstnären var del av.³⁰

²⁸ Mieke Bal, Norman Bryson. "Semiotics and Art History: A Discussion of Context and Senders" i *The Art of Art History: A Critical Anthology*, red. Donald Preziosi, (Oxford: Oxford University Press, 1998), s. 247.

²⁹ Melville, s. 401f.

³⁰ Sjölin, s. 78-117.

1.6. Källmaterial och källkritik

Uppsatsen bygger till stor del på ett vetenskapligt material. Ett antal artiklar behandlar andra ämnen än konstvetenskap som jag ansett vara intressanta i uppsatsen och en del skrifter som studerats för frågeställningen hur man skriver om färg ligger utanför den vetenskapliga sfären.

Bonnie Clearwaters *The Rothko Book* har använts som huvudkälla för Rothkos biografi. David Anfams *Abstract Expressionism* kan ses som huvudkälla för kapitlet med samma namn. Båda dessa källor har stämts av mot övrig litteratur. Rothkos samlade artiklar och brev, *Writings on Art*, och hans ofärdiga konstfilosofiska verk, *the Artists Reality* som färdigställts av hans son Christopher Rothko, är båda offentligt publicerade under 2000-talet och sätter vissa konsthistoriska skrifter om honom i andra perspektiv. Christopher Rothko skriver i förordet att man bör iakttä försiktighet med att använda *the Artists Reality* som en förklaring till Rothkos egna konstnärskap då detta inte berörs i texten.³¹

Konsthistoriska undersökningar kräver ofta jämförande av bilder och detta göres enklast med reproduktioner av dessa. Reproduktioner är inte på något sätt pålitliga på grund av tekniska begränsningar i att återge färgen korrekt jämfört med källan.³² Mark Rothkos målningar är spridda över hela världen och de runt 450 st som finns i offentliga samlingar finns utspridda på ca 80 olika museer varav ca 50 st endast har en målning.³³ Den största samlingen på ca 250 st målningar finns på National Gallery of Art i Washington och innehåller en stor del Rothkos föreställande verk.³⁴ Vad detta kan ha för betydelse för den litteratur som skrivits om Rothkos verk kan jag bara spekulera i. Det är inte alltid troligt att alla bilder man skriver om setts i original. Även om detta skett är det minnet av bilden man behandlar eller reproduktionen av den då man mig veterligen vanligtvis inte sitter på ett museum och skriver. Det faktum att de flesta bilder vi ser som konststuderande (och även annars) är reproduktioner är viktigt och det är tänkvärt att man ibland resonerar runt konstverk man bara sett på bildskärmar, i böcker eller som dia/projektion. Samtidigt anser jag det viktigt att betänka just detta i ytterligare ett steg. Den bildkultur och den förståelse vi har runt bilder är skapad ur en syntes av dessa reproduktioner. Mycket vetenskaplig text har skrivits utifrån dessa och frågan är om inte kopian på bilden möjligtvis skulle kunna vara mer korrekt för vår kulturs kollektiva uppfattning av verket då fler människor troligtvis har sett reproduktionen än originalet. Vad jag menar är att vi i större grad måste betänka detta angående original och reproduktion i vårt medvetande när vi behandlar bilder.

³¹ Mark Rothko, *The Artist's Reality Philosophies of Art*, (New Haven & London: Yale University Press, 2004), s.xii.

³² John Gage, *Colour and meaning: art, science and symbolism*, (London: Thames & Hudson, 1999) s. 13

³³ Bonnie Clearwater, *The Rothko Book*, (London: Tate Publishing, 2006), s. 200-205.

³⁴ www.nga.gov

Vad det gäller citat och uttalanden från Rothko så har de placerats in i biografien i anslutning till den tid då de yttrats. Många tenderar att förknippa tidiga uttalanden i anknytning till de senare bilderna. Jag vill inte påstå att det är helt felaktigt att, som Philips gör³⁵, tycka det är giltigt att låta Rothkos äldre uttalanden gälla för senare bilder då han troligtvis haft ungefär samma inställning till konstnärskapet under längre perioder. Men jag anser att det kan förvirra läsaren om vad som sagts när. Det kan tyckas förekomma många citat i uppsatsens biografiska del om Rothko. Detta har att göra med ett yttrade av Dore Ashton, som lärde känna Rothko under 1950-talet. Hon hävdar att Rothko var mycket mån om hur han uttalade sig offentligt och lade stor vikt vid de termer han använde.³⁶

Joseph Albers var en abstrakt målare, lärare och färgteoretiker som var samtida med den abstrakta expressionismen. Albers undervisade på *Black Mountain College* från början av 1930-talet fram till 1949. Hans bok *Interaction of Color* som kom 1963 har gett stort avtryck i färgläran för konststuderande.³⁷ Det verkar inte vara så att Albers haft någon närmare kontakt med de abstrakta expressionisterna men man kan mycket väl varit medvetna om de färgteorier han lutade sig emot.

1.7. Tidigare forskning

Av det material jag hittat så är det främst John Gage som på allvar gått in i färgens historia och även skrivit om färgen i förhållande till Rothko. Rothkos färg ur ett mera fysiskt, praktiskt och materiellt perspektiv behandlas av Leslie Carlyle, Jaap Boon, Mary Bustin och Patricia Smithen i deras artikel *The Substance of Things*. Vad det gäller innehållet i Rothkos bilder har så gott som alla som skrivit om honom berört ämnet.

³⁵ Glenn Philips, "Introduction: irreconcilable Rothko" i *Seeing Rothko*, red. Glenn Philips och Thomas Crow, (London: Tate Publishing, 2005), s. 3.

³⁶ Dore Ashton, "Rothko's Frame of Mind", i *Seeing Rothko*, red. Glenn Philips och Thomas Crow, (London: Tate Publishing, 2005), s.18.

³⁷ Nicholas Fox Weber, "Josef Alber." <http://www.oxfordartonline.com>, 2008

2. Studie

2.1. Färg och Form

2.1.1. Färg

För att förstå de företeelser som förknippas med färg kan man inte enbart se till konstvärlden som sådan. En vidare kontext som innefattar kultur, sociala förhållanden, tid och plats bör betänkas.³⁸ Färg definieras av den kultur den verkar i, olika kulturer lägger olika vikt på bruket av färger och benämningen av dem. Exempelvis kan en kultur som till stor del sysslar med jordbruk ha en mängd färgnamn på olika nyanser av boskapens kulörer. Alla kulturer är inte lika intresserade av färg.³⁹ Människans värld är främst en värld av objekt⁴⁰ och därav är många färgnamn hämtade från dessa ting.⁴¹

Studier gjorda av Brent Berlin och Paul Kay har visat att det finns grundläggande strukturer för färgbenämning som är lika i alla kulturer men att det skiljer i färgens nyans och mättnad och att alla basfärger inte alltid finns representerade med namn. De mest grundläggande benämningarna skiljer endast på mörkt och ljust och när ett tredje begrepp läggs till är det alltid rött som innefattar rött, orange de flesta gula, rosa och även lila och violett.⁴² Dessa har enligt studien visat sig vara de vanligaste termerna i Afrika, Asien och Europa.⁴³ Berlin och Kays urval av kulturer för sina studier har ifrågasatts på olika håll bland annat av Barbara Saunders. De 7 olika stadierna i kulturer enligt Berlin och Kay i vilka man menar att när språket utvecklas läggs färgbenämningar till enligt nedan:

Steg 1: Mörk-kall och ljus-varm (med detta täcks fler färger in än bara vit och svart.)

Steg 2: Röd

Steg 3: Antingen grön eller gul.

Steg 4: Både grön eller gul.

Steg 5: Blå

Steg 6: Brun

Steg 7: Lila, rosa, orange eller grå⁴⁴

³⁸ Gage, 1999, s. 9.

³⁹ Ibid, s. 30.

⁴⁰ Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, (Berkeley: University of California Press, 1974), s. 331.

⁴¹ Gage, 1999, s. 52.

⁴² Arnheim, s. 331.

⁴³ John Gage, *Colour and culture practice and meaning from Antiquity to abstraction*, (London: Thames & Hudson, 1993) s. 79.

⁴⁴ "Basic Color Terms: Their Universality and Evolution", <http://www.wikipedia.org>, 2008.

Färgvetenskapen kan inte alltid förklara hur och varför vissa färger används.⁴⁵ John Gage menar att då psykologi innefattar kulturella faktorer blir det ett mer användbart verktyg i en konstvetenskaplig diskussion om färg än fysiologi.⁴⁶ Men det finns även en problematik med psykologin och färgperception i relation till måleriet. Det är inte på något sätt säkert att en enskild konstnär begagnar sig av den för tiden rådande globala färgteorin. Oftast handlar det om antaganden när man utreder dessa förhållanden.⁴⁷ Den enskilda konstnärens uttalanden är inte heller entydiga sanningar, då denne kan tänkas ge en oriktig, eller icke tillräckligt uttömmande bild av sin färganvändning. Anledningen till detta kan vara så enkel som en bristande förmåga att uttrycka sig i tal och skrift och det faktum att vi ser saker på olika sätt.⁴⁸

Rudolf Arnheim menar att färg otvivelaktigt är uttrycksfullt och att det har med associationer att göra men att man inte kan hitta vad det är som ger den denna förmåga då effekten av färgen är för spontan för att det ska kunna handla om en inlärd tolkning. Det finns undersökningar som visar på att färgens våglängder påverkar kroppen och nervsystemet på olika sätt beroende på kulör.⁴⁹ Josef Albers *Interaction of Color*, utkommen 1963, är tänkt att användas som en praktisk introduktion i färglära för konststuderande men belyser en del andra frågor som kan vara till nytta mer generellt. I *Interaction of Color* skriver Albers att det är sällan som vår perception av en färg stämmer överens med färgens egentliga fysiska egenskaper. Som ett exempel på detta menar Albers att om man ber 50 personer tänka på Coca-Cola burkens röda färg, som underförstått är bärare av en röd färg som torde vara väl inpräntad i vår kultur, och sedan ber deltagarna välja ut den färg de anser vara Coca-Cola röd bland 100-tals olika röda så kommer de att välja olika färger och ingen kan vara säker på att ha hittat den rätta. Det visuella minnet är fattigt menar han.⁵⁰ Med hjälp av andra färger kan man få en vald färg att ändra karaktär. Albers gör en liknelse med att ha tre skålar vatten framför sig, en varm en kall och en ljummen i mitten. Om man har en hand i det varma och en i det kalla vattnet och sedan stoppar bägge händerna i det ljumna så upplevs det som varmt av den handen som tidigare varit i det kalla och kallt av den som varit i det varma. På samma sätt upplevs färger menar Albers. En färg kan upplevas som varm i jämförelse med en kallare och kall i jämförelse med en varmare, detta gäller även för ljusa kontra mörka färger och har betydelse för dess placering i bildrummets djup. Albers slutsats och genomgående tanke i praktikboken är att "Färg är det mest relativa mediet i konst".⁵¹

⁴⁵ Gage, 1999, s. 30.

⁴⁶ Ibid, s. 54.

⁴⁷ Ibid, s. 43.

⁴⁸ Ibid, s. 38

⁴⁹ Arnheim, s. 368.

⁵⁰ Josef Albers, *Interaction of Color*, (New Haven and London: Yale University Press, 2006), s, 1, 3.

⁵¹ Ibid, s. 8. (min översättning)

2.1.2. Färg som symbol och språk

Färgpsykologen Karl Ryberg har skrivit böcker om färgens symboliska betydelser och om kromaterapi samt även gjort uttalanden i populärvetenskaplig media angående färg. Han nämner en rad olika betydelser associerade med färger, ett tydligt samband syns i hans material och det är alla bär på sociala och kulturella betydelser.⁵² G.J. von Allesch studerade under flera år människor och kunde inte hitta något enhetligt mönster varken för färg associationer eller för att vissa färger har företräde. Hans anhängare i USA, A.R. Chandler, menade att människan inte är konstruerad så att hon kan regera på ett definitivt sätt på enskilda färger eller färgkombinationer. Ingen färg är av naturen ful eller fin, men Chandler hävdade att det ändå fanns vissa saker som var mer troliga att uppnås med vissa kombinationer. Mättad röd upplevs inte som kall och mörka färger verkar inte glada.⁵³ Om färgen är ett språk måste det ha en historia och en funktion inom en kultur. Umberto Eco hade stora problem, som semiotiker, med frånvaron av koder färg-mening inom en kultur. Färg är som alla formala delar ideologiskt neutral trots att den ofta förknippas med olika företeelser är den endast socialt och kulturellt definierad. Fysikaliskt sett är röd minst varm och violett ger mest värme, även värmeskanan är alltså socialt konstruerad. Eld är inte röd och solen inte gul.⁵⁴ Förutom vad det gäller flaggor och heraldik har flera färger tillsammans ingen ikonografisk betydelse menar Gage.⁵⁵

2.1.3. Form

Till skillnad från färg är form lätt för oss att känna igen och hålla isär. Vi känner igen bekanta ansikten i en folkmassa till exempel. Om man skulle byta ut vårt formbaserade alfabet mot ett färgbaserat skulle det vara omöjligt att använda. Vi är visserligen bra på att urskilja små variationer i färgton men när vi ska göra det med minnet eller om två lika färger inte befinner sig i direkt anslutning till varandra blir identifieringen väldigt begränsad. Det vi med säkerhet kan skilja på är rödhet, blåhet, gulhet och gråskala i förhållande till dessa. Färg kan dock hjälpa form, exempelvis kan det vara svårt att förstå vilken mat som äts i en svartvit film.⁵⁶ Form består av färg som kan bidra till tolkandet av formens ikoniska innebörd.

⁵² Karl Ryberg, *Färger i vardagsliv och terapi*, (Västerås: ICA-förlaget AB, 1999) och Karl Ryberg, *Levande färger*, (Västerås: ICA-förlaget AB, 1991)

⁵³ John Gage, "Rothko: Color as Subject", i *Mark Rothko*, red. Jeffrey Weiss, (New Haven and London: Yale University Press, 1998), s. 256.

⁵⁴ Gage, 1999, s. 21, 22, 34.

⁵⁵ Gage, 1998, s. 258.

⁵⁶ Arnheim, s. 333.

2.2. Abstrakt expressionism

Den abstrakta expressionismen blir inte abstrakt förens i slutet på 1940-talet så ordet abstrakt är egentligen aningen missvisande för att beskriva en grupp som jobbade länge för att komma fram till det uttryck man vanligtvis förknippar med den.

