

UMA ENCOMENDA PARA MARK ROTHKO: O CAMINHO ASSOMBROSO DA LIBERDADE ARTÍSTICA.

*Carolina de Oliveira Silva¹
José Márcio Ferreira da Rocha²*

Este artigo parte da obra e vida do pintor Mark Rothko – um dos expoentes do expressionismo abstrato– para discutir questões referentes à liberdade de criação do artista, levando em consideração a sua estética e crítica imbricada em ideias sobre a utilidade da pintura. Sua origem letã e judaica, e posteriormente sua naturalização como cidadão americano, pretende dizer muito sobre sua inserção no mercado de arte da época. A admiração por Nietzsche contribuiu para a reformulação de seus objetivos artísticos que, até então, prestavam serviço ao alívio de um vazio fundamental do homem moderno. O suicídio motivado pela depressão e a inconformidade com os rumos da arte e do homem poderia ser interpretado como uma alternativa possível à liberdade artística? Palavras-chave: Mark Rothko. Expressionismo abstrato. Liberdade artística. Pós-guerra.

INTRODUÇÃO

Em 25 de fevereiro de 1970 Mark Rothko fora encontrado no chão do banheiro de seu estúdio em Nova York. Aos 66 anos de idade Rothko se suicidara. Dois anos antes, em 1968 o artista sofrera um aneurisma da aorta, o que impossibilitou-o de realizar pinturas de grandes dimensões. Além dos problemas de saúde, seu isolamento e a separação de sua segunda esposa Mell, contribuíram para a depressão, no entanto, a própria arte parece ter sido a principal responsável pela sua morte. Os anos 1970 caminhavam a contramão da pintura abstrata – desacreditando que a arte deveria ser solene, agora as pessoas eram fígadas pela irreverência da *pop art*.

¹ Universidade Presbiteriana Mackenzie, Doutoranda em Educação, Arte e História da Cultura.

² Faculdade Paulista de Artes, especialista em História da Arte: Teoria e Crítica.

Para Simon Schama (2006) historiador e acadêmico, o contato com as obras de Rothko era desafiador e ocupava um espaço além do entendimento humano, “eu me senti atravessando aquelas linhas negras para algum lugar misterioso no universo”, confessa. A problemática dos valores humanos ganha espaço em imagens que não têm cabeça e nem ossos, a sobrepujação do pós-guerra é um dos principais conflitos que foram discutidos pelos artistas e intelectuais emigrados para os EUA – o expressionismo abstrato surge como uma emergência autêntica.

Foi em 1958 que a companhia canadense de bebidas Seagram quis que o pintor decorasse seu novo prédio em NY, nesse ano Rothko estava no auge de sua fama, há apenas quatro anos seus quadros haviam triplicado de preço – isso era o que os americanos precisavam para comprovar que havia profundidade ali. Convidado pelo arquiteto do edifício do Seagram a criar algo para o Quatro Estações – restaurante que ocuparia o andar térreo do edifício em Manhattan – o trabalho lhe renderia 35 mil dólares. A dúvida de Rothko era sobre o capitalismo e sua história de sucesso como artista na América: a tragédia, o êxtase, a angústia e o terror eram ainda possíveis para as misérias enriquecedoras desse país?

Mas devemos procurar outro lugar se quisermos encontrar as analogias na ação humana para nos iluminar sobre as atividades do artista. É o poeta e o filósofo que fornecem a comunidade de objetivos em que o artista participa. Sua principal preocupação, como o artista, é a expressão em forma concreta de suas noções de realidade. Como ele, eles lidam com as verdades do tempo e do espaço, da vida e da morte, e as alturas da exaltação, bem como as profundezas do desespero. A preocupação com os problemas eternos criou um terreno comum que transcende a disparidade nos meios utilizados para alcançá-los. E é na linguagem do filósofo e poeta ou, ainda assim, de outras artes que compartilham o mesmo objetivo que devemos falar se quisermos estabelecer algum equivalente verbal do significado da arte.³

Esses problemas eternos culminaram em um dos grandes desafios de sua carreira: as pinturas encomendadas pela Seagram. O número 222 da Bowery, fora o cenário dessas inquietações: os painéis da Seagram foram encarados como uma educação silenciosa, o antídoto para a trivialidade da vida. Para Rothko o quadro vive pelo companheirismo, apresentando-se ao observador sensível, no entanto, esse mesmo quadro morre também dessa maneira, seria então um risco enviá-lo ao mundo?

