

Maciej Faron

Rothko

Mark Rothko.¹ Żyd, Amerykanin, imigrant, malarz. Jeden z najwybitniejszych artystów XX wieku. W 1958 roku alkoholowy potentat Seagrams and Sons zleca Markowi Rothko wykonanie monumentalnych obrazów, które zwieńczą ściany lobby ich nowo wybudowanego wieżowca przy Park Avenue, w którym znajdować się ma jedna z najbardziej ekskluzywnych restauracji na świecie: Four Seasons. Zlecenie bez precedensu w ówczesnym świecie. Prestiż, ranga, miejsce i pieniądze nieporównywalne z niczym innym. Budynek zaprojektowany przez Miesa Van de Rohe i Philipa Johnsona jest arcydziełem. Jeden z najdoskonalszych pomników modernizmu w pejzażu Manhattanu ma zostać dopełniony obrazami żyjącej legendy abstrakcyjnego-ekspresjonizmu. Mark Rothko podejmuje się tytanicznej pracy. Zamyka się na 3 miesiące z 40 płótnami w wynajmowanej przez siebie sali gimnastycznej przy Bowery 222 na Lower East Side, wypala niezliczone ilości papierosów, zajada się chińskimi makaronami na wynos i opróżnia wiele butelek alkoholu. Tworzy najwybitniejsze dzieła w swoim życiu. Trzy serie gigantycznych, ciemnych, czerwono – brązowych obrazów, które fascynują każdego, kto stanie naprzeciwko nich, które niektórych doprowadzały później do niekontrolowanych wybuchów płaczu lub agresji, są około czerwca 1958 roku już gotowe. Rothko wybiera się z rodziną na wakacje do Europy, by odpocząć po niemalże pół roku nadludzkiego wysiłku. Odwiedza Lauretańską Bibliotekę Michała Anioła we Florencji oraz największe miasta we Włoszech. Po powrocie, udaje się z żoną na kolację w Four Seasons, gdzie lada chwila mają zawisnąć jego obrazy. Wychodzi po zjedzeniu przystawki. Następnego dnia oddaje zaliczkę 10 milionów dolarów Seagrams Corporation i zamyka wszystkie obrazy w swoim archiwum na następne 12 lat. Nowy Jork, świat sztuki, artyści, krytycy, biznesmeni nie rozumieją. Nikt nie rozumie. Ale Mark Rothko wie o co chodzi.

Wielu przypisywało Rothko i jego twórczości cechy, które były bez związku z istotą jego sztuki. Uważany za mesjasza abstrakcyjnego ekspresjonizmu, kabalistycznego mistyka czy po prostu megalomana robiącego sobie żarty z odbiorców sztuki, w Europie uchodził za niesamowicie przyciągające i fascynujące zjawisko. Nie jest to zdumiewające; bez znajomości Barnett'a Newman'a, Paula Klee czy Jaspera Jonesona ciężko jest umiejscowić twórczość Rothko w jakimś dostępnym pojęciowym zespole czy kontekście kulturowym. Europa miała to nieszczęście że z całego abstrakcyjnego-ekspresjonizmu dysponowała tylko kilkoma nazwiskami artystów tego typu,

co uniemożliwiało jej pełne zrozumienie całości tego zjawiska. Wielu krytyków, w tym i Simon Schama twierdziło, że nie da się pojąć szkoły nowojorskiej, jeśli człowiek nie znajdzie się pomiędzy gigantycznymi budynkami Manhattanu, w morzu stali i szkła, otoczony monumentalnością, prostotą formy i splendorem. Może coś w tym jest, może lepiej odbiera się i rozumie te obrazy, będąc przystosowanym do skali i scenerii, w której powstawały, ale z drugiej strony natychmiast narzuca się pytanie, czy zatem trzeba być w Rzymie, by docenić geniusz Berniniego? Czy wymagane jest poznanie Florencji, by zachwycić się Da Vincim? I wreszcie, czy tylko poznanie północnego półmroku umożliwi nam uznanie Vermeera? Odpowiedź jest dosyć jasna: naturalnie nie. Jaki zatem problem posiada średnio wykształcony współczesny odbiorca z abstrakcyjnym ekspresjonizmem?

