

De tranen van Rothko¹

MARIKE STEEMAN

Kijken naar kunst brengt ons direct in contact met (on)bewuste gevoelens en/of ervaringen van onszelf en die van de kunstenaar. Het geeft inzicht in de binnenwereld, de psychologie van mensen in het algemeen. Voor psychotherapeuten die werken vanuit een psychoanalytisch perspectief kan kunst bijdragen aan het begrijpen van patiënten, via parallele overdrachtsfenomenen. Miller (2011) schrijft in zijn artikel over Morandi dat kunstwerken de psychoanalyse kunnen verrijken en 'analytic listening' kunnen bevorderen. Eigen associaties en reflecties, ook op de schildertechnieken, kunnen het creatieve proces van de kunstenaar zichtbaar maken, zelfs als we weinig weten van zijn of haar achtergrond. Hagman (2010) spreekt over het kunstwerk als geëxternaliseerd subject, gedreven door de kracht van gehechtheid.

Kunstuitingen zijn niet alleen gesublimeerde manifestaties van verdrongen materiaal met intrapsychische symboliek zoals dat binnen de klassieke psychoanalyse wordt gezien. Kunstwerken zijn bij uitstek relationeel en interpersoonlijk. Als psychoanalytisch psychotherapeut en door het volgen van de kunstacademie in een latere fase van mijn leven raakte ik geïnteresseerd in het werk van kunstenaars met een herkenbaar handschrift en een zichtbaar creatief proces, zoals Mondriaan, Morandi en Rothko. In dit artikel bespreek ik het werk van de Amerikaanse immigrant Mark Rothko (1903-1970), geboren in een Joods liberaal intellectueel gezin, te Dvinsk (in toenmalig Rusland), het huidige Daugavpils in Letland. Hoe kwam hij tot zijn abstracte kleurvlakken, waar sommige mensen tot tranen toe door geraakt worden?

Omdat ik vanaf de jaren negentig ben opgeleid in TFP, Transference-Focused Psychotherapy (Yeomans et al. 2015), leek het mij interessant om die vraag vanuit het objectrelationeel denken en de overdracht te begrijpen. TFP is ontwikkeld voor mensen met identiteitsdiffusie, emotieregulatie- en interpersoonlijke problemen als gevolg van een borderline-persoonlijke organisatie. Deze behandelingen zijn intens door de sterk gepolariseerde beelden die iemand van zichzelf en de ander heeft, verbonden aan heftige tegenstrijdige emoties. Dit leidde ertoe dat ik de oorsprong van kunst niet meer alleen ging zien vanuit 'hogere afweer', sublimatie en projectie, maar ook in relatie tot primitieve afweermechanismen, splitsing en projectieve identificatie (Klein 1946; Kernberg 2018).

¶ Kunst begrijpen vanuit objectrelationeel denken en de overdracht

De belangrijkste elementen en uitgangspunten van TFP probeer ik toe te passen om Rothko's werk en het effect ervan op de toeschouwers te begrijpen. Geïnternaliseerde objectrelaties uit de eerste levensfase met vroege hechtingsfiguren vormen de bouwstenen voor iemands persoonlijkheid. Ze herhalen zich vaak in het volwassen leven en worden in de therapeutische relatie direct in de overdracht geënceneerd. Deze ontvouwen zich in de vorm van objectrelationele dyades (Caligor et al. 2018; Yeomans 2006). Zo'n dyade is de combinatie van het actuele zelfbeeld en het actuele beeld van de ander, met elkaar verbonden door (heftig) affect. De overdracht van de patiënt en de tegenoverdrachtsreacties van de therapeut vormen in TFP het belangrijkste communicatiekanaal, de ingang voor onderzoek en poging tot begrijpen. De beeldend kunstenaar en zijn object (schilderij, beeldhouwwerk) vormen ook een dyade met eraan verbonden affecten.

Bij het kijken naar kunst, in dit geval het werk van Rothko, zal ik dezelfde werkwijze toepassen als in TFP-sessies: het stilstaan bij en ervaren van affecten en mogelijke verwarrende tegenoverdrachtsreacties, en vervolgens het traceren van de dominante en mogelijke onderliggende objectrelationele dyade. In TFP gaan we er namelijk van uit dat achter de (dominante) objectrelatie die in het hier en nu zichtbaar wordt, een andere relatie kan schuilgaan. Dit is afgebeeld in het schema <a dyade defending against its opposite> (Yeomans 2015, p. 70). Als de ene dyade, bijvoorbeeld negatief geladen met agressie, actief is, is de tegenovergestelde dyade, libidineus geladen, buiten bewustzijn.