2.2.1. Bakgrund och utveckling

Den abstrakta Expressionismen är ingen likriktig homogen rörelse med ett samlat uttryck. Rörelsen som även benämns som action painting, color field painting, gestural painting och New York skolan har en stor variation av uttryck inom sig. Inget av namnen är egentligen tillfredställande utan passar bara på vissa konstnärer inom gruppen. Betoningen på vilka de viktigaste personerna inom gruppen är har också skiftat under åren. De som brukar nämnas som själva kärnan är Jackson Pollock, Clifford Still, Barnett Newman, Mark Rothko, Robert Motherwell, Philipe Guston, Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Franz Kline och Willem de Kooning. Men även William Baziotetz, Hans Hofmann, Lee Krasner, David Smith, och i viss mån Ad Reinhardt brukar räknas som samhörande med dem.⁵⁷ Gruppen består till största del av målare. De kan ses som en fortsättning på en romantisk tradition och som en skara målare med en betoning på den fysiska omedelbarheten hos färg.⁵⁸

I Rothko, Still och Pollocks tidiga verk under 1930-talet kan man se en alienation och isolering av människan skapad dels av maskinens allt större utbredning och dels av det materiellas utökade plats i samhället samt urbanisering.⁵⁹ Deras stadsmiljöer, interiörer och landskap har en expressiv och symbolisk betoning, färgad av *Depressionen*, personliga svårigheter och en vänsterorienterad livsåskådning.⁶⁰ En mängd faktorer ligger självfallet bakom den abstrakta expressionismens uppkomst. Det som starkast påverkade utvecklingen av den var andra världskriget 1939-1945 och de förändringar på flera olika plan som detta innebar. Kriget påverkade både valet av ämne och dess form samt pressade dem att ha ett innehåll.⁶¹ Som en följd av kriget sökte sig en mängd nyckelpersoner från den europeiska konstvärlden till New York och dess fokus flyttades dit från Paris, något som fick stor betydelse för utvecklingen av den amerikanska konstscenen. Bland de som flydde undan Nazismen fanns André Breton, surrealismens teoretiker och Peggy Guggenheim. Guggenheim öppnade sitt galleri *Art of the Century* i New York 1942 där exempelvis Kandinsky, Miró, Klee, Arp och Masson men även lokala talanger som Rothko, Gottlieb, Motherwell, Baziotetes, Hoffman, Still och Pollock ställde ut.⁶²

⁵⁷ David Anfam, *Abstract Expressionism*, (London: Thames & Hudson, 1990), s.13ff.

⁵⁸ David Anfam, "Abstract Expressionism." <http://www.oxfordartonline.com>, 2007.

⁵⁹ Anfam, 1990, s.26f.

⁶⁰ Anfam, 2007.

⁶¹ Stephen Polcari, "Abstract Expressionism : "New and Improved"", *Art Journal*, Fall 1988, s177f.

⁶² Anfam, 1990, s.78f.

2.2.2. Surrealismen, myten, det primitiva och övergången till det abstrakta

Utställningen *Fantastic Art, Dada, Surrealism* på *Museum of Modern Art* 1936-37 förändrade det amerikanska måleriet.⁶³ Surrealismen ville slå samman det logiska med det omedvetna och drömmen för att komma fram till en annan verklighet. Man intresserade sig för Freud och automatism som var ett sätt att frikoppla medvetandets kontroll i skapandet för att låta det undermedvetna eller omedvetna styra.⁶⁴ De abstrakta expressionisterna influerades av surrealismen och det finns både skillnader och likheter teoretiskt, innehållsmässigt och uttrycksmässigt. Man målade inte som Dali drömmar eller tolkningar av dem, istället användes surrealismens automatism, men på ett annat sätt än surrealisterna. Man omskapade bilden, åstadkom rörelse och spontana element av färgen och uttryckte något mystiskt, spontant och våldsamt i upplevelsen. Anfam menar att surrealismen själv sällan lät sig styras helt av det omedvetna, något som Pollock nästan nådde efter 1946 i sina droppbilder.⁶⁵ Kritiker menade 1944 att en förening mellan de två avantgardiska riktningarna surrealism och abstrakt konst, borde ske. Många abstrakta expressionister arbetade alltså med ett innehåll som liknade det surrealistiska. Man ogillade dock dess överdrivna uttryck men hade ännu inte kommit fram till abstraktion. Man letade efter en bildlig motsvarighet till medvetandet och kunskapen om det inre (inner self). Ur surrealismen hämtade man en levande form, biomorfen (bio liv morphe form), en sorts abstraherad organisk form som kom att bli en övergång från det föreställande mot det abstrakta. I bilderna från det tidiga 1940-talet så syns tendenser till att rensa bort det onödiga. En sorts frontal bildlösning hade uppstått i verk som Rothkos *Slow Swirl at the Edge of the Sea*, Pollocks *Guardians of the Secret* och Motherwells *Pancho Villa Dead or Alive*.⁶⁶

Robert C. Hobbs menar i en artikel från 1988 att även om de båda riktningarna arbetade med det undermedvetna och omedvetna så har surrealismen sin bas i det klassiska på så sätt att den vill skapa en ordning så att den förstås av en grupp medan den abstrakta expressionismen är baserad i det romantiska genom konstnärens personliga vision av en upplevd sanning. Surrealisterna omformar renässansbilden medan de abstrakta expressionisterna hittar något i det primitiva.⁶⁷ Just det primitiva⁶⁸ är något som också brukar nämnas i samband med dessa målare men som har en annan ingångspunkt än den fascination för och dekontextualiseringen av den primitiva formen som delades av europeiska modernister som Matisse och Picasso. Här var det istället innehållet, myten, formen och riten som var det intressanta.⁶⁹ Enligt Jung, som blev populär bland amerikanska läsare under

⁶³ Anfam, 2007.

⁶⁴ Christopher Masters, "Surrealism", <http://www.oxfordartonline.com>, 2008.

⁶⁵ Anfam, 1990, s.79,110.

⁶⁶ Ibid, s.79, 96ff.

⁶⁷ Robert C. Hobbs, "Early Abstract Expressionism and Surrealism", *Art Journal*, Winter 1985, s.299, 302.

⁶⁸ *Ordet primitiv används i brist på ett annat bättre ord trots dess dåliga klang.*

⁶⁹ W. Jackson Rushing, "The Impact of Nietzsche and Northwest coast Indian Art on Barnett Newman's Idea of Redemption in the Abstract Sublime", *Art Journal*, Fall 1988, s.187.

1940-talet, så gav myten en slags universell form åt grundläggande mänskliga sanningar och relaterade den till en djupgående erfarenhet, det kollektivt omedvetna. Den var en sorts universellt språk. Jung menade att arketyper, en sorts elementära symboler, speglar det kollektivt omedvetna och att detta endast kan kännas till genom dem och var lika för både primitiva och civiliserade folk. Jung menade även att myt och konst kom ur samma djup. Primitiv konst använde ofta myten och dessa teorier hjälpte många abstrakta expressionister till en förenkling av sin bildvärld. På så sätt är exempelvis Gottliebs bilder från denna tid, som brukar kallas pictographs, genom dessa teorier mer en sorts metafysiska tecken som var menade att tala till betraktarens psyke än avbildade objekt.⁷⁰ Rothko skriver i en artikel i New York Times 1945, som svar på en recension av en utställning där bland andra han själv Gorky och Pollock ställde ut, att frågan om de arbetar mot eller bort ifrån ett naturligt avbildande är felställd, att det inte handlar om detta. Kubisterna utgick från det naturliga och purister undvek referenser till omgivningen. Han menar att de istället bör ses som några som jobbar med myten och då använder både det som är verklighet och fiktion tillsammans som all myt gör och att likheten mellan deras symboler och det arkaiska inte ligger i att de tagit ifrån den utan mer i att de jobbar med samma ämnen och ser världen utifrån ett liknande perspektiv. Om andra abstrakta målare jobbat med vetenskapliga och objektiva synsätt på världen så jobbar de med kunskapen om mänsklighetens komplexa inre värld.⁷¹

2.2.3. Färgen och känslan

I sökandet efter det essentiella drog man sig alltså bort från en grafisk symbolism mot vad färgen och rymden kunde uttrycka utan associera till den förnimbara verkligheten. Den måleriska processen var av stor vikt och central för många och flera ansåg att själva målningen var en inkarnation av den process som skapat den, att energin rörelsen och så vidare existerade i den. Beträktaren betonades också i relation till verket.⁷² I slutet av 1940-talet började Pollock med sina droppmålningar där energin, rörelsen och processen gjordes synlig i resultatet på de stora dukar han arbetade med på golvet.⁷³

Newman menade 1947 att ideografen och hieroglyfen var en typ av tecken eller symboler som indikerade objektet utan att nämna det vid namn eller ge det ett namn.⁷⁴ Året efter skrev han i tidskriften *Tiger's Eye* att en ny konst som lutade sig mot absoluta känslor nu var nödvändig. Betoningen på det formmässiga behövde skalas bort och han menade att deras bilder var självklara, verkliga och konkreta. Inom två år, menar Anfam, att Newman, Rothko och Still nått fram till detta.

⁷⁰ Anfam, 1990, s. 81,82. Anfam 2007

⁷¹ Rothko, 2006, s. 46.

⁷² Anfam, 2007.

⁷³ Anfam, 1990, s. 120f.

⁷⁴ Ibid, s. 82.

Man koncentrerade sig på färgen och dess förmåga att samtidigt innehålla dramatiska konnotationer och vara metafysisk så tillvida att dess "*totala effekt överskrider analys*" menar David Anfam.⁷⁵

2.2.4. Bildrum och tecken

I modernismen finns en skillnad gentemot den äldre formen av måleri i hur man använder bildytan. Anfam exemplifierar detta med Jan Van Eyck där bilden ses som ett fönster ut ur rummet medan Monet betonar den målade ytan. Olika regler och konventioner bestämmer hur vi ser på och upplever bildrummet. Anfam belyser även skillnaden mellan ett namn i tryckta bokstäver och en signatur. Signaturen ger en mer personlig prägel, som ett indexalt tecken för personen som gjort den. På samma sätt menar Anfam att den abstrakta expressionismens måleri utvecklats under 1940-talet, från härmande av symboler till skarpa, fullständiga, tecken och i slutet indexala spår.⁷⁶

2.2.5. Färgfält

Den inriktning av den abstrakta expressionismen som Still, Rothko och Newman kom fram till i slutet av 1940-talet och början av 1950-talet har kallats för färgfälts måleri (Color Field painting). Själva målandet kan ses som en kritik mot en allt fattigare amerikansk kultur som gav plats åt kommersialism, konsumtion, massmedia, reklam och propaganda. Ett avståndstagande från samtidens kulturella värderingar i en tid då en öppen politisk aktivitet kunde vara riskabel.⁷⁷ Man hävdade starkt att dessa abstrakta målningar hade ett innehåll till skillnad mot Mondrian och Kandinskys geometriska abstraktioner.⁷⁸

2.2.6. Språket

De abstrakta expressionisterna var motståndare till att språket kunde användas för att beskriva deras verk. De redogjorde aldrig för meningen i deras verk mer än i generella termer utan menade att verket i sig sade allt som behövde sägas. På grund av denna tystnad uppfattades de som elitistiska.⁷⁹ Craven menar att den abstrakta expressionismen visar på ett visuellt språk som medvetet försvårar kommunikation, konstnärerna ville inte ge ett färdigt tydligt meddelande till en ickepersonifierad mottagare utan starta en kritisk tankeverksamhet hos betraktaren. Detta leder dock lätt till att verken blir offer för korruption, att någon annan kan förfoga över dess innebörd.⁸⁰

2.2.7. Politiken och kritiken

Under 50-talet arbetade några amerikanska organisationer, USIA, CIA, Rockefeller foundation och State Department med utställningar i Europa. Detta bland annat för att den abstrakta

⁷⁵ Anfam, 2007. (min översättning och kursivering i citat)

⁷⁶ Anfam, 1990, s. 108

⁷⁷ Ibid, 1990, s. 143f.

⁷⁸ Caroline A Jones, "Abstract Expressionism", <http://www.oxfordartonline.com>, 2008.

⁷⁹ Ann Gibson, "Abstract Expressionism's Evasion of Language", *Art Journal*, Fall 1988, s. 208

⁸⁰ David Craven, "Abstract Expressionism, Automatism and the Age of Automation." *Art History*, mars 1990, s. 76f.

expressionismen skulle vinna över de vänsterorienterade intellektuella och sprida amerikanska kulturella värderingar.⁸¹ Konstnärerna själva var dock själva inte delaktiga i detta då de nästintill undvek kontakt med etablissemanget.⁸² Att de abstrakta expressionisterna målade friheten och representerade Amerikas politiska ståndpunkt i kalla kriget är ett missförstånd av uttalanden och okunskap om den filosofiska bakgrunden i till exempel Nietzsche. Man bortser helt enkelt från tidiga verk och de teman man jobbade med innan abstraktionen menar Stephen Polcari.⁸³ Flera av de abstrakta expressionisterna kände sig hemma i en socialistisk och vänsterorienterad politik och uttalade sig emot USA:s atombombssprängningar och kapitalism.⁸⁴ Newman var den som förhöll sig mest kritisk till efterkrigstidens USA. Han var en övertygad anarkist en inställning som återfinns i många essäer och skrifter för kataloger och så vidare. Newman tog starkt avstånd från en betoning av formmässiga kvalitéter och idéer och hävdade att grundläggande ämnen som död och tragedi var det som skulle beröras. Konsten skulle inte handla om trevliga former och kompositioner, inte en ren konst för dess egen skull eller en typ av materialistisk design.⁸⁵ Samtidigt som man hade en intellektuell bakgrund och teori i sitt konstnärskap var det meningen att själva konsten i sig inte skulle vara det.⁸⁶ Det finns i kritikerkåren från de abstrakta expressionisternas samtid en helt annan syn på deras konst. Clement Greenberg var den främste konstkritikern från 1940-talets amerikanska konstvärld och under 1950 och 60-talet fick hans tyckande mycket stor plats.⁸⁷ För Greenberg låg inte konstverkets kärna i dess ämne eller innebörd. Verk av konstnärer som inte förstod detta blev bara som en fantombild av litteratur när materialet får stå tillbaka för ett berättande innehåll.⁸⁸ Greenberg hyllade det så kallade färgfältsmåleriet som en utveckling av modernismen bortom kubism. Andra har sett det som en fortsättning i det romantiskt sublimes. Anfam menar att båda dessa tolkningar på sätt och vis är korrekta men att de missar att man fortsatte med det symboliska från tidigare måleri till abstraktion.⁸⁹ Craven ser en tendens i den abstrakta expressionismens teknik att kritisera den materiella industrialiserade konsumtionskulturen. Meyer Schapiro, som undervisat och kände flera av dem, menade att måleri och skulptur var de sista handgjorda föremålen med en förmåga att uttrycka det individuella i den västerländska kulturen. Konsten är djupt rotad i individen och dess relation till verkligheten och färgen, formen, penseldragen och så vidare är spår av

⁸¹ Andy Morris, "The cultural geographies of Abstract Expressionism: painters, critics, dealers and the production of an Atlantic art", *Social & Cultural Geography*, juni 2005, s.427f.

⁸² Anfam, 2007.

⁸³ Polcari, s. 90.

⁸⁴ Anfam, 1990, s. 106f.

⁸⁵ Craven, s. 87f.

