As sutis ameaças que pairam sobre a arte nacional

Portinari

As discotecas, os "best sellers" e os filmes importados são as incontornáveis realidades forasteiras que há muito dominam, no Brasil, os seus respectivos campos. Último foco de resistência, o mundo das artes plásticas brasileiras não vê nenhum perigo imediato à sua cômoda posição de senhor do mercado. O monopólio da arte brasileira, entretanto, prosseguirá sendo, por muito tempo, uma verdade incontestável?

A unanimidade é um fator inexistente entre as pessoas ligadas às artes plásticas. As cotações justas ou artificiais de um Volpi uma arte pela arte ou uma arte pela sobrevivência, a invasão iminente do mercado ou um domínio absoluto do mercado, são contradições que circulam livremente entre marchands e artistas. A união em torno da defesa dos artistas nacionais, porém, é o fator que, segundo alguns, se exige em apoio ao ainda incipiente mercado brasileiro. Entre um mau Chagall e um bom Dacosta, recomendam os marchands, opte pelo Dacosta; entre um mau Chagall e um mau Dacosta, opte ainda pelo Dacosta; entre um bom Chagall e um mau Dacosta, opte, evidentemente, pelo Chagall mas — pergunta — quem tem dinheiro para comprar um bom Chagall?

Os receios e preconceitos que cerceiam a completa integração do artisa ao mercado são elementos que debilitam sua disposição de lutar pelo mercado local. Contestando o irrealismo que norteia o posicionamento de algumas pessoas diante da arte, o pintor Mário Gruber defende com veemência as cotações da arte nacional, declarando-se "livre se posso viver sem o risco de morrer de fome". Reportagem de Federico Mengozzi.

Tarsila

A magia de uma assinatura

Inflacionado e invendável são dois adjetivos que freqüentemente ameaçam turvar as águas nem sempre límpidas do jovem mercado de arte brasileiro. Adjetivos irreais, segundo marchands e artistas, mas possíveis de se tornarem verdadeiros pela conivência de pessoas ligadas ao comércio de arte, impondo uma tendência baixista com o intuito de desmoralizar o mercado, preparando-o, entre outras possibilidades, para receber as obras secundárias que giram nos leilões internacionais. Assim, a magia de uma assinatura de Alexander Calder — artista de prestígio em todo o mundo —, custando 180 mil cruzeiros, poderia prevalecer sobre a qualidade e a importância para a cultura brasileira de um óleo de, por exemplo, Vicente do Rego Monteiro, cotado a 250 mil cruzeiros. O fato de ser um mau guache de Calder, mais um rebotalho do mercado internacional, sensibilizaria o colecionador?

Mário Gruber, pintor e gravador paulista, é um dos artistas que defendem com intransigência as atuais cotações do mercado artístico, declarando textualmente que "as pessoas que dizem que a arte brasileira é cara diante do panorama internacional são inocentes úteis ou zonzos". Um dos beneficiários da valorização do mercado, Gruber prefere imputar à ignorância e não à má-fé a origem dessas declarações, enfatizando que "apesar das manobras baixistas as cotações se mantêm, constituindo-se num processo natural de crescimento de um mercado que se desenvolve historicamente".

O colecionador que questiona os preços dos clássicos nacionais comparando-os às baixas cotações de algumas obras de clássicos internacionais — Utrillo, Vlaminck, Picasso —, não leva em consideração os fatores qualidade e dimensão, despropósito facilmente verificável nos catálogos das casas de arte americanas e européias.

Um leilão da casa Sotheby Parke Bernet, de Nova Iorque, vendeu, em novembro de 1978, um bronze de Pablo Picasso — **Figure Feminine**, 1951 — por 2.300 dólares (50.600 cruzeiros). Uma obra de Picasso a preço tão baixo poderia levar o colecionador a colocar sob suspeição os preços que paga por uma obra de autor nacional, porém, o fato de Picasso não ser um dos mestres da escultura internacional e o bronze vendido ser uma das cópias de uma tiragem de dois exemplares, medindo 9,2 cm de altura e ser obra de qualidade e inventiva duvidosa, ainda que se tratando de um nome como Picasso, recompõe a verdade sobre o "canto de sereia" de um aspecto do mercado internacional. No mesmo leilão foi vendido um desenho de Raoul Duty — **Les Yachts a Deauville**, 1935 —, também por 2.300 dólares. A constatação de que se trata de um esboço quase invisível destruiria a aura de ser obra de um artista da Escola de Paris e de renome internacional? Grandes assinaturas não implicam obrigatoriamente em grandes obras: esta uma máxima também aplicável, evidentemente, aos clássicos brasileiros. Porém, trabalhos excelentes de Osvaldo Goeldi — o grande mestre da gravura no Brasil —, chegaram a ser vendidos por 1.200 cruzeiros nos leilões de arte.