Een bekend voorbeeld is een zeer boze <in de steek gelaten> patiënt en een <niet betrokken> therapeut (die bijvoorbeeld vanwege spoed een sessie moet verzetten), met een onderliggend intens verlangen naar koestering, dat ontkend wordt en angst oproept. In dit geval ziet de patiënt zichzelf als iemand die recht heeft op een ideale, altijd aanwezige perfecte <ouder>. Dan volgt het onderzoeken van de verschillende representaties in een enactment en welke rollen op dat moment zichtbaar zijn. Want een ander uitgangspunt van TFP is dat de personen in een dyade van positie kunnen wisselen: het is de geïnternaliseerde objectrelatie die door bepaalde triggers, zoals verlating of krenking, wordt opgeroepen. Wie daarin welke rol krijgt, hangt af van zo'n trigger en van wat op dat moment geprojecteerd dan wel gesplitst wordt. De tegenoverdracht blijft daarom de belangrijkste bron van informatie bij afweermechanismen (Kernberg 2018; Yeomans et al. 2015).

Tegenoverdracht wordt gezien als het totaal van emotionele reacties op de overdracht van een patiënt, projector (P). Analoog aan Racker (1957) onderscheidt TFP twee vormen van tegenoverdracht. *Concordante* tegenoverdracht is de empathie of identificatie met het subjectieve affect van P, de zelfervaring van dat moment. Hier voelt de therapeut aan wat P zelf (al dan niet bewust)

beleeft. Bij *complementaire* tegenoverdracht voelt de therapeut wat de ánder, het deelobject van P in de geactiveerde dyade, beleeft.

De therapeut identificeert zich met dat geprojecteerde interne object, omdat P het zelf niet verdragen kan. Het is gesplitst (gedissocieerd), en P ervaart het als niet van hem of haar. Als P de therapeut ziet en behandelt als dat deel-zelf, gaat de therapeut zich ook als zodanig voelen. Dat komt doordat de therapeut daarbij sterke signalen opvangt door gedrag en non-verbale of verbale expressie van P (twee andere bronnen van informatie).

Deze intense tegenoverdrachtsreactie is dan vaak een signaal voor de primitieve afweer splitsing (Kernberg 2018), in dit geval <projectieve identificatie> (Klein 1997) en loochening. Als er sprake is van meer ontwikkelde afweer, zoals bij verdringing, kan het om <gewonere> projecties gaan, waarbij de gevoelsreactie zowel bij de projector als bij de ontvanger veel minder intens is.

Tot slot kan de tegenoverdracht natuurlijk bepaald worden door de realiteit van de therapeut, zoals een recent overlijden van een dierbare, of onverwerkte conflicten (Yeomans et al. 2015).

Vanuit dit kader beschouw ik het werk van de kunstenaar Rothko, die zijn binnenwereld op het doek heeft projecteerd. Het is een experiment om hierbij overdrachtsfenomenen en objectrelaties als ingang te nemen om een bepaald schilderij en zijn werk in het algemeen te begrijpen. Ik zal dan ook gebruikmaken van de algemene <channels of communications> van TFP (Yeomans et al. 2015; Caligor et al. 2018): <(counter)transference>, hiervoor uitgebreid toegevoegd, <non-verbal>, foto's van de schilder, de afbeeldingen en zijn schildertechnieken, en <verbal>, titels van Rothko's schilderijen, en boeken van en over hem.

¶ *Kanttekening*

Persoonlijke voorkeur en bepaalde gevoeligheden bij het kijken naar kunst geven uiteraard verschillen in beleving. Ik herinner me nog goed dat ik in 2015 met drie van mijn zussen de grote Rothko-tentoonstelling bezocht in Den Haag. Op de door Rothko bepaalde afstand van vijftig centimeter hadden we alle vier een andere beleving van een van Rothko's donkere Colorfields: van het <erin vallen>, terugwijken, de schoonheid ervaren tot het nuchter zien van een groot raam in de nacht. Zelf keek ik gefascineerd, van veel te dichtbij, hoe hij die effecten voor elkaar had gekregen.

De vraag is of het ethisch verantwoord is om psychologische interpretaties over iemand te doen zonder toestemming en zonder een professionele relatie te hebben opgebouwd met die persoon. De American Psychoanalytic Association (APsaA) geeft meer ruimte dan de APA (psychiatrie) om psychoanalytische inzichten te gebruiken met als doel <een breed scala aan politieke, artistieke, culturele ... en andere verschijnselen te begrijpen> (Park 2018). In dit artikel wil ik gebruikmaken van mijn persoonlijke tegenoverdrachtsreacties en zet daar-

bij TFP-kennis, -inzicht en -ervaringen in ten behoeve van een psychoanalytisch perspectief op kunstbeschouwing. De werkwijze vanuit objectrelaties en overdracht-tegenoverdracht zou als bron kunnen dienen voor bijvoorbeeld meer inzicht in trauma en afweermechanismen. Net als Miller (2011) denk ik dat een interdisciplinaire benadering diverse vakgebieden kan verrijken.

