



David Anfam

Retrato de uma ideia.*

palavras-chave:
Rothko; pintura “abs-
trata”; subjetividade;
expressão.

Como chegar à “imagem abstrata” (cenário pictórico) que consolidando um método ou idioma plástico tornou-se a “assinatura” do artista – e que propriamente reconhecemos como um “Rothko”? Examina-se aqui uma hipótese em que esta busca dirige-se antes a um meio de expressão direta de estados subjetivos, como uma ideia ou linguagem das emoções, mais que a questões representacionais herdadas da tradição.

keywords:
Rothko, abstract
painting; subjectivity;
expression.

How to reach the “abstract image” (pictorial scene) that became the “signature” of the artist, a kind of method or plastic language that we properly recognize as a “Rothko”? This text focuses on one hypothesis: that this search is addressed first through a direct expression of subjective states, such as an idea or language of the emotions, rather than the representational issues inherited from the tradition.

Artigo recebido em 17
de dezembro de 2010,
e aprovado em 16 de
maio de 2011

Entre os mais renitentes paradoxos de Rothko, destaca-se o forte contraste entre a continuidade de seus temas e as substanciais mudanças experimentadas por sua formulação pictural ao longo de uma carreira que se estende por quase toda a metade do século XX. Mais do que um mero transcurso de tempo separa sua primeira produção do idioma pictórico que ficará conhecido como sua assinatura, alcançado por volta de 1950 e mantido até sua morte, duas décadas depois. Quanto ao estilo anterior de Rothko, ele por vezes parece hesitante, experimental ou mesmo em estado bruto, o que se pode ver no tratamento vago de suas pinturas, em seu desenho laborioso e mesmo em suas influências, que são bastante óbvias. Já em seu estilo tardio, que demonstra uma habilidade consumada, o artista articula a cor e a composição formal em ícones provocativamente destituídos de imagens. Ao reaproximar estes dois extremos – uma busca inquietante e uma satisfação extática –, em uma figuração tosca mas a par da mais refinada abstração, Rothko reiterava seu desejo de investir suas imagens com a intensidade dos sentimentos humanos. Como ele mesmo declarava: “estou interessado em expressar emoções humanas básicas, originárias – tragédia, êxtase, destino e assim por diante”¹. Rothko sempre quis que sua arte expressasse ou comunicasse aqueles tipos de significados e estados emocionais que lemos em um rosto, ou em uma figura.

No entanto, a partir do final da década de 1930, Rothko, juntamente com outros membros do movimento que ficaria conhecido como expressionismo abstrato, torna-se cada vez mais ciente de que a representação não poderia mais ser suficiente. Referindo-se a esse dilema, em 1958, argumenta:

Eu pertencço a uma geração que estava preocupada com a figura [humana]. E foi com grande relutância [*sic*] que compreendi que isso não mais atendia às minhas necessidades. Quem quer que fizesse uso dela, a mutilaria. Ninguém poderia mais pintar a figura humana como ela era e sentir que produzia algo que pudesse expressar o mundo².

2. *Ibidem*, p. 126.

Mas, em certo sentido, “expressar o mundo” era justamente o que Rothko teria de renunciar. O novo domínio que passava a explorar a partir de 1950 era assombrado por aquilo que ele havia deixado para trás. O silêncio visual que paira sobre o formato composicional da fase madura de Rothko – um ou mais motivos retangulares flutuando dentro ou sobre o campo cromático –, paradoxalmente, tinha como intenção a mais extrema eloquência. Assim como sublinhava o crítico do século XIX tardio Walter Pater na célebre declaração “toda arte aspira à condição da música”, também Rothko desejava que suas pinturas exalasses uma intensidade emocional comparável ao que encontrava na música de Mozart, seu compositor predileto. Para Rothko, esse *pathos* era indissociável de uma ressonância da perda, a saber: o desaparecimento da figura e sua substituição por imensas e aparentemente vazias extensões de cor radiantes.

Nas composições clássicas de Rothko, exemplificadas pela pintura *Nº15*, de 1952, é claramente possível discernir indicações de um passado representacional que aqueles efeitos refulgentes parecem aspirar, ainda que sua presença muda, como se se tratassem de fachadas, se encarregasse de dissipá-las. É por conta de casos como esse que *connoisseurs* usualmente fazem comparações um tanto óbvias com o imaginário das paisagens e, especialmente, com seu mais notável expoente na era Romântica, o pintor inglês J. M. W. Turner. Mas tal analogia deve ser tratada com severa cautela.