⁸⁶ John Golding, *Paths to the Absolute*, (London: Thames & Hudson, 2000), s. 155.

⁸⁷ Andy Morris, "The cultural geographies of Abstract Expressionism: painters, critics, dealers and the production of an Atlantic art" *Social & Cultural Geography*, juni 2005, s.426.

⁸⁸ Gibson, s. 210.

⁸⁹ Anfam, 2007.

konstnärens aktiva närvaro. Craven menar att man hittade ett nytt visuellt språk i sin strävan efter det mänskliga.⁹⁰

2.3. Mark Rothkos biografi

Mark Rothkos konstnärarbana brukar delas in i följande faser: tidig surrealistisk, biomorf, multiform klassisk,⁹¹ hans svarta målningar och de sista grå och svarta.

2.3.1. Uppväxten

Mark Rothko (född Marcus Rothkowitz) föddes 1903 i Dvinsk, dåvarande Ryssland, i en judisk familj. Familjen emigrerade till Amerika i olika omgångar, Rothko kom dit 1912. Rothkos far dog 1914 och familjen fick det svårt ekonomiskt. Under sin skoltid intresserade sig Rothko bland annat för litteratur och filosofi, han var en duktig elev och efter tre istället för fyra år på *Lincoln High School* fick han stipendium till *Yale University* i New Haven. 1921 började han på Yale som visade sig vara antisemitisk och Rothko och hans två vänner från *Lincoln High School* kände sig utanför i den kristna överklassmiljön. Det stipendium de lovats blev indraget och de erbjöds att ta ett lån, Rothko tvingas jobba halvtid för att finansiera sina studier. Han studerade psykologi och tänkte sig en framtid som advokat eller ingenjör. Han tog inga konstlektioner men skissade och tecknade mycket. Hösten 1923 tappade Rothko intresset för skolan, hoppade av och flyttade till New York utan några planer.

2.3.2. Kontakten med konsten

Rothko tog konstlektioner runt 1925 på *Art Students League* och träffade där på Max Weber som var lärare i en stillebenkurs. Weber, som gjorde stora avtryck i Rothkos tankar om måleri, var en av de första kubisterna i USA men var under denna tid inne i en expressionistisk fas samtidigt som han var influerad av Cézanne. Han hade bott i Paris och studerat måleri hos Matisse i dennes fauvistiska period. Clearwater anser att Weber bör ha lärt Rothko att måleri inte bara handlar om färg och form utan också att innehållet skulle vara spirituellt och ha ett emotionellt djup. Weber menade att genom studier av äldre kulturers primitiva uttryck kunde man hitta gemensamma nämnare i konsten. Detta kan ha skapat Rothkos intresse för primitiv konst då Weber ofta uppmanade sina elever att studera just detta. Rothko var redan i sin ungdom intresserad av grekisk tragedi. Weber var inte den enda konstnären Rothko fick kontakt med under denna tid då han även studerade vid *the New York School of Design*, som var en kommersiell grafisk designutbildning, där han fick lära sig de gamla mästarnas tekniker av Arshile Gorky.⁹²

⁹⁰ Craven, s. 72-77

⁹¹ Med klassisk menar man inte att förknippa Rothko med en klassicism eller en konstform utan använder termen klassisk för de verk han är mest känd för.

⁹² Clearwater, s. 9-15.

1928 mötte Rothko den äldre konstnären Milton Avery som kom att bli en förebild för honom. Averys målningar är figurativa, men inte berättande, och består av enkla former och platta färgfält. I Averys ateljé, där de tecknade modell en gång i veckan, träffade Rothko Barnett Newman och Adolph Gottlieb som blev nära vänner till honom. Under tiden med Avery blev Rothkos palett lättare och ljusare och mera färgfält syns i målningarna. Man diskuterade färg, form och rumslighet.⁹³

2.3.3. Barnen och konsten

1929 fick Rothko anställning som lärare på *Central Academy of the Brooklyn Jewish Center* där han arbetade som bildlärare och imponerades av barnens kunskaper och skolans metoder. Rothko arbetade där ända fram till 1952 och kände så starkt för sina elever att han delade sin första egna utställning med barnen 1933 och 1934. I samband med en utställning av barnens bilder, skrev han en artikel, *New Training for Future Artists and Art Lovers*, som publiceras i *the Brooklyn-Jewish Center review*.⁹⁴ I denna artikel skriver Rothko om barnets förmåga att uttrycka sig och menar att måleriet är lika naturligt som att sjunga och tala. Han betonar även att det inte bara handlar om teknisk skicklighet när det gäller att uttrycka sig, barnen är ovetande om grammatik men kan ändå berätta spännande historier med djup inlevelse och för att hitta på en melodi behöver man inte kunna musklära.⁹⁵ Dessa tankar återfinns även i de anteckningar han gjorde i sin anteckningsbok från samma tid:

Expressionism has the greatest resemblance to the children's art. Perhaps the work is better expressionism than that of the artists themselves, since expressionism is an attempt to recapture the freshness and (naivite) of childish vision. (It is in fact a nostalgia for the innocence of childhood).⁹⁶

Rothko visade inte färgcirklar och diagram utan eleverna fick göra som de ville för att upptäcka färgen.⁹⁷

2.3.4. Filosofin, Myten och konstnärens verklighet

I början av 1940-talet, hade Rothkos uttryck ändrats och målningarna är nu baserade på uråldrig myt, primitivism och arkaisk konst med drag åt surrealism. Mytens symboliska innehåll var av stor vikt. Han drog kopplingen till hur detta innehåll reflekterar människans existens. Bildens innehåll var det viktigaste och gick framför dess nu lättare vattenfärgsaktiga färg och form.⁹⁸ Rothko intresserade sig för det automatiska tecknandet i surrealismen men använde det inte själv och hans val av symboler

⁹³ Clearwater, s. 18, 20, 39.

⁹⁴ Ibid, s. 17.

⁹⁵ Rothko, 2006, s. 1ff.

⁹⁶ Ibid, 2006, s. 9

⁹⁷ Gage, 1998, s. 250.

⁹⁸ Clearwater, s. 40.

var inte heller tagna ur det undermedvetna.⁹⁹ I manuskriptet till en radiosändning den 13/10 1943 skrev Rothko:

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 the man's primitive fears and motivations, no matter in which land or what time...¹⁰⁰

Dore Ashton menar att Rothko var ett typiskt barn av sin tid som läste Aischylos, Shakespeare, Nietzsche och Kierkegaard. Däremot ska han inte som de flesta andra abstrakta expressionister varit intresserad av Jung eller, som de Kooning, Wittgenstein.¹⁰¹ Nietzsches *Tragedins födelse ut musikens anda* från 1872 är grunden till dennes fortsatta filosofi. I ett kulturkritiskt syfte behandlar Nietzsche den grekiska tragedins uppkomst. Han såg två stycken krafter som drivkraft för den grekiska kulturens blomstring, det apolloniska, som har med solens gud Apollon och förnuftet att göra och det dionysiska, efter vinets gud Dionysos, som har med ruset och hänryckningen att göra. Dessa två krafter är lika viktiga och det dionysiska var grunden till kulturens blomstring genom dess grymhet, djupa drifter, vildhet och passioner. Efter detta, menade Nietzsche, att en intellektualisering skedde som bromsade skaparkraften i kulturen då den dionysiska motpolen bleknade. Detta har sedan fortsatt fram tills Nietzsches egen tid då han i Wagner såg en potential att återuppväcka det dionysiska.¹⁰² Centralt hos Nietzsche är också begreppet att Gud är död, med vilket han menade att vi befinner oss i en nihilistisk tidsålder där Gud försvunnit och nya sanningar värden att leva för måste skapas.¹⁰³ Rothko hade upptäckt Nietzsche på 1930-talet och såg sig som pessimist. På 1940-talet nådde Rothkos pessimismintresse sin topp i existensialismen som precis som Nietzsche var populärt i efterkrigstiden. Detta intresse bidrog till ett djup i Rothkos egna kreativa process i användandet av det dionysiska och apolloniska.¹⁰⁴ Gage citerar Rothko ur Marjorie Phillips, *Duncan Phillips and His Collection*, 1982. Där Rothko säger angående *No. 16 (Green and red on tangerine)* från 1956 att den nedre apelsinröda (tangerine) kan tolkas som "the normal, happier side of living [och det övre mörka fältet som] black clouds or worries that always hang over us".¹⁰⁵

Det var även vid denna tid, runt 1940, som Rothko skrev sin konstfilosofiska text som inte publicerats förrän 2004, *The Artists Reality*. Där ser Rothko genomgående filosofiskt på de olika bildelementen. Texten tar upp en mängd olika problem inom konsten och beskriver bland annat färg, form och rymd. Rothko menar att konstnärens verktyg kan användas till mycket annat än konstnärlighet. Även om

⁹⁹ Clearwater, s. 45.

¹⁰⁰ Rothko, 2006, s. 39.

¹⁰¹ Ashton, s. 16.

¹⁰² Svante Nordin, *Filosofins historia*, (Lund: Studentlitteratur, 2003), s. 456.

¹⁰³ Ibid, s. 459.

¹⁰⁴ Golding, s. 160.

¹⁰⁵ Gage, 1998, s. 257.

bildens ytan inom olika yrkesgrupper som konstnär, illustratör, dekoratör och porträttörer kan verka lika är dessa relationer lika skilda från varandra som ett gratulationskort, recept eller ett reklamblad, jämfört med poesi, även om exakt samma fras används. Rothko sätter inte heller ett likhetstecken mellan konst och teknisk kunnighet, en reporter blir sällan förväxlad med en poet. Om man betraktar ett verk bör de tekniska aspekterna inte märkas då de stör betraktandet av verket.¹⁰⁶

Rothko ansåg att det finns två tillvägagångssätt för att återge rymd i en målning, det illusionistiska och det taktila. Det illusionistiska fungerar så att rymden kan liknas vid ett vakuum och bygger på att man vill återge rummet som det ser ut. Luft är en gas som inte syns menar han och lösningen är atmosfäriskt perspektiv och att måla in saker som rök och moln för att visa på luft. Den taktila rymden liknar han med saker som stoppas i gelé (jelly). Luften målas som en substans i vilket de tingen som avbildats i rummet trycks in i olika djup.¹⁰⁷ Egyptierna, fortsätter Rothko, målade som om figurerna var inbäddade i en färgad luft, ingen antydning av ett illusionistiskt rum, och barn gör ungefär samma sak instinktivt, en linje på botten är mark, en linje ovan är himmel och i mellanrummet utspelar sig händelsen. Detta är en instinktiv symbol som inte är inlärd av någon såvitt vi vet menar han. Det egyptiska rummets rymd utgörs av färg som står emot varandra, figur och bakgrund kommer båda till ett frontalt plan. Skillnaden ligger i användandet av färg, de illusionistiska målarna gör sina färger gråare för att förskjuta dem mot ett djup medan de taktila använder färgtonen för att uppnå detta konstaterar han. Ett väldigt simplificerat sätt att förklara detta på är att kalla färger går bakåt i bildrummet och varma framåt. Rothko ser det taktila rummet som mer verkningsfullt än det illusionistiska.¹⁰⁸ Dessa tankar är dock inte nya för honom. I sina anteckningar från 1934 skriver han att "[the] Pictorial function of a color involves aggressions advancing or regressions coming forward or going back[. It] can be accomplished either by color (warm o cold) or values."¹⁰⁹

Rothko ser inte att de olika konstnärliga uttrycken är utbytbara mot varandra, alla de olika typerna är separata och kan inte översättas till ett annat. Han betonar mötet med verket, den som känner ett verk genom dess kritiker har inte upplevt det själv.¹¹⁰ I anslutning till detta kan nämnas att Rothko, under en viss tid, varit övertygad om att bilden öppnade en kanal mellan konstnär och betraktare för kommunikation av mänskliga känslor och religiös upplevelse.¹¹¹ Rothko ansåg vidare att musik var en

¹⁰⁶ Rothko, 2004, s. 19.

¹⁰⁷ Ibid, s. 56.

¹⁰⁸ Ibid, s. 56ff.

¹⁰⁹ Rothko, 2006, s. 10.

¹¹⁰ Rothko, 2004, s. 21.

¹¹¹ John Elderfield, "Transformations", i *Seeing Rothko*, Red. Glenn Philips och Thomas Crow, (London: Tate Publishing, 2005) s. 101.

direkt kunskap som inte kunde relateras till förnuftet. Han kunde inte, liksom Nietzsche vara utan musik och lyssnade ständigt på Mozart i ateljén.¹¹²

Rothko och Gottlieb skrev 1943 ett brev till konstredaktören på *New York Times* där man förklarade att bilderna står för sig själva och att ingen text kan förklara deras bilder. Men som en sorts antydan om det innehåll de arbetade med punktades de estetiska tankar upp som, menade de, även demonstrerades i deras bilder.¹¹³

1. To us art is an adventure into an unknown world, which can be explored only by those willing to take the risks.
2. This world of the imagination is fancy-free and violently opposed to common sense.
3. It is our function as artists to make the spectator see the world our way - not his way.
4. We favor the simple expression of the complex thought. We are for the large shape because it has the impact of the unequivocal. We wish to reassert the picture plane. We are for flat forms because they destroy illusion and reveal truth.
5. It is a widely accepted notion among painters that it does not matter what one paints as long as it is well painted. This is the essence of academicism. There is no such thing as a good painting about nothing. We assert that the subject is crucial and only that subject matter is valid which is tragic and timeless. That is why we profess a spiritual kinship with primitive and archaic art.¹¹⁴

2.3.5. Surrealismen och det biomorfa

I bilden *The Syrian Bull* 1943 kan man nu se hur Rothkos former började likna det som senare benämns som den biomorfa surrealistiska fasen av hans måleri.¹¹⁵ Sent 1943 framträdde en distinkt skillnad i hans måleri, något som egentligen började tidigare samma år men nu tydliggjorts. Rothkos bilder blev alltmer biomorfa,¹¹⁶ Rothko målade mycket i vattenfärg och som en effekt av detta började han tunna ut oljefärgen och måla i flera transparenta lager för att nå ett likartat uttryck i sina oljemålningar.¹¹⁷

1932 hade Rothko gift sig med sin första fru Edith Sachar.¹¹⁸ Runt 1943 hade förhållandet rasat samman och Rothko lade in sig på sjukhus efter ett sammanbrott orsakat av separationen med Edith. Peggy Guggenheim tog med Rothko i en utställning 1944 och tidigt 1945, i en separatutställning, som

¹¹² Ashton, s. 16f.

¹¹³ Rothko, 2006, s. 35f.

¹¹⁴ Ibid, s. 36.

¹¹⁵ Clearwater, s. 49.

¹¹⁶ Ibid, s. 55.

¹¹⁷ Ibid, s. 59, 62.