Obras ainda inferiores chegam esporadicamente ao Brasil, aliciando, em detrimento dos valores nacionais, alguns colecionadores desavisados. Recusados nos leilões internacionais, a evidência tem demonstrado que, por exemplo, boas obras de Marc Chagall não têm mercado no País. Entretanto, por uma quantia que possibilitaria a compra de uma obra significativa de Cândido Portinari — uma das figuras fundamentais do modernismo brasileiro —, o colecionador às vezes opta por adquirir um Chagall de segunda categoria.

Um **marchand** paulistano vendeu, na semana passada, dois grandes desenhos de Portinari — estudos para os painéis do Ministério da Educação — por uma quantia superior a um milhão de cruzeiros, afirmando tratar-se de um mau negócio, pois os trabalhos, pela transcendente significação histórica e artística do pintor, deveriam valer pelo menos o dobro do preço. Da mesma forma, Ralph Camargo, **marchand** de arte, destaca alguns clássicos da arte no Brasil como portadores de cotações inferiores à sua real importância — fundadores que são da cultura brasileira —: Pedro Américo, João Batista da Costa, Eliseu Visconti, Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Vicente do Rego Monteiro, Alberto Guignard, José Pancetti e Antonio Bandeira, entre outros. Exemplificando sua confiança nos valores nacionais, Ralph conta que, recentemente, desaconselhou a troca de um "espantalho" de Portinari por oito têmperas de Giorgio Di Chirico, por acreditar que o pintor paulista é, dentro de um contexto brasileiro, mais importante que o pintor italiano. Gruber, por sua vez, ressalta o fato de as "pessoas acharem nossa arte cara, é um sinal de que não merecemos nossa cultura". O alto nível e o reconhecimento internacional atingidos pela arte brasileira contemporânea fazem com que o confronto com a arte de outros países não seja temido.

Assim, pode-se afirmar que um quadro de Guignard não é ofuscado por um quadro de Utrillo. A grande diferença, mais uma vez, está no fator preço, pois enquanto a milagrosa cor de Manabu Mabe não atinge 400 mil cruzeiros no Brasil, a cor difusa de uma obra do falecido artista russo Mark Rothko — **Black on Deep Purple**, 1964 — atingiu 110 mil dólares (2.400 mil cruzeiros), em venda efetuada no ano passado pela casa Christie's, de Londres, sem que se possa comprovar a superioridade de um artista sobre o outro.

Lasar Segall, Emiliano Di Cavalcanti e Victor Brecheret: três fundadores da moderna arte brasileira

As justas cotações dos artistas brasileiros

A padronização das cotações de um artista sofre a intervenção de fatores como técnica, dimensões, qualidade, procura, estado e, no caso de uma figura exponencial na arte brasileira, a importância histórica e iconográfica de obra. Daí a impossibilidade de cotações extremamente rígidas num mercado fluido como o brasileiro, em que a conversa, a oferta e as condições podem fazer subir ou descer o preço de um trabalho. Um valor médio para obras de porte médio, porém, pode ser proposto, sem que se incorram em grandes contradições com a realidade apresentada pelo mercado de arte.

Artistas, épocas, cotações e melhores fases compõem a presente relação:

José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899) — tela de 1m x 1m, 130 mil cruzeiros. É difícil aparecer no mercado.

João Batista Castagneto (1862-1900) — tela de 50 cm x 50 cm, 140 mil cruzeiros. Marinhas.

João Batista da Costa (1865-1926) - tela de 1m x 1m, 130 mil cruzeiros. É difícil aparecer no mercado.

Eliseu Visconti (1866-1944) — tela de 1m x 1m, 500 mil cruzeiros. Todos os períodos.

Tarsila do Amaral (1890-1973) — tela de 1m x 1m, 500 mil cruzeiros; desenhos, 20 mil. Décadas de 20 e 30.

Lasar **Segall** (1891-1957) — tela de 1m x 1m, 700 mil cruzeiros; desenhos, 50 mil e gravuras, 10 mil. Todos os períodos.

Vitor **Brecheret** (1894-1955) — esculturas de três exemplares com 50 cm de altura, 250 mil cruzeiros. Todos os períodos.

