

A conquista espacial de Mark Rothko

Pedro Duarte

p.d.andrade@gmail.com

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, (UNIRIO), Rio de Janeiro, Brasil

resumo O objetivo deste ensaio é caracterizar a experiência estética do espaço na obra do pintor Mark Rothko, tendo em vista considerações filosóficas, sobretudo de Martin Heidegger e do Romantismo alemão. Pretende-se esclarecer o conceito de espaço que entra em jogo nos quadros desse pintor expressionista abstrato do século XX, através do acompanhamento de etapas da sua trajetória, e sugerir ainda uma concepção de espacialidade da arte em geral. Essa espacialidade, ao invés de ser parada, substancial e quantitativa, seria um movimento dinâmico qualitativo. Como afirmava Heidegger, “o espaço espaça”. Os quadros de Rothko oferecem, na própria experiência pictórica, o sentido concreto do espaçamento do espaço.

palavras-chave Pintura; espaço; cor; Rothko; Heidegger; Romantismo

Este museu não estava no meu plano de visitas. Mas, já que estava à sua frente, entrei. (...) Pareceu-me que compreender um quadro – até onde isso se dá – não é, de maneira alguma, penetrar em seu espaço, mas, muito mais, é o avanço deste espaço – ou de pontos bem determinados e diferenciados dele – sobre nós.

(BENJAMIN, 1989)

Poucas décadas atrás, o homem vangloriava-se de sua conquista do espaço. É sintomático que tal conquista tivesse em vista o fato de que, finalmente, ele saíra da terra. Insatisfeito com a sua situação e, talvez, com estar simplesmente situado, o homem pôs-se dentro da “corrida espacial”. Se algum dia o céu foi o limite, agora deixava de ser. Não era apenas alegria

Recebido em 20 de julho de 2013. Aceito em 05 de setembro de 2013.

doi:[10.1590/1981-2847-0111-1-167-182](https://doi.org/10.1590/1981-2847-0111-1-167-182), Curitiba, São Carlos, vol. 11, n. 1, p.167-182, abril, 2014

o sentimento que atravessava a descoberta, mas também alívio. Não estávamos presos à terra, ainda bem. Conquistávamos o espaço em geral. “Tá tudo dominado”, como canta o funk – da terra ao céu. Entretanto, a condição de possibilidade para a conquista do espaço foi o abandono do próprio espaço que, ainda hoje, permanece casa exclusiva da vida do homem: a terra. Eis porque Kafka escreveu, certa vez, que o homem “encontrou o ponto arquimediano, mas o empregou contra si mesmo; ao que parece, esta era a condição para que ele o encontrasse”. Dominar a terra exigia estar fora dela. Ninguém domina alguma coisa dentro da qual está, pois assim ficamos submetidos a essa coisa. Precisamos sair para abarcá-la em seu todo. Mas aí deixamos de habitá-la, só a manipulamos. Eis o ponto de vista – arquimediano – do qual olhamos artificialmente para a terra.

Esse contexto, porém, funciona a partir da compreensão técnica de espaço. Tal espaço é quantidade, jamais qualidade. Fazemos coisas com ele, mas ele pouco pode fazer conosco. Medimos esse espaço com facilidade, entretanto não ficamos nele à vontade. Ele parece grande, mas sua grandeza pode ser sempre medida, e o que pode ser medido jamais permanece assim tão grande. Pois existe também aquela grandeza que não se mede, que não é quantificável: a do amor, da dor, do pensamento. É deste outro tipo de espaço que trata também a arte, ou melhor, é este outro tipo de espaço que arte nos oferece enquanto experiência em ato, fazendo-se a si mesma.

Pensar o espaço da arte sugere duas direções: a da organização espacial dentro das obras e a do espaço de contato entre obra e espectador. Tais direções, contudo, só aparentemente são duas. Na experiência da própria arte, elas acabam exterminando sua diferença. É a organização espacial de todos os elementos dentro da obra que produz o espaço – supostamente fora dela – no qual podemos encontrá-la. Em outras palavras, a obra de arte cria o seu próprio espaço e pede, até exige, que entremos nele para que cheguemos a ela. Não adianta, portanto, conceber a pintura como quadro, se por quadro entendemos somente o espaço de alguma superfície plana que penduramos na parede como qualquer outra de seu tamanho, sem perceber que ele abre, por si mesmo, outro espaço, o seu espaço. Este criar é que faz com que a arte seja arte.

Poucas pinturas deixam tão evidente este traço da arte quanto a *Nossa Senhora Sistina*, de Rafael (Ilustração 13, p.217). Encomendada por Júlio II para a Igreja de São Sisto em Piacenza, a obra foi terminada em 1514.

Tanto o olhar da Madona quanto, sobretudo, o de Jesus em seus braços miram para fora da tela. Para quem olham, senão para nós, que os olhamos? Tais olhares abrem a dimensão pela qual o espaço da obra se desdobra. Nós somos chamados por eles. Para completar, o braço, a mão e os dedos de São Sisto apontam para os fiéis que estariam presentes nas cerimônias sagradas. Inclinada para baixo, Santa Bárbara também parece olhar para os fiéis. É a pintura que, através de seus elementos espaciais internos, cria o espaço externo pelo qual os espectadores, fiéis de outrora ou nós, podemos encontrá-la. Em suma, o espaço da pintura alonga-se para além dela. Somos convidados a entrar em seu espaço.

