

Mark Rothko

Argizko paretak

GUGGENHEIM BILBAO

ROTHKO ARETOAK EDO ALDI BATERAKO KAPERAK.....	3
---	---

ROTHKO ARETOAK EDO ALDI BATERAKO KAPERAK

OLIVER WICK

2003ko irailaren 25ean Rothkok ehun urte beteko lituzke. Errusiako Dwinsk herrian jaio zen Marcus Rothkowitz izenez. 1913an familiarekin batera emigratu zuen Estatu Batuetara, pogromo bidegabeek suntsitutako herrialdearen segurtasun gabeziatik ihesi, eta Portlanden (Oregon) ezarri ziren. Aurretik ezin zen sumatu artean jardungo zuenik, ezta berrogeita hamarreko hamarkadaren bukaeran arrakasta izugarria lortuko zuenik ere. 1970ean bere buruaz beste egin ondoren ere, artistaren obrak inoiz etenda ikusi ez duen harrera izaten jarraitzen du. Gaur egun, Mark Rothko gerra ondorengo arte amerikarraren aitzindari handietako bat da eta, Barnett Newman eta Jackson Pollockekin batera, espresionismo abstraktuaren ordezkari nagusien artean dago.

Jaio zeneko lehen mendeurrena bete zenean, Beyeler Fundazioak, Rothkoren seme-alaba Kate Rothko Prizel eta Christopher Rothkorekin lankidetzan, Rothko Areto batzuk instalatu zituen berriro, orain, nabarmen zabaldua, Guggenheim Bilbao Museoa ikus daitezkeenak. Bi ideia hartu ziren oinarritzat: batetik, Europako multzo bakar horrek artistaren sortze-lanaren fase guztien perfila erakutsi behar zuen aldi baterako erakusketa izatea eta, bestetik, erakusketaren sailletako batek, soilik 1969–70eko bere sortze-lanaren azken hilabeteetako *Grisaren gaineko beltza pinturak* (*Black on Gray Paintings*) biltzen dituenak, artistari eskainitako omenaldi hunkigarria izatea.

Guggenheim Bilbao Museoko *Mark Rothko: argizko paretak* erakusketa hiru aretotan zehar garatzen da. Lehenengoan hogeita hamarreko hamarkadaren bukaerako eta berrogeikoaren hasierako obra sorta batek artistak jaso zituen lehenengo eraginak aditzera ematen ditu, zeinak hamarkadaren erdialdera teknika eta irudi surrealista abstraktuak barneratu zituen, sarritan eduki mitologikoa eta ikonografia erlijiosoa islatzen duen pintura estiloan. Berrogeiko hamarkadaren bukaerako Multiform Paintings talde independenteak espazioko kolore soiletan oinarritutako planteamenduaren hasiera adierazten du.

Beste bi aretok berrogeita hamarreko eta hirurogeiko hamarkadetako obra sorta adierazgarria biltzen dute, eta sekuentzia kronologikoari jarraitu beharrean elkarerraginean sortzen duten efektuaren arabera pinturak taldekatzeko artistak zuen ideari jarraituz antolatuta daude. Horrela, bigarren aretoan tonu kromatiko distiratsuak nabarmentzen dira, hirugarrenaren ezaugarria gorrixka arrearen —marroia— gaineko tonu neurritsuak diren bitartean, gailurra eta amaiera *Black on Gray Paintings* obra sortak osatutakoa izanik.

MARK ROTHKOREN ARETOAK: IDEAL BATEN ADIERAZPENA

Europara bigarren bidaia egin baino pixka bat lehenago, Mark eta Mellek, Rothko senar-emazteak, testamentua egin zuten 1959ko maiatzean. Albazeen gutun erantsietan legatuarekin nola jokatu behar zuten adierazten zen,

ehunka pinturek osatutakoa izanik. Bost urtez, ezinbestekoa zen koadroen salmentan obra-taldeak elkartuta egotea. Beraz, lehentasunezko irizpide hauek ezarri zituzten: «a) Leku bakar batean kontserbatzeko (pintura) kopuru handiena erosiko duen museoa edo partikularra; b) New Yorketik kanpo eta Europan dauden museoak, gutxienez sei pintura erosiko dituztenak; c) gutxienez hiru pintura erosiko dituzten museoak edo partikularrak»¹.

