



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS**  
**BACHARELADO EM TEORIA, CRÍTICA E HISTÓRIA DA ARTE**

**MATHEUS BARBOSA PEREIRA**

**FORMAS DE ROTHKO**

**BRASÍLIA**  
**2017**

**MATHEUS BARBOSA PEREIRA**

**FORMAS DE ROTHKO**

Trabalho de conclusão de curso apresentada ao Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília como requisito final à obtenção do título de bacharel em Teoria, Crítica e História da Arte.

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Adriana Clen

**BRASÍLIA**  
**2017**



## **MATHEUS BARBOSA PEREIRA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Teoria, Crítica e História da Arte.

### **FORMAS DE ROTHKO**

Banca examinadora:

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Adriana Mattos Clen Macedo – Orientadora

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Cândida Franceschini de Avelar Fernandes – Avaliadora

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Cecília Mori Cruz - Avaliadora

**Brasília, 29 de novembro de 2017.**

## AGRADECIMENTOS

À minha família, que me deu apoio e subsídios para que conseguisse levar o curso adiante, às conversas calorosas com meu pai, Mauro Pereira Barbosa e aos dissensos que adviram e ainda hão de advir destas conversas. À minha irmã Rayza Barbosa Pereira, por quem nutro profunda admiração e respeito, sendo uma das bases mais importantes para a formação da pessoa que procuro ser. Obrigado irmã, por sempre me apoiar em momentos difíceis, por me fazer rir nas horas mais inesperadas. Agradeço à minha progenitora, Cleunice Barbosa Lima Pereira pela educação e pelos ensinamentos ao longo da vida.

Agradeço a todos os amigos e colegas que atravessaram meu caminho, em especial à amiga Samara, cujo conhecimento, compreensão e boa dose de paciência me fizeram perceber que o tempo não age de acordo com nossos desejos. Agradeço também às amigas Jaline Pereira e Gisele Lima, companheiras de Graduação que pretendo levar para toda a vida.

Agradeço à amiga, professora e orientadora Adriana Clen pelos ensinamentos e diálogos ao longo da caminhada, à professora Ana Avelar responsável por um dos meus maiores interesses na História da arte, à professora Cecilia Mori Cruz, primeira referência no curso de Teoria, Crítica e História da arte e que despertou em mim o gosto a cada dia mais acentuado pela arte.

*“Ele é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele, a vida”*

(Friedrich Nietzsche)

## RESUMO

Este estudo foi elaborado com o objetivo de questionar o estabelecimento de uma história da arte linear e refletir sobre como as obras de arte não são estanques em seu próprio tempo. No intuito de pensar por meio de imagens procurou-se estabelecer paralelos entre períodos de tempos distintos, a fim de analisar formalmente as obras do pintor norte-americano, Mark Rothko. Dentre elas, será dado destaque às pinturas das décadas de 1920 e 1940 onde comparações anacrônicas serão feitas com as obras icônicas do mesmo pintor. O autor procura pontuar possíveis paralelos com outros pintores selecionados ao longo da história da arte, tendo como pontos-chave as características formais das obras escolhidas.

**Palavras-chave:** Mark Rothko; Crítica; História da arte; Pinturas; Formalismo

## **ABSTRACT**

The present paper was elaborated in order to inquire the establishment of a linear history of art and to make a reflection upon how artworks are not bond solely to the period of time they were made. In order to deliberate reflections concerning paintings, parallels between distinct periods of time will be established in order to formally analyze the artworks of the North American painter Mark Rothko. Amongst the chosen paintings, the ones of 1929 and 1945 will be emphasized and anachronistic comparisons will be drawn with the other artworks of the same painter. Thus, possible resemblances with other painters throughout the history of art shall be exhibited taking into consideration the inherent key points to the chosen artworks.

**Keywords:** Mark Rothko; Critic; History of Art; Paintings; Formalism.



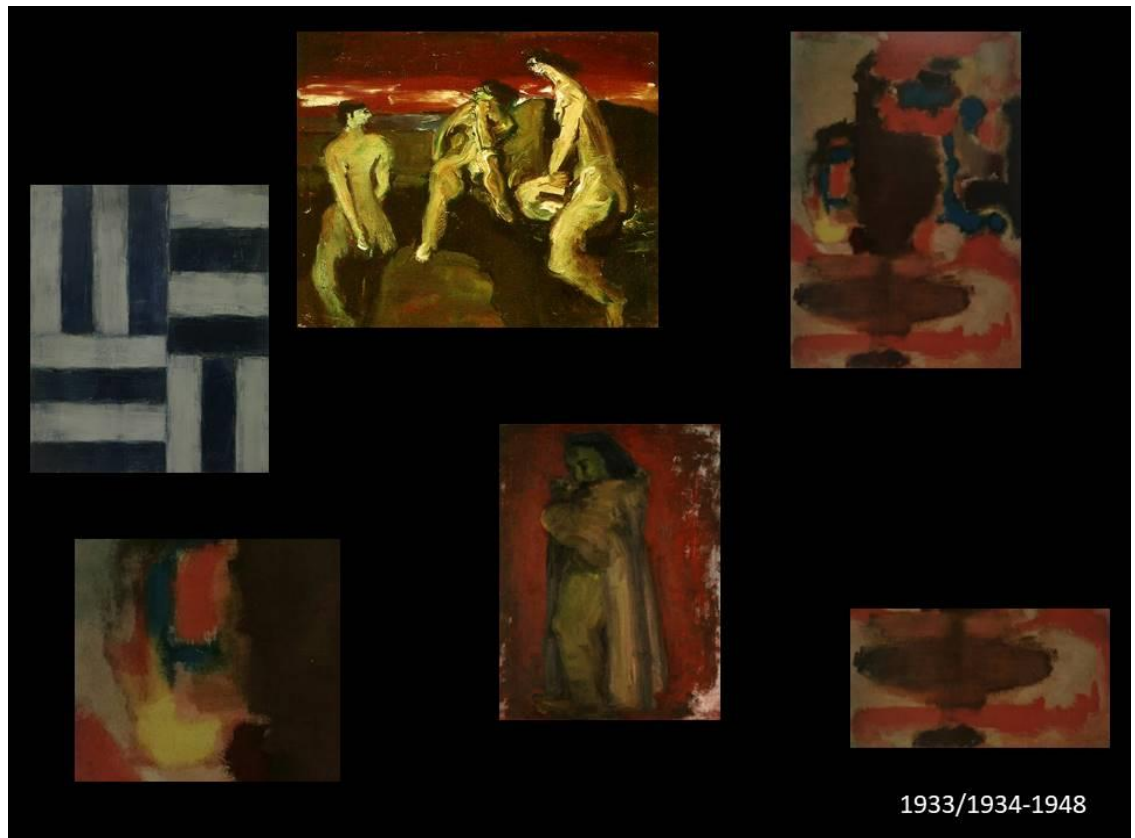
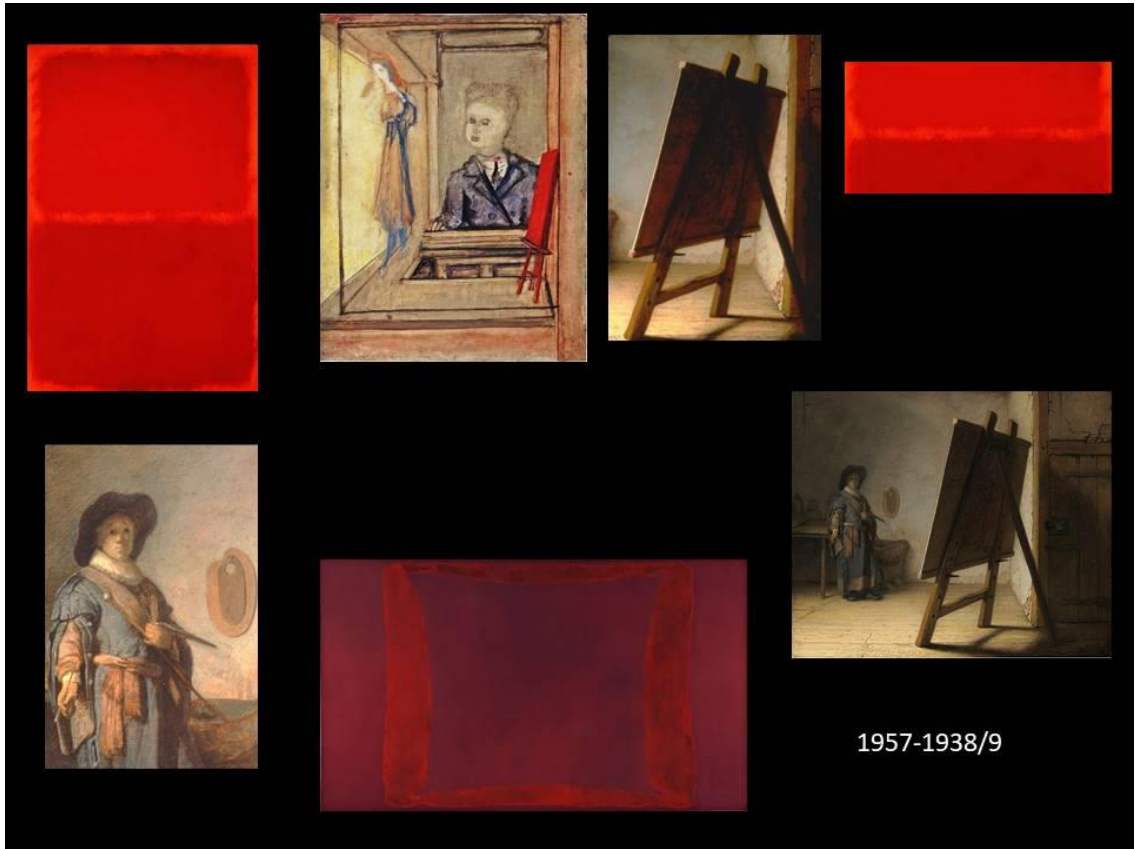
## LISTA DE IMAGENS