Não somos retratados dentro da cena pintada por Rafael, mas fazemos parte de sua estruturação como o ponto ausente para o qual sua presença se dirige, assim como ela constitui a situação em que ficamos situados quando a olhamos. Os dois pequenos anjos debruçados na balaustrada abaixo da cena fazem a transição entre espectador e obra. Situam-se no limite inferior da pintura, onde ela supostamente acabaria e o espaço exterior, então, começaria. Eles, porém, fazem, do que seria este fim da obra, a transição de sua espacialidade para além do quadro. Tinham que ser anjos, é claro. Religiosamente, eles ficam exatamente entre o âmbito humano e o âmbito divino, o que é análogo, aqui, à passagem entre o âmbito do espectador e o da obra.

Na pintura de Rafael, há ainda o joelho dobrado da virgem Maria, que traz a forte sensação de que seu andar, se fosse continuado para além daquela cena, faria com que ela saísse do quadro e entrasse no “nosso” mundo. Ruma a Madona para o suposto espaço fora da tela, onde estamos. É claro que, por sabermos ser pintura, ela não completará seu movimento. Somos colocados em sua paralisação, no momento específico que jamais será outro. Ela nunca sairá da tela. Isso vale, porém, só até certo ponto, pois, esteticamente, o sentimento despertado pela pintura fundamenta-se no fato de que nosso olhar capta tal movimento, ainda que iminente. Em suma, a ameaça – nunca cumprida e sempre cumprida ao mesmo tempo, pois está e estará sempre se cumprindo – de que a Nossa Senhora completará seu andar e sairá do quadro já faz com que, a seu modo, o espaço da obra prolongue-se para além do quadro empírico.

Marielen Putscher, historiadora da arte, sugeriu a hipótese de que, na origem, Rafael tivesse feito não um “quadro”, mas uma “janela pintada”,

ao fundo da Igreja de São Sisto. Em 1955, ela pediu a seu antigo professor, o filósofo Martin Heidegger, que escrevesse o posfácio de sua tese. Para ele, porém, ainda precisaríamos entender o que é a “janela”, definida como aquilo que, enquanto deixa entrar o aparecer, é olhar lançado para fora, na direção do que advém (HEIDEGGER, 1983b, p. 119-120). Repare-se que a janela não é meio pelo qual se olha. Ela é já o olhar, pois é próprio do olhar lançar-se, colocar-nos onde, em princípio, não poderíamos estar. Pelo olhar, como janela, vamos aonde não estamos. É o que faz a obra. Heidegger a chama, simplesmente, de “rosto”. Negativamente, ele desprendia tal imagem do significado de cópia, imitação e figuração. Positivamente, o enigma pelo qual a imagem torna-se rosto na pintura de Rafael explica-se porque ela olha para nós, como só um rosto pode fazer. Esta imagem tem olhos, e são esses seus olhos voltados para frente que abrem o seu espaço.

Curiosamente, entretanto, o projeto da filosofia de Heidegger de “destruição da estética”, por considerá-la deletéria como forma de experimentar a arte na época moderna, considera que fica proibido, para a pintura de Rafael, desdobrar sua essência original ainda hoje, desde que ela foi deslocada de seu sítio primeiro, a Igreja de São Sisto, para um museu. Em sua errância no estrangeiro, a pintura perderia tal sítio, já que o museu tornaria tudo homogêneo e uniforme como matéria para “exposição”. Logo, a pintura jamais cessaria de desejar seu lugar, Piacenza. Não será, porém, que a dita errância da obra é sua essência se fazendo historicamente enquanto tal? Essa pergunta é decisiva, pois, dependendo da resposta, podemos considerar que o sagrado na pintura de Rafael é o conteúdo religioso ali representado ou a própria arte em sua capacidade de criar espaço para o que não era antes e, com ela, passa a ser.

Museus, aliás, podem ser experimentados como algo além de espaço turístico. No fim do século XVIII, August Wilhelm Schlegel e Caroline Schlegel, em um texto que reproduz suas “conversações no Museu de Dresden”, chamam essa pintura de Rafael, que estava ali à frente deles, de conjunto “construído como um templo”. Era a época romântica, a pintura já estava no museu há cerca de cinquenta anos. Isso não foi capaz, porém, de tirar da obra de Rafael o caráter sagrado de templo. “Quando subi para ver seu rosto de perto, não posso negar que me sobreveio um estremecimento e meus olhos ficaram úmidos” (SCHLEGEL, 2007, p.

94) , afirma – diante da Madona – Louise, a personagem que August e Caroline criaram em seu texto. Era do espaço que a própria obra produz, mesmo no museu, que ela falava. É essa criação que é essencial e sagrada na obra.