³ ROTHKO, 2006, p. 21.

UM MERCADO PARA ROTHKO

Com base no pensamento do filósofo alemão Georg W. F. Hegel, o conceito de liberdade é entendido como uma relação que se coloca permanentemente, não como um estado em si, mas como atitude, a liberdade é o que se dá na relação entre os próprios homens. É a partir daí que se manifestará a universalidade sobre a particularidade, em um processo dialético que revela a singularidade como esfera de realização de “um eu que é um nós, e de um nós que é um eu” (HEGEL, 1992, p.145).

Sua tarefa, para além de superar a díade representada, por um lado, pela filosofia pré-moderna da ordem e, por outro, pela ética iluminista do indivíduo autônomo, parece ter sido mesmo demonstrar que a liberdade dos indivíduos só se efetiva pela mediação de relações políticas.⁴

Essas mediações políticas, tangem diretamente às questões do mercado de arte e ao valor das obras reforçadas no contexto contemporâneo que, a partir de 1970 estabeleceu, por exemplo, com autores como Clemente Greenberg, as relações entre o expressionismo abstrato e a crítica de arte. O sucesso da Escola de NY poderia ser explicado pela defesa da autonomia da arte e pela escolha deliberada dos artistas em desempenhar um papel relevante no cenário da Guerra Fria, demonstrando os valores da nova arte americana que atingira uma influência mundial e colocara NY como o novo centro do mundo artístico.

A liberdade de expressão que os EUA tinham interesse em projetar, culminavam em um mercado de arte que, a despeito da angústia existencial, tornou-se um grande sucesso. Prosseguimos então com Flávia Galli Tatsch (2017) em sua discussão acerca da liberdade criadora, a formação de um público comprador de arte e os caminhos trilhados até aquilo que chamamos de consumidor final. Tatsch afirma que o poder econômico perpassa a liberdade do artista, evidenciando questões que tangem o artista e suas instâncias de criação desde a produção até a chegada ao público.

Entre agentes e instituições, a obra de arte para Tatsch, passa por quatro momentos antes da consolidação: a produção, a reflexão crítica, a circulação da obra e do artista e, ao final, a sua comercialização. Esses apontamentos trazem para discussão a questão de artistas que não conseguem obter sustento por meio de suas produções e por isso precisam de apoio financeiro de alguma instituição, estabelecendo as condições necessárias para aquilo de Jorge Coli (2006) chama de manifestação do objeto artístico.

⁴ RIBEIRO, 2009, p. 13.

Por ora, limitamo-nos a constatar que eles permitem a manifestação do objeto artístico ou, mais ainda, dão ao objeto o estatuto de arte: a galeria permite que o pintor exponha seus quadros (isto é, que “manifeste” sua arte) e, além disso, determina, escolhendo um tipo de objeto dentre os inúmeros que nos rodeiam, que ele seja “artístico”.⁵

Coli refere-se a instrumentos específicos da formação cultural de determinado grupo social. No entanto “delega” a certas instituições a “função” de apontar o que seja uma obra de arte para esses grupos. A relação artista-público, neste caso, aponta para uma direção curiosa: existe liberdade criativa pela vontade do artista ou a necessidade criativa surge por uma determinada circunstância?

Assim, o expressionismo abstrato e sua associação direta ao existencialismo, com seus pintores frequentemente ligados a filósofos como Sören Kierkegaard, regularmente citado por Harold Rosenberg e o próprio Rothko. A vertente da filosofia existencialista discute os propósitos, as causas e as consequências das ações humanas no âmbito do indivíduo. Kierkegaard traz à tona em obras como *O Desespero Humano* (1849) a equiparação do desespero ao conceito cristão do pecado, em que o único remédio seria a morte.