<b>Figura 1 - Mark Rothko, Orange, Red, Orange, 1957</b>	<b>14</b>
<b>Figura 2 – Rodrigo Andrade, Lanches Alvorada, 2001 .....</b>	<b>16</b>
<b>Figura 3 - Mark Rothko, Red on Maroon Mural, Section 2, 1959 .....</b>	<b>17</b>
<b>Figura 4 – Henri Matisse, The red studio, 1911</b>	<b>18</b>
<b>Figura 5 - Mark Rothko, Thru the window, 1938/1939 .....</b>	<b>19</b>
<b>Figura 6 - Rembrandt Harmensz. Van Rijn, Artist in his studio, 1628 .....</b>	<b>21</b>
<b>Figura 7 - Mark Rothko, Bathers or beach scene, 1933/34 .....</b>	<b>22</b>
<b>Figura 8 - Mark Rothko, Man smoking, 1933/34</b>	<b>24</b>
<b>Figura 9 Edouard Manet, Tocador de Pífaro, 1866</b>	<b>25</b>
<b>Figura 10 - Sean Scully (1945-), Untitled, 1989</b>	<b>27</b>
<b>Figura 11 - Mark Rothko, No Title, 1948</b>	<b>28</b>
<b>Figura 12 - Milton Avéry, Sentadas na Praia, 1933</b>	<b>30</b>

## SUMÁRIO

<b>PRANCHAS</b> .....	<b>10</b>
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>14</b>
<b>1 ANÁLISES</b> .....	<b>14</b>
1.1 1957;1938/9 .....	<b>22</b>
1.2 1933/1934;1948.....	<b>30</b>
<b>2 DO PRÉ-GUERRA AO EXPRESSIONISMO ABSTRATO: POLÍTICAS DE ESQUERDA E CRÍTICA DE ARTE</b>	<b>31</b>
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>35</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	

### Pranchas



## INTRODUÇÃO

Por que não são levadas em conta obras figurativas e tidas como não icônicas pela história da arte e crítica especializadas que fizeram parte da formação de artistas como Rothko (1913-1970) e seus contemporâneos? Por que as obras ditas Expressionistas abstratas continuam a perpetuar seu legado na história da arte, não somente americana, mas mundial enquanto obras datadas entre a depressão de 1929 e o fim da segunda guerra não são contempladas de igual maneira?

Em livro denominado “Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta” observamos *Subway* (1936/39) de Mark Rothko. Esta obra representa figuras alongadas em condição de isolamento, tanto pictórico, quanto no espaço fisicamente representado. O tema da obra parece estar alinhado com o discurso da alienação social, assunto recorrente na pintura dos anos trinta e que estabelecia relações com o cenário político e social pós-crise de 29. Mas como explicar este tipo de representação frente ao modo de representação totalmente abstrato dos anos 1950?

Guiados por certo fastio com os resultados da Segunda Guerra, os artistas pareciam gravitar entorno de um eixo crítico central. Clement Greenberg (1909-1994) considerava que o afastamento da arte de questões políticas e sociais era condição desejável para a produção de uma arte de qualidade. Porém, se por um lado Greenberg, em “Pintura modernista” (1960) pregava o afastamento da pintura de tudo aquilo que não lhe fosse intrínseco, por outro lado caía em ambiguidade ao não levar em conta as condições em que esta arte fora produzida.

O peso da crítica greenberguiana revela o peso de uma história linear, em que foram escolhidas obras vencedoras que representassem a nova face da pintura americana. O crítico norteamericano utilizou-se do formalismo para ir mais fundo na tela e em seus componentes constitutivos.

No intuito de demonstrar a impossibilidade de separar as obras de arte de seus contextos sociais e ideológicos, utiliza-se como ferramenta metodológica o mesmo formalismo greenberguiano. As características às quais Greenberg tinha apreço servem como chaves de acesso a tempos e obras diversas, fato que se torna possível devido à seleção prévia de obras que possuíssem quesitos formais em comum, a saber: cor, gestualidade e estrutura.

Este modo de pensar por imagens procura se aproximar da maneira como o Atlas Mnemosyne de Aby Warburg (1866-1929) fora construído e possui a mesma finalidade de

expandir os diálogos entre as imagens, sem necessariamente confiná-las a um regime linear de abordagem.

Tendo em vista um diálogo preestabelecido entre as obras do começo da carreira do pintor e obras mais icônicas, surge uma inquietação acerca da compreensão eucrônica da temporalidade. Procura-se questionar as limitações e os apagamentos que esta concepção temporal provoca utilizando, por ferramenta, o anacronismo. O modelo eucrônico segue uma continuidade temporal entre estilos, escolas e movimentos artísticos, fato que acaba por ignorar as heterogeneidades e pluralidades inerentes a qualquer trabalho artístico.

Atrair a ideia de anacronismo<sup>1</sup> às obras de um único artista (Rothko) não trata de confirmar o que já fora dito acerca do pintor, e sim de propor uma leitura que desvie o olhar de uma tradição norteamericana, a fim de que se reflita acerca dos “restos”, ou seja, parte negligenciada da obra do artista, que aparenta não ser valorizada, mas que não se encontra desassociada de suas obras mais icônicas. Para tal procedimento utilizar-se-á o teórico Georges Didi-Huberman, que ressalta que “propor a questão do anacronismo é então, interrogar essa plasticidade fundamental, e, com ela, a mistura, tão difícil de analisar, dos diferenciais de tempo operando em cada imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 23.).