Não fosse assim, Mark Rothko, quase quinhentos anos depois, jamais poderia ter assumido que há algo de sagrado em sua obra. Não quero, aqui, passar por cima da historicidade que faz da arte de ontem algo diferente da de hoje. Também não é possível, contudo, deixar de perceber o enigma que é as obras antigas disporem a temporalidade de forma que, a despeito de tal alteridade, continuam a nos atingir, séculos e séculos depois. Não se trataria, em todo caso, só da diferença entre arte religiosa do passado e arte de museu do presente. No caso de Rothko, já pode assustar o fato de que ele é “abstrato”, enquanto Rafael é “figurativo”. Porém, o susto diminui escutando o próprio Rothko dizer: “vejo meus quadros como dramas; as formas nos quadros são os personagens” e “estes foram criados a partir da necessidade de um grupo de atores que sejam capazes de movimentar-se dramaticamente, sem embaraço, e de fazer gestos sem timidez” (ROTHKO, 1996, p. 557-558). Em suma, as cores abstratas não separam Rothko da pintura figurativa de Rafael, pois têm a mesma preocupação que esta: o espaço a ser desdobrado pela obra. “Não acredito que tenha havido jamais essa questão de ser abstrato ou figurativo”, confessa Rothko, pois “o que realmente importa é acabar com esse silêncio e essa solidão, respirar e estender novamente os braços”.

É claro, porém, que o aspecto figurativo da obra de Rafael apóia-se no sentido de perspectiva que organizava a espacialidade da pintura do Renascimento, diferente do que já se chamou de “espaço em obra” (TASSINARI, 2001) da arte moderna. Isso permite que os “personagens” de Rothko não sejam distintos da totalidade pictórica. Desde Cézanne e, sobretudo, do Cubismo de Braque e de Picasso, a arte caminhava para a confusão – positiva – entre as coisas e seu espaço, desrespeitando a delimitação de contornos que o naturalismo exigia. Interromper, quebrar, vazar e abrir as demarcações das linhas que separavam os objetos daquele espaço em que estavam dava à arte moderna nova espacialidade. Representar apenas o espaço era coisa bem problemática agora, pois a arte assumia-se, ela mesma, como espaço. Importava, então, a sua apresentação direta. No caso de Rothko, diríamos até: a promoção do espaço.

No contexto moderno, deixa de haver a distinção que, claramente presente em Rafael, separava o céu e a terra, o conteúdo representado pela pintura e o ponto fora dela em que estávamos nós. É como se, agora, o espaço entre a obra e o espectador abandonasse os anjos como signo de sua comunicação. Na sociedade sem deuses, obra e espectador estão, de antemão, no mesmo plano. Em Rafael, a Madona caminha sobre as nuvens, ainda que pareça dirigir-se para nós. Já em Rothko, as cores estão no mesmo mundo que nós. Este é o ponto de partida, sem a transcendência religiosa já garantida. Entende-se, então, que a hierarquia, aqui, perca valor, de onde a distinção entre figura e fundo se torna ambígua. Estamos no mesmo espaço que a obra.

Não há, para Rothko, coisas a serem pintadas. Sua pintura é que pretende tornar-se coisa. Ele pinta para que a coisa pintura possa vir ao mundo e o transforme, ou seja, abra seu espaço, não existente antes. Suas formas “não têm associação direta com nenhuma experiência específica visível, mas nelas reconhecemos o princípio e a paixão dos organismos” (ROTHKO, 1996, p. 557). No entanto, ao contrário do que ocorreria com Jackson Pollock, este “vir ao mundo” não se faz aceleradamente, com a tinta arremessada em movimentos rápidos sobre a tela. Foi com Rothko que a “action painting” descobriu que não precisava ser veloz. Também há o vagar da ação. Essa diferença traduz-se de forma emblemática quando comparamos as fotos que Hans Namuth tirou de cada artista com sua obra: Pollock joga a tinta sobre a tela com tanta velocidade que ela fica desfocada (<http://nga.gov.au/Pollock/action.htm>), enquanto Rothko senta em sua cadeira olhando fixamente a pintura (<http://artistandstudio.tumblr.com/post/34194331361/mark-rothko-1964-photo-by-hans-namuth>). Laboriosamente, conquista o espaço pincelada a pincelada, até que todas já quase não apareçam como tais, ficando apenas a abertura – em cores – que promovem.

Rothko não queria pintar quadros, e sim oferecer algum espaço diferente daquele de essência técnica e quantificável de que falamos. Pintar foi o caminho que encontrou para fazê-lo. Daí certa vocação arquitetônica de seu trabalho. Ele quer sair da superfície plana em que empiricamente está. E sai. Projeta-se para frente. Recua para trás. Puxa-nos para dentro de si. Empurra-nos para fora. Lança-nos para os cantos. Reúne aqui. Dispersa ali. Faz o olhar concentrar, sem pressa. Intensidade. Luz que, graças às cores pintadas, passa e vai, vai e volta, cria caminhos e desvios

onde antes víamos apenas paredes chapadas. Já podemos ver mais do que víamos antes.

Embora Rothko convoque a contemplação para sua pintura, ela está a serviço de um outro objetivo aqui: envolvimento. Não se trata da contemplação distanciada e fria. Trata-se, antes, daquele ver pelo qual chegamos às coisas e as coisas até nós. São entradas o que Rothko pinta. São passagens. É apenas coerente, portanto, que tenha tentado, sempre que podia, dar orientações muito precisas sobre como seus quadros deveriam ser expostos para o público. Essa organização era determinante para o efeito de envolvimento almejado. Era, assim, a organização do ambiente concreto para que o ambiente da experiência da arte pudesse ser criado.