¶ *De invloed van Rothko's jeugdervaringen*

Uitgaande van de objectrelatietheorie is het relevant om iets te weten over Rothko's jeugdijaren, die instabiel en onveilig waren. Door meerdere auteurs worden ze gezien als traumatisch (Breslin 1998; Cohen-Solal 2014; Turco 2002). Door de Russische Jodenvervolgingen van 1905 werd zijn vader, Jacob Rothkowitz, apotheker en Joods politiek leider, plotseling minder liberaal. Marcus, nakomer in het gezin van vier, kreeg als enige een strenge Joodse opvoeding. Toen Marcus 7 jaar was, vertrok vader naar familie in Portland (Verenigde Staten). De emigratie van de rest van het gezin volgde twee en drie jaar later. Moeder ging als laatste, met de 10-jarige Marcus en zijn oudste zus. In datzelfde jaar nog overleed vader aan darmkanker.

Ondanks deze turbulente eerste tien jaar van zijn leven presteerde Rothko goed op school. Hij slaagde cum laude en kreeg een studiebeurs voor Yale University. Hij schreef zich in op de letterenfaculteit met de keuzevakken geschiedenis, psychologie en filosofie. Maar als Joodse immigrant voelde Rothko zich buitengesloten tussen de elite witte protestantse studenten. Toch begaf hij zich in politieke debatten en richtte met enkele medestudenten een verzetskrant op. Toen hij na twee jaar geen beurs meer kreeg, stopte hij met zijn studie. Hij reisde rusteloos heen en weer tussen de Joodse gemeenschap in Portland, waar hij onder andere acteerlessen nam, en de stad New York. In 1925 volgde hij in New York tijdelijk een designopleiding.

Zijn passie voor schilderkunst ontstond toen hij een vriend bezocht op de Art Students League of New York. Rothko, die al vaker tekende, besloot op dat moment kunstenaar te worden. Hij schreef zich in voor tekenlessen en nam later schilderlessen bij Max Weber, ook een Joodse immigrant. Hoewel Rothko moeite had met autoriteiten, was Weber een belangrijke vaderfiguur voor hem (Breslin 1998; Cohen-Solal 2014). Om te onderzoeken hoe en in welke mate Rothko's leven en persoonlijkheid, en de visies op kunst in die tijd, van invloed zijn geweest op zijn werk, zal ik chronologisch langs enkele schilderijen lopen.

¶ *Figuratief werk, jaren dertig en veertig*

Rothko heeft zich nooit thuis gevoeld in de Verenigde Staten. Hij weigerde te integreren en bleef altijd boos over de verhuizing uit Rusland. De serie *Subway* kan dienen ter illustratie van deze ervaringen. Rothko toont beelden van de

ondergrondse in New York (zie bijvoorbeeld *Subway scene*, 1938; *Subway*, 1939; en *Underground fantasy*, 1936). We zien lange magere mensen, alleen, in zichzelf gekeerd, die zowat samenvallen met de pilaren. Je kunt je identificeren met de Joodse buitenstaander Rothko, met zijn verlangen om erbij te horen (concordante tegenoverdracht). Rothko had Freuds *Interpretation of dreams* gelezen en hij schildert hier de <onderwereld> als symbool voor het onbewuste (Breslin 1998). De warme aardetinten in de serie versterken mogelijk gevoelens van weemoed. De dominante objectrelatie lijkt hier een teruggetrokken zelfrepresentatie en een <beschermend> object verbonden met verlangen naar verbinding. Mogelijk is er nog een afgeweerde dyade te zien in de expressie van de magere uitgemergelde figuren in die <kille> metro (complementaire tegenoverdracht), verbonden met de woede. Dit kan samenhangen met eerdere afwijzing en krenking, versterkt door het antisemitisme in die tijd.

Iets eerder maakte Rothko *Bathers/Beach scene* (1934). We zien drie naakte vrouwen op het strand. De titel kan mooie beelden oproepen, maar Rothko's blote lijven zijn grof en buiten proportie afgebeeld. Ze zien er niet aantrekkelijk uit. Het donkere kleurgebruik en de ruwe verfstreken staan tegen. De dominante objectrelatie lijkt een negatief beeld dat Rothko mogelijk van vrouwen heeft, verbonden met gevoelens van afkeer en boosheid (concordante tegenoverdracht). De tegenstelling tussen de inhoud en wat afgebeeld wordt, doet een onderliggende dyade vermoeden. Het complementaire verlangen naar nabijheid wordt dan afgeweerd door dissociatie of ontkenning: <a dyade defending against its opposite>. Ervaringen van schoonheid vinden hun oorsprong in de vroege moeder-kindrelatie, vanuit een esthetisch creatief zelf waar kunstenaars onbewust uit putten. Schendingen van deze esthetische ervaringen worden in de overdracht ervaren als <ugliness> (Hagman 2010).