Propondo um tipo de leitura que se firma na gestualidade, na cor e outros aspectos formais, o trabalho em questão propõe uma visão não teleológica ao colocar em contato obras de um Mark Rothko expressionista com obras figurativas do pintor, procurando sempre salientar que o artista não é o mesmo ao começo de sua carreira nem ao fim da mesma, o que implica dizer que as fases ou desenvolvimentos de um artista são construídos a posteriori. A análise formal de obras selecionadas ajudará a construir uma leitura acerca do trabalho do pintor, e, ao admitir as ressignificações advindas de uma leitura anacrônica dos objetos, desconstrói-se um tipo de visão linear

Para tal análise das obras utilizar-se-á como apoio textos como “A imagem sobrevivente” de Georges Didi-Huberman em que o filósofo procura desconstruir a maneira positivista de abordagem da história em prol de uma visão que leve em conta os esquecimentos, os recalques. Huberman critica o modelo defendido por Giorgio Vasari (1511-1574) ou Winckelman (1717-1768), ou seja, o peso atribuído à uma história linear, seja

---

<sup>1</sup> Anacronismo é, antes de tudo, apoiar os choques e o turbilhão de diálogos existentes entre as culturas e suas diversas influências e formas de expressão. É apoiar uma história que não seja cíclica, nem linear, muito menos evolucionista ou baseada em vencedores (Winckelman), mas sim, informe e turbilhonante.

por meio de seus vencedores, seja por meio de figuras merecedoras de destaque e as consequências advindas de tal empreendimento.

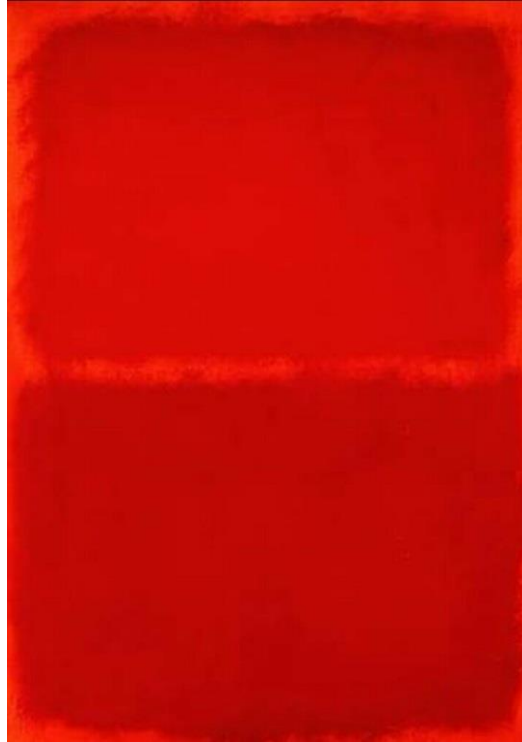
Como complemento, utilizar-se-á texto de Friedrich Nietzsche denominado “Da utilidade e desvantagem da história para a vida” em que o filósofo reflete acerca do peso de uma história positivista que se baseia no passado para a definição de um presente e planejamento de um futuro.

Abordar o trabalho artístico de Rothko em perspectiva anacrônica não significa torná-lo negativo ou questionável qualitativamente, trata-se apenas de abrir um leque de possibilidades teóricas, históricas e críticas, garantindo que as imagens não se esgotem em seu próprio tempo, mas que continuem a estabelecer paralelos. Nisto reside a importância do historiador Aby Warburg.

O que se inicia como questionamento e inquietação acerca do caráter eucrônico de abordagem da história da arte, tão logo se transforma em pensamento crítico, tendo, na seleção de obras e suas características, pontos fundamentais de confronto às ideias de um formalismo greenberguiano alinhado a uma visão linear da história.

## 1 ANÁLISES

### 1.1) 1957;1938/9



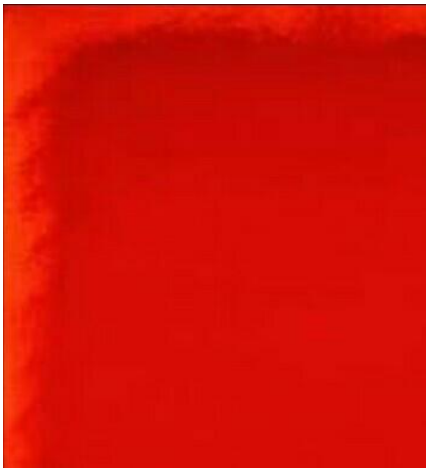
**Figura 1 - Mark Rothko, *Orange, Red, Orange*, 1957  
Oil on canvas, 694 X 949 cm.**

Uma massa de tinta avermelhada e retangular parece flutuar acima de outra, ambas estão divididas por uma faixa de cor que as separa do fundo e as mantêm afastadas das bordas da tela. Ao centro, o movimento empregado por Rothko para garantir o aspecto flutuante às suas formas incertas por vezes as aproxima, por vezes as repele. Separadas por uma graduação de cor, vermelho e vermelho parecem se tocar, desafiando o próprio limite e a fronteira mais clara ao meio. Os quadrados ou retângulos parecem possuir aspecto mais conciso e sólido em cada um de seus centros e conforme se aproximam das bordas da tela, parecem dissolver-se aos poucos se misturando ao tom alaranjado, fato que garante um sutil, porém perceptível deslocamento do olhar.

Este olhar não possui ponto de apoio, a linha alaranjada ao meio não representa um ponto sobre o qual repousaríamos os olhos em busca de descanso, não é um horizonte, representa mais uma transição, mutação e transformação contínuas. Sem ponto de apoio, o observador é, ao mesmo tempo, atraído e repellido, oscila em um universo em que formas escarlates reivindicam protagonismo.

O retângulo inferior possui tonalidade levemente mais escura que o superior, e sua interação com as bordas se mostra mais difusa, porém isto não basta para pesar a estrutura da tela, que permanece em constante flutuação.

Em *Orange, Red, Orange* (1957), estas formas flexíveis e simplificadas parecem disputar um lugar cativo no olhar do observador. Movimentando-se de forma quase imperceptível, a obra pulsa e expande, respira, contrai-se num movimento contínuo. No canto superior esquerdo, entre o retângulo e a borda da tela observam-se marcas de gestualidade, marcas que são intencionais, porém não controladas. Sem apoio, flutuamos e por meio da cor, somos trazidos de volta à materialidade que pulsa. O gesto oscila da largueza à contenção garantindo à obra um diálogo frutífero entre estrutura e as duas formas gasosas e ambíguas como se uma espécie de energia potente e desenfreada pulsasse a todo o momento, mas fosse contida pela estrutura construída em seu entorno a fim de garantir a harmonia necessária para o embate direto com a cor.



**Detalhe 1 - *Orange, Red, Orange***



**Detalhe 2 - *Orange, Red, Orange***

A obra em questão, inserida no contexto do Expressionismo Abstrato não rompe em absoluto com a planaridade da tela, assume-a, pois todo evento ocorrido entre as relações cromáticas se dá na superfície de seu suporte artístico: a tela. Para Rothko, as bordas de suas pinturas nunca foram questão puramente estética. A constante tensão entre as bordas da tela e as bordas de seus quadriláteros flutuantes revelam fronteiras ambíguas, dando a impressão de movimento. A ideia de movimento e gestualidade, nesta e em outras pinturas do artista, está intimamente relacionada ao tempo necessário para que suas cores registrem o espaço do próprio campo visual, o registro do tempo pictórico “que é a duração do próprio gesto, no seu deslocar espacial na superfície do quadro” (FERNANDES, 2015, p.124).



Diferentemente de Jackson Pollock (1912-1956), que variava consideravelmente o tamanho de suas obras a fim de estabelecer relações entre elas e os observadores, Rothko procurava dialogar com o espectador por meio da monumentalidade. Suas telas grandes eram uma tentativa, como ocorrera no restaurante *Four Seasons* (em Nova Iorque), de envolver o espectador em sua atmosfera flutuante.