Isso explica o entusiasmo do artista com os projetos que encomendaram a ele obras que fossem ter seu ambiente exclusivo. Era a consumação do sonho que ele sempre acalentara, segundo suas próprias palavras. Em 1958, houve o famoso pedido do The Four Seasons, restaurante situado no térreo do Seagram Building, na Park Avenue, em Nova York. Porém, Rothko, ao fim, não entrega suas telas para o projeto. Só aparentemente, entretanto, desiste. Ele percebe que, ali, o espaço a ser criado pelas obras não é possível. Elas acabam na Tate, em Londres, onde hoje podem ser vistas em uma sala na qual estão montadas de acordo com as orientações do próprio Rothko (Ilustração 14, p.218).

Fica claro o quanto Rothko estava preocupado com o espaço – bem mais do que com a pintura em sentido estrito, como coisa pertencente ao mundo da arte – pelas coordenadas que ele tinha em vista para o projeto. Havia a parte da Biblioteca Laurentina feita por Michelangelo, em Florença, com suas falsas janelas no corredor da escada que desestabilizavam, assim como os quadros de Rothko, as paredes em sua solidez plana. Interior que se tornaria vazado, mas é barrado, forçando o espectador a vivê-lo. Instala-se aí certa tensão, que tem algo da arquitetura barroca, entre o espaço físico e a possibilidade de que ele acolha alguma dimensão transcendente.

Rothko também esteve atento, ao visitar a Europa em 1959, à antiga Vila dos Mistérios, em Pompéia, com a qual se sentia em “profunda afinidade”. Novamente, como na Biblioteca Laurentina, contava a ocupação do espaço, pois as paredes, aqui, eram pintadas diretamente. Seu vermelho, cor quente, tinha o que Rothko procurava: a capacidade de se alastrar

pelo espaço da sala de jantar, chamada de *triclinium*. Essa expansão da cor era consoante com o tema: os ritos de iniciação do deus Dionísio. Segundo Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, o apelo dionisíaco é justo aquele que funde, ao invés de separar. No caso, funde o espaço e o homem. Estamos nele. Ele está em nós. É o oposto do que faria a força que Nietzsche, deixando ecoar outro deus grego, chama de apolínea (NIETZSCHE, 1992). Ela distingue: o espaço está lá e nós estamos cá. Essa obra de Nietzsche estava entre as prediletas de Rothko. Não deve ter escapado a ele que Dionísio aproximava-se de sua arte quando esta envolvia-nos com o espaço. Isso talvez explique que ele gostasse de qualificar sua pintura como trágica, tendo em vista o conflito entre as forças dionisíacas e as apolíneas que orientam a criação.

Entende-se também, aqui, a atração de Rothko pelo *Atelier rouge*, de Matisse. Ele conseguia com facilidade o que Rothko tanto se esforçava para alcançar: a cor como espaço. Poucas vezes, o vermelho foi tão poderoso, tão cor. Seu poder estava em sua capacidade de envolvimento, como se nos sugasse para dentro de sua própria vermelhidão. Essa cor invade o espaço, torna-se o espaço – em que estamos. Nós viramos cor. Somos vermelhos por alguns momentos. Rothko confessa ter visitado várias vezes o MoMA, desde que o quadro foi adquirido em 1949, só para vê-lo.

Não é difícil perceber que as cores predominantes nesta fase tardia da pintura de Rothko são sombrias em comparação com as que costumávamos ver antes. Não é só o vermelho, que já havia e agora domina. Foram-se os amarelos, os laranjas, os rosas. Ficaram o vermelho escuro, o marrom, o cinza e, depois, até o preto. Dionísio, deus do vinho, tomava o espaço solar de Apolo. É o que marca o segundo grande projeto sob encomenda aceito por Rothko, desta vez realizado no lugar pretendido desde o começo. É a Rothko Chapel, em Houston, no Texas, outro espaço exclusivo para suas obras, como ele tanto gostava (Ilustração 15, p.219). Depois de várias discussões com arquitetos, Rothko consegue fazer as obras que queria, mas morre antes que o ambiente fosse de fato montado definitivamente, como está até hoje.

Rothko explorava o espaço sem sair da terra. Daí a simplicidade sofisticada de sua pintura. “Seus quadros pretendem ser apenas paredes coloridas; mas, antes dele, nunca ninguém se perguntou o que é uma parede

(limite, proteção, tela entre um *aqui*, onde estamos, e um *lá*, que é o mundo)”. Comenta Giulio Carlo Argan: “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”, já que, continua ele, “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 os limites do muro, invade o aposento com seu vapor” (ARGAN, 1999, p. 623-624). Rothko colore o ar.