Berrogeita hamarrek hamarkadaren hasieratik bere obra ikusgai jartzeko modu egokienaz kezkatzen zen artista batentzat, eta benetan ospetsu izatera iritsi baino askoz ere lehenago taldeko erakusketetan eta lehiaketetan parte hartu nahi ez zuenarentzat, bere obrarekiko jarrera argia, kontsekuentea eta arduratsua adierazten du. Horregatik, ez da harritzekoa 1960rako jadanik fundazio bat sortzeko aukera lehen aldiz aipatzea, abantaila fiskalak berekin ekartzeaz gain batik bat artistaren nahiekin bat zetorren legatua geroko mantentzeaz arduratuko zena². Bere pinturak sakabanatu ez zitezten, bere obra testuinguru orokorretik aldendu ez zedin eta espazioan elkarrekintzan aritzen ziren obrak zegokien taldetik bereizi ez zitezten saiatu zen Rothko. Horrek azaltzen du bere obrak banan-banan saldu nahi ez izateko artistak gero eta jarrera argiagoa erakutsi izatea. Ondorioz, berrogeita hamarrek hamarkadaren bukaeran Four Seasons jatetxerako proiektua —*Seagram Muralak (Seagram Murals)* deitutako horien instalazioa— burutu gabe geratu ondoren espazio osatuak itxuratzeko eskariak interesatu zitzaizkion batik bat. Hirurogeiko hamarkadan buru-belarri jardun zuen lanean *Harvard Muraletan (Harvard Murals)* eta, azkenean, Houstongo Mark Rothko Kaperan. Beraz, ez da harritzekoa Rothko Aretoa, 1960az geroztik Washingtongo Phillips Collection-en behin-betiko instalatutakoa, artistak begi onez hartu izana eta bere obrarekin jarduteko moduaren erakusgarria izatea.

1961ean New Yorkeko Museum of Modern Art-ek eskaini zion atzera begirako erakusketa, lehena eta bakarra, zela eta, Rothkok bere sortze-lanean etengabe aritzeko aukera izan zuen. Bere Jan zabala sailkatu zuen, eskuzabaltasuna erakutsiz obrak maileguan utzi zituen, eta obra horien instalazioaz bera arduratu zen gainera. Mark Rothkok arreta handia jarri zuen banakako pinturen arteko elkarrekintzan, harmoniak eta ñabardurak sortu zituen beren efektua espazioa gainditzearaino eta koadroaren eta behatzailearen arteko berehalako harremana ezartzearen. Beraz, gaur egun pinturentzako espazio idealtzat har dezakegu erakusketa hura, artistak ikusten zuen bezalaxe alegia, kontuan izanik bere bizitza osoan aritu zela espazio hori sortzeko ahaleginetan. Instalazioari buruzko jarraibide zehatzekin batera, erakusketa Europako hainbat hiritan ikusi ahal izan zen —Londres, Amsterdam, Brusela, Basilea eta Erroman— azkenik 1963an Parisen amaitzeko.

Atzera begirako erakusketa harekin lotuta, aipatzekoa da artistak Londresko Tate Gallery-ri egindako dohaintza. Urteak iraun zituen negoziazioaren alderdi erabakigarriak hauenek izan ziren, bere obrarentzat soilik izango zen areto bat sortzea, eta, batik bat, iraunkorra izateko nahia. Hain zuzen ere, Londres areto orokor bat barne hartzeko aukeratu izana seguruenik zerikusia du Rothkok Turnerren obratik —kontuan izanik inon ez dagoela Tate Gallery-n bezain ondo ordezkaturata— gertu eroso sentitu izatearekin, baita bere obra aurkezteko ideala gauzatu ahal izatearekin ere. 1968ko udazkenean, Rothkok testamentu berria egin zuen eta Fundazioa orduan inbentariatzen hasitako 800 bat obraren oinordeko deklaratu zuen formalki. 1969an Fundazioak, oraindik legalki eratu ez zenak, bere xedeak azaldu zituen. Xede nagusia hauxe zen, ahal zen neurrian pintura guztiak elkartuta mantentzea, eta horretarako aukera desberdinak aztertu zituzten, horien artean museo txiki bat Manhattaneko marroi koloreko adreiluzko eraikin tipiko batean sortzea eta epe luzerako maileguak areto batean obrak iraunkorki erakusteko prest zeuden museoetara zuzentzea, artistak adierazitakoarekin bat etorriz. Rothko Areto iraunkor bat Museum of Modern Art-en ezartzeko ideia gaitzetsi egin zuen museoaren patronatuak, “halako mausoleo pertsonalik”³ ez zuela nahi adieraziz.