Het vroege werk *Family* (1936) leidt ons naar andere geprojecteerde objectrelaties. Het schilderij toont een moeder, vader en baby, geschilderd in zachtgeel, oker en rood. Op het eerste gezicht een mooi plaatje, waarbij de moeder met open armen de baby aan de vader toont of geeft. De baby is te midden van licht afgebeeld, als <his majesty the baby>, zoals Freud deze narcistische positie noemde. Mede door het warme kleurenpalet kun je je vereenzelven met Rothko's verlangen naar verbinding en harmonie (concordante tegenoverdracht). Tegelijkertijd doet de afbeelding vreemd aan. Zowel de houding van de moeder, met haar veel te lange armen, als haar ogen, mond en blik geven vertekeningen in het plaatje. Het beeld van de <goede> moeder, als een masker, voelt onecht aan. We zien ook een intiem contactmoment van de baby die de vader aanraakt. Maar zijn gezicht lijkt eveneens op een masker en is leeg. Het zichtbare decor geeft de indruk van een scène op het toneel.

De verwarrende zelf- en objectrepresentaties zijn vervormd en geven tegenstrijdige overdrachtsreacties, zowel concordant als complementair. Daardoor kan hier sprake zijn van primitieve idealisering als vroege afweer, waarbij het ideaalbeeld tegelijkertijd wordt <geschonden>.

Rothko schilderde diverse zittende vrouwen. Ze kijken zelden blij, eerder kwaad, zoals *Seated woman with crossed legs* (ca. 1935), dat net als in *Bathers* ruw en met grove kwast geschilderd is. Dat is anders bij het kleine paneeltje *Seated woman* (1930). De afbeelding komt over als een kwetsbaar onbereikbaar vrouwelijk object, waarbij je de schilder zelf kunt zien als een toekijkend, eveneens kwetsbaar, teruggetrokken zelf. De ogen van de vrouw vallen op. Zij bestaan uit twee zwarte rondjes. Donkere gaten als uitdrukking van angst of leegte? In haar houding zit teleurstelling, verdriet en onmacht. Haar mond, een scheve vlek, roept verbittering op. De handen zijn groot en hangen bewegingsloos en nutteloos omlaag. Willen ze aanraken of juist aangeraakt worden? Op de meeste plekken zijn de pigmenten zeer transparant neergezet, en de lijnen hier en daar snel getekend.

Als je Rothko's verhaal kent, wiens moeder een krachtige vrouw was zonder veel affectie (Breslin 1998), kan deze onbereikbare kwetsbare vrouwfiguur je raken. Dit kleine paneeltje tussen al die grote doeken gaf op de overzichtstentoonstelling in Den Haag een extra effect van fragiliteit.

In Breslin (1998, fig. 4) kunnen we Rothko's moeder zien op een familiefoto, genomen in Dvinsk toen vader al naar de Verenigde Staten was vertrokken. We zien haar zoals zij wordt beschreven: als een stevige introverte vrouw. Op de grond zit Marcus als 9-jarig, serieus ongelukkig kijkend jongetje met een boek op schoot. Hij houdt zich vast aan de poot van een tafeltje. Naast hem zit een vrolijk neefje met een heel andere uitstraling. Marcus was volgens zijn oudere broer een kwetsbaar, gevoelig kind dat vaak ziek was (Breslin 1998). In Rothko's bekende zelfportret *Selfportrait* (1936) hebben Rothko's ogen dezelfde zwarte rondjes als bij het eerdergenoemde *Seated woman* (1930), weliswaar achter een bril. Turco (2002) spreekt van identificaties met moeder, de verinnerlijking van haar lijden, tevens zijn eigen lijden, en verlangen naar de moeder van wie hij tegelijkertijd moet separeren. We zien in dit zelfportret een stevige rechtopstaande man met een dikke, bijna vierkante jas, een <voornaam> afstandelijke kunstenaar.