Colorindo o ar, Rothko supera a abordagem teórica e abstrata do espaço divisível e quantificável. Passa ao espaço vivido em sua coesão e qualidade. Nas suas cores. Longe da frivolidade decorativa, a cor torna-se, aqui, o fundamento do habitar humano, pois não diz respeito só à superfície do quadro, e sim ao mundo. Inspiramos e expiramos o ar – em todos os sentidos tão poluído – das cidades cotidianamente, segundo a pressa que faz do espaço só o obstáculo sobre o qual queremos transitar o mais rápido possível. Rothko exige que se pare, olhe, viva. Respiramos agora o ar colorido. E quanta diferença faz. O ar colorido devolve poesia à aridez desertificante que engloba o globo.

Manuscritos bizantinos foram algumas das fontes para a construção dessa poética da cor de Rothko, como ele às vezes apontou. Ilustradas, as páginas do texto feito com os comentários do Monge Beato no século VIII sobre o apocalipse bíblico de São João destacam-se neste contexto. Parte da alta Idade Média da Espanha, esta obra possui, ainda hoje, vinte e cinco exemplares. Não foi o texto, contudo, que a destacou. Imagens é que fizeram dela o documento de cultura e especificamente de arte que vemos até hoje. Remontam justamente ao período bizantino. É fácil, ao olhar as páginas de tal obra com faixas coloridas, entender o que Rothko enxergou ali para si próprio.

Clement Greenberg escreveu que “esse novo tipo de pintura moderna, como o mosaico bizantino em vidro e ouro, se apresenta para preencher com sua radiância o espaço entre ele mesmo e o espectador” (GREENBERG, 2001, p. 178). Literalmente, portanto, a famosa “pintura de campo de cor”, no caso de Rothko, estabelecia, através da cor, o seu próprio campo. Eis como faz para que os elementos espaciais dentro do quadro estruturam o espaço em que ele será encontrado – o campo em

que nós ficamos ao olhá-la. Se Rothko desfazia-se então do título de “colorista”, como se sabe, era porque estava consciente de que a cor é mais que cor. É espaço. Glenn Peers, em obra sobre a arte bizantina (PEERS, 2005), apontou sua conexão com Rothko por este colocar as beiras da pintura fora do campo visual do espectador. Embrulhando o suporte de madeira com a tela e sem fornecer uma moldura definida, Rothko dava à sua pintura a sensação de alastramento pelo espaço que conhecemos. Modernamente, essa estratégia tinha em vista, como já era o caso antes para a arte bizantina da Idade Média, engajar o espectador em seu espaço.

No caso de Rothko, essa operação pode ser, como a vida, às vezes alegre, às vezes angustiante, enervante até, alterando suas disposições afetivas, suas afinações e suas combinações. Por trás das variações, entretanto, ela tenta fomentar sempre um espaço que, como já foi dito certa vez, nos envolve sem nos engolir: “o efeito de sua escala não nos faz sentir inferiores e desamparados em confronto com uma sublime vastidão; é uma escala transcendente o bastante para nos dominar, mas acessível o bastante para nos tranquilizar” (SYLVESTER, 2006, p. 78), escreveu David Sylvester. Dá para viver ali.

Rothko sugeria assim outra habitação na cidade moderna, que talvez possa aproximar-se daquela descrita pelo cineasta Eric Rohmer em seu filme *L'amour l'après-midi*, de 1972.

Eu amo a cidade grande; as províncias me oprimem. E, apesar do barulho e da correria, não me importo de mergulhar na multidão.

Eu amo a multidão como amo o mar. Não por ser engolfado ou me perder nela, mas por navegar em sua superfície como um pirata solitário, parecendo seguir seu ritmo, mas achando meu próprio quando o curso quebra ou se dissipa.

Rothko parece corresponder à exigência feita por Heidegger, no fim dos anos 1950, de que “deveríamos aprender a reconhecer que as coisas são, elas mesmas, lugares, e não somente pertencem a um lugar” (HEIDEGGER, 1983a, p. 208). Elas devem trazer consigo, então, a possibilidade de serem habitadas, já que são lugares onde estamos: é como Rothko concebe as “coisas” que faz, seus quadros. Eles, por isso, exigem de nós mais do que estamos acostumados: contam com a percepção do espectador para se fazerem, já que não têm linhas que sustentem, por si mesmas, as cores

pintadas (ao contrário do que ocorre com os quadros de Mondrian, que por este motivo exigem menos esforço para que a fruição os percorra, embora também projetem sua espacialidade).

É claro que Rothko já sugere o caminho da aventura perceptiva que vamos tomar. No entanto, o caminho só se faz propriamente ao sentirmos e pensarmos junto com ele, através dele e por ele. Sem estar pronta, a forma de Rothko é, antes, o drama da forma, seja sereno, seja tenso. Ela não é já formada. Estamos diante da vibração pictórica pela qual a forma fica prestes a se fazer, postos no piscar de olhos singular do tempo em que o mundo se faz mundo, entre o caos e a ordem. “Somente é um caos aquela confusão da qual pode surgir um mundo” (SCHLEGEL, 1997, p. 153), como escreveu Friedrich Schlegel. Rothko pinta a forma querendo tomar forma. Precisamos ter parte na sua aventura para que ela se faça. Exatamente porque o espaço de Rothko não é preso à superfície do quadro, ele nos convida a habitá-lo. Falando não de si, mas da plasticidade em geral da pintura, Rothko, tacitamente, expunha o caráter de sua obra.