1969ko ekainean ofizialki eratu zen Fundazioa, eta fundazioei buruz indarrean zegoen legeria betetzeko — xedeetako batek ongintzazko obrak egitea izan behar zuen—, artista edadetuei laguntzak eman zitzaizkien. Hala ere, fundaziozko akta idazteko garaian ez ziren batere zehatzak izan, eta ongintza, zientzia eta hezkuntza xedeetarako fondoak erabilera orokorraz aparte, ez zuen zehatz-mehatz adierazten nola jardun behar zen legatuarekin. Horrek izugarritzko ondorio txarrak izan zituen artistaren obran. 1970ean, Rothkok bere buruaz beste egin eta berehala, albazeek bere pintura ugari saldu zituzten⁴. Inork ez zuen hain lan errentagarria eragotzi eta, beraz, bere koadro nagusietako askorekin hark saihestu nahi izan zuena gertatu zen: mundu guztian zehar sakabanatuta bukatu zuten. Hala sortu zen Estatu Batuetako arte-merkataritzaren historian izan den iskanbila juridiko handiena.

Aurrekari horiek kontuan hartuta bakarrik uler daiteke orain ikusgai dauden Rothko Aretoen garrantzia. Hogeita bederatzita pintura horiek Rothkoren nahia betetz jarrita daude, 1961eko atzera begirako erakusketa handi hartarako eman zituen jarraibideetan eta Katherine Kuh eta Tate Gallery-rekin izandako korrespondentzian adierazi bezalaxe. Horrez gain, koadroak ipintzeko garaian artistaren lehenetarako aintzat hartu dira ahal izan den neurrian. Rothkoren abiapuntua aretoa zen, “zehatza zen zerbait» sortzea ahalbidetzen zion kokapen fisikoa”⁵. Horregatik, ahal zuen guztietan plano arkitektonikoekin lan egiten saiatzen zen eta Tate Gallery-ri egindako dohaintzaren kasuan, maketa batekin. Atzera begirakoan bere obrak instalatzeko eman zituen jarraibideetatik argi eta garbi ondorioztatzen da bere pinturak multzo bakar gisa hartzen zituela: «Museum of Modern Art-eko erakusketa obra guztiak, lehenengoak barne, 1949an ikusgai jarritakoak alegia, unitate bat balira bezala jarri ziren»⁶ *Seagram Muralak* haietatik bereizita zeuden eta bigarren unitatea osatzen zuten.