Antonio **Gomide** (1895-1967) — tela de 1m x 1m, 150 mil cruzeiros. Período post-cubista, década de 20.

Osvaldo **Goeldi** (1895-1961) — gravuras, 15 mil cruzeiros; desenhos, 20 a 25 mil. Todos os períodos.

Alberto da Veiga **Guignard** (1896-1962) — tela de 1m x 1m, 400 mil cruzeiros. Todos os períodos, com especial destaque para as fases de Ouro Preto e Itatiaia

Anita **Malfatti** (1896-1964) — tela de 1m x 1m, 150 a 200 mil cruzeiros; desenhos, 30 mil. Fase caipira.

Alfredo **Volpi** (1896) — tela de 1m x 1m, 300 mil cruzeiros; gravuras, 5 a 10 mil. Fases de Mogi das Cruzes e Itanhaém, fachadas da época de Bienal de Veneza.

Emiliano **Di Cavalcanti** (1897-1976) — tela de 1 m x 1 m, 500 mil cruzeiros; desenhos, 20 mil. Obra executada até 1955.

Heitor dos Prazeres (1898-1966) — quadro médio, 70 mil cruzeiros. Um dos pintores mais falsificados do Brasil.

Vicente do **Rego Monteiro** (1899-1970) — tela de 1m x 1m, 250 mil cruzeiros. Década de 20.

Flávio de Carvalho (1899-1973) — tela de 1m x 1m, 150 mil cruzeiros; desenhos, 20 mil. Todos os períodos.

Ismael Néri (1900-1934) - tela de 1m x 1m, 400 mil cruzeiros; desenhos, 30 mil. Todos os períodos.

Orlando **Teruz** (1902) — tela de 1m x 1m, 150 mil cruzeiros Fase mais santiga.

Cândido Portinari(1903-1962) -tela de 1m x 1m, 700 mil cruzeiros; desenhos, 50 mil e gravuras, 10 mil. Todos os períodos.

Francisco **Rebolo** (1903) — quadro médio, 50 mil cruzeiros.

José **Pancetti** (1904-1958) — tela de 1 m x 1m, 400 mil cruzeiros. Fase das praias balanas.

Bruno Giorgi (1905) — escultura com 40cm de altura, 200 mil cruzeiros. Todos os períodos.

Walter **Lewy** (1905) — tela de 1m x 1m, 30 mil cruzeiros.

Fulvio **Pennacchi** (1905) — quadro médio, 50 mil cruzeiros.

Mário **Zanini** (1907-1971) — quadro médio, 50 mil cruzeiros.

Samson **Flexor** (1907-1971) — tela de 1m x 1m, 60 mil cruzeiros. Período geométrico.

Clóvis **Graciano** (1907) — tela de 1m x 1m, 80 mil cruzeiros. Até década de 60.

Cicero Dias (1908) — tela de 1m x 1m, 70 a 90 mil cruzeiros. Década de 40, período abstrato.

José Antonio da Silva (1909) — quadro médio, 50 mil cruzeiros. Todos os períodos.

Lothar **Charoux** (1912) — tela de 1m x 1m, 30 mil cruzeiros. Todos os períodos.

Djanira da Mota e Silva (1914) — tela de 1m x 1m, 100 mil cruzeiros. Primeira fase, primitiva.

Milton **Dacosta** (1915) — tela de 1m x 1m, 300 mil cruzeiros; gravuras, 5 a 10 mil. Período construtivista.

Emeric **Marcier** (1916) — tela de 1m x 1m, 130 mil cruzeiros. Fases de São João del Rey e Barbacena.

Maria Leontina (1917) — tela de 1m x 1m, 70 mil cruzeiros. Fase dos estandartes.

Enrico **Bianco** (1918) — tela de 50 cm x 50 cm, 58 mil cruzeiros.

Carlos **Scliar** (1920) — tela de 50cm x 50cm, 30 a 40 mil cruzeiros.

Antônio **Bandeira** (1922-1967) — tela de 1m x 1m, 250 mil cruzeiros. Começo da década de 60.

Manabu **Mabe** (1924) — tela de 1m x 1m, 100 mil cruzeiros. Todos os períodos.

Jenner Augusto (1924) — tela de 1m x 1m, 50 mil cruzeiros.

Marcelo **Grassmann** (1925) — gravuras, 8 a 10 mil cruzeiros; desenhos, 20 mil. Todos os períodos.