¹¹⁸ Ibis, s. 17.

fick bra recensioner och bidrog till att etablera honom på konstscenen. Bara tre verk såldes dock varav *Slow Swirl at the Edge of the Sea* 1944, hans största målning dittills (191x215cm), såldes till Guggenheim.¹¹⁹ Rothko och Edith skiljde sig 1944 och samma år träffade han Alice (Mel) Beistel.¹²⁰

2.3.6. Abstraktionen – Multiform

Rothko tog 1945 avstånd från surrealismen och den abstrakta konsten. Surrealismen ansåg han handla om minne och hallucination, den abstrakta konsten saknade ande och anekdot.¹²¹ Runt 1946 hade Rothkos biomorfa målningar börjat abstraheras och året där på hade han kommit fram till att för att kunna göra transcendent¹²² konst, så var han tvungen att frigöra sig från former som kunde tolkas som figurativa och visa på något som betraktaren aldrig tidigare sett, något mirakulöst.¹²³ Han skrev en artikel, *The romantics were prompted*, i konsttidningen *Possibilities* i vilken han beskrev sina bilder som drama och formerna som skådespelare som kan röra sig dramatiskt och gestikulera utan att skämmas och inget kan förutses.¹²⁴ Bilderna från denna tid brukar kallas multiformer och är helt abstrakta och titlarna som tidigare ofta refererat till myter har bytts ut mot namn i stil med *No. 1* eller är utan titel. Formerna är uppbrutna i tunt målade färgfält där rymden mellan dem blir viktig. Bildelementen brukar beskrivas som rörliga och levande, som om de andas.¹²⁵ Rothko verkar här på allvar ha börjat utnyttja de relativa egenskaper hos färgen som han skrev om i *the Artists Reality* och som Josef Albers beskriver i *Interaction of Color*, hur färger påverkar varandra och ger dem olika plats i bildrummet och hur dessa kan tyckas växla fram och tillbaka i bildrummet. Rothko lärde sig antagligen detta från Avery som kunde få en färg att i praktiken röra sig i motsatt riktning mot vad dess normala egenskap borde vara i teorin.¹²⁶ Rothko slutade även att använda linjen, perspektivet och andra konventioner som kunde indikera ett illusionistiskt djup. Formerna skiftar därför plats i dessa målningar och det som styr detta är färg, form och överlappning av dessa.¹²⁷ Det är alltså de rent formmässiga kvalitéer som avgör djup och rörelse istället för något som vi kan relatera till den fysiska verklighet vi befinner oss i.

2.3.7. Rothkos klassiska verk

Rothkos klassiska verk började komma till i början av 1950-talet. Även om hans multiformer är abstrakta så finns en relativt stor skillnad mellan dem och de klassiska då multiformerna verkar röriga och även om de var målade med tunn färg verkar de i jämförelse inte så genomskinliga. Titlarna är de

¹¹⁹ Clearwater, s. 55.

¹²⁰ Ibid, s. 37.

¹²¹ Ashton, s. 20.

¹²² det som ligger utanför det mänskliga medvetandet eller den mänskliga fattningsförmågan

¹²³ Clearwater, s. 62.

¹²⁴ Rothko, 2006, s. 58.

¹²⁵ Clearwater, s. 72-74.

¹²⁶ Ibid, s. 20.

¹²⁷ Ibid, s. 77.

samma som multiformern, med tillägget att det även finns namn i stil med *Red and green on blue*. Formspråket blev enklare såtillvida att det inte är en mängd mindre former utan ett fåtal stora färgfält som tar upp hela duken, ofta horisontella band staplade på varandra. Bildrummet, färgdjupet, har även det stora skillnader mot tidigare.¹²⁸ Ämnet verkar dock i grunden varit detsamma. Rothko sade ofta att verken inte hade något gemensamt med geometrisk abstraktion eller kubism. Rothko kommer helt enkelt till det abstrakta uttrycket från ett helt annat håll än dessa, via innehållet istället för i relation till verklighet. I början av 1950-talet målade Rothko ljusa färger för att sedan mörka ned palletten mot slutet av årtiondet.¹²⁹ De går åt det mer monokroma hållet, mot rött och svart. Rothko betonar färgen mer än formen och han börjar även använda det vita som en färg i sig.¹³⁰ Glen Philips menar att de flesta talar om färgfältens atmosfäriska och andra illusionistiska företeelser genom färg, droppar och stänk och det är kanterna på färgformerna som tar upp intresset. Kanterna tar bort fokus från helheten i kompositionen. Det skiftar i perceptionen mellan de företeelser som skapar djup och som plattar till.¹³¹ Rothko hade lärt känna Meyer Schapiro som medverkade i en bok om medeltida bokilluminationer från 700-talet. På ett bibliotek i New York visade Schapiro flera av de abstrakta expressionisterna sådana och det är troligt menar Gage att även Rothko såg dem. Det finns faktiskt slående likheter mellan färgbanden vissa av dessa bilders bakgrunder och formspråket i Rothkos klassiska målningar.¹³² Målningarna blev även större än i början av 1940-talet, ofta över 2x2 meter. Gestaltpsykologerna menade att om man uppfattar en målning i hela synfältet blir färger flera hundra gånger starkare om man jämför med ett litet fält. Rothko rekommenderade ca 45 cm som betraktningsavstånd från målningen.¹³³ Rothkos uttalade sina teorier om bildens storlek i hans föreläsning vid *Pratt institut* 1958, där han menade att den stora skalan var av oerhörd betydelse och hade att göra med dess relation till människan, han målade stort för att vara intim. Han hävdade också att hans bilder behandlar det mänskliga dramat och inte är ett uttryck för honom själv utan en kommunikation angående världen till någon annan. Det var alltså inte hans eget inre han ville ge uttryck för.¹³⁴ Han delade också upp vad ett konstverk var tvunget att innehålla i sju punkter.

"The recipe of a work of art - its ingredients - how to make it - the formula.

1. There must be a clear preoccupation with death - intimations of mortality....Tragic art, romantic art, etc., deals with the knowledge of death.

¹²⁸ Clearwater, s. 89-99.

¹²⁹ Ibid, s. 101f.

¹³⁰ Gage, 1998, s. 249-250.

¹³¹ Philips, s. 1.

¹³² Gage, 1998, s. 259, 260.

¹³³ Ibid, s. 262.

¹³⁴ Rothko, 2006, s. 125, 128.

2. Sensuality. Our basis of being concrete about the world. It is a lustful relationship to things that exist.
3. Tension. Either conflict or curbed desire.
4. Irony. This is a modern ingredient - the self-effacement and examination by which a man for an instant can go on to something else.
5. Wit and play...for the human element.
6. The ephemeral and chance...for the human element.
7. Hope. 10% to make the tragic concept more endurable.¹³⁵

Rothko var väldigt mån om att ha kontroll över hängningen av verken och var väldigt specifik i sina instruktioner. I vissa fall vägrade han till och med att skicka iväg sina målningar på turnerande utställningar då han inte kunde kontrollera dessa.¹³⁶ Han menade ofta att rummet skulle vara normalbelyst precis som den miljön de tillkommit i ateljén. Detta gällde även hur högt upp, eller snarare lågt ned de skulle hängas. Vattenfärgsmålningar för sig och oljemålningar för sig.¹³⁷

2.3.8. Seagram murals

Rothkos målningar hade under 1950-talet tredubblats i pris och han hade blivit en av USA:s största målare. Som tidigare nämnts i kapitlet om den abstrakta expressionismen ställdes deras verk ut runtom i Europa. Rothkos målningar ingick i denna turnerande utställning och han medverkade på Venedig biennalen. 1958 fick han i uppdrag att dekorera lyxrestaurangen *the Four Seasons* i det kanadensiska spritbolaget Seagrams huvudkontor på Manhattan.¹³⁸ Rothko, som sökte en kontrollerad permanent miljö för sina målningar, var i startskedet positiv till det hela men under tiden då han producerade ett 30-tal verk i 3 olika serier (alldeles för många för projektet) mellan 1958 till 1959 blev han alltmer skeptisk.¹³⁹ Till en början hade han tänkt sig att utföra dem i sin klassiska stil men insåg att det inte skulle fungera på en specifik offentlig plats då de klassiska bilderna inte var målade för sådana ändamål. Den tid han levde i, menade han, hade inte några myter eller symboler för att uttrycka sig, därav var han tvungen att reducera bilderna till något som inte hade några som helst konnotationer till världen, han var tvungen att göra en plats snarare än bildliga spår.¹⁴⁰ Under en andra resa till Europa 1959 diskuterar han sina *Seagram murals* med John Fischer som antecknade och senare, 1970, publicerade samtalet i tidskriften *Harper's*. De hade

¹³⁵ Rothko, 2006, s. 125.

¹³⁶ Clearwater, s. 115ff.

¹³⁷ Ibid, s. 124.

¹³⁸ Simon Schama, "Rothko" *Simon Schama's Power of Art* <http://www.youtube.com>, 2006

¹³⁹ Clearwater, s. 133, 137

¹⁴⁰ Mark Rothko "Notes on the Seagram mural commission", i *Rothko*, red. Achim Borchardt-Hume, (London: Tate Publishing, 2008), s. 95.

träffats i baren på båten och Rothko, som var i behov att prata, försäkrade sig först om att Fischer inte visste något om konstvärlden. Sedan berättade han om *Seagram murals* och hur han kände att han aldrig mer ville göra ett offentligt projekt och hur han ville förstöra aptiten för de rika 'jävlarna' som åt i rummet på restaurangen och att han skulle ta det som en komplimang om de backade ur projektet. Han menade att han såg sig som anarkist och ogillade formbunden religion. Han hatade alla konsthistoriker, kritiker och experter då de 'parasiterade' på konsten och vilseledde människor, en bra målning talar för sig själv. Han ogillade också tanken på att en grupp människor tittade på ett verk då han ansåg att en *målning* bara kunde kommunicera med en individ om denne råkar vara på samma våglängd som konstnären.¹⁴¹ Rothko och Mel gick efter Europaresan ut och åt på *the Four Seasons* och våren 1960 lämnade han tillbaka pengarna, trehundrafemtiotusen dollar (idag ca 2,5 miljoner dollar), och projektet gick i graven. Achim Borchardt-Hume menar att det uppstått en myt kring *Seagram murals* projektet. Att Rothko beslutat sig för att inte sälja målningarna på grund av sina politiska åsikter, att de rika som åt på restaurangen inte skulle få se hans målningar och så vidare. Det som troligtvis ligger närmare sanningen är nog att Rothko ville uppnå något mer än beställaren som ville ha en restaurang dekorerad.¹⁴² Rothko insåg att *the Four Seasons* och hans *Seagram murals* inte hörde ihop.¹⁴³

Seagram murals är i färgen dova, vinröda och svarta och en del plötsligt orange. Vissa av målningarna är nästan helt monokroma. Genom att använda färgen i lager skapade han kontrasterande undermålningar som orsakar vibrerande kontraster i ytan. Formerna är enkla och solida men samtidigt flytande i kanterna som Rothkos klassiska målningar. Betoningen ligger enligt Clearwater på hur betraktaren rent fysiskt förhåller sig till verket.¹⁴⁴ Flera av målningarna är målade horisontellt istället för det klassiska formatet som är vertikalt, det vill säga, duken är nu bredare än hög.¹⁴⁵ Rothko såg en länk mellan Michelangelos *Biblioteca Medicea Laurenziana* i Florens klaustrofobiska stämning och det han var ute efter i *Seagram murals*.¹⁴⁶ Gage påpekar likheten i färg mellan *Mysterievillan* i Pompeji som Rothko besökte 1959 och *Seagram murals*. Mysterierna är Dionysos, musiker, offer och orgastisk dans. Grunden i väggmålningen är en starkt orangeröd som återfinns i delar av *Seagram murals*. Röd färg är inom den antika västerländska kulturen starkt förknippad med gudomlighet.¹⁴⁷ En del grekiska tempel och heliga platser är rödmålade på insidan och Isis templet i

¹⁴¹ Rothko, 2006, s. 130ff.

¹⁴² Achim Borchardt-Hume, "Shadows of Light: Mark Rothko's Late Series", i *Rothko*, red. Achim Borchardt-Hume, (London: Tate Publishing, 2008), s. 15f.

¹⁴³ Rothko, 2008, s. 95.

¹⁴⁴ Clearwater, s. 114.

¹⁴⁵ Ibid, s. 137.

¹⁴⁶ Rothko, 2006, s. 131.

¹⁴⁷ Gage, 1998, s. 258.

Pompeji har även det röda väggar på insidan.¹⁴⁸ Rothko var väldigt intresserad av äldre arkitektur detta skiljde honom skarpt från hans närmaste kollegor.¹⁴⁹ Novak påpekar att flera av Rothkos mörkare verk innehåller variationer på maroon (färg, rödbrun till lila) som identifieras som dramatisk och tragisk. Nietzsche nämner inte denna färg men den är nära vindruvan och kan ses som dionysisk, ceremoniell och rituell. Rothko såg inte färgen som enbart färg utan som något som kunde uttrycka och skapa stämning likt musik¹⁵⁰ De sista målningar han gjorde till projektet kom han senare att donera till Tate i utbyte mot att de skulle organisera dem och hänga dem i ett separat rum efter hans beskrivning.

2.3.9. Svarta bilder

Runt 1964 började Rothko arbeta med svart på svart. Det första intrycket av målningarna är att de är helt monokroma men efter en stunds betraktande justeras ögat emot dem och nyanser i det svarta börjar synas som till slut blir till skarp definierade kanter.¹⁵¹ Penselföringen är så gott som osynlig men han arbetade, som även i *Seagram murals*, med kontrasten mellan blank och matt färg, något som inte går att uppleva i reproduktion. Bilderna är uppbyggda kring rektangeln i mycket svärtade färger. Ofta är dessa jämförda med Ad Reinhardts svarta som gjorde svart på svart runt 1960 med kontraster som växer fram med tiden.¹⁵² Briony Fer menar att det även är fel att se det svarta i Rothkos målningar som en symbol för döden, trots dess starka symbolvärde i den västerländska kulturen, är det en alldeles för simpel lösning.¹⁵³ Bland yngre konstnärer växte ett intresse fram för så kallade hard-edge målningar i New York under 1960-talet och Rothko kan mycket möjligt blivit inspirerad av detta och velat visa dem sin virtuositet på området enligt Clearwater. Detta uttryck bör även ses i relation till perceptions psykologins popularitet.¹⁵⁴

2.3.10. Huston Chapel

1964 installerade Rothko en serie målningar i stil med *Seagram murals* på Harvard University och han fick i New York besök av Dominique de Menil som gav honom i uppdrag att måla ett antal verk för ett kapell hon och hennes man, John de Menil, byggde.¹⁵⁵ Rothko var inspirerad av minnet från en 1100-tals basilika, *Santa Maria Assunta*, på ön Torcello i Venedig lagunen som han besökt några år tidigare. *Huston Chapels* oktagonala form för tanken till tidiga kristna baptisterier.¹⁵⁶ Kapellet var tänkt att

¹⁴⁸ Gage, 1993, s. 26.

¹⁴⁹ Golding, s. 159.