Mark Rothkok eta sir Norman Reidek, orduan Tate Gallery-ren zuzendariak, 1965eko udazkenean hasitako lehenengo elkarrizketen ondoren, erakunde horrek «sail handiko» (*Seagram Muralak*) obra sorta bat jasoko zuela zehaztu zuten eta artistak gero egingo zuen dohaintza gauzatu ahal izateko aretoa zehaztea geratzen zen bakarrik⁷. Hurrengo elkarrizketak eta Rothkoren zalantzak iraunkortasuna bermatuta ez zegoelako sortu ziren batik batik. Tate Gallery Rothkori areto bat eskaintzeko prest zegoen arren, ez zuen epe luze konpromisoa hartu nahi eta ezin zuen gainera. Erakusketa iraunkorra izatea eta areto bakar batean aurkeztea zen dohaintza gauzatzeko Rothkok jarritako baldintza. Negoziazio konplexu haietan, 30 pinturez osatutako bigarren talde baten dohaintza aipatu zuen, baldin eta beste aretoa iraunkorra izango bazen. Tate Gallery-rekin izandako lehenengo elkarrizketei buruz ari zen hauxe esan zuenean: «Bere horretan mantendu dut Whitechapelen egin zen erakusketa»⁸. (Whitechapel Art Gallery, Museum of Modern Art-en izandako atzera begirako erakusketaren lehenengo etapa izan zen). Argi zegoen dohaintza guztiak aurkezpen ideal horretara baldintzatzen zituela eta lekuren batean osorik eta iraunkortasunez instalatuta ikusi nahi zuela erakusketa. Museum of Modern Art-ekin ere izan zituen elkarrizketak, baina alferrik. Nolanahi ere, obra gehigarrien lote bikainak ere ez zuen lortu Tate Gallery-ren patronatuak iritzi aldatzeari; ondorioz, 1969an Rothkok nahiko urria zen dohaintza egiteko akordio bat sinatu zuen. Eranskin batean bakarrik adierazi zuen bere nahia argi eta garbi, loteslea izan gabe: «Ulertzen dudanez Tate Gallery-n niretzako areto bat sortu da, orain Picasso, Matisse eta Giacomettiren obrak barne hartzen dituzten aretoen ondoan eta haien antzekoa, eta dohaintzan eman ditudan pinturak areto horretan jarriko dira ikusgai»⁹. Gainera, dohaintzaren zati bat bakarrik ikusgai jartzeko baimena eman zuen, nahiz eta beste artista batzuen obrak ezingo ziren areto berean ikusgai jarri. Pinturen salmenta betiko baztertuta geratzen zen.

Tate Gallery-rentzat dohaintza gehitzea iradokitzean, Rothkok mural ilunetan kontrapuntu argiagoa eta kolore bizietakoa jartzeko asmoa ere aditzera eman zuen. Ideia hori bera Museum of Modern Art-eko atzera begirako erakusketarako eman zituen jarraibideetan ere suma zitekeen, hauxe gomendatu baitzuen: «Hobe da ordena

kronologikoari jarraitu beharrea elkarreaginean izan dezaketen efekturik onenaren arabera kokatzea. Adibidez... oso kolore biziak zituzten pinturak —horiak, laranja eta abar— elkarren ondoan zeuden eta neurri handi batean efektu orokorra lortzen laguntzen zuten»¹⁰. Ikuspegi hori kontuan izanik, orain antzeko argitasuna duen areto bat eratu da berrogeita hamarreko hamarkadako pinturakin, tonu ilunagoa duten eta nolabait ere meditaziora bultzatzen gaituzten hirurogeiko hamarkadako obrak biltzen dituzten bigarren areto batekin kontrastean.

« ARGIZKO PARETA »

Berrogeita hamarreko hamarkadako obrak ikusgai dauden aretoan pintura bat nagusitzen da: *Titulurik gabea*, 1952–53¹¹. Dituen dimentsio izugarriak ikusita, nolabait ere Rothko bere artearekin susmatu ezinezko hedadurak biltzen saiatzen zela erakusten digu argi eta garbi. 1951rako jadanik pinturaren eta arkitekturaren arteko loturari buruzko sinposio batean «horma-pinturen» artista gisa definitu zuten¹². Ziur zegoen honetaz: «obra handi bat nolabait pintatuta ere, bere barruan zaude. Ez da kontrolatu daitekeen zerbait»¹³ eta uste horrek ondo adierazten ditu bere asmoak. *Titulurik gabea* (1952–53) eta *20. zk. (hedapen horia)* [No. 20 (*Yellow Expanse*)] [1953] 1954], aurrekoarekin lotua, bere obran mota horretako lehenengo bi «horma-pinturatzat» har daitezke, espazio zehatzetarako benetako eskariak, adibidez *Seagram Muralak* (1958–59) edo *Harvard* (1962) baino askoz ere lehenago sortutakoak izanik.