Na pintura, a plasticidade obtém-se produzindo uma sensação de movimento tanto na tela como no espaço anterior à superfície da tela. Na verdade, o artista convida o espectador a viajar pelo reino da tela. O espectador tem que se movimentar com as formas criadas pelo artista, acompanhado-as para dentro e para fora, para baixo e para cima, na diagonal e na horizontal; tem que contornar as esferas, atravessar os túneis, escorregar pelos declives, por vezes executar a proeza aérea de voar de um ponto até o outro, atraído por um magnetismo irresistível do outro lado do espaço, e entrar em recantos misteriosos – e, se a pintura for feliz, tem que fazer tudo isto em intervalos diversos mas relacionados entre si. Esta viagem é o esqueleto, a moldura da ideia. Em si, ela tem que ser suficientemente interessante, robusta e revigorante. O artista fará o espectador parar em determinados pontos, e noutros pontos irá presentear-lo com encantos especiais, o que é mais um factor que ajuda a manter o interesse. (...) Sem fazer a viagem, o espectador perdeu realmente a experiência essencial do quadro (ROTHKO, 2007, p. 125).

Sem o saber, Heidegger definiu com precisão o que ocorre com a pintura de Rothko. Ele dizia que “o espaço espaça” (HEIDEGGER, 2008, p. 19). Substituía assim o entendimento do espaço como substância parada

e objeto diante de nós por uma outra compreensão, a de que ele tem sentido verbal, de que ele age, é dinâmico. Sim, o espaço espaço: é verbo, tem movimento. Espaçar significa desbravar. Libertar. Traz “a possibilidade de regiões de encontro, de pertos e longes, de direções e limites, a possibilidade de distâncias e grandezas”. Não seria pleonasma, porém, dizer que “o espaço espaço”? Sabendo bem da sensação causada pela frase, Heidegger explicou que o problema é acharmos que ela não leva a lugar algum, quando o que se quer é “ao menos uma vez chegar no lugar em que já estamos” (HEIDEGGER, 2003, p.8). Não se quer, por exemplo com Rothko, transpor o espaço, e sim estar no espaço. Não se tratava de qualquer espaço abstrato, e sim de um lugar.

Lugar é o que a arte constrói, criando seu espaço. O espaço “envolve”, como faz Rothko. Não o faz, entretanto, como se nos trouxesse para dentro de alguma caixa fechada. Ele envolve porque nos atravessa com seu brilho. Não se trata do espaço em geral, mas particular. Não há “o” espaço, como dizia Heidegger, e sim os espaços. Pois “o” espaço jamais dá lugares. Ele é genérico, jamais singular. É extensivo, não intensivo. Presta-se ao cálculo, pois dois centímetros são sempre dois centímetros, aqui e ali. Indiferentemente. Na arte, porém, é diferente. Pois seu espaço não se deixa abstrair em relações analíticas e algébricas, como na filosofia de Descartes e na física de Newton. Kant definira o espaço como condição de possibilidade de experiência mas não como experiência ele mesmo. Era como se não fôssemos capazes de pensar as coisas fora do espaço, mas pudéssemos pensar o espaço sem as coisas, como forma pura e “a priori” delas. Com Rothko, se só pensamos as coisas já no espaço, também só pensamos o espaço já nas coisas. Não há precedência do espaço sobre a coisa, e sim simultaneidade. Eles são já sempre juntos. Lugares.

Já era este o princípio que governava a análise que Heidegger fizera em 1936 sobre o templo grego de Paestum. Espaçando, o templo fazia as coisas assomarem ao ser: o brilho de sua pedra diante do sol explicita o claro do dia, sua dureza evidencia a violência da tempestade quando resiste a ela, sua quietude sólida perante as ondas do mar expõe que ele está bravo. Enfim, “o seu seguro erguer-se torna assim visível o espaço invisível do ar” (HEIDEGGER, 1989, p. 33). Não será o que fazem também os quadros de Rothko? Em sua viagem a Nápoles no fim dos anos 1950, ele, quando parou com sua família no Templo de Hera em Paestum

e foi perguntado por seu guia se estava ali para pintar templos gregos, disse então que passara a vida toda os pintando, embora sem saber.

Se, como diz Heidegger, o espaço espaça, ele, contudo, não o faz sozinho. Ele precisa do homem. É a dinâmica da pintura de Rothko quando pede a participação do espectador para que se sustente. Interação, diga-se, não é novidade alguma na arte, descoberta pela dita pós-modernidade. É o que a arte sempre implica para que seja arte, desde Rafael e antes. Não se trata de dizer que o espaço, então, é uma vivência interior subjetiva, tampouco que ele é uma exterioridade objetiva, e sim de perceber a falência do fundamento que entende as coisas através desta dualidade. Pois o espaço é a habitação que o próprio homem é. Não estamos só “no” espaço, dentro dele, mas somos “do” espaço, pertencemos a ele. É o que a arte explicita. Só quando deixamos, passivamente, a obra nos atingir é que podemos ser ativos, não diante dela, mas junto a ela. Permitimos que ela faça algo conosco. Instalando o espaço, o homem deixa que ele seja: o espaço espaça na medida em que o homem se doa a ele. Descrevendo a *Nossa Senhora Sístina*, de Rafael, Heidegger afirma que “Maria traz o Menino Jesus de tal maneira que é só através dele que ela própria é trazida à luz em seu advento” (HEIDEGGER, 1983b, p. 120). Se é assim, quem traz quem? Eis a pergunta da arte. Pergunta sem solução, pois nós trazemos sentido à obra de uma tal maneira que é somente através dela que este “nós” é, simultaneamente, trazido à luz em seu advento.