Visto que na linguagem humana a morte é o fim de tudo, (sendo de) costume dizer-se, enquanto há vida há esperança. Mas, para o cristão, a morte de modo algum é o fim de tudo, e nem sequer um simples episódio perdido na realidade única que é a vida eterna; e ela implica para nós infinitamente mais esperança do que a vida comporta, mesmo transbordante de saúde e força.⁶

A morte como esperança representa um manifesto pela liberdade de expressão, a única maneira encontrada em uma sociedade como a da época de ser livre. A ideia de liberdade na contemporaneidade perpassa, para Tatsch, pela raridade e a originalidade da obra de arte, dando ao artista o controle sobre ela – ainda que em um mercado que promove o gosto por meio dos museus, galerias e do público.

Ao apontar para novas maneiras de compreensão da própria arte, a negação de métodos ilusionistas altamente em voga e a postura crítica em relação à sociedade e ao *establishment* americano, o expressionismo abstrato resultou em uma estética peculiar: a gestualidade espontânea, as manchas ou massas de cores que se fundem, o ritmo exercido pelo movimento do corpo, categorizando o gesto como igualmente importante para o processo de criação, as saturações e as densidades de tintas heterogêneas.

⁵ COLI, 2006, p. 107.

⁶ KIERKEGAARD, 1998, p. 191.

UMA RESPOSTA AO SUCESSO

Rothko acreditou na experiência pessoal do indivíduo quando diante de suas telas, uma contemplação autenticamente reflexiva do sujeito. A vulnerabilidade emocional envolveria o observador a uma total receptividade para a fruição e experimentação das pinturas, é quando a experiência individual torna-se fundamental.

Artista emblemático que costumava dizer que “a pintura vive ou morre no olhar sensível do observador”, Rothko acreditava que a cor era apenas um veículo para a experiência emocional que deveria passar o espectador. O mestre da cor tinha interesse na reação humana “crua” e a cor funcionava como o condutor para a tal virgindade sentimental. Diferente da sua pintura no início de carreira, quando ainda dava aula para crianças, Rothko dizia que pintar deveria ser tão natural quanto cantar, no entanto, suas primeiras pinturas não seguiam o seu próprio conselho, o que ele estava fazendo era pensar demais – a ação preconizada pela cor dava um início dramático a carreira de Rothko, que tornaria-se de fato um pintor, apenas 20 anos depois.

“A noção trágica da imagem está sempre em minha mente. Não consigo descrevê-la. Não tem cabeça nem ossos”⁷. (ROTHKO, 1958). Sua busca pela brutalidade trágica, encontrou nos livros uma solução: a tragédia grega, a tragédia Shakesperiana e Nietzsche. Sua pintura volta-se para os mitos e monstros, touros sírios, falcões egípcios, meio-homem e meio-bestas sacrificados ou desmembrados – imagens irrefutavelmente trágicas, mas que ainda estavam distantes do mundo real onde a guerra chegara.

O gesto pictórico de Rothko é o gesto pacato, uniforme, do caiador que pinta um muro; pouco a pouco, seguindo o ritmo regular do movimento que espalha a cor, percebe-se que a tinta altera a situação ambiental, e que está nascendo um espaço onde não havia senão uma interrupção na continuidade do espaço. A parede deixa de ser um limite, uma interdição psicológica; como que absorvido e filtrado pela trama da cor, o espaço de lá passa para o de cá, transborda dos limites do muro, invade o aposento com seu vapor. A parede torna-se ambiente; o espaço infinito, cósmico, transforma-se em espaço empírico, para viver dentro dele.⁸

Talvez por este motivo Rothko temia que suas pinturas servissem apenas para um propósito decorativo, seu incessante estudo da reação dos compradores de suas pinturas era então, uma prática

⁷ Trecho retirado do documentário *Power of Art* (2006).

⁸ ARGAN, 1988, p. 623.

recorrente. Rothko era um pintor que esperava e depositava a esperança em um contemplador que, de fato esvaziasse sua mente para conseguir livrar-se de valores estéticos previamente estabelecidos. Dessa maneira, Rothko apavorava-se ao pensar que uma pintura sua serviria de decoração, o artista praguejava contra aqueles que jantariam debaixo da sua arte, esperando que seus quadros destruíssem o apetite das pessoas.