Dit zelfportret lijkt ook een deel-zelfrepresentatie van vader Jacob Rothkowitz, de destijds prominente leider in de Joodse gemeenschap. Rothko sprak later altijd met eerbied over zijn vader, <a man of great character, great intelligence> (Breslin 1998). Marcus keek als kind waarschijnlijk extra tegen zijn vader op, maar in dat geïdealiseerde beeld kwamen kwetsuren, bijvoorbeeld toen diezelfde aanvankelijk liberale vader de 4-jarige Marcus plotseling naar een strenge Joods-orthodoxe school stuurde. Daar kreeg hij andere kleding aan en moest hij de Talmoed bestuderen (Breslin 1998; Cohen-Solal 2014). Niet veel later liet vader hem vanwege pogroms tijdens de revolutie uit noodzaak <in de steek> door naar de Verenigde Staten te vertrekken. En toen vader vlak na de gezinshereniging in Portland ook nog plotseling overleed, had dat alles veel impact op de ontwikkeling van Rothko's identiteit. In *Selfportrait* worden de strakke houding en de zware jas tegengesproken door een kwetsbare kant.

In close-up worden mouw en hemd zo transparant dat het linnen, de huid van het schilderij, zichtbaar wordt. Volgens Hagman (2010) wordt op die manier de afstand overbrugd naar als ware het huidcontact.

Volgens Hagman (2010) ontstaat de creatie van een kunstenaar door een onbewust zoeken naar ervaringen van schoonheid en heelheid, geworteld in de vroege hechting van het kind met de moeder. Als de kunstenaar zo'n 'aesthetic experience' weet te creëren, kan de kijker zich identificeren met die ervaring. Bij *Seated woman with crossed legs* (ca. 1935), bij *Untitled/Bathers* (1934) en enigszins bij *Family* (1936) zie je ook de andere kant van schoonheid, de 'experience of ugliness' die leidt tot versterking van harmonie en het ideaal (Hagman 2010).

¶ *Transitie*

Rond 1939-1940 stopt Rothko met schilderen. De dreiging van de Tweede Wereldoorlog in Europa grijpt hem aan. Aan zijn eerste huwelijk komt in 1938 na een aantal eerdere breuken definitief een einde, wat leidt tot een depressie. Hij twijfelt aan zijn kunstenaarschap, verdiept zich opnieuw in filosofie en psychologie, en schrijft over zijn dilemma's als kunstenaar. In de jaren tachtig werden onvoltooide kritische, vaak cynische essays uit die tijd door zijn kinderen gevonden. Veel later heeft Rothko's zoon Christopher ze geordend en in boekvorm uitgegeven: *The artist's reality* (Rothko 2004).

Ook op andere New Yorkse avant-gardekunstenaars had de Tweede Wereldoorlog grote invloed. Kunst moest voortaan losstaan van persoonlijke anekdotes en slechts uitdrukking geven aan het universeel menselijk lijden in een wereld van oorlog en geweld. Daarbij lieten zij zich inspireren door de Griekse mythologie. Rothko's motief werd 'to evoke the extremes like ecstasy and destruction' (Rothko 2006). In Rothko's *The omen* (1943) over terreur en kwetsbaarheid zien we een schreeuwende overheersende figuur tegenover een terugwijkende vrouwfiguur, die zo te zien een kind beschermt. Rothko noemt zijn schilderijen voortaan 'drama's, de tragedie van de mensheid'.

In verschillende uitspraken valt zijn zwart-witdenken op: 'Without Monsters and Gods, we cannot enact our human drama, otherwise we will sink into melancholy' (Chave 1989; Baal-Thesuva 2010). In de visie van Rothko en zijn tijdgenoten paste Jung beter dan Freud: geen persoonlijke verhalen. Om toegang te krijgen tot algemene archetypen experimenteert Rothko met 'automatic drawing' door pen en hand gedachteloos over het papier te laten gaan. Met horizontale lijnen of vlakken geeft hij scheidingen aan tussen het bewuste en het onbewuste (Breslin 1998). In deze zogenoemde surrealistische werken met amoebeachtige, biomorfische beelden (zie bijvoorbeeld *Sea fantasy*, 1946; en *Hierarchical birds*, 1944) zijn waarschijnlijk ook Rothko's eigen 'monsters' te zien, als gesplitste (deel-)zelfrepresentaties verbonden aan vroege angsten en agressie.

¶ *Multiforms, jaren veertig*

Toen in 1948 Rothko's moeder overleed, werd hij opnieuw depressief. Maandenlang bezoekt hij bijna dagelijks het MOMA om *Het rode atelier* van Matisse (1911) te bestuderen. Het gaat hem niet om de afbeeldingen in het werk van Matisse, want die moeten juist weggemaakt worden. 'The familiar identity of things had to be pulverized in order to destroy the infinite associations ...' (Rothko 2006). Wel is hij gefascineerd door de manier waarop Matisse de achtergrond schilderde (Baal-Teshuva 2010; Breslin 1998). En zo vond de belangrijkste transitie plaats in Rothko's werk: de 'multiforms'. Hij vervaagt herkenbare objecten of laat ze weg.