¹⁵⁰ Novak, s. 269.

¹⁵¹ Clearwater, s. 147.

¹⁵² Ibid, s. 150.

¹⁵³ Briony Fer "Seeing in the Dark", i *Rothko*, red. Achim Borchardt-Hume, (London: Tate Publishing, 2008), s.

40.

¹⁵⁴ Clearwater, s. 152.

¹⁵⁵ Ibid, s. 156, 198.

¹⁵⁶ Ibid, s. 157f.

fungera och fungerar som en religöst obunden helgedom¹⁵⁷ och Rothko jobbade i flera år med att hitta ett schema som överensstämde med denna intention. Han ville uppnå en atmosfär samt en stämning, och inte störa besökarna med bilder.¹⁵⁸ 1968 blev Rothko färdig med fem stora målningar och tre triptyker i svart och mörkt lila. De är inte enskilda målningar då de inte kan ses var och en för sig och de påverkar varandra och vibration i färg uppstår inte enbart i den enskilda målningen utan också mellan dem.¹⁵⁹ Simon Schama menar att det är som om Rothko undersökte hur svart han kunde göra ljuset.¹⁶⁰

Robert Rosenblum beskriver Huston Chapel och Rothkos målningar som ett uttryck för en idé som i grunden uppkom i en romantisk kontext. Han avslutar hela sin bok om modernt måleri i en nordisk romantisk tradition med ett kapitel om den abstrakta expressionismen där han menar att i synnerlighet Newman och Rothko målade i denna tradition. Rothko sökte det heliga i en sekulär tid.¹⁶¹ Barbara Novak menar att målningarna i Huston Chapel är ett bevis på Rothkos tilltro till konstens kraft att mötet med människan skapa och transformera henne genom kontakten med den tragiska idén som gjorts "angelägen genom kontemplation över döden. Kapellet handlar om en mörk Gud, mer gammaltestamentlig än ny".¹⁶² Rothko pressade sig själv till gränsen fysiskt och mentalt i skapandet av målningarna och är något utanför konsten, en attack på en behaglig och tillbakalutad konst menar Novak.¹⁶³

2.3.11. Svart och grått

I maj 1968 diagnostiserades Rothko för *Aortaaneurysm* och rekommenderades av sin läkare att inte måla bilder större än en meter. Hans assistenter hade hjälpt honom måla för Huston Chapel men nu gjorde han mindre målningar på papper i akryl där han istället för att använda sin lavingsteknik endast använde en färg. Bilderna är ca 60x48 cm stora och de flesta är brungrå och svarta som delas som av en horisontlinje men han målade även i starka färger. De är även inramade av en vit kant efter maskeringstejpen han fäst upp pappret med och detta är en del av verket.¹⁶⁴ Denna linje skapar en tydlig gräns mellan målningen och verkligheten, något som han tidigare sökt undvika då han målat sidorna på duken för att få bilden att flyta ut ur rummet och inte vara bundna i en ram.¹⁶⁵ Rothko var mycket stolt över dessa målningar och hade en fest i sin studio. där han visade dem för vänner och

¹⁵⁷ "Rothko Chapel", www.rothkochapel.org, 2008

¹⁵⁸ Ashton, s. 23.

¹⁵⁹ Clearwater, s. 156, 159.

¹⁶⁰ Schama.

¹⁶¹ Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition, Friedrich to Rothko*, (London: Thames & Hudson, 1975), s. 208-218.

¹⁶² Barbara Novak, Brian O'Doherty, "Rothko's Dark Paintings: Tragedy and Void", i *Mark Rothko*, red. Jeffrey Weiss, (New Haven & London: Yale University Press, 1998), s. 273. (Min översättning)

¹⁶³ Novak, s. 274.

¹⁶⁴ Clearwater, s. 161ff.

¹⁶⁵ Borchardt-Hume, s. 27

kolleger i december 1969 där han bott sedan första januari samma år då han lämnade sin fru Mel. Under året hade han även hunnit donera *Seagram murals* till Tate. Den 25/2 1970 tog Rothko sitt liv.¹⁶⁶ Många författare har tolkat Rothkos svarta och mörka målningar under 1960-talet som en föraning om hans självmord och uttryck för hans depression. Clearwater menar att det trivialiserar hans verk. Rothko ogillade att bli kategoriserad och begränsad till en konsthistorisk stil eller epok. Att se honom som enbart abstrakt expressionist blir missvisande då han även var en pionjär på en perceptionsorienterad konst som växt fram sedan 1960-talet.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Clearwater, s. 161ff, 167, 199.

¹⁶⁷ Ibid, s. 167

2.4. Hur beskrivs Mark Rothkos abstrakta målningar?

Här följer en sammanställning av 24st uttalanden kring färg, form och innehåll i Rothkos måleri med kommentarer och i viss mån bildhänvisning. Materialet är inhämtat från olika vetenskapliga källor men även övriga publikationer som verkat relevanta. Jag har i största möjliga mån försökt kategorisera dem efter ämne. Varje artikel presenteras i korthet för att ge en uppfattning ur vilken kontext beskrivningen är tagen. Då det är en mängd citat har jag här valt, för läsbarhetens skull, att återge blockcitat i samma teckenstorlek som övrig text, dock har de ett annat indrag. Mina kommentarer och tolkningar är *kursiverade*.

Författare Artikelnamn Tidsskrift År – ämnesområde

eller

Författare, Titel, År - ämnesområde

och

Verk, årtal

2.4.1. Konst, allmänt, recension och kritik, icke vetenskapligt

John Sundkvist, Det romantiska måleriets final, Svenska Dagbladet, 1999-02-13

Recension av utställning på Musée d'Art moderne de la Ville de Paris: Mark Rothko. Besväras av att den transcendens Rothko sökte inte är synlig utan att man får anta den genom att se till utvecklingen i hans produktion. Citatet är hämtat i anslutning till bilderna från 1940-talet, multiformerna.

Målningarna har då tömts på alla "objekt" och tycks uppehålla sig vid ett första åtskiljande: ljus från mörker, fast från flytande, himmel och luft från vatten, jord och eld. Eller befinner vi oss vid alltings slut: elementen är ännu särskiljbara men kommer strax att uppgå i varandra, återvända till ett första odifferentierat utillstånd.¹⁶⁸

Samtidigt som han förnekar tillgången till innehållet gör han i beskrivningen paralleller till den. Sundkvist verkar bygga resonemang på de allmänna uppfattningar som finns i konstvetenskapen angående Rothko och dennes uttalanden om det primala. Beskriver inte färgen, men dess associationer utifrån denna allmänna kontext. Indikerar rörelse.

Pontus Dahlman, Explosiv stillhet i Rothkos måleri, www.dn.se, 2008-07-12

¹⁶⁸ John Sundkvist, "Det romantiska måleriets fina" Svenska Dagbladet, den 13 02 1999.

Recension av Tate moderns utställning av **Seagram Murals** och **Black Paintings** samt de senare bilderna. Tar upp Sara K. Richs idéer om den avslappningstrends vokabulär som använts för att beskriva Rothkos bilder på 1950-talet.

När de i slutet av 1940-talet koncentreras i rektangulära färgfält och bakgrunden blir behagligt gräddvit monokrom, ibland med en mörk "horisontlinje" som gör att de skulle kunna vara landskapsmålningar från den där röda planeten alla en gång drömde om, tycks han ha slagit rätt ner i en källåder av utomvärldslig frid.¹⁶⁹

Titlarna talar för sig själva: "No 14. Dark over brown" (1963), "Three blacks on dark blue". Hela tiden har där funnits större eller mindre färgpartier av svärta, nu vidgas de, allt mer svart i det röda tills det bara glöder svagt.¹⁷⁰

Använder i viss mån associationer i färgen till fysiska verkligheten som gräddvit och röda solnedgångar, ett poetiskt närmande samtidigt som han skiftar till att diskutera de rent färgmässiga förhållandena sinsemellan. Indikerar rörelse och någon form av andlighet.

Clement Greenberg, "American-Type" Painting, *the Collected Essays and Criticism*, Volume 3, 1995

Artikel ur *Partisan Review* våren 1955 angående det samtida amerikanska måleriet. Rothkos målning namnges inte utan det verkar vara ett generellt grepp Greenberg avser.

The three or four massive, horizontal strata of flat color that compose his typical picture allow the spectator to think of landscape – which may be why his decorative simplicity seems to meet less resistance. Within a range of predominantly warm like Newman's and Still's, he too is a brilliant, original colorist; like Newman, he soaks his pigment into the canvas, getting a dyer's effect, and does not apply it as a discrete covering layer in Still's manner. ...his ability to insinuate contrast of value and warmth into oppositions of pure color makes me think of Matisse, who held on the value contrast in something of the same way.¹⁷¹

Använder beskrivande egenskaper om färg och form som inte har med innehåll alls att göra utan rent fysiska. Jag får intrycket av att han stått nära bilderna.

Simon Schama, Rothko, *Power of Art*, 2006 - Dramatiserad Dokumentärfilm konst

Konsthistorisk dramatisering om Rothko i en serie program om konstens kraft från Caravaggio till Rothko. Fokus ligger på *Seagram Murals* men även mycket annat tas upp. Beskriver känslösamt

¹⁶⁹ Pontus Dahlman, "Explosiv stillhet i Rothkos måleri." <http://www.dn.se>, den 12 07 2008.

¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ Clement Greenberg, ""American-Type" Painting" i *The Collected Essays and Criticism, Volume 3*, red. Clement Greenberg, (Chicago and London: the university of Chicago Press, 1995), s. 232.

färgen på flera ställen ungefär som nedan. Glödande, skimrande, pulserande och magnetiskt sugande. Schama menar att konst inte blir mycket kraftfullare än Rothkos *Seagram Murals*.

Seagram Murals rummet på Tate

And there they were lying in wait...Something in there was doing a steady throb, pulsing like the inside of a body part, all crimson and purple. I felt pulled through those black lines into some mysterious place in the universe.¹⁷²

Poetiskt och pekar på det transcendenta. Det är upplevelsen som är i fokus. Någonting från en annan värld, levande och i rörelse med en aningen hotfull kraft. Färgen förknippade med detta.

Algis Valiunas, Spirit in the Abstract, First things, January 2006 - konst

Diskussion om det andliga och metafysiska och frågan om dess närvaro i verken. Tidskriften klassas inte som vetenskaplig av www.ulrichsweb.com. När färgen är något man koncentrerar sig på får små nyanser stor betydelse.

Untitled, 1954 och Black on Maroon, 1959 (hänger ihop med Seagram mural serien)

“In an untitled painting from 1954 the topmost rectangle of pale gold hovers above a squat rectangle of lavender, here verging on gray, there on blue. A lemony band separates the two; a more saturated yellow frames them both, and the edges of this frame encroach upon the upper rectangle, so that the darker yellow shades into the lighter. Strips of red with feathery edges lie above and below the lavender rectangle. The lavender seems translucent, and the red appears to be seeping through it from underneath, although it also seems possible that the lavender is itself emerging from underneath to engulf the red, which may be fading as it recedes. Surface and depth interpenetrate, so that you cannot distinguish the color that is figure from the color that is ground.”¹⁷³

Indikerar rörelse och eget liv, ambivalent skapelse som är fysiskt omöjlig. Färgerna som beskrivning utan egen innebörd.

“In *Black and Maroon* (1959), lilac portals open into a darkness otherwise impenetrable, and the warm brightness of the way in suggests that the depths might just be hospitable. *Black on Black* (1964) is an emblem of negation so potent that life and light seem unthinkable, and then there are the several untitled works from 1969 that are the closest things Rothko did to landscapes, portraying the sterility of polar ice and arctic night.”¹⁷⁴

¹⁷² Schama

¹⁷³ Algis Valiunas, "Spirit in the Abstrac" *First things*, januari 2006, s. 30.

¹⁷⁴ *Ibid*, s. 30.

Första mystiskt men välkomnande fast aningen hotfull. Andra och tredje, icke mänskligt och kargt livsförnekande. Färgbeskrivning utan egen innebörd förutom kulturella. Hårdhet.

Frances Colpitt, Spatial overtures, ART IN AMERICA, 2008 - Konstrecension

Konstrecension i en icke vetenskaplig konstitidskrift om samlingsutställning 2007

No. 207 (Red Over Dark Blue on Dark Gray) 1961

...produces the classic Rothko effect of floating veils of color that hover in front of the picture plane. Over a velvety gray ground, the deep red and rich royal blue rectangles seem to expand and contract at a shared boundary. The darkly painted, unframed sides of Rothko's canvases, as Auping points out, are intended to merge with the shadows cast onto the walls. Thus united with the walls and activating the space of the gallery, the group of paintings produces a luminous environment. On one stormy late afternoon, the works were bathed in a cool gray light from a recessed clerestory window...¹⁷⁵

Influerad av vad som skrivits om Rothko och verkar tvungen att nämna ljussättningen i lokalen. Färgerna är utan poetisk betydelse. Rörelse, ickemateria kontra materia, skikt.

Sue Hubbard, A space to daydream, New statesman 6 oktober 2008 - Konstrecension

Konstrecension i veckotidning. Beskriver Rothko som en religiös målare för en sekulär tid många referenser till ritual oxblod och arkitektur. Paralleller dras även till Condrads *Heart of Darkness* i hans landskapsliknade målningar från 1968-69 där Condrad beskriver Themsen, sjö och himmel smälter ihop till ett.

Seagram Murals Black Paintings och senare målningar

With their floating frames and portals, they have something atavistic about them. Rothko likened the effect they create to the claustrophobic atmosphere of Michelangelo's Laurentian Library in Florence. But, walking around the Tate, I kept thinking of Stonehenge, or the megalithic gateway at Mycenae. Even the colours, the deep maroons and blacks, conjure something ancient: the burnt pigments of cave painting.¹⁷⁶

Någonting som inte är av vår tid, Fångar innehållet i Stonehenge och Mykene och associerar till portformen. Ritueellt. Ser till litteratur och uttalanden. Associerar färg med innehåll eller tvärt om.

¹⁷⁵ Frances Colpitt, "Spatial overtures" *ART IN AMERICA*, januari 2008, s. 59.

¹⁷⁶ Sue Hubbard, "A space to daydream." *New statesman*, den 6 oktober 2008, s. 40.

At first glance, they seem totally black, and again, it is only through the process of engaged looking that the gradations of tone and texture are slowly revealed. Perceptions are challenged by complex layers that, rather than annihilating light, appear to radiate with an intense luminosity. Like some dark baptism, they surround the viewer, so that the experience becomes a form of sensual immersion.¹⁷⁷

Tiden att titta. Målningen gör något, liv. Associerar till ritual. Färgens eget liv.