Genaro de Carvalho (1926-1971) — tapeçaria de 1,20m x 0,70m, 20 mil cruzeiros

Sérgio de Camargo (1930) — escultura com 40cm de altura, 150 mil cruzeiros. Todos os períodos, especialmente os últimos dez anos.

Wesley Duke Lee (1931) — tela de 1m x 1m, 70 mil cruzeiros. Último período.

Antonio Henrique Amaral (1935) — tela de 1m x 1m, 50 a 70 mil cruzeiros. Fase das bananas até hoje.

Rubens **Gerchman** (1942) — tela de 1m x 1m, 40 mil cruzeiros. Fase das multidões.

Antonio Dias (1944) — tela de 1m x 1m, 40 mil cruzeiros.

Um mercado doméstico

"É evidente que a arte brasileira não tem liquidez internacional, mas a de outros países também não tem", declara Mário Gruber sobre a tão propalada questão da falta de liquidez das obras de artistas nacionais. Citando o exemplo de um país de intensa atividade artística como a Itália, que só tem Giorgio Morandi e Di Chirico como figuras efetivamente participantes do mercado internacional — Ottone Rosai, um dos grandes pintores italianos não alcançou mais que 3.750 dólares (82.500 cruzeiros) por **Incontro**, excelente obra vendida no ano passado pela Sotheby — Gruber enfatiza que a liquidez oitiuda pela moderna arte norte-americana se deve a bem sucedidas manobras dos **marchands** e colecionadores americanos que, ao invés de continuarem a adquirir obras-de-arte na Europa — como faziam nas décadas de 20 e 30 — voltaram-se para a sua arte, valorizando assim os artistas do país e, em decorrência, impondo-os como valores de liquidez no mercado externo. Ralph Camargo afirma que Portinari já é "moeda internacional", estando longe os tempos em que as obras do pintor compradas no exterior (como as pertencentes à coleção de Nelson Rockefeller) destinavam-se a alimentar a avidez e a especulação do mercado interno. Publicações especializadas como **Art News** e **Art Forum**, em Nova Iorque, veiculam anúncios de compra e venda de obras do pintor, que atingem cotações aproximadas àquelas verificadas no mercado brasileiro.

Os altos preços alcançados pela moderna arte norte-americana apresentam aspectos irrealistas, exemplificados pela publicação **Review of the Season 1978**, editada pela Christie's londrina e contendo os preços da venda de obras de arte antigas e contemporâneas. No ano passado, um quadro de Rotnko — já citado anteriormente foi vendido por um preço superior ao atingido pela tela **Portrait of Giacomo Dolfin**, de Ticiano. Ao dy Warhol a 72.800 dólares (1.600 mil cruzeiros), Kenneth Noland a 36.300 dólares (800 mil cruzeiros) e Frank Stella a 34.100 dólares (750 mil cruzeiros), são cotações que reduzem a capacidade de absorção do mercado, provocando o saturamento do sistema internacional de arte. Obras artísticas inferiores para mercados de arte inferiores se constituem então em possíveis alternativas mercadológicas.

Um processo de esvaziamento da obra de Portinari, Pancetti e outros mestres da arte brasileira, através da promoção da baixa de suas cotações, é pressentido por Gruber, que testemunhou pessoalmente o grande prestígio internacional de Portinari na década de 50. "Por que de 50 para 79, em vez de reafirmarmos a glória de Portinari, contemplamos o desprestígio gradativo de sua obra?", pergunta Gruber, apelando para que se perceba o "desfacelamento de nossa cultura" através do menosprezo mercadológico. Um mercado de arte que seja também um mercado cultural, pela introdução e manutenção de preços dos mais importantes nomes da cultura nacional, parece ser o desejo daqueles que defendem os valores locais. A inexistência de uma ação decisiva para impor os valores da arte brasileira — ao contrário do México, que lutou e afirmou decisivamente a obra de seus artistas, tratando-a como uma "mercadoria cultural", formando assim o patrimônio artístico mexicano — possibilita que "nos últimos tempos haja um ataque de fora", conforme declara Gruber, pairando o risco de se "abortar um processo histórico que está em marcha". O mercado brasileiro se firmou quando se voltou para dentro, surgindo assim a arte moderna no País, afirmam **marchands** e interessados em arte, acrescentando que se lhes fosse permitido, "nossas elites comprariam outra cultura, valorizariam outra cultura, assumindo uma posição colonizada em relação à cultura estrangeira". Afirmando que "não é um xenófobo", Mário Gruber sugere que carreados para auxiliar o desenvolvimento cultural brasileiro — a exemplo da dinâmica cultural norte-americana — e que apenas a boa arte que se faz em outros países, "com critérios sérios, volume e qualidade", venha ao Brasil. O alarde com que se noticiam falsificações de obras do modernismo brasileiro prejudica, pela generalização, e coloca sob suspeição períodos da cultura nacional. Uma obra falsa, como uma laranja envenenada numa caixa, torna inconvincentes mercadologicamente outras obras do artista falsificado. A falsificação em arte sempre existiu e, para que não seja nociva ao mercado, sugerem algumas pessoas, deve-se apurar até o fim a procedência da obra suspeita. Ralph Camargo ressalta porém que, em proporção ao volume negociado anualmente pelo mercado, as falsificações são pouco numerosas.