Debata o limitach artyzmu i granicy pomiędzy sztuką a kiczem już dawno zabrnęła w ślepy zaułek i pozostała tam do momentu, aż zapadła się pod ciężarem własnej jałowości i nudności. Dla każdego człowieka jest mniej więcej jasne, w którym momencie sprawy zaczęły się komplikować. Impresjonizm jest ostatnim kierunkiem w sztuce, który jest powszechnie uznawany i rozumiany. Postęp nauki, próby odwzorowania światła padającego na siatkówkę oka, uchwycenia chwili. Ciężko znaleźć kogoś, kto uznałby obrazy Serata za kiczowatą zabawę w układanie pejzaży z kropek. Monet do momentu, kiedy malował katedrę Notre-Dame o świecie, również pozostawał w bezpiecznej strefie powszechnej akceptacji. Sprawy zaczęły się komplikować gdy Matisse i Picasso wkroczyli w późniejszy okres swojej twórczości, ponieważ ich obrazy przestawały mieścić się w ogólnoprzyjętych kanonach modernizmu. A przynajmniej wtedy tak się wydawało niektórym krytykom. Sprawy skomplikował jeszcze bardziej Cezanne, najwybitniejszy malarz XX wieku, niedoceniony przez całe życie, nie udało mu się wystawić ani jednego swojego obrazu w Royal Galerie w Paryżu, po śmierci zaś stał się najdroższym i najbardziej rozchwytywanym artystą ze Starego Kontynentu. Świat na chwilę odetchnął wraz z nadejściem surrealizmu, obrazy te były jakkolwiek dziwne tak jeszcze zrozumiałe. Nie były to „bązgroły” per se, lecz jakaś pokrętna wizja nadrzeczywistości. Gdy jednak surrealizm powoli zamienił się w abstrakcyjny-ekspresjonizm, świat znowu wstrzymał oddech. Mało kto pojmował istotę tej sztuki, mało kto był w stanie jej bronić. Mało kto miał pojęcie, z czym ma do czynienia. Wielkie poacie płótna

pokryte równo farbą, wciągające i hipnotyzujące widza fascynowały jednych, dla drugich były śmiercią sztuki i talentu.

Wykonując szybki skok do przodu przyrzycmy się twórczości Rothko sprzed II wojny światowej. Obrazy zabłąkanych ludzi – cieni w zakamarkach stacji nowojorskiego metra wygodnie sytuują się w ramach surrealizmu. Przechadzający się pomiędzy słupami i platformami orestejskie cienie zmierzają wszędzie i nigdzie zarazem. Dobór barw i pociągnięć pędzla kreuje sugestywny obraz półmroku i śmierci. Rothko umieszcza niekiedy na swoich obrazach mityczne stwory, symbole i wskazówki. Błąka się razem z widzem tak jak bohaterzy jego dzieł pomiędzy znaczeniami, prawdami, mitami a rzeczywistością. Już te obrazy wskazują na to, jak Rothko był świadomy swojej sztuki, swojego świadectwa kulturowego i tego, co chciał przez to ukazać. Kabalistyczne tajemnice, mistyczne prawdy ukryte za zasłoną doczesnych symboli zaczynają subtelnie sugerować drugi plan egzystencji – nadrzeczywistość, która jest wciąż obecna w każdym atomie wszechświata otaczającego nas, lecz jednocześnie pozostaje nieuchwytna. Na tym etapie swojej twórczości Rothko wciąż operuje kategoriami rozumianymi dla przeciętnego odbiorcy. Figury i postaci są portretowane bardzo zgrabnie lecz dosyć dosłownie. Obrazy sugerują istnienie czegoś poza widzem lecz jednocześnie delikatnie naprowadzają odbiorcę na okruchy pozostawione przez nadrzeczywistość w ramach szeroko jak i wąsko pojętej egzystencji.

Po największej i najokrutniejszej wojnie w historii ludzkości, wszyscy ludzie zostali zmuszeni do odpowiedzi sobie na pytanie, które gnębiło niemal każdego: czy istnieje życie po zagładzie? Parafrazując „czy istnieje poezja po Auschwitzu”? Zdawałoby się, że w tym czasie (pod koniec lat 40 i na początku lat 50) istniało pewne zażenowanie, pewna konsternacja pomiędzy zarówno intelektualistami jak i zwykłymi ludźmi i mało kto był skory pierwszy udzielić odpowiedzi. Jak się okazało, miał być nim Nowy Jork. Barnett Newman, Jackson Pollock, Mark Rothko oraz kilkunastu innych artystów rozpoczęło największą rewolucję w świecie sztuki dwudziestego wieku. Gigantyczne obrazy, ograniczone do minimum formalnych środków przekazu a do maksimum zawartości epistemologicznej lawirujące pomiędzy rzeźbą, malarstwem a psychologią i strumieniem świadomości, stały się na początku kontrowersyjnym i niezrozumianym trendem wywodzącym się z Ameryki, lecz w bardzo niedługim czasie cały świat uświadomił sobie, że jest to jedyny