John Banville Temple of Mysteries www.tate.org.uk konst

Presentation och reflektion angående *Seagram Murals* rummet på Tate Modern

Seagram Murals

“What strikes one on first entering is the nature of the silence, suspended in this shadowed vault like the silence of death itself - not a death after illness or old age, but at the end of some terrible act of sacrifice and atonement. In the dimness the paintings appear at first fuzzy, and move inside themselves in eerie stealth: dark pillars shimmer, apertures seem to slide open, shadowed doorways gape, giving on to depthless interiors. Gradually, as the eye adjusts to the space's greyish lighting - itself a kind of masterwork - the colours seep up through the canvas like new blood through a bandage in which old blood has already dried.”¹⁷⁸

Poetiskt och beskrivande, innehåll och färger kopplas samman utan att namnge dem, rituellt, rörelse, levande, hotfullt och mystisk. Påpekar rummets atmosfär och ljussättning. Bilden påverkar rummet,

2.4.2. Konstvetenskap, översiktsverk och biografi

Mel Gooding, Abstrakt konst, 2001 konst

Översiktsverk om abstrakt konst

Red-Brown, Black, Green, Red, 1962

... tillsynes enkel bild, där två eller flera ungefärligt rektangulära former med lösliga konturer, som moln eller bjälkar av färg och ljus, svävar parallellt med dukens lösa kanter utan att någonsin riktigt röra vid dem, som om de svävade i rymden.¹⁷⁹

... genomskinlighet och ogenomskinlighet, laving och mättnad som har en utomordentlig subtilitet och skönhet, delvis av den illusion av ljus och mörker som utgår

¹⁷⁷ Hubbard, s. 40.

¹⁷⁸ John Banville, "Temple of Mysteries." <http://www.tate.org.uk>, 2008

¹⁷⁹ Mel Gooding, *Abstrakt konst*, (Malmö: Förlaget Sören Fogtdal, 2001), s. 72.

från de centrerade formerna och blir till ett lysande eller dunkelt skimmer i dess ytterkanter.¹⁸⁰

En ganska formalistisk beskrivning utan att vara djup länkar till känslor och fysiska ting. Tar även upp den fria associationen som Rothkos bilder erbjuder. Påpekar en motsättning inom bilden. Känslighet.

John Gooding, Paths to the absolute, 2000 konst

Översiktsverk om abstraktkonst, Gooding skriver om en av Rothkos klassiska i jämförelse med Clifford Stills måleri. Menar att Rothko tänker i form i snarare än i färg här.

Untitled, 1949

Rothko, although allowing the blacks to escape from the top of the canvas in a smudgy fashion, is still working – and continued to work – on a disguised, loose or subliminal grid. Like Still, he negates a traditional shape-to-ground relationship, albeit more tentatively, by allowing the blacks to flirt equivocally with the painting's edges; and his shapes, rather than the totality of the picture surface, remain its principal protagonists. In the painting by Still forces are on the move. In the Rothko presences hover...¹⁸¹

Här finns en association till rörelse i former och färg annars fritt från anspelningar på verkliga saker. Färgerna även utan känsloladdning.

John Gage, Rothko: Color as Subject, Mark Rothko, 1998, konst

Gage gör inga egentliga beskrivningar i sin social/kulturhistoriska text om Rothkos måleri men ett exempel angående komplementfärg så skriver han såhär.

Homage to Matisse, 1954

... has a strong blue set against a shifting series of orange yellows and oranges. Here, as so often elsewhere, the optical effects of simultaneous contrast are inhibited by the softening of color boundaries or by the introduction of an intermediate buffer color between the tones. In this canvas the blue rectangle is flanked by narrow stripes of a translucent grayish green."¹⁸²

¹⁸⁰ Gooding, s. 73

¹⁸¹ Gooding, s. 218

¹⁸² Gage 1998, s. 253.

Här används färgen och formen beskrivande och sakligt för att visa på vad man menar., meningen är att läsaren skall ha bilden framför sig och hänga med i resonemanget. Väldigt objektivt och avskalat orden används för att på enklaste vis beskriva färgen utan värderingar.

Carol Mancusi-Ungaro, Material and Immaterial Surface: The Paintings of Rothko, 1998, konst

No. 25, 1951

... the familiar tripartite arrangement of rectangles floats on a yellow ground. A whitish rectangle occupies the upper register, while a red one commands the bottom. Between is a black shape that has been carefully constructed with the tip of the brush defining edges with short vertical strokes, while broader horizontal swathes of color establish the body of the rectangle.¹⁸³

Här används färgen och formen beskrivande och sakligt för att visa på vad man menar. Läsaren skall ha bilden framför sig och hänga med i resonemanget. Väldigt objektivt och avskalat orden används för att på enklaste vis beskriva färgen utan värderingar. Indikerar rörelse.

Barbara Novak and Brian O'Doherty, Rothko's Dark Paintings: Tragedy and Void, 1998, konst

Untitled 1949

Two sloppily edged rectangles (a dark charcoal above, advanced almost to the edge of the canvas; a blackish purple below) occlude a red field squeezing between them a grayish white that escapes occasionally to edge the rectangles, while defining a spectral zone between them.¹⁸⁴

Här används färgen och formen beskrivande och sakligt för att visa på vad man menar, Läsaren skall ha bilden framför sig och hänga med i resonemanget. Väldigt objektivt och avskalat orden används för att på enklaste vis beskriva färgen utan värderingar. Indikerar rörelse och lite liv.

Thomas Crow, the Marginal Difference in Rothko's Abstraction, Seeing Rothko, 2005, konst

No. 14, 1960

¹⁸³ Carol Mancusi-Ungaro, "Material and Immaterial Surface: The Paintings of Rothko" i *Mark Rothko*, red. Jeffrey Weiss, (New haven & London: Yale University Press, 1998), s. 288.

¹⁸⁴ Novaks, s. 270.

Standing eighteen inches from *No. 14, 1960*..., one can readily make out that its shifting, cloudlike field of orange is composed of strokes made by a broad, square brush... The play of almost incandescent lines through the orange field of *No. 14* attests in fact to nothing more than the buildup of paint along the edges of just such strokes, but only momentarily can they be seen for what they are.¹⁸⁵

Lätt vinkling åt något naturligt, reproduktion finns inte i direkt anslutning till text. Fysiskt. Rörelse. Visar att konstnären gjort något.

Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition, Friederich to Rothko*, 1975, konst

Rosenblum beskriver i sin bok kopplingar från Caspar David Friederich till Rothko i en romantisk tradition. Han ser likheter mellan Rothko och Friederich i ämnet, innehållet.

...Rothko evolved the archetypal statement of his abstract painting –those hovering tiers of dense, atmospheric color or darkness –from a landscape imagery of mythic, cosmological character[.]¹⁸⁶

Generellt om formen snarare än om färg, det är innehållet han vill åt och skippar mer konkreta färg och form mässiga diskussioner. Rörelse och stämning. Association till något större en målningen, arketyper.

Natalie Kosoi, *Nothingness Made Visible: The Case of Rothko's Paintings*, *Art Journal*, 2005, konst

Konstvetenskaplig artikel om intet (the nothingness) i Rothkos verk, diskussionen om färg och form är utförlig. Bland annat beskrivs svårigheten att greppa vart former börjar och slutar och dess antal, vad är förgrund och vad är bakgrund?

No. 27 (Light Band), 1954

In addition to the blurred boundaries of the contained forms, the edges of the main forms are blurred as well, making them seem as if they are dissolving into the background. This sensation is enhanced by the similarity of the form's color to that of the background, dark blue at the top, turning lighter and gradually becoming darker,

¹⁸⁵ Crow, s. 26.

¹⁸⁶ Rosenblum, s. 213.

somewhat purple, toward the bottom, The rectangular form nearest to the top is mainly blue daubed with gray. It turns darker at the edges, making it almost blend into the background (in particular on the right side), The same is true of the central and lower rectangles. The color of the middle form is mainly white with daubs of yellow. It is lighter in the center, turning blue and darker toward the edges, and the one at the bottom is gray—lighter in the center and darker, almost black, mixed with the purple color of the background edge. In this case, as in many other Rothko paintings, the readability of the colors is deliberately confused.¹⁸⁷

Här används färgen och formen beskrivande och sakligt för att visa på vad man menar. Läsaren skall ha bilden framför sig och hänga med i resonemanget. Våldigt objektivt och avskalat orden används för att på enklaste vis beskriva färgen utan värderingar.

H.H Arnason, History of Modern Art, 2004, konst

Översiktsverk av den moderna konsten Klassiska Rothko i anslutning till texten finns en reproduktion.

Untitled, 1949

...tonal variation and blurred the edges of the rectangles to create luminous color effects and a shifting, ambiguous space... By the sheer sensuousness of their color areas and the sense of indefinite outward expansion without any central focus, the paintings are designed to absorb and engulf the spectator.¹⁸⁸

Beskriver mest formens egenskaper och färgens inverkan på formens utseende. Lysande och rörelse, målningen gör något.

Bonnie Clearwater – The Rothko Book, 2006, konst

Citatet är taget ur en översiktlig del om tendenser i Rothkos måleri under 1930 och 1940 talet

Dark colours were not novel in Rothko's work. Most of his paintings of the 1920s and 1930s, for instance, were in deep tones of brown, black, ochre and dark reds and blues, brightened by chiaroscuro effects that he created with white or yellow highlights. Several of the late multiforms and early classic paintings...contain large areas of black. These blacks are often contrasted with a lighter colour...in which the larger black element floating in a red field at the top is sandwiched between two narrow bands of white and yellow. At first glance, these bands, glowing like fluorescent lights, are so dominant that they obscure the details and nuances in the black. Yet the longer one looks at this painting, the more the red stains under the black bleed through.¹⁸⁹

¹⁸⁷ Natalie Kosoi, "Nothingness Made Visible: The Case of Rothko's Paintings" *Art Journal*, summer 2005, s. 28.

¹⁸⁸ H.H Arnason, *History of Modern Art*, (New Jersey: Prentice Hall, 2004), s. 425.

¹⁸⁹ Clearwater, s. 128.

Clearwater undviker i stor mån associationer till ting i sin beskrivning av Rothkos färg, men på en del ställen dyker de upp. Levande rörlig. Målningens former gör något.

Adrienne S. Chambon and Allan Irving, "They Give Reason a Responsibility Which It Simply Can't Bear": Ethics, Care of the Self, and Caring Knowledge, *Journal of Medical Humanities*, Vol. 24 Winter 2003 Konst

En studie om Foucault och fem konstnärers verk för att tänka annorlunda om sjukdom och mänskligt lidande. De citerar Dore Ashton 1966

Blue Over Orange, 1956 och Brown, Black on Maroon, 1956

Lightness and darkness, yes. But no color with any conventional designation of meaning. What could it mean, for instance, when he placed a large horizontal of dark blue over a red-orange ground, as in *Blue Over Orange* of 1956? The burning red is all but blotted out by the depth of the blue, but then, it is modified. Above, the red surround is fierce, below, where it is given back to the sun and is a pale orange expanse, it is almost tender. The brush strokes soften contours; ravel their edges, and at the same time, paradoxically, give a certain relief quality to the form. In the same year Rothko painted *Brown, Black on Maroon*, with an entirely different "weight" of feeling. When he moved to the darker register, it was inevitable that the tragic associations so important to him were invoked. (Ashton, 1966, p. 139)¹⁹⁰

Relaterar till biografisk data och känslor. Saker händer. Beskriver färger med association till verkliga ting, eld och sol.

2.4.3. Övrigt

Rothko, Mark, 1903–70, *Nationalencyklopedin*, 2008

I sitt mogna måleri arbetade han uteslutande med stora rektangulära färgfält som är mycket måleriska i själva utförandet och saknar skarpt avgränsande konturer. De verkar som immateriella färgvolymmer, vilka pulserar i det illusoriska bildrum som uppstår på dukytan. Det är lätt att uppfatta R:s bildvärld som uttryck för en strävan att gestalta någonting absolut och översinnligt; den rymmer ett religiöst drag.¹⁹¹

Rörlighet, levande, relaterar till biografisk data. Generaliserar.

¹⁹⁰ Adrienne S. Chambon, Allan Irving, "They Give Reason a Responsibility Which It Simply Can't Bear": Ethics, Care of the Self, and Caring Knowledge", *Journal of Medical Humanities*, Vol. 24, Winter 2003, s. 269.

¹⁹¹ Nationalencyklopedin "Rothko, Mark", <http://www.ne.se>, 2008.

**Wessel Stoker, The Rothko Chapel Paintings and the 'urgency of the transcendent experience',
INTERNATIONAL JOURNAL FOR PHILOSOPHY OF RELIGION, 2008**

Vetenskaplig artikel om transcendens och Rothko Chapel

Rothko Chapel

The two colours on the paintings are black and dark purplish mauve. I see the two black triptychs on the long side walls as referring to human existence which Rothko constantly depicts as tragic. In this context the colour black represents death and mortality. How are the dark purplish mauve monochromes on the four short angle walls and the monochrome triptych in the apse to be understood? Do they express transcendence ...? In iconography, the colour blue represents the sky and transcendence, and dark purplish mauve is clearly not blue. I hold that the monochromes on the short angle walls and the monochrome triptych in the apse do refer to transcendence, but they do so for reasons other than colour.¹⁹²

Stoker skriver inte direkt om färgen i dessa målningar som egentligen bara är färg. Han pekar på kontext och konvention förknippad med färg.

**David Rounds, Painting Emptiness Impressions of the Rothko Chapel, Religion East & West issue 6
october 2006**

Kort artikel om Rothko Chapel i Houston Texas där han menar att det är svårt att i ord uttrycka vad som delas av olika religiösa människor men att detta här finns uttryckt i färg.

Rothko Chapel

Although Rothko's paintings often joined bright and somber colors, the fourteen paintings in the Rothko Chapel are uniformly dark-hued: magenta, purple and blue-black blending into black. They fill the eight walls of the chapel's octagonal sanctuary, which contains no other adornment.¹⁹³

What Rothko seems to be expressing is spirituality itself, as it exists prior to any specific religious content—unless that content be an attempt to express the primordial emptiness which is at the same time fully charged with spirit.¹⁹⁴

¹⁹² Wessel Stoker, "The Rothko Chapel Paintings and the 'urgency of the transcendent experience'" *International Journal for Philosophy of Religion*, 2008, s. 93.

¹⁹³ David Rounds, "Painting Emptiness Impressions of the Rothko Chapel" *Religion East & West*, oktober 2006, s. 121.

¹⁹⁴ *Ibid*, s. 122.

Rounds beskriver allmänt hur färgerna är och ligger tonvikt på vad han tror de är ämnade att göra. Hans subjektiva uppfattning beskriver han som allmängiltig. Relaterar till andlighet.

Paul Kane, Inner Landscapes as sacred landscapes, *the Kenyon Review*, summer 2003 Dikt

Internationell tidskrift för kultur, litteratur och konst. Kane menar att Rothkos målningar är metaforer för landskap, som definieras, inte av topografi, utan känslan av ett spatial rike som verkar existera i en ickedimensionell tid.

Paul Kane

UNTITLED

Rothko, no 116, 1969

Flecks of white - like floaters in an inverse eye
or stars in the blacker sky of another world-
mark an inconsolable landscape that hardly
consoled a dying man: pale foreground stretching
like a desert to the horizontal line of night,
the far edge of dream, and beyond it
the black we see when we close our eyes.