"É uma fantasia", classifica o artista plástico Wesley Duke Lee a hipótese de uma infiltração estrangeira no mercado de arte. O escalonamento do mercado, porém, é uma realidade e, se obras estrangeiras não chegam atualmente ao primeiro estágio — o mercado de obras originais — se chegam modernamente ao segundo — o mercado dos múltiplos e das gravuras —, no terceiro estágio — o mercado de reproduções em ti ragem ilimitada — acusa a presença dominante da produção estrangeira. Um simples passeio pelas lojas de decoração das ruas Joaquim Floriano e Teodoro Sampaio, ou à loja de departamentos Mappin, pode esclarecer sobre a propalada invasão artística. Do Mappin, contram-se gravuras emolduradas de Vitor Vasarely — vendidas em Paris por 20 francos —, impressas pela firma suíça Editions du Griffon, por um preço de 785 cruzeiros, encontrando-se também reproduções de obras clássicas, impressas pela firma italiana La Galleria. O comprador, ao optar por uma obra desse tipo, ao invés de comprar uma gravura de um artista jovem brasileiro, estaria informado que a gravura tem uma tiragem limitada, enquanto a reprodução de Vasarely é estampada aos milhares? Até quando ingressariam apenas no terceiro estágio as obras de arte do mercado internacional?

Rothko: valor que cifras não medem

SHEILA LEIRNER

Dentro de apenas alguns dias, estarão completos os nove anos que nos separam da manhã em que Mark Rothko, um dos grandes artistas do nosso século, cometeu suicídio no seu ateliê. Mas o Solomon R. Guggenheim Museum de Nova York não esperará por esta data. Esta é a última semana da retrospectiva memorável que apresenta desde outubro, dando continuidade à tendência americana sempre crescente em ressuscitar o seu passado romântico mais próximo e gerador das propostas atuais.

Exposições como a do Expressionismo Abstrato no Whitney Museum, de Pollock na N. Y. University, e esta, estão conseguindo movimentar uma enorme massa de aficionados, não apenas ansiosa por ver de perto a obra de seus mestres mais controvertidos, mas em prencher nostalgicamente as lacunas abertas pela desumanização do período pós-conceitualista em que vivem.

"Mark Rothko 1903 — 1970: uma Retrospectiva", com cerca de duzentas telas, cuidou de mostrar que o artista de gênio sempre esteve muito acima dos problemas mesquinhos de mercado.

Os fatores externos que envolveram a sua vida célebre e conturbada, o litígio judicial póstumo na corte americana (que lhe valeu a capa da "Time" há pouco tempo) não interferem na grandiosidade da sua obra.

Uma exposição de Rothko seria importante em qualquer circunstância. Mas esta mostra em particular é única em dois aspectos: primeiro, é a visão mais abrangente que já foi composta em torno do seu trabalho; e, segundo, a sua morte trágica lhe confere uma finalidade que obviamente não poderia ser obtida numa exposição montada durante a sua vida.

O objetivo da exposição, longe de ser sensacionalista, está intimamente ligado ao fato de o artista ter suicidado aos 67 anos, no auge da criatividade. Afinal, esta foi, apesar dos problemas pessoais que também afligiam Rothko — o alcoolismo, comum entre os artistas da sua geração, e os familiares — uma atitude desesperada no clímax de um paradoxo estético que orientou todo o seu percurso na pintura. O de ambicionar o mesmo nível das grandes figuras da arte Ocidental, querer a grandiosidade da tradição e, ao mesmo tempo, se rebelar contra ela.

No entanto, se a mostra quer servir sobretudo como uma reflexão sobre a postura do artista diante da arte, ela acaba prestando também como o contraponto do pensamento das gerações artísticas subseqüentes a Rothko. Isto porque seu conceito romântico e vital de que arte e indivíduo são uma coisa só, se opõe radicalmente à noção contemporânea de que o afastamento do artista é essencial para o processo de criação.