É fato que, ao visitar a exposição dedicada ao período tardio de Turner, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), em 1966, Rothko satiriza: “aquele camarada, Turner, aprendeu muito comigo!”³. No entanto, sabidamente, a estratégia do palco pictórico de Rothko já se havia consolidado muito antes dele conhecer devidamente a obra de Turner, ou, mais ainda antes de que ele conhecesse bem a obra do paisagista alemão Caspar David Friedrich. Na verdade, Rothko não tinha qualquer predileção pela terra ou pelo campo; ao contrário, era um espírito radicalmente urbano, e não um amante da natureza, como era o caso de um Thoreau. Uma vez indagado se a paisagem do Oregon, onde passou a maior parte de sua infância, havia de algum modo influenciado seu olhar, Rothko retorquiu: “absolutamente, não há qualquer paisagem em meu trabalho”⁴.

Sendo assim, como poderiam obras como aquela pintura *Nº15*, e, digamos, os estudos tardios de cor em Turner indicar alguma afinidade com o motivo da paisagem? Talvez uma possível resposta resida no modo como Turner nos dá a impressão singular de que a emoção gravita em torno dos eventos ou motivos dramáticos que que a encenaram – das figuras teatrais às sagas históricas – ou até mesmo no ambiente que as envolve.

É simplesmente como se Rothko e Turner seguissem aquilo que reza o dito de William Wordsworth: “poesia é o extravasar de emoções poderosas; extrai sua origem da emoção rememorada na tranquilidade; emoção que é assim contemplada, como uma espécie de reação, até que a tranquilidade gradativamente desapareça e uma emoção, de mesma natureza daquilo que fora o motivo da contemplação, seja gradualmente produzida e efetivamente passe a existir na mente”⁵.

A reverberação emotiva que parece impregnar as atmosferas que vemos nos trabalhos maduros de Rothko e Turner é familiar àquela noção de um sentimento intenso mas reprocessado por um pensamento tranquilo. Não é de se admirar que Rothko fosse dado a longas horas de contemplação reflexiva de suas telas ao crepúsculo, no desejo de atingir uma empatia ou “transação” imediata entre suas obras e o espectador.

Essas “transações” entre a imagem e quem a contempla chama-

3. ROTHKO, M., Apud. BRESLIN, J. *Mark Rothko: a Biography*. Chicago: University of Chicago Press, 1993, p. 666.

4. ROTHKO, M. Apud. CARMEAN Jr. *American Art at Mid-Century*. Washington D.C.: National Gallery of Art, 1978, p. 269.

5. WORDSWORTH, W. *Complete Poetical Works*. Boston; Nova York: Houghton Mifflin Company, 1904, p.740.

ram a atenção de Rothko por muito tempo. Podemos vê-las presentes em várias de suas primeiras composições, mas em nenhuma é mais notável do que em um pequeno painel do final dos anos 1930, *Thru the Window*. Combinando um fantástico autorretrato comum modelo feminino (como se este modelo aparecesse reduzido aos olhos da mente) e uma tela sobre um cavalete, Rothko parece chamar a atenção para uma íntima relação entre a representação objetiva e a visão interior. Mais importante, ainda, é o aparecimento de uma diminuta pintura-dentro-da-pintura, à direita, na parte inferior da tela, que oferece um extraordinário pressentimento do futuro do artista: ele deixava as telas quase que completamente vazias, exceto por sua intensa vermelhidão, substituindo a ausência da figura precisamente por uma presença cromática – uma plenitude vazia.

No extraordinário clímax que Rothko atinge durante a primeira metade dos anos 1950, presença e ausência tornavam-se motivos amplamente empregados, com uma ousadia que pouco parecia vir das mesmas mãos que pintaram o pequeno cenário de *Thru the Window*. Na pintura Nº15, tudo aquilo que uma vez povoou o universo de Rothko – figuras, interiores, personagens matizados por um certo surrealismo, organismos aquáticos, formas amorfas, como em seus assim chamados “multiformes”, de fins dos anos 1940, e assim por diante – havia desaparecido. Restava apenas confrontar “a luz vibrante” (nas próprias palavras de Rothko) dos vermelhos e dos amarelos dispostos contra a muda frontalidade dessas telas que levitam, embaçam a visão, dissolvem-se e se convertem em um fulgor de uma sonoridade cromática quase audível. Isto significava uma aura encarnada.