Na arte, o encontro depende tanto da obra quanto de nós mesmos. Ela é o “entre”, nunca já pronto previamente, mas a partir do qual os termos – a obra e nós – se fazem, um pelo outro, junto com o outro. Romanticamente, foi justo este “entre” que Heinrich von Kleist, cerca de duzentos anos atrás, enxergou já na pintura sublime de Caspar David Friedrich (Ilustração 16, p.220).

É magnífico, na infinita solidão de uma beira mar, sob um céu velado, levar o olhar até uma imensa extensão de água deserta. Mas é preciso, para isso, ter ido até ali, ter de partir, desejar passar para o outro lado, não poder, lamentar a ausência de tudo aquilo que faz a vida no rumor das ondas, o sopro do vento, a fuga das nuvens, o grito solitário dos pássaros. É necessário, para isso, uma pretensão dirigida pelo coração e uma provação, se posso me exprimir assim, imposta pela natureza. Mas diante do quadro isso é impossível, e o que eu suponha encontrar no próprio

quadro, encontrei-o de antemão entre o quadro e mim mesmo – ao mesmo tempo uma pretensão que meu coração dirigia ao quadro e uma privação que o quadro mesmo me opunha. (KLEIST, 1999, p. 199-200)

Romântico como Friedrich, Rothko também trata deste “entre” pelo qual a obra, por assim dizer, produz o espaço do espectador. Ficamos, agora, apenas com as cores. Retângulos também? Não é verdade. Embora falemos assim para apontar certa tendência de horizontalidade da pintura de Rothko, a expressão é pouco precisa. Retas são os elementos a partir dos quais formas geométricas são desenhadas, o que está ausente de seus quadros. É quase como se nos colocássemos na situação de algum monge solitário que, diante da infinita grandeza do oceano, sente-se pequeno. O efeito das cores, depurado das figuras, também permite à obra desdobrar seu espaço, por vezes organizando-se em faixas de cor que até poderiam ser detectadas já naquela figuração – o azul (do céu), o verde escuro (do mar), o marrom (da terra). (Ilustração 17, p.221).

Esse suposto “sublime abstrato” (ROSENBLUM, 1961) extrai sua força da tensão entre a finitude da tela e o sem fim da experiência perceptiva despertada pelas cores. Ilimitado, o espaço criado pela pintura faz, da ausência da forma já pronta, o estímulo por sua procura, situando-se no contexto da definição de Kant do sublime (KANT, 1995, p. 90). Romântico, Rothko busca, embora sem qualquer exotismo, algo transcendente. No entanto, ao contrário do que várias vezes faziam Friedrich e Turner (Ilustração 18, p.222), o espaço sublime de Rothko evita esmagar o homem por sua grandeza sem fim. Rothko filiava-se à determinação filosófica do sublime (sobretudo a Kant, já que ele o concebe antes espiritualmente do que, como fizera Burke, empiricamente) apenas para torcê-la pelo desejo que sua pintura tinha de ser habitada. Daí ele dizer que pintava grande para ser pessoal. Íntimo através da escala crescente da tela – empregando ainda, contudo, o envolvimento que, de sua forma própria, Friedrich já aplicava com tanta eficiência, por exemplo quando pintava a figura humana de costas para o espectador, tendo como consequência posicionar este como se fosse aquela: de frente para a paisagem.

Se Rothko dizia que nada devia se antepor entre a sua pintura e o observador, é porque sabia que justamente este “entre” era o decisivo de sua aventura. Mesmo com cautela, ele aproximava o efeito dela ao da música,

provavelmente porque, se a música penetra o ar com o som, seus quadros queriam fazer o mesmo com as cores. Enquanto o espaço espaça, deixa de estar defronte, oposto ao homem. O espaço pede ao homem que o habite. Talvez seja este o sinal das cortinas que, ao pintar a *Nossa Senhora Sistina*, Rafael deixou abertas: saída do velado para o desvelado sem que, porém, o véu suma de todo. Ele está ali. Pode fechar-se a qualquer hora. Poderiam cair as cortinas, fazendo com que nossos olhos nada mais vissem do que se abrisse. O desvelamento depende, para se sustentar, daquele para quem ele se desvela. Somente quando arriscamos entrar no que se abre, o aberto permanece aberto. É habitando que o sustentamos. Pular para fora é perdê-lo. Isso já não é questão apenas estética. É questão de vida mesmo. O espaço jamais pode ser conquistado, portanto, de algum ponto de vista arquimediano exterior. Ele exige a terra. E a terra, por sua vez, exige que o espaço guarde suas transformações, como sabia o poeta Rainer Maria Rilke.