Dit leidt tot meerdere vlakke vormen, verschillend van grootte, met 'uitgeveegde' randen. Platte vlakken moesten alle illusie weghalen en uitsluitend authentieke emoties onthullen (Blotkamp 1994; Chave 1989; Rothko 2006). Net als zijn collega-kunstenaars duidde Rothko zijn werk voortaan aan met nummers of 'zonder titel' (zie bijvoorbeeld *Untitled*, 1948; *No. 18*, 1948; *Untitled*, 1949). Beïnvloed door primitieve kunst en de lessen die Rothko jarenlang aan Joodse kinderen gaf, zag hij gekleurde vormen als levende subjecten, dragers van gevoelens, performers in een lege ruimte (Baal-Teshuva 2010; Breslin 1998). Maar toch lukte het Rothko niet om zich uitsluitend in vorm en kleur zonder inhoud uit te drukken.

In het jaar van de dood van zijn moeder schildert hij *Number 10* (1948). In de losse vormen kunnen we een lichaam, een hoofd en borsten terugzien. Een groot overweldigend mensfiguur, in zwart en grijs geschilderd op aardetinten. We zien enkele gele en roze vlakjes die net als de achtergrond contrasteren met de donkere, monsterachtige figuur. Uitgaande van Rothko's visie, vormen als dragers van gevoelens, hebben de warmgetinte deeltjes mogelijk een andere betekenis dan de overheersende donkere figuur. In relatie tot de overleden moeder zou dit beeld een agressief-geladen dominante objectrelatie kunnen representeren, geprojecteerd door een boos en bang verlaten kind. De dood van zijn moeder leidde niet alleen tot een depressie, maar ook tot het begin van zijn multiforms.

Chave (1989) ontdekte in Rothko's multiforms meerdere 'objecten', en wel in de vorm van diverse figuren, soms uit eerder werk. Zij ontwaarde object-representaties, zoals twee ouders met een kind tussen hen in (Chave 1989, p. 170). Tot 1950 schilderde Rothko vele grote doeken met deze multiforms in alle kleuren: chaotische, complexe maar schildertechnisch redelijk evenwichtige schilderijen met performers, als spelers op een toneel (Baal-Teshuva 2010; Clearwater 1986). Zijn doel was alleen nog het overbrengen van een breed scala aan menselijke emoties in nauw contact met de toeschouwer. 'Mijn werk is niet abstract', zei Rothko (2006), 'het leeft en ademt'. Dit vraagt om uitleg. Het abstract-expressionisme is net als het kubisme namelijk mede ontstaan uit verzet tegen de traditionele realistische kunst en de culturele normen over

esthetiek. Dat zou de ontwikkeling van de creativiteit van kunstenaars en nieuwe kunstvormen in de weg staan. Harmonie en heelheid werden vervangen door conflict en desintegratie (Hagman 2010). Dit leidde tot verschillende nieuwe stromingen.

In 1952 exposeerde het MoMA met *Fifteen Americans*, onder wie Rothko, Pollock en Clifford Still. Rothko had inmiddels zijn New Yorkse avant-gardegroep en het abstract-expressionisme achter zich gelaten. Zijn betekenisvolle vriendschap met Still was in een sfeer van rivaliteit verbroken. Hij uitte zijn aversie tegen stromingen als action-painting en pop-art. Zo weigerde hij eens om Andy Warhol een hand te geven (Breslin 1998).

¶ *Colorfields, jaren vijftig*

Rothko voelde zich meer verbonden met Barnett Newman, die net als hij koos voor een meditatieve visie op abstracte kunst. Samen schreven zij een manifest waarmee de basis werd gelegd voor de <colorfield painting> (Chave 1989). Rothko's transitie naar zijn <colorfields> verliep organisch. Hij abstraheerde zijn multiforms verder tot twee of drie rechthoekige op elkaar geplaatste kleurvelden (zie bijvoorbeeld *Untitled no 21*, 1949; *Untitled*, 1950; *No 10*, 1950). Deze vlakken bouwde hij op in vele transparante verdunde verflagen met zuivere pigmenten. Zo creëerde hij grote krachtige rechthoekige kleurvlakken, waarvan hij de randen bewust zacht, nevelig en vloeiend maakte. De vlakken geven daardoor het effect van beweging, alsof ze elkaar steeds net niet raken.