Em uma de suas empreitadas artísticas, Rothko dispôs em um restaurante (*Four Seasons*), suas obras de tons carmin, bordôs e amarronzados na esperança de que os consumidores daquele estabelecimento esquecessem de suas entradas e pratos principais e focassem suas atenções somente em suas telas. Porém, o artista acabara, ao fim desta experiência, frustrado. Diferentemente de Rothko, que procurava, por meio de suas pinturas, a atenção de seus observadores em local pouco afeito aos desejos do artista, Rodrigo Andrade (1962 -), com suas placas de cor feitas de bronze e pintura eletrostática, seja nas obras *Lanches alvorada* de 2001 ou *Paredes caixa* de 2006, põe-se a explorar a pintura como objeto ordinário, cotidiano, confundindo-a com o mundo.



**Figura 3 - Mark Rothko, *Red on Maroon Mural, Section 2, 1959*  
Pintura a óleo, tinta acrílica e têmpera sobre tela, 266,7 x 457,2 cm  
Fonte: Tate modern, London.**

A presença da cor está presente tanto em obras de Rothko quanto em obras de Andrade, porém as do último ultrapassam o caráter meramente visual da pintura modernista pregada por Clement Greenberg. As obras parecem representar cruzamento que se vê entre duas percepções: tátil e ótica, criando, por assim dizer, uma espécie de grau sinestésico e híbrido.

Observa-se que, enquanto Rothko buscava diferenciar a pintura da arquitetura do restaurante e do resto do mundo, Rodrigo de Andrade assumia suas placas coloridas como

objetos ordinários a entrarem em contato com o mundo, por vezes, mesclando-se a ele, sendo ao artista, pois, indiferente o fato de sua obra ser ou não percebida pelos transeuntes ou consumidores do local.



**Figura 2- Rodrigo Andrade, *Lanches alvorada*, 2001**  
**Intervenção do artista em bar de São Paulo**  
 Fonte: Carbono galeria<sup>2</sup>

Já em outra tela do pintor, denominada *Thru the window* (1838/39), duas figuras situadas em um nicho, dividem um espaço arquitetônico. A tela parece representar uma sobreposição de camadas ou janelas, fato que pode remontar à ideia estabelecida de janela renascentista e que faz com que o observador adentre o quadro.

O uso da perspectiva parece ser acessório metalinguístico quando percebemos o título da obra e que, assim como em *Orange, Red, Orange* faz com que a estrutura interna do quadro desestabilize a visão do observador. A posição de um cavalete e tela totalmente vermelhos situados no lado inferior direito do quadro, remonta ou serve de prelúdio para trabalhos posteriores de um Rothko expressionista. Sabe-se que Rothko tomava como exemplos os mestres antigos, e a cor da tela que vem a coincidir com sua pintura de 1957, parece estabelecer um paralelo ligado ao seu diálogo com a cor e a planaridade da tela de Henry Matisse (1869-1954), denominada *The red studio* (1911)<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> As obras do pintor se encontram em: <https://carbonogaleria.com.br> acessado em 19 de novembro de 2017

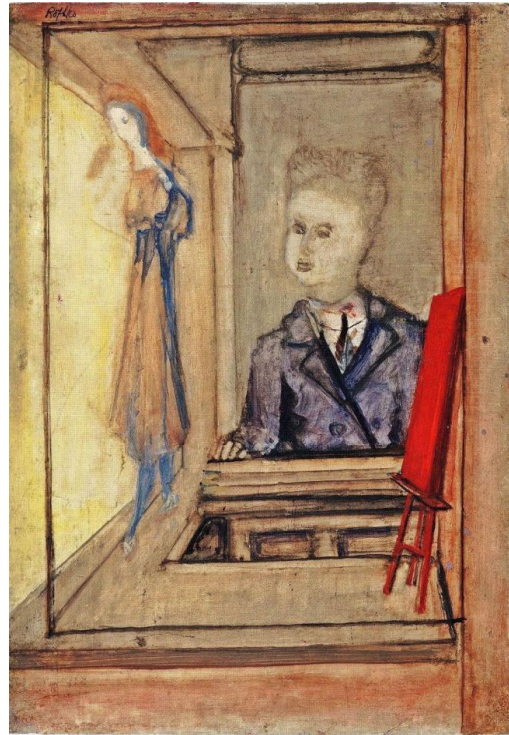
<sup>3</sup> A tela de Matisse não é toda plana, porém nas partes da obra tomadas pela cor vermelha o artifício da planaridade se faz presente, mesmo que haja figuração. A planaridade é quebrada somente pela disposição dos objetos ao longo da tela. Tela disponível em: <https://www.hermitagemuseum.org> . Acesso em 10 de novembro de 2017



Figura 4 – Henri Matisse, *The red studio*, 1911  
 Oil on canvas, 181 x 219.1 cm  
 Fonte: MoMa

O diálogo com artistas e temporalidades distintas não se esgota por aqui. Rothko em *Thru the Window* (1938-1939), se retrata— identificado por sua testa alta e cabelos grossos e encaracolados – no limiar de uma janela de frente para o espectador<sup>4</sup>, sua mão repousa sobre o batente. O olhar da personagem citada não é dirigido diretamente ao observador, embora este já se encontre dentro da arquitetura criada pelo artista russo-americano, mas sim a uma figura esguia situada à esquerda da tela, coincidindo com um dos pontos de perspectiva da pintura.

<sup>4</sup> “In *Thru the Window* (1938–39), he places himself – identified by his high forehead and thick, curly hair—on the threshold of a window facing the viewer”. Disponível em <<http://www.mfa.org>: Acesso em 30 de outubro de 2017



**Figura 5 - Mark Rothko, *Thru the window*, 1938/1939**  
oil on gesso board. 25.1 x 17.5 cm (9 7/8 x 6 7/8 in.)  
Fonte: Mark Rothko Foundation

Um aspecto desta obra do pintor russo-americano parece estar alinhado com o diálogo com os modelos da antiguidade e do renascimento tendo em vista o material sobre o qual a pintura fora feita, a saber, tinta a óleo sobre uma placa de gesso. Acerca desses materiais pode-se constatar que o artista parece unir técnicas de afresco, porém as atualiza para que melhor sirva ao seu intento moderno, sem que com isto se perca de vista a tradição.

Os trânsitos entre os tempos e o caráter movente da representação trazem à tona uma espécie de inquietação, não apenas material ou estrutural, mas também arquitetônica. Em *Thru the window*, Mark Rothko trabalha o espaço arquitetônico a fim de garantir a ilusão tridimensional característica do Renascimento, porém longe de estabilizar o olhar, a modelo situada à esquerda e o quadro vermelho à direita, fazem com que, no interior da tela, a visão do observador se debata presa em uma espécie de armadilha visual, pois enquanto a estrutura arquitetônica nos faz penetrar o universo pictórico, o vermelho clama por atenção assim como o mesmo tom exige presença do observador na obra *escarlate* de 1957.

Acerca da concepção do espaço nas obras de arte, Rothko afirma em “A realidade do artista”:

E a única maneira de conseguir sugerir, quando muito, o ar como um sólido é através da introdução, no quadro, de alguns gases visíveis. Em resultado disso, deparamo-nos com a introdução de coisas como nuvens, fumo, ou nevoeiro e

neblina, como constituindo o único meio pelo qual se pode transmitir à atmosfera uma aparência de existência real. (ROTHKO, 2004, p. 141).

Observando-se o que fora dito por Mark Rothko é possível estabelecer um paralelo anacrônico ao aproximarmos os gases visíveis à técnica do *Sfumatto* utilizada por artistas como Leonardo Da Vinci (1452-1519) para garantir suaves gradientes de cor.

Tendo em vista que “A realidade do artista – filosofias da arte” fora escrito em 1941 ,portanto antes das obras icônicas do pintor, cabe uma observação de como Rothko conseguiu aplicar, tanto em *Orange, Red, Orange*, quanto em *Thru the window* artifícios ilusórios para transmitir uma atmosfera que julgava ser de inclusão do observador em uma espécie de mundo particular. Rothko e seu contemporâneo Adolph Gottlieb (1903-1974), em um desejo comum a ambos disseram: “It is our functions as artists to make the spectator see the world our way—not his way”<sup>5</sup>.