Em 1959, Rothko já havia quase completado sua encomenda. A inspiração, ainda que inconsciente, para os murais de Seagram, estavam em Florença, na Biblioteca Michelangelo na Igreja de São Lorenço, Rothko acreditava que Michelangelo atingira justamente o sentimento que ele procurava: ele fez os espectadores sentirem que foram aprisionados em um lugar onde as portas e janelas foram bloqueadas e a única opção era ficar batendo suas cabeças contra a parede.

A aceção trágica de Rothko preconizava uma visão do artista com relação ao próprio país, os EUA, ironicamente, estavam presos entre a bomba e o supermercado – a paranoia e a alienação, o holocausto e a bomba atômica, uma vida fabricada e acobertada pelas aparências. As figuras humanas, agora mutiladas, conseguiriam a mesma comoção das obras de Michelangelo? O abandono da figuração pelos expressionistas abstratos, aspiraram um outro tipo de expressão de sentimento – multiformas dissolventes, manchadas e gotejantes. Rothko afirmava que as pessoas deveriam ficar há cerca de 45 centímetros de suas pinturas, o que significaria tal proximidade em uma época em que as relações tornavam-se mais indiferentes?

Entre 1954-57 os mesmos museus que recusaram Rothko na década 1930, ansiavam por uma obra sua, o preço de sua humanidade fora triplicado. O relaxamento diante de uma obra de arte era exatamente o contrário daquilo que Rothko desejava, o êxtase, o arrebatamento e a perdição. “Aceitei essa tarefa [os murais da Seagram] com intenções estritamente maliciosas”, afirma Rothko (1998, p.376), esperando que os que estivessem ali se sentissem presos.

No entanto, para isso, Rothko deveria percorrer um árduo caminho, de indignação e êxito, sendo talvez tratado como um bem-sucedido decorador de interiores daqueles que poderiam pagar melhor. Rothko submeteria-se a uma obscena venda de seus fundamentos mais solidamente defendidos ou, de forma sarcástica, usaria de seu poder para impor a contragosto algo que poderia ser um estorvo para aqueles que comeriam sob seus painéis?

Após aquela fria manhã de quarta-feira do mês de fevereiro de 1970, em que Rothko fora encontrado morto por seu assistente Oliver Steindecker, os amigos mais próximos do pintor recordaram suas impressões acerca de seus últimos quadros. Para eles, o suicídio já confirmado àquela altura, não era motivo de surpresa. Rothko parecia ter perdido a inspiração e a paixão, suas pinturas pareciam isentas do poder emotivo que inicialmente continham. O observador, possivelmente, não teria o mesmo “diálogo vivo” de anteriormente, os tons metálicos e rígidos pintados pareciam refletir o que Mark Rothko tornara-se naquele momento.

Sabe-se que Rothko foi um pintor que prezava pela experiência individual do sujeito em contato direto com os seus quadros, experiência essa que só poderia ser consumada entre a própria pintura e o observador, nada poderia, em sua visão, se interpor entre ambos. A transcendência como qualidade das obras de Mark, ampliam de forma pertinente e reforçada, as questões sobre o valor das obras de arte, ainda reverberadas na contemporaneidade, demonstrando um caráter iminente atemporal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 2014, uma reportagem lançada pelo *site* Fatos Desconhecidos, pretendeu, de forma pouco aprofundada, discutir o valor das obras de arte. O texto atenta para o percurso da obra e como exemplo, utiliza um dos quadros de Rothko, arrematado em um leilão por 72 milhões de dólares, valor que, segundo o *site*, fora o maior oferecido por uma pintura dele. A reportagem segue na tentativa de explicar esse fenômeno – “o mercado possui regras que explicam o alto valor das obras” – negando a relação do preço com a complexidade da obra – “também é preciso entender que as cifras não remetem muito à habilidade do artista” – exemplificando de maneira irônica obras como a de Damien Hirst, um dos líderes do *Young British Artists* (YBAs), justificando que ele “delega a produção de seus famosos quadros de bolinhas a assistentes, que são instruídos sobre as cores e a ordem dos círculos. Mesmo assim, uma obra dessas já foi vendida a R\$ 1,3 milhões”.