And the thin frame of white paint?

It opens up the vision, insists on the border
between us and what we behold: another horizon,
a perspective that leads to the vanishing point.¹⁹⁵

Helt klart poetisk tolkning av färgen. Rörelse och landskap, rymd och överklighet.

Ann Goldman, Soulful Modernism, *Southwest Review*, 2008 - religion

Artikel om Chagall, Rothko och judendom, hemland och andra världskriget. Ann Goldman beskriver Rothko som en sista Rabbin i den västerländska konsten. Hon nämner Mozart och att färgen för Rothko var som sång var för en kantor, ett språk genom vilket själen talar. Att verkligen titta på en konstnärs verk är att se genom det och den emotionella förståelse som ger det dess form.

No. 14 1960

¹⁹⁵ Paul Kane, "Inner Landscapes as sacred landscapes" *the Kenyon Review*, summer 2003, s. 221.

As I watch, they fill until they absorb my entire field of vision. The smaller blue rectangle rests on the bottom of the canvas like a boat moored in quiet water. The red hovers over it, a vast expanse. The painting invites and distances, the way the horizon line between sea and sky draws you near at the same time that its vastness removes you from its grandeur. The black hue that borders and divides the colored forms blurs in and out of my sight. Its charcoal color feels at once as external as the darkness of space and as intimate as the mind-darkness out of which memory's images momentarily resolve.¹⁹⁶

Rörelse och relaterar till verklighet. Färgen gör saker. Större än sig själv. Rymd.

Seagram Murals

No one more closely approximates the Old Testament despair of this modern devastation than Mark Rothko. His Seagram murals, a series of orange verticals rising up from black, evoke the spare and dignified altars of the ancients. The smoky canvases are the kiln of tragedy, suggesting sacrifice. Dramatic in their bleakness, they are suffused with awe.¹⁹⁷

Kopplar till andlighet och rit. Färg form gör saker.

¹⁹⁶ Ann Goldman, "Soulful Modernism" *Southwest Review* Vol. 93, 2008, s. 16.

¹⁹⁷ *Ibid*, s. 15.

2.5. Bildtolkning

Black on Maroon, Sketch for "Mural No.6" 1958, 266,7 x 381,2cm mixed media on canvas.

Rothko, Tate Modern, London, 20 December 2008. Separat utställning på Tate Modern med fokus på Rothkos senare verk i serier. *Seagram Murals* ur Tates samlingar och från samlingar i Japan, *Black Paintings* och senare verk.

Kontext

Målningen hänger i ett stort rum tillsammans med liknande bilder ur serien. Mitt första intryck av rummet är överväldigande och jag kan tycka mig känna en närvaro. Bilderna verkar på något sätt glöda, eller brinna med osynliga lågor. Jag associerar intrycken till ett ljud, en dov ton som hela tiden djupt mässar i bakgrunden. Jag upplever att det knyter sig lite i magen, en spänning av förväntan men samtidigt av oro ligger i luften.

Materiell nivå

Färgen ger först ett intryck av att vara snabbt och slarvigt pålagd. Målningen verkar torr och sträv på ytan. Färgerna, svart och en bruten rödlila, har strukits på med en ganska stor pensel i vad som ser ut att vara olika lager. I ett lager i mitten av målningen finns en blåton under det röda och kan anas även i det svarta. Svart färg har droppat här och var i målningen över det röda. Verket är målat på duk och är stort, bredare än högt, rektangulärt i formen och hänger högt upp på väggen, ca en meter.

Plastisk nivå

Bildens formmässiga element består av en liggande rektangel med två inom sig röda stående rektanglar som centrerats på en röd botten. Färgerna och formerna förhåller sig något ambivalent till varandra. Det röda som målats som en inramning längs dukens kanter verkar både vara bakgrund och förgrund. Detta kan bero på att den svarta formens kanter både är målade över det röda och blivit övermålat av det röda. Det blå som verkar målats ovanpå en röd grundfärg för att sedan målats över med rött och svart lyser igenom och får ytan att skimra och röra sig, likt ett brus. Färgen får utav detta ett speciellt djup. Små nyanser blir stora i den sparsmakade färgsättningen. Den röda yttre kanten börjar efter en stund dra åt det gula hållet och på flera ställen i det svarta kommer en lila långsamt fram. Färgerna påverkar varandra och får på så sätt formerna att hela tiden byta plats i vad som upplevs vara förgrund och bakgrund. De mittersta rektablarna skiftar konstant mellan förgrund och bakgrund. Mellan självständig form och hålrum i det svarta. Rörelserna avbryts av de svarta stänken men bara tillfälligt.

Ikonisk nivå

De röda rektablarna i mitten kan ses som två öppna fönster ut i en tjock luft. Det svarta en vägg i upplösning. Men det är i färgerna som anspelningar till verkligheten blir tydligast. Det svarta associerar jag till bränt kol och aska, det röda till blod eller en rödaktig lera. Målningen är både tjock och tunn samtidigt och känns inte riktigt som den hör hemma i vår verklighet, ett objekt mellan liv och ting, jag har svårt att förstå att en konstnär målat den. Den blir i sin enkelhet primitiv och avskalad men samtidigt raffinerad och genomtänkt. Hotfull i sin storlek och färg men samtidigt inbjudande. Färgen har en egen betydelse som jag relaterar till skapandet. Jag vill lägga handen, huden, mot dukens yta och uppslukas, känna färgen.

Verbal Nivå

Titeln indikerar att den dels är tänkt i ett större sammanhang och säger att det handlar om färger och dess relationer. Ser man däremot till biografisk data om Mark Rothko så förändras den verbala nivåns innehåll radikalt. Jag ser dels ett försök att få människor att reflektera om sin plats i världen och en uråldrig strävan och letande efter mening. Målningen är ett försök att gripa vårt innersta, vad som gör oss mänskliga och samtidigt kommunicerar den vår hopplöshet. Jag kan inte med språket egentligen säga vad den betyder, men den påverkar mig på ett sätt som få bilder gjort och jag förstår inte hur någon skulle kunnat sitta och äta omgiven av *Seagram murals*. Målningen öppnar eller tar sönder något inom mig.

3. Avslutning

3.1. Analys och slutsats

Det finns en generell tendens för hur man inom konstvetenskapliga sammanhang skriver om Rothkos färg. Denna verkar vara länkad dels till språkets fattighet att beskriva färg och dels en konvention baserad i en rädsla att vara subjektiv, känslös och målande. Färgen beskrivs neutralt och nästan enbart med namn, man kopplar den sällan till ting, som eldröd, och associerar den inte till ett innehåll. Däremot används färger i stor utsträckning när man talar om rörelser, färgen och formen gör något i förhållande till sig själv eller andra färger och former, den är levande. Flyter och skimrar och byter plats. En tanke kan även vara att man avhåller sig från att skriva om färg på ett sätt att den refererar till verkliga företeelser då bilden är abstrakt.

Bland recensenter, kritiker och övriga så talar man både om färg neutralt som i konstvetenskapen och poetiskt, samt associerad med ting, landskap och innehåll. Citrongul, pulserande röd. Färger har även här eget liv och rörelse, flyter, pulserar, skimrar och strålar, de gör saker. Innehållet i Rothkos måleri beskrivs av de flesta enligt den inom konstvärlden allmänna uppfattningen. Rothkos egna uttalanden går många gånger att läsa in i bakgrunden. Om vi betänker att recensenten är påläst i mötet med Rothkos bilder kan vi föreställa oss att denne möter bilden med ett visst schemata.

I de multiformer och klassiska Rothko som berörs beskrivs färgen genomgående som indikerar rörelse; flytande, svävande, läcker in i varandra. Som om bilden levde eller färgerna inte torkat. Färgnamnen är neutrala och på sin höjd associerade till ting.

Seagram murals målningars färg och innehåll är poetiskt beskrivna, dramatiskt. Kopplat till något primitivt rituellt eller större en själva bilden, mystiskt och utanför vår värld. Upplevelsen är i fokus och färgen är förknippad med innehållet samt primitiva och rituella företeelser. Huston Chapel och de senare målningarna har även de kopplingar till andlighet och urtillstånd, färgen har sällan kopplingar till ting förutom i den sista delen av produktionen. Rothkos abstrakta bilder beskrivs överlag som något levande, organiskt, som om han själv inte verkar ha så mycket med dem att göra, mer än hans uttalanden om målningarna och om konst. Det är lite som om man betraktar djur på ett zoo. Vår förmåga att tala om färger är väldigt begränsad och vi refererar ofta till andra företeelser.

Både från uppsatsens teori och den mer praktiska bildtolkningen står det nu klart att färg tillsammans med form *har möjlighet att ge associationer* och leda oss mot ett innehåll som till viss del kan tänkas stämma överrens med en konstnärens möjliga intention. För detta krävs att konstnär och betraktare i någon utsträckning delar en social och kulturell bakgrund, som till exempel den västerländska. Detta är alltså inte universellt eller generellt. Med en förförståelse för konstnärskapet

är däremot vår perception inställd på vad vi ska söka i bilden och vi kan komma närmare en kollektiv uppfattning inom en viss grupp som delar denna förförståelse, även för färgens innebörd. Att titta på en specifik färg som bärare av specifik betydelse är oerhört vanskligt då färger tillskrivits alltför många betydelser och våra egna associationer gör det ännu mera problematiskt. Färg är uppenbarligen högst relativt både som meningsbärare, betydelse och som färg i sig själv i relation till andra färger. Karl Rybergs färgspråk kan inte annat än förstås som en möjlig aktuell samtida konvention hos en viss del av befolkningen. Kombinationer av färgelement borde bidra till en betydelse i större grad än enskilda färger när vi söker representation av verkligheten men det är former som generellt sett har auktoritet.

Titelns roll kan mycket väl påverkat tolkningen av Rothkos abstrakta bilder och placerat dem i en kubistisk och geometrisk abstrakt tradition då de genomgående har namn som *No. 1, Red green on blue*, och *Untitled*. Titeln säger ingenting om vad vi kan tänkas förstå utifrån bilderna, utan refererar till yttre kvalitéer, eller dessa som innehåll. Titeln fungerar som en anvisning om vilket schemata vi ska möta bilden med. Därför kan titeln påverka vår tolkning av färgen, om titeln istället hade lytt *Solnedgång* på Rothkos *No.14*, 1960 hade vi nog inte sett den som abstrakt och färgen hade tolkats som en röd himmel (nu är visserligen en solnedgång väldigt enkelt att tolka in i just denna bild). Titlarna, eller frånvaron av dem, är i linje med Rothkos tänkande att plocka bort det representativa. Att förklara verken med ord *kan* göra att betraktaren leds direkt till en förutbestämd innebörd, då *kan* bilden förlorar sin mening som just konstverk, upplevelsen i mötet med verket kan riskera att försvinna om betraktaren redan är inläst på ämnet. Jämför med en detektivroman där vi vet att det inte är på riktigt, ändå upplever vi spänning och vill förstå gåtan, men inte i förväg. Svaret på gåtan är inte behållningen av boken utan det som leder fram till det. Samtidigt kan det motsatta givetvis gälla, att verket får sin mening just genom förklaring. Den abstrakta expressionismen utsattes lätt för yttre påverkan på grund av sina icke föreställande bilder i samband med konstnärernas ovilja att förklara sina verk. När konstnärerna uttalade sig var det mest i generella termer och sällan förklarades specifika målningar. Mark Rothkos uttalanden är ofta svar på en enligt honom felaktig kritik eller en avvikande tolkning i jämförelse med hans intention.

Rothkos syn på sitt konstnärskap och sina idéer förändrades med tiden. Detta är förstås helt naturligt, både i termen av människa och i hans yrke. Vi måste ta i beaktning att han praktiserat sitt yrke i 25 år och under denna period hela tiden arbetat med färgen. Att han inte sade sig vara intresserad av färg eller att han inte var en abstrakt målare får vi se mot bakgrund att abstrakta målare ofta arbetade med att beskriva verkligheten på något sätt medan Rothko var ute efter något annat. Här är även den sociala och politiska kontexten viktig med depressionen, industrialiseringen, urbaniseringen och andra världskriget samt efterkrigstiden. Man kan hos Rothko se ett sökande efter

något mer än det materiella, någon mening i en sekulariserad tid där modernismens uttryck alltmer urvattnas. Han verkar efter genomgången material utvecklat en bildsyn som går ut på att hoppa över en del i bilden, att inte representera något utan skapa något, men inte för sakens egen skull utan för att kommunicera. Han tar bort *bilden av känslan* för att istället *skapa den* mellan betraktare och verkets innehåll. Under *Seagram murals* tiden lär han ha sagt till John Fischer att en *målning* bara kunde kommunicera med en individ om denne råkar vara på samma våglängd som konstnären. Baserat på hans uttalanden verkar Rothko inte varit intresserad av att uttrycka sig själv utan ge uttryck för mänsklighet. Tillvägagångssättet var tvunget att vara så enkelt att han inte hamnar i det specifika. Färg och form och storlek vad de medel han hade att arbeta med. Men det är inte ytan i sig vi ska begrunda utan det den gör med oss. På så sätt kan färgen sägas vara både oväsentlig och avgörande. Om vi relaterar till Sjölin's termer hamnar Rothkos bilder i facket Uttryck / (Innehåll), innehållet är dolt, man kan mycket väl tänka sig att han menar något men samtidigt kan vi inte nå det genom bilden. Med en förståelse för Rothkos verk kommer vi fram till Uttryck / Innehåll. Man kan inte se dem båda samtidigt men det går att avgöra ur vad innehållet kommit fram. Genom betydelsebildning blir uttrycket transparent. Uttrycket är inte synligt i bilden utan betydelsebilden har skapats på en verbal nivå inhämtad utanför den. Anfam menar att man inom den abstrakta expressionismen nådde fram till ett indexalt spår för konstnären under 1940-talet. Detta stämmer inte för Rothkos egen uppfattning om sina verk då han menade att han inte uttryckte sig själv. Om vi skulle se Rothkos verk som ett indexalt tecken för något enligt honom själv skulle det i så fall vara grundläggande mänskliga känslor.

Min egen bildtolkning verkar redan i den ikoniska nivån influerad av andras tänkande men det finns däri en viktig poäng som relaterar till det första Rothko citatet i kapitlet *syfte och frågeställning*. Känslan av att vilja komma närmare verket. Det är något som ligger dels i den emotionella delen av upplevelsen och dels *i färgen själv*. Jag har citerat David Anfam i kapitlet om den abstrakta expressionismen - Man koncentrerade sig på färgen och dess förmåga att samtidigt innehålla dramatiska konnotationer och vara metafysisk så tillvida att dess "*totala effekt överskrider analys*".¹⁹⁸ Helheten är större än de delar vi har att tillgå.