Terra, não é este o teu desejo: renascer invisível
em nós? – Não é teu sonho tornar-te
invisível algum dia? – Terra! Invisível!
Não é a metamorfose tua desesperada missão?
Terra, ó minha amada, assim o quero!
(RILKE, 1984, p. 53-54)

Referências bibliográficas

- ARGAN, G. 1999. *A arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BENJAMIN, W. 1989. São Paulo: Companhia das Letras.
- GREENBERG, C.. 2001. Paralelos bizantinos. In: *Arte e cultura*. São Paulo: Ática.
- HEIDEGGER, M. 2003. *A caminho da linguagem*. Petrópolis: Vozes.
- _____. 1989. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70.
- _____. 2008. Observações sobre Arte – Escultura – Espaço. *Artefilosofia*. Ouro Preto, n. 5.

- _____. 1983a. Die Kunst und der Raum. In: *Gesamtausgabe – Band 13*. Frankfurt: Vittorio Klostermann.
- _____. 1983b. Über die Sixtine. In: *Gesamtausgabe – Band 13*. Frankfurt: Vittorio Klostermann.
- KANT, I. 1995. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- KLEIST, H. 1999. *Petits écrits*. Paris: Le Promeneur.
- NIETZSCHE, F. 1992. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- PEERS, G. 2005. *Sacred Shock: Framing Visual Experience in Byzantium*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- RILKE, R. M. 1984. *Elegias de Duíno*. Rio de Janeiro: Globo.
- ROSENBLUM, R. 1961. The Abstract Sublime. *Artnews*.
- ROTHKO, M. 2007. *A realidade do artista*. Lisboa: Cotovia .
- _____. 1996. Os românticos foram instigados. In: CHIPP, H. B. (org.). *Téorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes.
- SCHLEGEL, A.; SCHLEGEL, C. 2007. *Las pinturas*. Buenos Aires: Biblos.
- SCHLEGEL, F. 1997. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras.
- SYLVESTER, D. 2006. *Sobre arte moderna*. São Paulo: Cosac e Naify.
- TASSINARI, A. 2001. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify.

**Ilustração 13**

Rafael Sanzio, *Nossa Senhora Sístina (Sacra conversação)* (1513-1514), óleo sobre tela, 265cm x 196cm, Gemäldegalerie, Dresden.

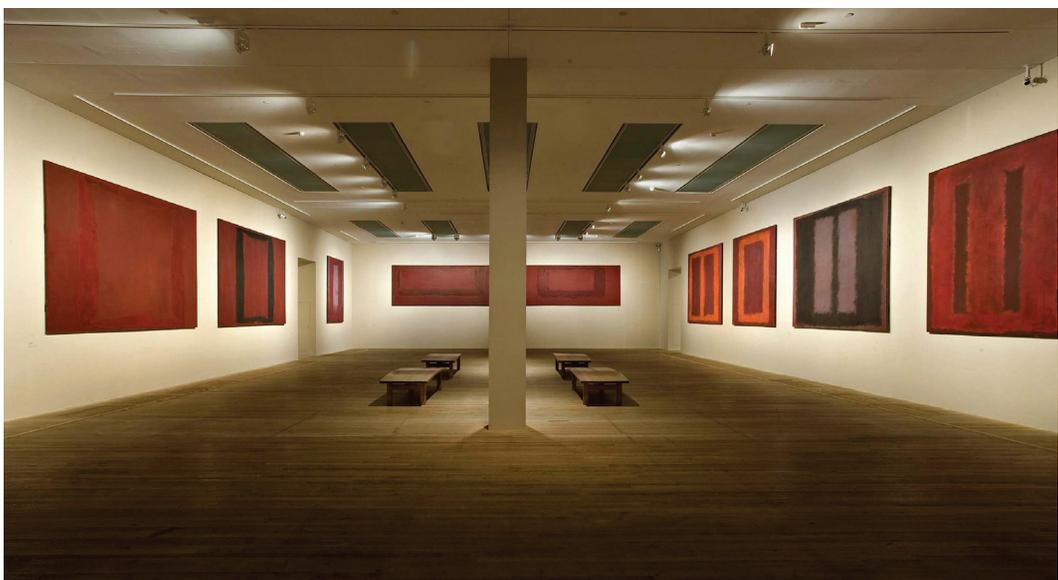


Ilustração 14

Mark Rothko, *The Rothko Room*, Tate Modern, Londres.



Ilustração 15

Mark Rothko, *The Rothko Chapel* (1971), Houston, Texas.



Ilustração 16

Caspar David Friedrich, *Der Mönch am Meer* (1810), óleo sobre tela, 110cm × 171,5cm, Alte Nationalgalerie, Berlim.

**Ilustração 17**

Mark Rothko, *Untitled [Blue, Green and Brown]* (1951-52), óleo sobre tela, 37.9cm x 53.2cm, Collection of Mrs. Paul Mellon, Virginia.

**Ilustração 18**

William Turner, *Eruption of Vesuvius*, (1817), óleo sobre tela, 286cm x 397cm. The British Art Center, New Haven.