Outro paralelo interessante é observado na tela denominada *Thru the window* que se encontra em exposição no Museum of Fine Arts, Boston (MFA). A mostra *Mark Rothko: Reflection*<sup>6</sup> opera em sentido anacrônico ao relacionar *Thru the Window* (em exibição pública nos EUA pela primeira vez) com uma obra de Rembrandt (1606-1669), denominada *Artist in his studio* (1628).

---

<sup>5</sup> “Nossa função como artistas é fazer com que o espectador veja o mundo à nossa maneira – não à sua” (tradução minha). Resposta acerca do processo artístico dos artistas Mark Rothko e Adolph Gottlieb. In: ROTHKO, Mark; GOTTLIEB, Adolph. [Carta]. 7 jun. 1943, Nova Iorque [para] JEWELL, Edward Alden, Nova Iorque.

<sup>6</sup> A exposição *Mark Rothko: Reflection*, que acontece de 24 set. 2017 a 1º jul. 2018, possui dois vieses. O primeiro de situar o artista dentro de uma história mais ampla da arte ocidental. E o segundo busca uma varredura de suas obras ao longo da história da arte. Disponível em: <<http://www.mfa.org/exhibitions/mark-rothko-reflection>> Acesso em: 20 out. 2017.



**Detalhe 1- Artist in his studio**



**Detalhe 2 - Artist in his studio**



**Figura 6 - Rembrandt Harmensz. Van Rijn, Artist in his studio, 1628  
Oil on panel. 24.8 x 31.7cm**

Colocadas lado a lado em uma galeria, as obras sublinham uma tradição longa em que o pintor é autor e personagem de seu próprio aparato pictórico. Tanto em *Thru the window* quanto em *Artist in his Studio* os pintores procuram representar o momento decisivo do ato de pintar.

A posição dos cavaletes e das telas, embora de tamanhos diferentes, revelam uma espécie de jogo arquitetônico. Os pintores não dirigem o olhar diretamente ao observador, mas o faz entrar em sua estrutura por meio da perspectiva e do espaçamento entre o pintor e seu cavalete. Enquanto Rothko constrói um sistema de janelas, para que o olhar adentre a tela aos poucos, Rembrandt traz no olhar de seu personagem certa dúvida e inquietação, fato que aproxima o espectador. O personagem parece que ao mesmo tempo em que se dirige à tela

com olhar interrogativo e pensativo sobre o próximo passo a tomar para realização de sua pintura, também destina este olhar ao observador. Somos suas musas tal qual a figura esguia na parede é para Rothko.

Enquanto o olhar para a obra de Rothko revela-se estratificado para depois compor um todo perceptível, porém ainda movente, a obra de Rembrandt, à primeira vista é captada como um todo para que, aos poucos se desmembre em pequenos detalhes. Ambos operam por vias parecidas acerca da percepção adotada entre espectador e obra, porém somente a obra de Rothko estratifica este olhar, fazendo com que nos movamos constantemente entre os planos da tela, entre cor e estrutura.

## 1.2) 1933/1934;1948



**Figura 7 - Mark Rothko, Bathers or beach scene, 1933/34**

**Oil on canvas. 52,3 x 68,6 cm**

**Fonte:** Christopher Rothko Collection.

Observando uma tela de Rothko denominada *Bathers or beach scene*,(1933/34) deparamo-nos com a questão que diz respeito a uma deformação da figura humana e da estratificação e abstração de seu fundo aparente. As figuras estão desconfortavelmente dispostas em meio a um fundo abstrato, no qual este remontaria às pinturas mais icônicas do

pintor, ou seja, suas *colorfield paintings*<sup>7</sup>. Os humanos representados em *Bathers or beach scene*, (1933/34) não possuem necessariamente apoio para seus corpos pesados, corpos estes que remetem a certa dissolução da figura humana, reduzindo-os àquilo que há de comum entre eles, a gestualidade e a cor. Os banhistas apresentam deformações significativas, porém estas não lhes retira o caráter figurativo.

O banhista localizado à esquerda não possui expressões discerníveis e apresenta apenas uma espécie de esboço em seu rosto, limitando-se à representação dos olhos e dos cabelos da personagem. Seu corpo não possui contornos e uma de suas mãos está voltada para trás. Já na extremidade direita do quadro, uma figura (a maior do trio) inclina levemente o tronco e, embora, não possua expressão facial, assim como seu colega, carrega em seu corpo as marcas de uma gestualidade mais contundente.

O braço do banhista maior do grupo não possui contornos visíveis, porém seu pé, que dobrado, pende para o canto inferior direito da tela parece possuir certo contorno contrastando com a perna do banhista, que parecendo evanescer gradualmente conforme se aproxima da borda inferior da pintura, encontra-se na parte esquerda da mesma.

O banhista situado ao centro da tela possui mais marcas de gestualidade do que seus companheiros, seu rosto não se distingue muito bem, mas seus cabelos parecem, assim como no banhista à sua direita uma espécie de mancha. Sua perna distorcida se afunila e se avoluma e o que vemos representado em seu corpo é um tipo de pincelada que não procura representar com fidelidade a realidade, mas que sugere distorção da realidade por meio de uma figuração.

A figura central parece repousar o pé sobre uma forma que lembra uma pedra, esta serve como ponto de perspectiva e conduz o olhar do espectador, a julgar pelo contorno que ela possui, para o espaço existente entre o banhista mais alto e o banhista central. Seria outra pedra representada ali? A imagem deixa dúvidas sobre este elemento que transita entre figuração e abstração, porém, sendo pedra ou não, o elemento parece ser um dos apoios que sustentam a estrutura da tela.

De baixo para cima, o fundo abstrato e estratificado (faixas coloridas) da tela possui tons que não são feitos de cor pura. Podemos perceber, misturados à tonalidade marrom da primeira faixa de tinta, os pigmentos: vermelho, verde, ocre e castanho. Já na segunda faixa

---

<sup>7</sup> Estilo de pintura abstrata que surgiu em meados dos anos 1950 e caracteriza-se por grandes áreas de cor espalhadas na tela. O estilo dá menos ênfase ao gesto, pinceladas e ação, favorecendo uma consistência geral de forma e processo. Exponentes desta vertente do Expressionismo Abstrato foram os artistas Mark Rothko e Adolph Gottlieb.



de cor é possível observar uma tonalidade que se aproxima à das personagens, algo como um amarelo queimado. Acima, uma pequena faixa de cor azulada parece representar o mar. Uma faixa avermelhada, com marcas profundas e contundentes de gestualidade aparece “manchada” de um tom esbranquiçado, seriam nuvens? Logo acima o vermelho se torna mais espesso, mais fechado, porém ainda é perceptível a cor verde que da parte superior esquerda da tela se espraia aos poucos pelo tom escarlata.

As cores parecem possuir um sistema de compensação agindo sobre elas, assim em vista de um marrom pesado e denso que causa a impressão de estabilidade para que as personagens possam se assentar, contrapõe-se o vermelho vivo acima, causando afastamento em relação à perspectiva, mas aproximando o olhar do observador por meio da tonalidade vibrante.

Estrutura e cor dialogam. A relação estabilidade/instabilidade traz o caráter movente de uma pintura que o tempo todo joga com o olhar e os sentidos do espectador atento e, assim como em *Thru the window* o sistema estrutura-cor-personagem parece formar um triângulo entre estes componentes, remontando assim, aos artistas do Renascimento, que por vezes se valiam deste processo para garantir equilíbrio às suas pinturas.



**Figura 8 - Mark Rothko, Man smoking, 1933/34**  
Oil on canvas. 81.2 x 60.6 cm  
Fonte: Mark Rothko Foundation

Outra pintura da mesma época e que possui algumas similaridades com *Bathers or beach scene* é *Man smoking* (1933). Nela podemos ver um homem, que assim como os banhistas têm seu corpo deformado, e embora pareça mais figurativo que os outros personagens da cena de praia, percebemos que ele é feito de blocos que oscilam entre solidez, ao se tratar o todo da figura humana representada pela gestualidade. Suas costas largas e grandes demais parecem estar grudadas aos seus braços, que por sinal, não se veem muito bem. A perna da personagem parece tomar mais da metade do corpo da figura causando certo desconforto e estranhamento.