1954an Katharine Kuhek Chicagoko Art Institute-ko «Gallery of Art Interpretation» erakusketa esperimentaletan parte hartzera gonbidatu zuen Mark Rothko. Estatu Batuetako garrantzizko museo batean bakarka egin zuen bere lehenengo erakusketa izan zen¹⁴. Nahiko txikia eta baxua zen areto batean, elkarren ondoan oso gertu zortzi obra jarri zituzten ikusgai eta horietatik *10. zk. (?) (titulurik gabea)* [No. 10 (?) (*Untitled*)] obrak, sabaitik zintzilikatuta, berehala eta ezinbestean egiten zion harrera bisitariari¹⁵. Garaiko prentsan agertu zen aipamen batek gorai patu egiten du «Rothkoren argizko paretak» eta hauxe dio: «Dituen dimentsioak alde batera utzita, pinturak dena baino handiagoa dela ematen du, itxuratuta dagoen moduagatik espazio sortu batean hedapen jarraituaren ilusioa sorrarazten baitu, perspektibak eraginda lurterra baino gehiago itxura galaktikoa hartuz. Erakartzen zaituena ez da pintura zentzu tradizionalan, behatzailea inguratzen duela ematen duen pintura baizik»¹⁶. Jakina, kontserbatzaile bat ere ez litzateke gaur egun hain aurkezpen ausartaren alde agertuko. Hala eta guztiz ere, *Titulurik gabea* (1952–53) pinturak ez du batere galdu duen indar izugarri hori eta aparteko presentzia hori. Rothkok berak Katharine Kuhi zuzendutako gutun batean obrak modu horretan jartzeko nahia adierazi zuen, areto handiegietan bere obrek indarra eta intimitatea galduko zutelako beldur baitzen. Hala, 1954ko irailean, erakusketarako prestaketa lanean hauxe idatzi zuen: «Nire pinturak dimentsio handikoak direnez, kolorez beteta eta markoan sartu gabe daudenez, eta museoaren paretak sekulakoak direnez, pinturak paretetik gainazal apaingarriak balira bezala jokatzeko arriskua dago. Horrek beren esanahia aldaraziko luke. Behin edo behin pinturak elkarren ondoan oso gertu jarritz konpondu izan dut arazo hori, bananduta jarri beharrea. Aretoa obraren sentsazioaz betez, paretak indargabetu egiten dira eta banako obra bakoitzaren zirrara ikusgarriago bihurtzen da niretzat»¹⁷. Ziurrenez bere benetako lehenengo murala den *Titulurik gabea* obrari buruz hauxe jarraitzen du esaten: «Pintura handienak gertu-gertutik topatzeko moduan zintzilikatzen ditut, horrela lehenengo esperientzia pinturaren barruan egotea izan dadin... Horrez gain goian baino gehiago behean jartzen ditut eta, handien kasuan bereziki, sarritan zorutik ahal den gertuen, horrela pintatu ditudalako»¹⁸. *Titulurik gabea* (1952–53), bere sorrera argazki baten bidez dokumentatuta dagoen pintura arraro horietako bat da. Lanean ari den bitartean erakusten du Rothko eta agerian uzten du estudioarekiko lotura, intimitatea eta hurbiltasuna, artistak museoetako aretoetan ere transmititu nahi zuen sentsazioa, alegia. Era berean,

interesgarria da ikustea *Titulurik gabea* ondoren aldatuko zen fasean agertzen dela.

Ez da harrizkoa ezta ere Mark Rothko, 1958an Seagram eraikinean areto bat dekoratzeko eskaria jaso zuenean, pintura berezi horietara itzuli izana. Lehenengo saileko *Seagram Mural* ezagun bakarra —9. zk. (*zuria eta beltza ardo-kolore gainean*) [No. 9 (*White and Black on Wine*)], 1958— *Titulurik gabearen* antzera dago egituratuta (1952–53)¹⁹. Koloretako hiru zerrendek, elkarren gainean jarrita, behatzaileak bere burua inguratuta ikusiko duen pinturaren horizontaltasuna azpimarratzen dute, eta bere ondorengo lanean bakarrik, proiektua osatzen duten pinturen bigarren eta hirugarren sailean, topatuko ditu artistak lekutatutako formak ardo koloreko hondo gorri eta ilunaren gainean flotatzen, *Seagram Muralen* forma tipikoak izanik. *Harvard Muralen* lehenengo bozetoak ere Rothkok hizkuntza piktoriko horretara egindako itzuleraren erakusgarriak ditugu.