O caso de Mark Rothko leva, portanto, à uma época bastante próxima na qual o mito do artista como herói foi tão importante quanto as pinturas agora legendárias do mesmo período. Arshile Gorky, Jackson Pollock, David Smith, Franz Kline e outros da Escola de Nova York também tiveram um fim precoce, mas o suicídio de Rothko — simbolicamente — é mais perturbador de todas estas mortes.

Ora, o seu falecimento, numa idade que não avalia o herói nem o anti-herói, demostra claramente, não o seu descrédito na arte, mas no papel primordial do indivíduo na pintura. A luta para atingir o elemento permanente da tradição e ser simultaneamente revolucionário, destruiu finalmente a sua confiança. A tragédia da sua morte repousa, então, não apenas no encerramento da sua carreira brilhante, mas naquilo que marca o fim de uma atitude compenetrada e verdadeira em direção ao papel do artista e da própria arte.

Antes, porém, de verificar a obra que define um comportamento tão radical, é necessário traçar, mesmo que a grosso modo, a trajetória de Mark Rothko, ou Marcus Rothkowitz, o judeu imigrante russo que chegou ao Oregon aos 10 anos e que, como artista, adotou Nova York. Rothko começou seu treinamento artístico na ainda ativa Art Students League e com Max Weber que o iniciou no expressionismo. De 38 a 39 experimentou o surrealismo e, com Gottlieb, desenvolveu uma temática baseada nos mitos greco-romanos e cristãos e símbolos junguianos. Na medida, porém, que os anos 40 avançavam, o artista ia movendo-se em direção à abstração, simplificando ao máximo seus trabalhos. As telas aumentaram, surgiram os seus murais e Rothko enfatizou, então, a importância do tamanho "para se estar dentro da experiência". Em 1968 o artista sofreu um aneurisma da aorta e foi hospitalizado. A longa recuperação foi a época mais fecunda da sua vida, mas no dia 25 de fevereiro de 1970, nas primeiras horas da manhã, Mark Rothko suicidou-se em seu próprio ateliê.

Ele havia criado, até o fim, uma arte totalmente característica e única que, dentro do Expressionismo Abstrato americano, precedeu a Pop Art, Op Art, Hard Edge e Minimal Art. Como forma de comparação, é interessante ressaltar que, se por um lado Pollock e de Kooning enfatizavam a igualdade entre gesto e conteúdo e Hans Hoffman empregava o gesto e a cor para organizar e conter as formas, Rothko, por outro lado, assim como Gottlieb e Ad Reinhardt, preferia fazer da sensação da cor e da forma um objeto equivalente ao gesto. O principal, todavia, era destruir a ilusão e revelar a verdade.

E a verdade, para Rothko, não estava senão no exercício da transposição dos elementos eternos ao Homem. Ele e Barnett Newman acreditaram que o impacto da verdade elementar favorece a expressão simples do pensamento complexo, e a forma larga tem essa força do inefável. Para eles a pintura era, em essência, um veículo de conceitos e valores espirituais, uma expressão de fé — como também o foi para Pollock.

Em outras palavras, todos eles foram artistas românticos, adeptos da "arte pela destino da arte", que lutaram com objetivos sempre sublimes. Sobretudo Rothko, para quem "as pinturas devem ser como milagres", que se compara aos grandes compositores na sua capacidade de evocar conteúdos mesmo na ausência de imagens explícitas.

As telas desta exposição, principalmente as abstratas, mostram a sua propensão orquestral em criar estruturas rítmicas, modulações cromáticas e superfícies melódicas que estabelecem associações espirituais, heróicas, mudas vozes líricas, mas nunca sentimentais. Vitais, sonoros, luminosos até o ofuscamento, seus quadros repetem obsessiva e cadenciadamente — assim como o próprio movimento das formas — a mesma procura. Articuladas e determinadas pela estruturação e pela cor, estas formas sempre traduzem o elemento clássico imanente que trazemos, sem saber, dentro de nós. E que redescobrimos cada vez que um grande artista vai buscá-lo em alguma parte da sua experiência com o Universo.

Fundindo o consciente ao inconsciente, o finito ao infinito, o equívoco ao inequívoco, o sensual ao espiritual, Mark Rothko atingiu uma harmonia, uma totalidade no sentido junguiano, que possibilitaram a sua expressão de verdades universais, fazendo-o atingir, ao mesmo tempo, a essência mais remota da arte.

629604