Met deze beroemd geworden colorfields wilde Rothko een actieve bijna fysieke relatie tussen toeschouwer en schilderij teweegbrengen (Chave 1989). Hij instrueerde galeriehouders en musea daarom over het licht in de zalen en over de hoogte van de werken. Daarbij moest het mogelijk zijn een schilderij op een halve meter afstand te bekijken. Alleen dan konden mensen ervaren dat ze de kleurvelden zouden worden ingetrokken <om deel te nemen aan hun beweging en zo de grenzen van het menselijk bestaan te overstijgen ...> (Rothko 2004). Hij kreeg negatieve kritieken te verwerken, want journalisten vonden zijn werk vaag en ongrijpbaar. Toch brak hij vanaf de jaren vijftig met deze colorfields door en exposeerde over de hele wereld. Die bekendheid leverde een aantal opdrachten op, zoals een tiental schilderijen voor het Seagram Building in Manhattan.

Maar na een conflict met de opdrachtgevers — de werken bleken bestemd voor het luxe restaurant The Four Seasons — raakte Rothko gefrustreerd, omdat hij geen decoratie wilde creëren voor de elite. De diepere betekenis van zijn werk zou verloren gaan. Na enkele doeken nam hij afstand van het project en reisde met zijn tweede vrouw Mell en hun dochter Kate naar Europa. Daar was hij zo gefascineerd door oude tempels en kapellen dat hij bij thuiskomst in New York de opdracht en borgsom teruggaf (Breslin 1998). Wel maakte hij nog meerdere soortgelijke doeken in donkere tinten, met het besef dat hij

eigenlijk al langere tijd tempels en kapellen aan het schilderen was (zie bijvoorbeeld *Four darks in red*, 1958; *Red on maroon*, 1959; en *Black on dark sienna on purple*, 1960). Cohen-Solal (2014) noemt ze ‘echo’s van de Talmoed’, de wortels van zijn Joodse achtergrond.

Na de dood van zijn vader ging Rothko als 11-jarige jongen nog een jaar lang dagelijks naar de synagoge, maar daarna keerde hij nooit meer terug. Op schilderijen die bestemd waren voor Harvard University voegde Rothko tekens en symbolen toe die zijn jarenlange geloofende Joodse achtergrond deden herleven. Zowel de tempelachtige *Seagram murals* (1958-1960) als de donkere Harvard-serie laten zien dat hij zijn Joodse wortels en zijn vader verinnerlijkt bij zich droeg.

¶ *Een donkere Rothko Chapel en lichte paperworks*

Rothko's laatste opdracht werd daadwerkelijk een kapel, een bezinningsplek voor alle gezindten, de Rothko Chapel (1968-1970) in Houston. De wanden bestaan uit een serie vlakke monochrome schilderijen. Rothko deed vaak geheimzinnig over zijn gelaagde schildertechnieken, maar ondanks de donkere kleuren en het strakke kader hebben ze dezelfde zuigende werking als zijn eerdere heldere colorfields. Volgens de bezoekers is het alsof je de diepte inloopt, waar een mysterieus licht doorheen vibreert. Ooit vroeg Rothko aan een museumdirecteur in Engeland om in de zaal met zijn donkergetinte schilderijen het licht uit te doen nadat de schemer was ingevallen. Beiden waren verrukt om het ‘mysterieuze’ licht dat uit de doeken begon te stralen (Breslin 1998).

Maar de erkenning en roem die Rothko verworven had, gaf hem rust noch voldoening. De opening van de Rothko Chapel in 1971 heeft hij niet meegeemaakt. In 1970 maakte hij een einde aan zijn leven met alcohol, een overdosis medicatie en snijden in beide armen. Een jaar eerder had hij, tijdens een escalerende ruzie met zijn vrouw Mell, het gezin met twee kinderen achtergelaten, en was in zijn atelier gaan wonen. Hij was een relatie begonnen met een 40-jarige vriendin (Breslin 1998). Rothko dronk al langere tijd, was een kettingroker en kampte zijn hele leven met terugkerende depressies, eetbuien en woedeaanvallen, wat invloed had op zijn relaties (Breslin 1998; Clearwater 1986; Turco 2002).

Door de Kernberg-groep worden zelfdestructief gedrag en suïcidaliteit gezien als problematische agressieregulatie, waarbij objectrelaties met zowel slachtoffer- als daderidentificaties actief zijn, verbonden met angst en agressie. Onderliggend, maar gedissocieerd (‘a dyade defending against its opposite’) is er het verlangen naar een geïdealiseerd ouderobject. Onveilige hechting of vroege traumatische jeugdervaringen liggen hieraan ten grondslag. Door een stagnatie in de ontwikkeling (of een ernstig *life event*) zijn positieve en negatieve interne zelf-objectrepresentaties van elkaar gescheiden (Caligor et al. 2018; Kernberg 2018; Yeomans et al. 2015).