GRISAREN GAINEKO BELTZA PINTURAK

Grisaren gaineko beltza pinturak 18 pinturez osatutako talde itxi bat dira, talde horretako pinturak itxura bereizgarri berria dute eta *Titulurik gabea* izena eman zien Rothkok. Hasiera eta inflexio-puntua dira aldi berean. Aurreko obren zikloak, esaterako *Seagram Muralak* eta *Harvard Muralak* edo Rothko Kaperarako pinturak ez bezala, ez daude proiektu orokor zehatz batean kokatuta. Bestalde, ezin ditugu hartu helduaroko obraren jarraipentzat. Banalerro bat ezartzen dute, material berri bat, Rothkok lehen aldiz erabili zuen pintura akrilikoa aukeratu izanagatik ere aditzera ematen dena. Baina pinturaren antolamendua da aurreko guztietatik bereizten dituen: orain ez dira azalera paraleloak, elkarren gainean jarriak, hondo monokromoaren gainean. Flotatzen ari direla ematen duten forma tipikoek gainazala solidotzeari bide ematen diote. Talde honetako pintura guztiak formatu horizontala dute eta bi zatitan banatuta daude: behealdea, kolore grisekoak eta batzuetan marroiak, eta goialdea, beti beltza. Batzuetan, bi azaleretan keinuzko pintzelkadak tartekatzen dira. Horrela, erdiko banalerroaren inguruan horizonte argi bat nabarmentzen dela iruditzen arren, hortxe nahasten dira hain zuzen ere grisa eta beltza. Deigarria gertatzen zaigun berezitasun bat hau da, pintura guztiak, bat izan ezik, mugatzen dituen zerrenda zuri estua. Pinturaren muga errealetan jarritako enfasi horrek koadro baten barruko koadroaren efektua areagotzen du eta nagusitzen den sentsazioa hau da, behatzaileak ez dituela jadanik koadroaren barruan kolore eremu batzuk ikusten, koadro bat baizik, dagokion identitatea izaera lauaren bidez sendotuz. Era berean, konposizioa banaketa horizontal bakar batera mugatzeak ere paisaiarekiko lotura adierazten digu, planeta baten ertzetik hutsunera begira egongo bagina bezala. Kasu honetan, marko zuriak ezagutzen ez dugun errealtate batera zabaltzen den «leihoa» balitz bezala pintura ikustera eramaten gaitu. Pentsatzekoa da Rothkok nahita landu zituela kontraesanean dauden bi efektu horiek. Deigarria da behatzaileari horrela ezartzen zaion distantzia. Behatzaileak jadanik ez du bere burua ikusiko aretoan zehar zabaltzen ari direla ematen duten kolore eremuetan bilduta, orain aurrez aurre agertzen baita presentzia goren batekin, soiltasun ikonikoarekin.

Grisaren gaineko beltza pinturak sailak Rothkok 1968ko udan Provincetownen, Cape Cod-en paper gainean egin zituen hainbat lanetan du bere jatorria²⁰. Gaixotasun larri baten ondoren, medikuek pintatzea galarazi zioten indarberritu ahal izateko. Formatu txikiko paper gainean bakarrik utzi zioten lan egiten. Horrela, berrogeita hamarrek hamarkadaren bukaeratik erabili ez zuen eta berrogeiko hamarkadan bere obrak izan zuen fase surrealistan nagusitu zen teknikara itzuli zen berriro. Udazkenean marroi ilunera eta grisera mugatu zituen koloreak. Formatuak monumentalak dira papererako eta *Grisaren gaineko beltza pinturak* sailaren prestaketa lana dira, hain

zuzen ere 1969ko udaberrian ekingo zion sailarena. Ertz zuria, mihiseetan mantenduko duena, papera marrazkien karpetan eransteke erabiltzen zuen zinta itsaskorraren ondorio da.