I vissa fall som till exempel Kandinsky och medeltida gestaltningar av den kristna bildvärlden kan det vara av nödvändigt att tolka färger som symboliska men när det gäller denna uppsats har jag inte kunnat se någon större användning för detta förutom möjligtvis i *Seagram murals* och den koppling som görs av Gage till Pompeji. Även Novaks tolkning av *Seagram murals* röda färg i relation till Dionysos är befogad men lite mer långsökt. Novak använder färgbenämningen 'maroon' och ser dess

¹⁹⁸ Anfam, 2007. (min översättning och kursivering i citat)

likhet i färgen med vindruvan. Vinröd, som är vår benämning, blir missvisande på så sätt att man associerar färgnamn med ett innehåll i en bild istället för färgens möjliga symboliska egenskaper, jag kan inte tänka mig att en konstnär skulle välja sina färger efter titeln på tuben för att berätta något i en bild. En generell tolkning eller analys av färg utifrån en *färgsymbolisk* teori kan annars inte i allmänhet appliceras på Rothkos abstrakta verk. Detta står klart efter att undersökt de olika kulturella betydelser som enskilda färger kan tänkas bära. Betänker man att det alltid i Rothkos fall är kombinationer av färger, om än i vissa fall ett fåtal, borde det bli uppenbart vilken komplexitet som föreligger en sådan uppgift.

Däremot bör inte den individuella färgupplevelsen genom ett verk underskattas för den subjektiva tolkningen/emottagandet. Färgkombinationer, tillsammans med form kan mycket väl skapa starka emotionella upplevelser som inte kan förklaras genom språket utan snarare bör ses som en produkt av vår kognition. Den stora skalan färgen och formen samt enkelheten i bilderna kan kanske förklara varför vissa leds in i en sorts primitiv känsla vid betraktandet av Rothkos bilder. Bilderna hör inte riktigt hemma i vår normala uppfattning av verklighet och bilder. De skiljer sig från minimalismens, utom kanske de svarta, på så sätt att de varierar på ytan och skapar, som Rothko menar taktilt rum.

Även om vi enbart ser till bildkällor så måste någonting utanför bilden läggas till. Låt oss säga att vi tittar igenom hela Rothkos produktion och ser ett genomgående tema som vi uppfattat i de föreställande bilderna. Vad vi då gör är att relatera en bild till en annan och de föreställande relateras till en verklighet och det visar, om vi accepterar Gombrich och Varnedoe teorier om att vi matchar det vi ser mot vår kunskap, att en enstaka isolerad målning inte kan förstås utifrån enbart sig själv utan associeras till vår världsuppfattning. Har vi väl kommit över hindret i den första abstrakta bilden blir sedan nästa enklare att angripa. Konst förstås utifrån mer konst i samband med dess inre logik i relation till vår världsuppfattning. Det är egentligen ganska konstigt att mena att en föreställande bild kan skapa känslor medan en abstrakt inte kan det eller tvärtom då de båda endast är färg på duk. Förståelsen ligger här i erfarenhet.

På många håll så verkar konsten försöka fås till en verbal kommunikation eller till ett språk. Jag är inte säker på att man bör se Rothkos bilder och den abstrakta expressionismen som verbal kommunikation eller berättande. Om vi jämför musik med konst så blir det enklare att förstå hur jag menar. I en översättning från bild till språk förlorar man element på samma sätt som om man översätter musik till språk, språk till musik, musik till bild eller bild till musik. Paradoxen i det hela är att konstvetenskapen är tvungen att använda verbal kommunikation för att förklara konsten samt att den abstrakta konstens möjliga berättande innehåll inte kan nås enbart genom analysering av dess färger och former. Samtidigt som dess emotionella innehåll inte kan nås genom språket.

Rothkos filosofiska och teoretiska utgångspunkter stämmer illa på flera punkter med samtida uppfattningar om hur konst fungerar, dock är de väsentliga för att förstå hans inställning till färg, måleri och konst överhuvudtaget om man önskar uppleva dem ungefär som Rothko ville. Färg kan i en viss kontext med stimulans från konventioner och inom en viss del av en konstvärld med gemensam kulturell förståelse ge en antydning om betydelse och innehåll.

3.2. Förslag till vidare forskning

Uppsatsen har egentligen bara skrapat på ytan av ett komplext och djupgående problem. Denna undersökning skulle även vara intressant att jämföra med liknande undersökningar. En likartad studie ifrån andra teoretiska utgångspunkter vore intressanta. En sammanställning i form av en tabell för jämförelse av olika socialt och kulturellt skapade färgbetydelser vore av intresse. Kvinnor är underrepresenterade i den abstrakta expressionismen och i informationssökandet har jag hittat påståenden om att den är maskulin i sitt uttryck. En undersökning av om det finns färg och formmässiga skillnader i abstrakta bilder mellan män och kvinnor vore intressant.

Efterord

I samband med skrivandet av denna uppsats besökte jag Tate moderns Rothko utställning med tyngdpunkten på *Seagram Murals* och de senare verken i hans produktion den 20/12 2008. Rothkos målningar gjorde ett djupt intryck på mig och de verkar ytterst svårfångade med ord. Det bör tilläggas att just *Seagram murals* var de målningar som jag själv ansåg mindre intressanta i Rothkos produktion då jag studerat reproduktioner. Det var en mycket speciell upplevelse att kliva in i utställningsrummet med dessa trots att jag förväntade mig att bli något besviken då jag byggt upp förväntningar på att se hans verk. Rothkos verk bör ses i original då dess färg, form och storlek inte med rättvisa kan beskrivas varken i ord eller reproduktion. Vad menade Rothko när han sa att de som berördes starkt av hans målningar hade samma religiösa upplevelse som han hade när han målade dem? Min personliga upplevelse av måleriet kan jag likna med den känslan i skapandet av målningen, i denna process, när man på något sätt kommunicerar med målningen och sig själv för stunden omedveten om den fysiska verkligheten. Kanske är det just detta som är meningen med hans målningar, att verkligen beröra och kommunicera på ett plan som inte går att överföra till något annat medel än med färg och form. Det stora material som jag gått igenom inför denna uppsats varav en stor del sållats bort på grund av olika anledningar kan inte på något sätt i beskrivningar och teorier komma i närheten av en enda del av de målningar jag själv upplevt. Inte sett utan upplevt.

Käll- och litteraturförteckning

Albers, Josef. *Interaction of Color*. New Haven and London: Yale University Press, 2006.

Anfam, David. *Abstract Expressionism*. London: Thames & Hudson, 1990.

Anfam, David. "Abstract Expressionism." <http://www.oxfordartonline.com>, 2007.

Araï, Dariush. *Introduktion till kognitiv psykolog*. Lund: Studentlitteratur, 2001.

Arnason, H.H. *History of Modern Art*. New Jersey: Prentice Hall, 2004.

Arnheim, Rudolf. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley: University of California Press, 1974.

Ashton, Dore. "Rothko's Frame of Mind." i *Seeing Rothko*, av Glenn Philips och Thomas Crow, 13-25. London: Tate Publishing, 2005.

Bal, Mieke, och Norman Bryson. "Semiotics and Art History: A Discussion of Context and Senders." i *The Art of Art History: A Critical Anthology*, av Donald Preziosi, 242-256. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Banville, John. "Temple of Mysteries." <http://www.tate.org.uk>, 2008.

Becker, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2008.

Borchardt-Hume, Achim. "Shadows of Light: Mark Rothko's Late Series." i *Rothko*, av Achim Borchardt-Hume, 13-28. London: Tate Publishing, 2008.

Chambon, Adrienne S., och Allan Irving. "'They Give Reason a Responsibility Which It Simply Can't Bear': Ethics, Care of the Self, and Caring Knowledge." *Journal of Medical Humanities*, Vol. 24, Winter 2003: 265-278.

Clearwater, Bonnie. *The Rothko Book*. London: Tate Publishing, 2006.

Colpitt, Frances. "Spatial overtures." *ART IN AMERICA*, januari 2008: 58-61.

Craven, David. "Abstract Expressionism, Automatism and the Age of Automation." *Art History*, mars 1990: 72-103.

Crow, Thomas. "the Marginal Difference in Rothko's Abstraction." i *Seeing Rothko*, av Glenn Philips och Thomas Crow, 25-37. London: Tate Publishing, 2005.

Dahlman, Pontus. "Explosiv stillhet i Rothkos måleri." <http://www.dn.se>, den 12 07 2008.

Elderfield, John. "Transformations." i *Seeing Rothko*, av Glenn Philips och Thomas Crow, 101-123. London: Tate Publishing, 2005.

Fer, Briony. "Seeing in the Dark." i *Rothko*, av Achim Borchardt-Hume, 31-44. London: Tate Publishing, 2008.

- Fernie, Eric. "Arnold Hauser ,The Philosophy of art history." i *Art history and its methods a critical anthology*, av Eric Fernie, 201-204. London: Phaidon Press Limited, 2003.
- Gage, John. *Colour and culture practice and meaning from Antiquity to abstraction*. London: Thames & Hudson, 1993.
- Gage, John. *Colour and meaning: art, science and symbolism*. London: Thames & Hudson, 1999.
- Gage, John. "Rothko: Color as Subject." i *Mark Rothko*, av Jeffrey Weiss, 246-263. New Haven and London: Yale University Press, 1998.
- Gibson, Ann. "Abstract Expressionism's Evasion of Language." *Art Journal*, Fall 1988: 208-214.
- Golding, John. *Paths to the Absolute*. London: Thames & Hudson, 2000.
- Goldman, Ann. "Soulful Modernism." *Southwest Review Vol. 93*, 2008: 13-30.
- Gombrich, E. H. *Art and illusion : a study in the psychology of pictorial representation* . London: Phaidon Press, 2002 .
- Gooding, Mel. *Abstrakt konst*. Översatt av Maria Ortman. Malmö: Förlaget Sören Fogtdal, 2001.
- Greenberg, Clement. "'American-Type' Painting." i *The Collected Essays and Criticism, Volume 3*, av Clement Greenber, 217-235. Chicago and London: the university of Chicago Press, 1995.
- Hauser, Arnold. "The Philosophy of art history." i *Art history and its methods a critical anthology*, av Eric Fernie. London: Phaidon Press Limited, 2003.
- Hobbs, Robert C. "Early Abstract Expressionism and Surrealism." *Art Journal*, Winter 1985: 299-302.
- Hubbard, Sue. "A space to daydream." *New statesman*, den 6 oktober 2008: 38-40.
- Jones, Caroline A. "Abstract Expressionism." <http://www.oxfordartonline.com>, 2008.
- Kane, Paul. "Inner Landscapes as sacred landscapes." *the Kenyon Review*, summer 2003: 207-223.
- Kosoi, Natalie. " Nothingness Made Visible:The Case of Rothko's Paintings." *Art Journal*, summer 2005: 20-31.
- Lärkner, Bengt. *Konst i kontext, Linköping Studies in Arts and Visual Communications 7*. Linköping: Filosofiska fakulteten, Linköpings universitetet, 2007.
- Mancusi-Ungaro, Carol. "Material and Immaterial Surface: The Paintings of Rothko." i *Mark Rothko*, av Jeffrey Weiss, 282-300. New haven & London: Yale University Press, 1998.
- Masters, Cristopher. "Surrealism." <http://www.oxfordartonline.com>, 2008.
- Melville, Stephen. "The Temptation of New Perspectives." i *The Art of Art History: A Critical Anthology*, av Donald Preziosi, 401-412. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- Morris, Andy. "The cultural geographies of Abstract Expressionism: painters, critics, dealers and the production of an Atlantic art." *Social & Cultural Geography*, juni 2005: 421-437.

Nationalencyklopedin. "Rothko, Mark." <http://www.ne.se>, 2008.

Nordin, Svante. *Filosofins historia*. Lund: Studentlitteratur, 2003.

Novak, Barbara, och Brian O'Doherty. "Rothko's Dark Paintings: Tragedy and Void." i *Mark Rothko*, av Jeffrey Weiss, 264-281. New Haven & London: Yale University Press, 1998.

Okänd. "Rothko Chapel." <http://www.rothkochapel.org>, 2008.

Okänd. "Basic Color Terms: Their Universality and Evolution." <http://www.wikipedia.org>, 2008.

Passer, Michael W., och Ronald E. Smith. *Psychology, Frontiers and Applications*. New York: McGraw-Hill: McGraw-Hill, 2001.

Philips, Glenn. "Introduction: irreconcilable Rothko." i *Seeing Rothko*, av Glenn Philips och Thomas Crow, 1-13. London: Tate Publishing, 2005.

Polcari, Stephen. "Abstract Expressionism : "New and Improved"." *Art Journal*, Fall 1988: 174-180.

Rosenblum, Robert. *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition, Friederich to Rothko*. London: Thames & Hudson, 1975.

Rothko, Mark. "Notes on the Seagram mural commission." i *Rothko*, av Achim Borchardt-Hume, 94-95. London: Tate Publishing, 2008.

Rothko, Mark. *The Artist's Reality Philosophies of Art*. New Haven & London: Yale University Press, 2004.

Rothko, Mark. *Writings on Art*. New Haven: Yale University Press, 2006.

Rounds, David. "Painting Emptiness Impressions of the Rothko Chapel." *Religion East & West*, oktober 2006 : 121-123 .

Rushing, W. Jackson. "The Impact of Nietzsche and Northwest coast Indian Art on Barnett Newman's Idea of Redemption in the Abstract Sublime." *Art Journal*, Fall 1988: 187-195.

Ryberg, Karl. *Färger i vardagsliv och terapi*. Västerås: ICA-förlaget AB, 1999.

Ryberg, Karl. *Levande färger*. Västerås: ICA-förlaget AB, 1991.

Schama, Simon. "Rothko." *Simon Schama's Power of Art* <http://www.youtube.com>, 2006.

Sjölin, Jan-Gunnar. "Att tolka bilder: Bildtolkningens teori och praktik med exempel på tolkningar av bilder från 1850 till idag." i *Att tolka bilder: Bildtolkningens teori och praktik med exempel på tolkningar av bilder från 1850 till idag*, av Jan-Gunnar Sjölin, 13-194. Lund: Studentlitteratur , 1998.

Stoker, Wessel. "The Rothko Chapel Paintings and the 'urgency of the transcendent experience'." *International Journal for Philosophy of Religion*, 2008: 89-102.

Summers, David. "'Form', Nineteenth-Century Metaphysics, and the Problem of Art Historical Description." i *The Art of Art History: A Critical Anthology*, av Donald Preziosi, 127-142. Oxford: Oxford University Press, 1989.

Sundkvist, John. "Det romantiska måleriets fina." *Svenska Dagbladet*, den 13 02 1999.

Valiunas, Algis. "Spirit in the Abstrac." *First things*, januari 2006: 28-33.

Varnedoe, Kirk. *Pictures of Nothing: abstract art since Pollock*. Princeton, N.J. : Princeton University Press, 2006.

Weber, Nicholas Fox. "Josef Albers." <http://www.oxfordartonline.com>, 2008.