¶ *Tot slot*

Vanwege Rothko's depressies en suïcide wordt vaak gedacht dat hij de laatste jaren van zijn leven alleen sombere doeken schilderde, met een donker palet. Maar tijdens de laatste twee jaar voor zijn dood maakte hij ook tegengestelde subtiele pastelgetinte werken op papier, de zogeheten *Paperworks* (1969-1970) (Baal-Teshuva 2010; Clearwater 1986). In de documentaire *Rothko's Rooms* van de BBC uit 2000 worden deze breekbare werken 'giant whispers' genoemd. Die benaming vond ik zeer passend en is voor mij te begrijpen als de dyade van een kind dat in het donker zachtjes om zijn moeder of vader roept die maar niet komt, verbonden met angst, verdriet en verlangen. Rothko wilde dat mensen dicht op zijn werk zouden staan, om tegemoet te komen 'aan een algemene menselijke behoefte aan intimiteit en menselijkheid' (Chave 1989; Rothko 2015). In die zin leek zijn zoektocht naar schildertechnieken op 'de huid' van het doek bijna letterlijk een metafoor voor dat verlangen, gekoppeld aan vroege symbiotische ervaringen in de ouder-kindinteractie, waardoor toeschouwers mogelijk tot tranen toe geraakt kunnen worden.

Literatuur

- BAAL-TESHUVA, J. (2010). *Mark Rothko 1903-1970 — Schilderijen als drama*. Köln: Taschen.
- BLOTKAMP, C. (1994). *Mondriaan — Destructie als kunst*. Zwolle: Waanders.
- BRESLIN, J. (1998). *Mark Rothko — A biography*. Chicago: University of Chicago Press.
- CALIGOR, E., KERNBERG, O.F., CLARKIN, J.F. & YEOMANS, F.E. (2018). *Psychodynamic therapy for personality pathology — Treating self and interpersonal functioning*. Washington, DC: APA Publishing.
- CHAVE, A. (1989). *Mark Rothko — Subjects in abstraction*. New Haven/London: Yale University Press.
- COHEN-SOLAL, A. (2014). *Mark Rothko — Biografie*. Amsterdam: Meulenhoff.
- CLEARWATER, B. (1986). *Mark Rothko — Works on paper*. New York: Hudson Hills Press.
- HAGMAN, G. (2010). *The artist's mind — A psychoanalytic perspective on creativity, modern art and modern artists*. London: Routledge.
- KERNBERG, O.F. (2018). *Treatment of severe personality disorders — Resolution of aggression and recovery of eroticism*. Washington, DC: APA Publishing.
- KLEIN, M. (1997). *Envy and gratitude and other works 1946-1963*. London: The Hogarth Press.
- MILLER, D.J. (2011). More than meets the eye — Morandi's art and analytic listening. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 59(1), 109-130.
- PARK, S.-C. (2018). The Goldwater rule from the perspective of phenomenological psychopathology. *Psychiatry Investigation*, 15(2), 102-103.
- RACKER, H. (1957). The meanings and uses of countertransference. *Psychoanalytic Quarterly*, 26(3), 303-357.
- ROTHKO, C. (2015). *Mark Rothko — From the inside out*. New Haven/London: Yale University Press.
- ROTHKO, M. (2004). *The artist's reality*. New Haven/London: Yale University Press.
- ROTHKO, M. (2006). *Writings on art*. New Haven/London: Yale University Press.
- TURCO, R. (2002). The object and the dream — Mark Rothko. *The Journal of the American Academy of Psychoanalysis*, 30(1), 17-34.
- YEOMANS, F.E. (2006). *Psychotherapy for borderline personality — Focusing on object relations*. Washington, DC: APA Publishing.
- YEOMANS, F.E., CLARKIN, J.F. & KERNBERG, O.F. (2015). *Transference-Focused Psychotherapy for borderline personality disorder — A clinical guide*. Washington, DC: APA Publishing.

SUMMARY

Rothko's tears

The colour field paintings of the American abstract expressionist Mark Rothko (1903–1970) that he called ‘human dramas’ have profoundly moved many viewers. In his sixties a long-standing project was realized when he showed these works in special rooms and even in a chapel. The author of this article uses Transference Focused Psychotherapy (TFP) based on attachment- and object-relations theories in seeking to understand Rothko's artworks. His early traumatic childhood may have led to primary defence mechanisms that we probably see and feel in the counter-transference through projective identification. Therefore we can understand why some people even cry when seeing his colour field work.

Keywords: abstract art, countertransference, object relations, Rothko, TFP, splitting

Noot

1 Dit artikel is een bewerking van presentaties over Rothko op de PSYART-confe-

rentie in 2016 te Reims, het ESSPD-congres in 2016 te Wenen, en het IFP World Congress of Psychotherapy in 2018 te Amsterdam.

Manuscript ontvangen 12 september 2020

Definitieve versie 14 augustus 2021