

## O efeito Rothko

Carlos Zílio

O fim do mundo não era mais mera mística apocalíptica. Hiroshima havia mostrado a capacidade humana da destruição. Pouco depois, a tensão permanente ganha o nome de guerra fria, e o destino da espécie passa a estar definido pela simples pressão de um botão. Nesse mesmo período, a pintura de Rothko ganha sua maturidade. Os limites da potência humana e sua capacidade de trabalhar o fim estão aí antitética e radicalmente situados.

A intensidade da vida de Rothko é também a de um momento histórico marcante dos Estados Unidos para onde seus pais, judeus russos emigraram em 1910, quando ele tinha sete anos. Passando por duas guerras mundiais e pela experiência da Depressão econômica, ele bem como seus colegas de geração de artistas norte-americanos abrem caminho em uma sociedade, sem grande tradição nas artes plásticas, para a afirmação de uma nova matriz cultural. A pintura americana vivia o desafio de ser uma possibilidade de aproximação lúcida desse tempo de negação, no qual buscava ser uma afirmação, produzindo uma imagem reveladora do horror. Evidentemente, não se tratava de uma reação a políticas imediatas, mas sim ao tecido histórico que vinha sendo maturado. Uma época de potência só podia ser respondida com uma arte de potência e um envolvimento com o drama humano recolocado na dimensão da era atômica.

Em 1958, o pintor recebe a encomenda de um painel para o restaurante do Seagram Building em Nova York.<sup>1</sup> Seria então a sua primeira pintura dessa proporção. A grande dimensão produziu algumas mudanças nítidas na obra do artista: cores mais escuras, de uma gravidade inédita, e a predominância da horizontalidade no formato do quadro. Em lugar das massas de cor, Rothko ocupa as telas pela demarcação de formas retangulares que criam uma ambivalência entre figura e fundo e que ganham, ao mesmo tempo, uma evidência totêmica. Como é sabido, o artista concluiu mas não entregou as pinturas devolvendo o dinheiro já pago. O restaurante, espaço mundano, era, para ele, incompatível com seu trabalho. A não-entrega das obras demarca uma ética muito própria do intelectual imigrante de esquerda ou, para situar melhor na denominação política norte-americana, liberal radical, pouco à vontade com o seu crescente sucesso em um mercado de arte em expansão, onde detectava crescentes manobras de fetichização da produção.

Em depoimento, Rothko explicou que os painéis foram inspirados em Miguelangelo: “depois de algum tempo em que comecei meu trabalho, eu me dei conta que estava muito subconscientemente influenciado pelas paredes da sala da escadaria da Biblioteca Laurenciana de Florença [...] ele faz os espectadores sentirem que estão apanhados em uma armadilha em uma sala onde todas as portas e janelas estão

<sup>1</sup> Usarei, ao longo do texto o termo mural ou painel, como geralmente aparece em textos para designar esta obra e, ainda, a denominação genérica de sala para me referir ao trabalho, considerando o seu caráter ambiental.

emparedadas, então o máximo que eles podem fazer é bater com as suas cabeças para sempre contra a parede”.<sup>2</sup> A menção a Miguelangelo é em si bastante sintomática. Ao eleger o artista florentino, fica situado o nível de ambição que o pintor se propõe enfrentar.

Não mais simples quadros de cavalete, mas pinturas capazes de pelo formato e dimensão responderem ao diálogo direto e intensivo com o espectador. A escala cresce. Barnett Newman, por exemplo, propõe que o quadro seja visto de perto para que, nessa distância, haja a possibilidade de vivenciar um campo pictórico que nos daria a experiência inédita de um espaço primordial. Rothko irá adotar para o painel uma outra possibilidade: a da criação de um espaço exclusivo, uma sala capaz de intensificar a relação da obra com o público. O mural será doado em 1969 para a Tate Gallery com esse compromisso.

Anos antes, Rothko já escrevera ao diretor do Whitney Museum a propósito da disposição de seus quadros: “desde que eu tenho um profundo senso de responsabilidade pela vida que os quadros terão no mundo, eu irei com gratidão aceitar de qualquer forma a sua exposição, onde sua vida e significado possam ser mantidos, e negar todas as ocasiões em que isto não seja feito”.<sup>3</sup> Doando os murais da Seagram para a Tate, Rothko estipula que os nove quadros devam ser colocados em uma sala, sozinhos e nunca serem mostrados juntos com outra pintura. Ele afirma: “me parece que o objetivo principal é o de proporcionar a este espaço que você me propõe a maior eloquência e o mais profundo impacto que meus quadros seriam capazes”.<sup>4</sup>