Defende-se que o principal critério seja o renome do artista, nesse sentido a assinatura é que atribui o valor a obra, o artista transforma-se em marca e a arte se torna um mercado que compra tanto o poder quanto o *status*. Mas, se já reconhecemos o poder do mercado de arte, onde encontramos então o poder de Rothko? A encomenda para o Quatro Estações, um restaurante de 4,5 milhões de dólares, não era tão simples como parecia, Rothko era um pintor renomado que precisava aprender a trabalhar em um espaço público.

Talvez o poder de Rothko esteja justamente em sua capacidade de compreender o humano e suas criações – a arte e o mercado – como extensões do sofrimento, da angústia e das dualidades. Quando Rothko olha para os trinta quadros que pintara para o Quatro Estações ele vê a ruína de seu projeto, recusando algo em torno de 2,5 milhões de dólares, ele parte em uma busca incessante que perdurou pelos últimos anos de sua vida – à procura por um lugar onde pudesse realizar a frustração desses painéis. Enquanto Rothko tornava seu trabalho mais sombrio, a arte da época ficava cada vez mais *pop* – o que queriam as galerias no momento – defensivo e furioso, Rothko experimentava uma liberdade dolorida, não se rendendo ao poderoso mercado de arte, que mais tarde absorveria sua destreza e a transformaria em valor.

Fundada em 1971 pelos filantrópicos John e Dominique de Menil, a capela de Houston deu a Rothko a liberdade de acompanhar o projeto e criar algo para o seu interior, um lugar construído para ser um santuário para pessoas de todos os credos e que recebe mais de 60 mil visitantes a cada ano. A luz baixa, a pedido do próprio Rothko, intensificava a experiência de seus quadros. Os quadros que antecederam o suicídio de Rothko aparecem em um tipo de viagem abstrata que revelam espaços que, talvez sejam de onde viemos ou onde terminamos, nos envolvendo e nos chamando, como um autêntico elogio aos seres humanos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna – do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- COLI, Jorge. O que é arte. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- FATOS DESCONHECIDOS. Por que algumas obras de arte valem tanto? 22 jun. 2017. Disponível em <<http://www.fatosdesconhecidos.com.br/por-que-algumas-obras-de-arte-valem-tanto/>>. Acesso em 26 jun. 2017, 11:45:20.
- GONÇALVES, R. Clement Greenberg, o Expressionismo Abstrato e a crítica de arte durante a Guerra Fria. In: Cultura Visual, n. 19, julho/2013, Salvador: EDUFBA, p. 101-114.
- HEGEL, GEORGE W. F. Fenomenologia do Espírito - Parte I. Petrópolis: Vozes, 1992.
- _____. Estética, textos seletos. São Paulo: Ícone, 2012.
- KIERKEGAARD, Sören. O Desespero Humano (Doença até a morte). Coleção Os Pensadores. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1988. Disponível em <<http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/revistaestudosfilosoficos/res1-rev2.pdf>>. Acesso em 19 jun. 2017, 10:33:25.
- MARK, Rothko. The Artist's Reality: Philosophies of Art. New Heaven: Yale University Press, 2006.
- NATIONAL GALLERY OF ART. Mark Rothko: Seagram Murals. 2001-2012. Disponível em <<https://www.nga.gov/collection/rothko.shtm>>. Acesso em 19 jun. 2017, 13:30:15.
- POWER of art. Direção: Simon Schama. Produção: Gemma Ryan. BBC, 2006.
- RIBEIRO, Fernando J. Armando. A constituição do estado no pensamento de Hegel. Revista Faculdade de Direito URMG, Belo Horizonte, n.55, p.11-32, jul/dez. 2009.
- TATSCH, Flávia Galli. Café Filosófico: Liberdade e criação artística – mercado e gosto. Instituto CPFL. Produção Executiva: Mario Palermo. Programa exibido em 11 jun. 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3j8DHmyJoT8>. Acesso em 12 jun. 2017, 10:00:20.