Barnerakoitasun deigarriak eta kolore «ederren» gabeziak beranduko obra horiek artistaren bizitzaren azkeneko urte tragikoekin lotzera eramaten gaituzte, depresioak, alkoholak eta gaixotasunak markatutako urteak izanik. Hala eta guztiz ere, horrekin obra baten zentzu eta koherentzia handia begien bistatik ezkutatzear gain kutsu erromantikoa emango genioke. Rothko koloreen paleta ilunaren alde agertzea, gero eta nabarmenago beltza izanik nagusi, prozesu jarraitua da, izaten ari zen gero eta arrakasta handiagoaren aurrean sentitzen zuen mesfidantzarekin zerikusi handia duena. Pinturek eduki ulergarririk ez dutela alde batera utzita eta itxuraz abstraktuak izan arren, Rothko bere bizitza osoan aritu zen adierazten esanahia zutela. 1957rako jadanik, bere obraren harrerari buruzko kontzeptuak argi utzi nahian, hauxe zioen: «Ni ez naiz pintore abstraktua. Ez zaizkit interesatzen koloreen edo formen erlazioak, edo antzeko gauzak. Gizakiaren emozio oinarrikoenak adieraztea interesatzen zait bakarrik —tragedia, estasia, halabeharra eta abar— eta pertsona asko nire pinturen aurrean lur jota geratzeak eta negar egiteak oinarriko giza emozio horiek *komunikatzen* ditudala esan nahi du»²¹. Ez legoke gaizkiulertu okerragorik berehalako efektu kromatikoak eraginda bere pintura soilik ederra edo apaingarria balitz bezala hartzea baino. 1969ko abenduan lagun talde txiki bati bere obra aurkeztu zionean, «ez dute rothkoak ematen»²² aipamena artista berretsi zuen konplimendua izan zen. Pinturaren eta behatzailearen arteko elkarrizketa zuzenetik aldentzen zen hori guztia gairiditza zen kontua, ezerk ez baitzuen oztopatu behar behatzailearen aldetik pintura ulertzea, Rothkok, azken finean, hortxe kokatzen baitzuen edukia. Dena den, *Grisaren gaineko beltza pinturak* behatzailearentzat hurbilgaitz agertzen badira ikusmena ukatuko baliote bezalaxe da, itsutuko balute bezala. Eta ikuste-itsu paradoxiko horretan bakarrik egongo litzateke behatzailea bere ikusmena bakanduta antzemateko baldintzetan. Obraren testuinguru orokorrean, pinturaren inguruan hark zuen idealerantz emandako aurrerapauso bat gehiago da, aurrerapauso kontsekuentea, ez irudiei ezta hizkuntza bakar bati ere ez dagokiena, eta behatzailearekin ezarritako komunikazioa bere benetako —eta gizaki den aldetik berari dagokion— eduki bihurtzen duena. «Pintore baten obrak, puntutik pintura denboran bidaiatu ahala, argitasunerantz egingo du aurrera: pintorearen eta ideiarene, eta ideiarene eta behatzailearen arteko oztopo guztiak ezabatzerantz»²³. Behatzailea tarte batez murgilduta egon ahal izateko gogoetarako espazioen antzera —Rothkoren nahia, alegia—, «Europako kaperek» bere obrak aurkeztu nahi zituen modu ideala aditzera ematen digute: «Ederra izango litzateke herrialde osoan zehar lekuak, kaperen antzera, sortu ahal izango balira, eta bertan bidaiariak edo ibiltariak areto txiki batean jarritako pintura bakar bati buruz tarte batez mediatu ahal izatea»²⁴.

[Itzultzailea: Bitez
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. James E. B. Breslin, *Mark Rothko. A Biography*, University of Chicago Press, Chicago eta Londres, 1993, 398. or. [itzuli]
2. Ben Hellerrek Mark Rothkori idatzitako gutuna, 1960ko ekainaren 8an, Breslinen, *op. cit.*, 676. orr., 73. oharra. [itzuli]
3. Lee Seldes, *The Legacy of Mark Rothko*, Da Capo Press, New York, 1996 (argitalpen gainbegiratu). 85–86. or. [itzuli]
4. Breslin, *op. cit.*, 541. or. [itzuli]