O que se pode dizer que mudou em Rothko entre o período de *Thru the Window* e a sua obra subsequente, dos anos 1950? Suas fontes e influências de então eram muitas, indo de Henri Matisse a Piet Mondrian, do Judaísmo e de Pierre Bonnard ao cinema. No entanto, um precedente em particular permanece indisputável: a arte de Edward Hopper, em pinturas tais como a sua *Railroad Sunset* (1929), em que nós, espectadores, tomamos o lugar da figura humana ausente no interior do cenário. Lá, também, uma impossível luminosidade carmim e amarelo-cromo acaba por se contrapor aos formatos horizontal e vertical das obras. E o artista (Hopper), que instigou milhares de comentadores a notarem o silêncio de suas pinturas, parece ter uma interessante correspondência com este outro (Rothko), que admite expressamente que “o silêncio é muito preciso”⁶. Ambos os artistas “dizem” pouco, mas deixam ali muita coisa implicada.

Mas a conexão entre Hopper e Rothko é ainda mais profunda. O pintor mais velho comentava, em várias passagens ao longo do decorrer de sua vida, que a “ideia” residia no coração da sua imaginação:



Mark Rothko,
Nº15, 1952.

6. “Silence is so accurate”. ROTHKO, M. apud DE KOONING, E. Two Americans in Action: Franz Kline and Mark Rothko. In: *Art News*, Annual XXVII, 1958, p.174.

Você não pode projetar sua mente na tela porque existem coisas concretas que interferem, coisas técnicas. É um enfraquecimento da sua ideia original⁷.

7. HOPPER, E. apud O'DOHERTY, B. *American Masters: the voice and the myth*. New York: Random House 1973, p. 22.

A atitude de Rothko suscita-se de modo similar, como quando ele busca projetar estados internos na materialidade da tela e em sua planaridade inerente.

8. ROTHKO, M. *Writings on Art*. New Haven; Londres: Yale University Press 2006, p.38.

Quando, em 1943, Rothko afirmava que “toda arte é o retrato de uma ideia”⁸, ele previa seu propósito singular na abstração. O idioma que se torna sua marca registrada, corporificado na pintura *Nº15*, tende, com facilidade, a obscurecer o quanto suas obras são individualmente distintas na técnica, no toque e na sintaxe. Na verdade, essa divergência é mesmo aguda. Em sua totalidade, as quase quatrocentas telas da fase madura do artista contém todas as cores do espectro visual (além de diversas nuances intermediárias); pigmentos que se estendem do mais alto brilho ao mate extremo; superfícies que variam de uma espessura mínima, quase imaterial, a outras, construídas por múltiplas camadas; e suas bordas exploram todas as possibilidades concebíveis, da aguda precisão do contorno a transições quase invisíveis.

Na pintura *Nº15*, as duas massas maiores são diferenciadas de modo sutil (a vermelha superior é mais densa em comparação com a pincelada aguada e mais leve da inferior), sendo, ambas, interceptadas por um lilás acinzentado e pálido, que se desloca tanto para baixo como para cima da faixa mediana, emprestando um matiz mais frio à pintura; a aparente simetria da tela desmente a ligeira aceleração da parte inferior do campo escarlate – movimento que é contrabalançado pelos acontecimentos da margem superior direita, bem como pelo peso ligeiramente maior do branco, que emerge da faixa pictórica mostarda abaixo. Finíssimos respingos, como num microscópico pontilhismo, invadem o amarelo intenso, como marcas que parecem feitas calculadamente ao acaso, humanizando a insensível uniformidade da obra. Por trás dessas torções, giros e variações, podemos intuir uma complexidade que lembra o jogo das ideias na própria mente humana. Esta é uma das razões pelas quais essa pintura é realmente o mais exato “retrato de uma ideia”. A outra é que as imagens abstratas de Rothko possuem entre si uma semelhança, uma familiaridade. Mas, assim como rostos humanos que se parecem entre si, nenhuma dessas pinturas é igual a outra.

David Anfam é historiador da arte, curador e editor da Phaidon Press. Especialista em arte moderna norte-americana, é PhD pelo Courtauld Institute of Art, da Universidade de Londres. Entre suas publicações, destacam-se: *Abstract Expressionism* (1990), *Franz Kline: Black & White, 1950 – 1961* (1994), *Mark Rothko: The Work On Canvas – A Catalogue Raisonné* (1998), *Clyfford Still: Paintings, 1944 – 1960* (2001), *Arshile Gorky: Portraits* (2002), *David Smith: A Centennial* (2006) e *Anish Kapoor* (2009).

Tradução: Virginia H. A. Aita, pesquisadora e curadora.