Assim como em *Bathers or beach scene*, as cores presentes em *Man smoking* são sujas, ou seja, não são colocadas puras na tela, por vezes se misturam. Não há qualquer jogo perspectivo nesta imagem, tendo em vista que ela parece um bloco sólido destacando-se em meio a um fundo totalmente abstrato. O rosto da personagem não denota falta de expressividade, porém não é possível discernir muito bem que tipo de sentimento esta expressão carrega. Tampouco se distingue o cigarro em meio a uma massa de tinta meio esverdeada que parece representar a mão do homem. Talvez haja nesta obra um caráter visual de estudo, tendo em vista as produções dos anos 1950 e o modo como o pintor trata o fundo da tela.



**Figura 9 –Edouard Manet, Tocador de Pífaro, 1866  
Oil on canvas. 160 x 97 cm**

O modo como *Man Smoking* é representado frente a um fundo abstrato parece possuir certa similaridade com *tocador de Pífaro* (1866), obra de Edouard Manet (1832-1883). Em ambas as pinturas, observamos a figura humana destacada de um fundo indistinto, as cores presentes em Rothko deixam aparentes os traços de uma gestualidade mais larga ao passo que as cores empregadas na obra de Manet não deixam o gesto à vista.

As cores utilizadas na obra do artista francês tendem a garantir uma harmonização maior do que a que vemos representada na tela de Rothko, porém este fato não significa a utilização de um fundo monocromático, este, assim como na tela de Rothko, possui diferentes cores misturadas, mas as utiliza de forma mais suave, alternando seu gradiente e garantindo diferenciações entre luz e sombra.

Faz-se importante salientar que, em *Man Smoking*, o fundo abstrato cujo qual a figura se assenta parece possuir certa semelhança com as pinturas *Colorfield* de Mark Rothko, pois uma espécie de halo esverdeado parece circundar a superfície escarlate. O fundo abstrato não é homogêneo e manchas esbranquiçadas concentram-se na parte direita da imagem.

A deformação da figura humana, tanto em *Bathers or beach scene* quanto em *Man Smoking* aparentam-se com as manchas de cor amorfas, que mais tarde Rothko pintaria. Do caráter dessas manchas, a moverem-se como organismos em tela, observamos pouco do biomorfismo ou do figurativismo de outrora. O que percebemos é um conjunto de blocos informes de cores variadas e indistintas que representam transparência e brilho e que, embora possam ser vistas como composições únicas e coesas em uma tela, não dispensam o caráter individual de cada uma delas.

Nesse quesito, essas amorfas de cores variadas que mais tarde receberiam o nome de Multiformas, se aproximam bastante do modo como as telas de Sean Scully (1945 –) são montadas. Algumas obras de Rothko, não raro são comparadas às do pintor contemporâneo, porém estas comparações se revelam mais assertivas a partir de fins dos anos 80 em que o pintor Irlandês, aos poucos, passa a dar maior visibilidade ao gesto sem deixar de lado as estruturas minimalistas dos anos 1970<sup>8</sup>.

Em entrevista concedida a Hans-Michel Herzog, Scully explicita:

Em vez de tentar pintar uma relação, eu pinto as varias áreas e as ponho juntas, e isso faz uma relação, [...]. Mas as relações não são completamente articuladas ou controladas [...] é como se as coisas estivessem juntas, tendo a possibilidade de afirmar sua independência (HERZOG, 2005, *apud* ECCHER, 1996, p.3).

---

<sup>8</sup> Pinturas disponíveis em: <http://seanscullystudio.com/new-arts-holder/paintings/untitled-28-7-2/>



**Figura 10 - Sean Scully (1945-), Untitled, 1989,  
Oil on linen, 60 x 60, Private Collection**

Na obra de 1989 *Untitled* percebemos uma tela quadrada na qual observamos barras irregulares a entrarem em contato umas com as outras. Estas relações cromático-geométricas alternam entre barras horizontais e verticais adquirindo certo dinamismo e velocidade. O gesto que as gerou deixa marcas sobre o suporte, marcas visíveis a denunciar cores não homogêneas na superfície da tela.

A borda da tela separa a obra do mundo exterior, porém, dentro da mesma, existem as bordas de suas estruturas quadriculares que por meio de certo afrouxamento, permitem que vejamos transições de cor e conexões estabelecidas entre cada bloco, mesmo que esta conexão seja ambígua, o que faz com que o espectador oscile o olhar entre o todo pictórico (a tela inteira) e cada um dos blocos de cor. Quanto às cores utilizadas em suas telas, o liame que existe entre as multiformas de Rothko e as obras de Scully é o fato de ambos não utilizarem cores puras e, quando as usam, tendem a misturá-las no próprio ato da pintura.

O que acabamos por observar nas multiformas de Rothko também representa relações. O caráter dessas pinturas é de um teor em que as formas indistintas se movem dentro dos limites estabelecidos pelo gesto do pintor, fato que também ocorre nas obras de Sean Scully, porém com destaque maior às relações entre formas geométricas.

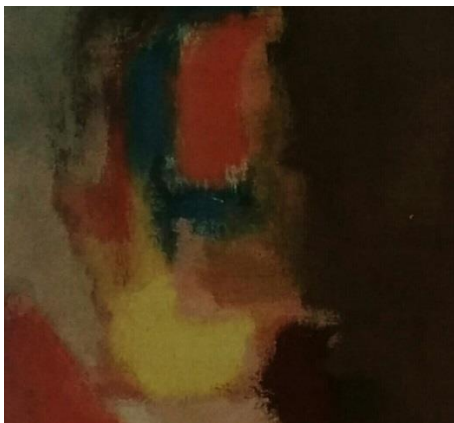
Outro quesito que entra em discussão quando se trata da relação estabelecida entre a estrutura geral das telas de Scully e seus componentes particulares é o caráter de montagem. Em sua obra *Catherine* (1989) percebe-se a comparação feita entre as pinturas e o cinema,

justamente pela característica ressaltada pelo pintor de montar e desmontar os diferentes painéis como num processo de edição cinematográfica, diferentemente de Rothko que aproxima suas pinturas a um nível mais movente, fazendo delas organismos que parecem crescer dentro da própria tela, revelando, não montagem, mas simples relações de formas.

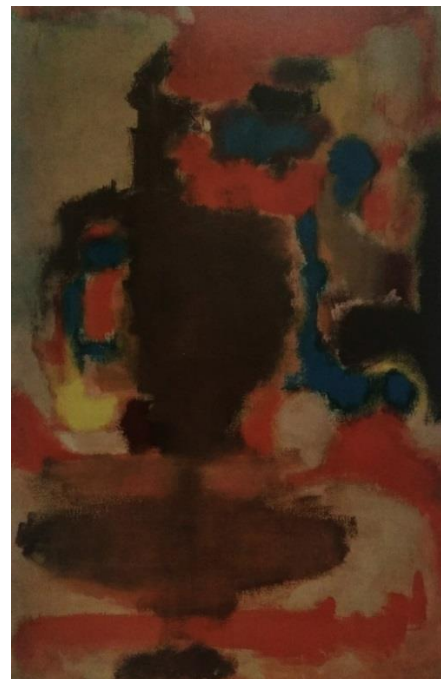
As amorfiadas coloridas de Rothko, apesar de possuírem como limite a pincelada, não possuem bordas definidas e, por vezes o marrom da tela parece invadir o espaço destinado ao laranja pungente, uma parte do azul penetra um amarelo tímido. Esta penetração de uma cor na outra não lhes retira o caráter de individualidade, tampouco a possibilidade de essas formas agirem em conjunto.