5. Rothkok sir Norman Reidi idatzitako gutuna. 1966ko irailaren 4an, Tate Archive Collection. [\[itzuli\]](#)
6. Mark Rothkoren iradokizunak bere pinturak *Mark Rothko, 1903–1970* erakusketan instalatzeko. Erakusketaren katalogoa, Tate Gallery, Londres, 1987, 88. or. [\[itzuli\]](#)
7. Mark Rothkok sir Norman Reidi idatzitako gutuna, 1965eko abenduaren 8an, Tate Archive Collection. [\[itzuli\]](#)
8. Ikus 7. oharra. [\[itzuli\]](#)
9. Mark Rothkok Tate Gallery-ri egindako dohaintza-eskrituraren eranskina, 1969ko azaroaren 7an, Tate Archive Collection. [\[itzuli\]](#)
10. Ikus 6. oharra. [\[itzuli\]](#)
11. David Anfamek *Mark Rothko: The Works on Canvas. Catalogue Raisonné-n*, Yale University Press. New Haven eta Londres. 1998, 368. or., kat. zk. 483., 10. zk. (?) (*Titulurik gabea*) [No. 10 (?) (*Untitled*)] titulua eman zion obrari. Titulu horrek, zalantzen artean planteatuta egon arren, 1954ko urriak 18–abenduak 31 bitartean The Art Institute of Chicago-n izan zen *Recent Paintings by Mark Rothko* erakusketan eman zitzaion tituluari dagokiola dirudi, artistak berak instalatutakoa izanik. Guggenheim Bilbao Museoa, adierazitako erakusketa hori aipatzen ez den bitartean, bere bildumako obra horri *Titulurik gabea*, 1952–53 izena eman dio. [\[itzuli\]](#)
12. Testu mekanografiatua: «Symposium: The Relation of Painting and Sculpture to Architecture», 1951ko martxoaren 19a, Museum of Modern Art. New York, Philip C. Johnsonen lehendakartzapean. Museum of Modern Art Archives. Philip C. Johnson Archive. Ikus 13. oharra dagokion argitalpenerako. [\[itzuli\]](#)
13. «A Symposium on How to Combine Architecture, Painting and Sculpture», *Interiors* 110, 1951, 100–05. orr., 104. orrialdeko oharra. [\[itzuli\]](#)
14. The Art Institute of Chicago, *Recent Paintings by Mark Rothko*, 1954ko urriak 18–abenduak 31 bitartean (erakusketaren parte bat ondoren ikusgai egon zen Museum of Art-en, Rhode Island School of Design, Providence, 1955eko urtarrilak 19–otsailak 13 bitartean). [\[itzuli\]](#)
15. David Anfam, *op. cit.*, 72–73. orr., 483. zk.; eta Breslin, *op. cit.*, 301. or. eta ondorengo 306–12. [\[itzuli\]](#)
16. Hubert Crehan, «Rothko's Wall of Light: A Shadow of His New Work at Chicago», *Art Digest* 29, 3 zk., 1954ko azaroa, 5 eta 9. or. [\[itzuli\]](#)
17. Mark Rothkok Katharine Kuh-i idatzitako gutuna, 1954ko irailaren 25ean, Katharine Kuh Papers. Archives of the Art Institute of Chicago. [\[itzuli\]](#)
18. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
19. David Anfam, *op. cit.*, 478–79. orr., kat. zk. 616. [\[itzuli\]](#)
20. E. A. Carmean Jr., *Coming to Light. Avery, Gottlieb, Rothko, Provincetown Summers 1957–1961*, erakusketaren katalogoa Knoedler & Company-n, New Yorken. 2002ko maiatzak 2–abuztuak 15 bitartean. Marroia gris gainean paper gaineko lanei buruz, ikus baita ere Eliza Rathbone, «Mark Rothko: The Brown and Gray Paintings». erakusketaren katalogoan *American Art at Mid-century: The Subjects of the Artist*, National Gallery of Washington, 1978. 245–66. or. [\[itzuli\]](#)
21. Selden Rodman, «Interview with Mark Rothko», *Conversations with Artists*, Capricorn Books, New York, 1961, 93. or. [\[itzuli\]](#)
22. Roy Edwards eta Ralph Pomeroy, «Working with Rothko», *New American Review*, 12. lib. 1971, 109 eta 120. or. (Mark Rothkoren eta Harold Parisen arteko zeharkako elkarrizketa). [\[itzuli\]](#)
23. Mark Rothko, «Statement on His Attitude in Painting», *Tiger's Eye*, 9. zk., 1949ko urria, 114. or. [\[itzuli\]](#)

24. Ethel Schwabacherrek Mark Rothkorekin izandako elkarrizketa, 1954ko maiatzaren 30ean, Breslinen, *op. cit.*, 375-76. or.
[itzuli]