A demarcação de um espaço com uma série de características, sendo a pintura o seu foco central, ganha força expressiva. Para a realização da sala, o artista pinta miniaturas dos murais e os dispõe em uma maquete do espaço. Todas as indicações, a disposição dos quadros, a cor das paredes e a iluminação são especificadas. A iluminação, aliás, é um item que Rothko vinha há algum tempo precisando. Desde sua primeira exposição individual em um museu (MoMA, 1961), ele orienta a instalação e toma decisões radicais que se afirmarão em outras mostras subseqüentes e que podem ser resumidas pela aproximação da distância entre os quadros entre si e do chão e, ainda, a baixa intensidade da luz. Essas características estarão consagradas na sala da Tate.<sup>5</sup>

Os filósofos iluministas viam o museu como o local onde o público teria acesso ao patrimônio artístico da humanidade não mais restrito ao clero e à nobreza. De fato, a arte despojada das grandes narrativas sacras e colocada ao alcance físico da população parecia ganhar um local democrático e secular. Mas, em uma sociedade na qual o mercado é o princípio básico, o museu de arte vive a dinâmica permanente do conflito entre seus ideais

<sup>2</sup> Diane Waldeman. *Mark Rothko*. Londres: Thames and Hudson, 1978.

<sup>3</sup> Idem.

<sup>4</sup> Idem.

<sup>5</sup> Jeffrey Weiss. *Mark Rothko*. Washington: National Gallery of Art, 1998.

de origem e a função de consagrar e valorizar obras. Atualmente, sua dimensão pública se torna ainda mais presente. Transformados em ícones urbanos, ocupados por fluxos humanos incessantes produzidos pela indústria turística, os museus, com todas suas contradições, foram ainda mais dessacralizados tendo seu caráter profano acentuado.

Em traços muito amplos poderíamos afirmar que, no sistema expositivo da Tate Modern, predominam tendências mais voltadas para a conquista da materialidade e autonomia do suporte e aquelas que buscam a relação entre arte e vida. À medida que a coleção se acentua no final do século XX, cresce com força o sentimento de “desencantamento do mundo”, que tomará conta da cultura com a prosperidade do pós-Segunda Guerra e o surgimento da cultura de massas. A presença da sala Rothko ganhou destaque na sua transferência da Tate Gallery para a Tate Modern. Não pela sala em si, fiel à original, mas pela relação com um novo grande investimento arquitetônico, dispondo de uma coleção selecionada e ampliada, um dos mais importantes acervos de arte moderna e contemporânea. Em meio a esse conjunto, organizado em ordem cronológica e associado por movimentos, a sala Rothko é um núcleo particular por congregar várias obras de um mesmo artista com montagem diferenciada.

A disposição particular da sala, no entanto, é insuficiente para explicar por si só sua importância no conjunto da coleção. Basicamente ela nos emociona, comove e requer nosso silêncio contemplativo. Não há dúvida que todo o aparato pictórico e o dispositivo cênico que a cerca provocam a comunicação precisa com o espectador. É claro que estamos imersos em uma proposição do sublime e da relação entre finitude e infinitude, mas de um sublime vinculado ao cotidiano. Uma experiência que possui a naturalidade da vida de um artista da grande metrópole que nos remete, principalmente, às cenas do homem anônimo em meio à multidão do metrô, um tema caro para Rothko no início de sua carreira. Uma transcendência do cotidiano que certamente contamina o espectador e o retira de seu anonimato massificado.

Não se pode depreender daí qualquer afirmação valorativa dessa obra em relação às demais que compõem a coleção da Tate Modern, o que não nos impede de reconhecer que ela, entre outras, possui um estatuto particular pelo seu poder em se tornar efetivamente presente. Essa atualização nos indica a possibilidade de se pensar o processo histórico específico para a obra de arte regido por uma outra temporalidade. Assim, conseqüentemente, concepções ideológicas eventuais envolvendo obra e estatuto do artista, por exemplo, podem ganhar maior complexidade se pensadas a partir de referências históricas mais amplas.

Fazer parte, mas estar à parte dentro do conjunto é a tensão que a sala produz. Em um sistema de montagem que privilegia o tempo cronológico, temos a reafirmação do tempo profano e institucional do museu. O efeito Rothko é o de desarticular esse sistema uma vez que a sala atua sobre o espectador de um modo particular reorientando a sua relação com o conjunto da coleção. A topografia de espaços que se associam linearmente é

redimensionada pois há uma permanência temporal do trabalho de Rothko sobre os demais. De algum modo, a sala irradia sua presença não como um centro físico, mas simbólico, ao romper e desarticular a continuidade linear. Assim, o espectador é retirado de uma relação associacionista para a de uma vivência de um tempo, digamos, sagrado, regido por uma lógica não-historicista. Não se trata de manobra religiosa, ao contrário, a sala abre um espaço concreto de transcendência. Em um tempo de permanente sensação do fim e indigência humanas, os murais Seagram nos dão a ver a consciência do trágico e a vocação humana para a grandeza como uma possibilidade real.