**Detalhe 1 - No Title, 1948**



**Detalhe 2 - No Title, 1948**



**Figura 11 - Mark Rothko, No Title, 1948**  
Oil on canvas, 98,4 x 63,2 cm, particular collection

Percebe-se que o pintor russoamericano Mark Rothko transitava entre técnicas e estilos diferentes de pintura. Às vezes mais figurativa outras vezes mais abstrata sua obra permite muitos e diversos paralelos com outras pinturas aclamadas no mundo da arte em relação ao tratamento da cor, à estrutura do suporte e observância dos limites estabelecidos entre a tela e o observador, ou entre a cor e o limite da tela, além de colocar em voga a discussão que se observa acerca das bordas de suas estruturas flutuantes em telas que se tornaram sinônimo de seu nome como: *Orange, Red, Orange*.

Representando uma relação com o passado ao buscar referência em antigos mestres do renascimento ou de outros mestres como Cezánné, Rothko se utilizava destes ensinamentos para, aos poucos construir sua figura de artista Abstrato.

O teor formalista das análises acerca dos trabalhos do pintor deve-se às características salientadas pelos críticos, porém levam em conta não somente pinturas celebrizadas e aclamadas pela crítica, mas também os restos, a saber, obras não tão conhecidas do pintor. Parte da história e das relações entre Rothko e seus contemporâneos, os diálogos estabelecidos desde sua entrada em Yale até a mudança para o abstracionismo e os ensinamentos de professores caros à sua formação como artista fazem parte da figura que Mark Rothko se tornou.

Um de seus professores Milton Avery (1885-1965) conviveu com a figura de Mark Rothko durante sua iniciação à pintura. Percebe-se a semelhança entre os planos estratificados das obras icônicas de Rothko em obras de Avéry como *Sentadas à praia* 1933.



**Figura 12 - Milton Avéry, Sentadas na Praia, 1933**  
Óleo sobre tela. 71,1 x 91,4 cm  
Coleção particular

É possível observar os tons utilizados nas pinturas de Avéry, tons meio lavados que traduzem opacidade e leveza à uma cena que se assemelha muito à *Batters or beach scene*, de Rothko em que o tratamento das cores utilizadas nas pinturas é totalmente distinto. É importante salientar que o tipo de pincelada rothkiana e de Milton Avéry também revelam-se distintas na medida em que um tem sua gestualidade contida em prol de certo esfumaçamento da paisagem e da cena, enquanto outro faz do próprio gesto o corpo informe de suas figuras.

As cenas de praia descritas aqui, ao imaginarmos a retirada de seus elementos figurativos acabam por se assemelhar com as obras icônicas de Rothko. Este, por sua vez só viria a experimentar novos modos de pintar durante o período entre guerras.

### 3 DO PRÉ-GUERRA AO EXPRESSIONISMO ABSTRATO: POLÍTICAS DE ESQUERDA E CRÍTICA DE ARTE

No artigo, “Serge Guilbaut: a esquerda e a política governamental para as artes nos Estados Unidos (1930-1940), Marcelo Mari apresenta a análise do autor francês sobre a função da arte, sua ligação com a política e os confrontos estabelecidos entre os intelectuais da esquerda norte-americana nos anos trinta

A Frente Popular, nome dado a diversas forças ou coligações eleitorais de partidos de esquerda, não somente nos Estados Unidos da América (EUA), mas também na Espanha e no Chile, primava por temas nacionais, o prosseguimento com as tradições naturalista ou realista-social norte-americana, afastando-se, pois, de manifestações vanguardistas. Havia, porém, um perigo na ideia de arte nacional pregada pela Frente popular.

Marcelo Mari corrobora o perigo sobre arte nacionalista citando o posicionamento de dois críticos acerca do assunto. Meyer Shapiro e Lynn Ward apontavam o possível erro em prosseguir na ideia de uma arte nacionalista. Para eles, este tipo de arte e abordagem levantava um falso véu de homogeneidade ou unidade que a arte americana não possuía. Mais importante, pois, era salientar que a arte não estava livre de interesses de classe. A Frente Popular era adotada nos EUA, enquanto a linha estética do realismo-social era adotada pela então União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). O Partido Comunista dos Estados Unidos (PCEUA) adotara a visão stalinista, visão esta que não via com bons olhos o vínculo entre arte de vanguarda e o comunismo. O direcionamento da frente popular acabou por aproximá-lo do tipo de arte nacionalista pregada no governo Roosevelt e a disputa agora se resumia entre naturalismo e realismo-social do *New Deal*<sup>9</sup> ou a arte moderna.

Enquanto que na URSS havia uma espécie de política soviética para as artes que discutia um nome para o novo tipo de arte a ser adotado, seu antagonista (movimento anti-stalinista) empenhava-se em unir vanguarda política e artística.

Marcelo Mari ressalta que seria preciso uma alternativa ao realismo soviético dos anos trinta, caso contrário o realismo socialista culminaria em esgotamento estético e perda da função conscientizadora característica do movimento. Já nos Estados Unidos, a arte realista de cunho nacional era incentivada pelo governo vigente por meio de programas como o Works

---

<sup>9</sup> Foi um conjunto de medidas econômicas e sociais tomadas pelo governo Roosevelt, entre os anos de 1933 e 1937, com o objetivo de recuperar a economia dos Estados Unidos da crise de 1929.



Progress Administration (WPA)<sup>10</sup> e o Federal Art Project (FAP)<sup>11</sup>, direcionados à exaltação de ideais democráticos, servindo, também, como instrumento de divulgação dos projetos do então presidente Roosevelt.

Aos artistas que participavam dos programas do governo como FAP e WPA eram incentivados os estilos naturalista e realista, destacando-se deste modelo apenas os artistas nova-iorquinos, que colocariam em prática uma série de experimentos formais.

Quanto aos experimentos formais, Ana Avelar ressalta que é “comum a interpretação de que nos Estados Unidos o expressionismo abstrato foi uma resposta nacional à tradição artística europeia, como se posicionaram os célebres críticos Irving Sandler e Clement Greenberg” (AVELAR, 2014, p.277).

As experiências formais culminariam no Expressionismo Abstrato e um dos principais fatores que afetaram o contexto social, político, econômico e artístico mundial foi o advento da Segunda guerra. Com a invasão de Paris, detentor da arte europeia importada como modelo para os EUA, pela Alemanha, Nova Iorque passa a ser, aos poucos, capital cultural do mundo<sup>12</sup>.

Neste contexto, o Expressionismo Abstrato viria a conceber uma identidade artística norte-americana, estabelecendo-se entre os anos de 1945 e 1953, sob o governo de Harry Truman<sup>13</sup>. Um dos mais importantes porta-vozes da nova vanguarda artística, o crítico Clement Greenberg<sup>14</sup>, assim como muitos outros artistas e críticos da época, defendia a separação entre arte e política, posição que, para ele, representava pré-condição para uma arte de qualidade.

<sup>10</sup> WPA (Administração do Progresso de Obras) foi um dos programas criados durante o *New Deal* e tinha como finalidade investir em obras públicas como a construção de estradas e escolas.

<sup>11</sup> FAP (Projeto de Arte Federal): programa criado durante o *New Deal* que tinha como finalidade o financiamento de projetos artísticos.

<sup>12</sup> “A conquista de Nova Iorque como polo das artes contribui para o sucesso do expressionismo abstrato, no entanto, Paris não deixa de ter interesse, mas a cena artística está fragilizada e tentando se reconstituir.” In: AVELAR, Ana Cândida de. **A raiz emocional: arte brasileira na crítica** de Lourival Gomes Machado. São Paulo: Alameda, 2014.p 287.

<sup>13</sup> Devido aos sentimentos antissoviéticos questionamentos e suspeitas foram levantados: “o patriotismo chegou a extremos e, evidentemente, não havia espaço para qualquer debate político genuíno. Foi justamente nesse contexto que a vanguarda artística se consolidou”. In GONÇALVES, R. Clement, Greenberg: o Expressionismo Abstrato e a crítica de arte durante a Guerra Fria. **Cultura Visual**, n. 19, julho. Salvador: EDUFBA, 2013. p. 101-114.

<sup>14</sup> “Até os anos 40, Greenberg escreveu, sobretudo, críticas literárias. Seus primeiros e mais celebrados ensaios, *Vanguarda e Kitsch* e *Rumo a um mais novo Laocoonte* apareceram primeiramente na revista *Partisan Review*, da qual foi editor entre 1940 e 1942 e, depois, no jornal *The Nation*, para o qual colaborou entre 1942 e 1949. Além disso, foi editor da *Contemporary Jewish Record* entre 1944 e 1945 e editor associado na revista *Liberal Commentary*” Ibidem .p.103

Clement Greenberg expressava a necessidade de uma arte que representasse fortemente a independência do artista, subentendendo-se, aqui, a necessidade de independência norte-americana frente às influências europeias, principalmente francesas.

A busca por uma arte única excluía a arte dos anos trinta – ligada à ideia de arte nacional – e a ideia de arte tradicional, em prol de uma nova estética na qual se primava pela violência e contundência do gesto em oposição à elegância francesa. Estas características corroboram um dos textos mais famosos de Greenberg: “Pintura Modernista”. Greenberg expunha o que considerava serem as características principais necessárias para o estabelecimento de uma arte de qualidade. Esta arte seria limitada a seus meios inerentes, devendo, pois, restringir-se a seu próprio campo de atuação (não compartilharia de nenhuma característica advinda de qualquer outra manifestação artística). Autocriticar-se<sup>15</sup> a fim de garantir a pureza da pintura.

Em texto, de 1960, Clement Greenberg salienta:

O modernismo usou a arte para chamar atenção para a arte. As limitações que constituem os meios de que a pintura se serve – a superfície plana, a forma do suporte, a propriedade das tintas – foram tratadas pelos grandes mestres como fatores negativos, que só podiam ser reconhecidos implícita ou indiretamente. Sob o modernismo, as mesmas limitações passam a ser vistas como fatores positivos, e, foram abertamente reconhecidas (GREENBERG apud COTRIM; FERREIRA, 1997, p.102).

A visão da historiadora da arte e crítica Dore Ashton (1928-2017), também relacionada ao Expressionismo Abstrato, corrobora a visão de Clement Greenberg, no que diz respeito à qualidade da arte moderna e ao papel do crítico de arte. Para ela, o crítico deveria, em primeiro lugar, observar a qualidade única e inerente da obra. Ashton salienta, ainda, sobre o grau de expansividade que a obra de arte pode possuir, admitindo que uma pintura seja capaz de mover o receptor de diferentes formas:

O primeiro esforço do crítico deve ser ver a qualidade única inerente a um trabalho, a qualidade que imediatamente atrai o receptor e o move. Mas o crítico também deve lembrar que outra ação de uma obra: sua expansividade. Se nos move, pode nos mover emocionalmente, moralmente, psicologicamente, intelectualmente, historicamente, dependendo de uma série de considerações sutis<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> “A tarefa da autocrítica passou a ser a de eliminar dos efeitos específicos de cada arte todo e qualquer efeito que se pudesse imaginar ter sido tomado dos meios de qualquer outra arte ou obtido através deles.” GREENBERG, Clement Pintura Modernista. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

<sup>16</sup> Art Forum. Disponível em: <<https://www.artforum.com/news/id=66339>> Acesso em: 18 out. 2017.

Enquanto Clement Greenberg apostava suas fichas no pintor Jackson Pollock (1912-1956), Ashton dirigia suas atenções às pinturas de Mark Rothko (1903-1970), pois, este era capaz de representar as características necessárias ao desenvolvimento de uma pintura que Ashton considerava válidas. Porém, diferentemente de Greenberg, Ashton procurava considerar outras abordagens, não se valendo somente do formalismo para análise de obras.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar por meio de imagens, fazer entrecruzamentos formais entre elas, ligar tempos distintos e movimentos artísticos parte do princípio de que as imagens ou obras de arte não se encontram estanques em seu próprio tempo. Empreender tal processo opera em sentido diferente de uma leitura que tenha a eucrônica como único modo de conceber a história da arte, a crítica e a Teoria

Tentou-se trazer às obras de Mark Rothko um movimento dialético ao analisar características de suas obras mais antigas e recalçadas pela crítica dos anos 1960 e suas obras consideradas Expressionistas Abstratas. Porém ao longo do processo foram surgindo, sempre por meio de uma análise formal das obras, outras questões, outros estilos e movimentos artísticos com os quais permitiu ao autor ampliar o universo de imagens às quais as obras de Mark Rothko, por meios formais, poderiam estar ligadas.

Aqui compreende-se a importância de Greenberg e Ashton para a análise formal das obras, porém veiculadas a uma visão política e uma proposta de arte norteamericana que é particular e ao mesmo tempo distinta das propostas da WPA e FAP. Neste empreendimento procura-se questionar as divisões históricas que são incorporadas ou suprimidas sem discussão prévia sejam por teóricos, críticos ou historiadores da arte.

Neste processo também foi necessária uma análise mais detida acerca do contexto social às quais as obras de Rothko estavam inseridas tendo como intuito ressaltar a importância dos processos sociais e as reverberações e diálogos com as obras do pintor.

É importante ressaltar que a esta dialética anacrônica não coube selecionar nem hierarquizar qualquer tipo de obra ou estilo artístico. Procurou-se pois, correlacionar tempos distintos a fim de que se ampliassem as problemáticas e que se complexificassem a fatura crítica, histórica e teórica da arte.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASHTON, Dore. **Oral history interview with Dore Ashton**. [2010 November 21 & 2011 March 9]. Entrevista concedida a George W. Sampson. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Nova Iorque. 67 p.

AVELAR, Ana Cândida de. **A ilusão do gesto**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2016/2017.

\_\_\_\_\_. **A raiz emocional: arte brasileira na crítica de Lourival Gomes Machado**. São Paulo: Alameda, 2014. 390 p.

BAAL-TESHUVA, Jacob. **Mark Rothko: pintura como drama**. Tradução: Francisco Paiva Boléo. Lisboa: Taschen, 2010.

BRITO, Ronaldo. Contrária geometria In: \_\_\_\_\_. **Experiência crítica**. Organização: Sueli De Lima. São Paulo: Cosac Naif

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevive: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

\_\_\_\_\_. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Tradução: Vera Casa Nova; Márcia Arbex Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

\_\_\_\_\_. **Quando as imagens tomam posição: o olho da história, I**. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017. 279 p.

FERNANDES, Rosalina Maria Castro. **Mark Rothko: da origem mítica à refundação artística do mundo**. 2015. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa. 2015.

GALARD, Jean. **A beleza do gesto: uma estética de conduta**. Tradução: Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. – (Crítica Poéticas, 7)

GONÇALVES, R. Clement, Greenberg: o Expressionismo Abstrato e a crítica de arte durante a Guerra Fria. In: **Cultura Visual**, n. 19, julho. Salvador: EDUFBA, 2013. p. 101-114.

GREENBERG, Clement. **Arte e cultura: ensaios críticos**. Tradução: Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2013. 320 p.

\_\_\_\_\_. Pintura Modernista. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

MARI, Marcelo. Serge Guilbaut: a esquerda e a política governamental para as artes nos Estados Unidos (1930-1940). In: **AISTHE**, v. 5, n. 8. Brasília: 2011. p. 73-83.

NIETZSCHE, Friedrich. **Obras incompletas**. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho. 3. ed. São Paulo: Victor Civita, 1983

\_\_\_\_\_. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHAMA, Simon. A música do além da cidade do glamour. In: \_\_\_\_\_. **O poder da arte**. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 432-483.

WOOD, Paul. **Modernismo em disputa – a arte desde os anos quarenta**. Tradução: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

WARBURG, Aby. **Introdução ao Atlas Mnemosyne**. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, n.19, p.118-131,