

A GÊNESE DE JACKSON POLLOCKKadiana Raposo¹

Tant il est difficile de s'entendre,
mon cher ange, et tant la pensée
est incommunicable, même entre
gens qui s'aiment!
Baudelaire (Les yeux de pauvres)

A força que irradia de uma tela como o *One* (1950), de Jackson Pollock, faz o espírito sensível à pintura sofrer um nocaute para depois, ainda cambaleante, sentir a potência do universo fino e convulsivo de sua pintura. Aqui, a aventura moderna, esse salto no desconhecido, vibra mais uma vez, agora sob a inteligência feroz do artista norte-americano que na segunda metade do século XX, em Nova Iorque, cria uma nova forma de pensar a pintura. Pollock tem o espírito do homem moderno mas com o *pathos* inelutável de um artista formado na cena social, política e cultural americana, dos anos 30 aos anos 50, do século XX.

Esse trabalho é parte de minha pesquisa de dissertação sobre a pintura de Jackson Pollock. Pretendo analisar alguns trabalhos do artista que num período de 14 anos reafirmou as possibilidades da pintura, tal qual um demiurgo, que ironicamente, na outra face da moeda, encontra, à espreita, os limites da imaginação criadora.

Desde os primeiros trabalhos, ainda nos anos 30, sob a influência de Thomas Hart Benton, até 1956, ano de sua morte, com uma produção escassa e sem a força que o consagrara, com as famosas *drip paintings* e o *all over*, o movimento do pintor, sempre foi em busca de sua verdade artística. A despeito de uma tradição de arte moderna já estabelecida, e que influenciara toda a geração de artistas americanos que se formara nos anos 40, ao se desvencilhar da autoridade dos mestres europeus, Pollock dá o pulo que o liberta. E nessa hora sua pintura encontra seu lugar.

Concentrei-me, até agora, na experiência com os quadros e no esforço de assimilar a literatura mais difundida sobre a pintura de Pollock: os textos de Clement Greenberg, Harold Rosenberg e William Rubin. Identificar os lugares-comuns e preconceitos, e simultaneamente, seguir minhas próprias associações e reflexões. Como a idéia da dissertação é percorrer a poética de Pollock, escolhi partir sempre da pintura para discutir tanto as questões plásticas como quaisquer outras que porventura considere relevante para a compreensão da análise.

II

Em *Going West* (1934-1938)², trabalho dos primeiros anos de formação, ainda sob influência de Thomas Hart Benton³, antigo mestre e protetor, o movimento de circularidade, entre o céu e a terra, já evidencia o ritmo inato que veremos mais tarde, nas grandes composições do período clássico⁴. Próximo ao *Céu estrelado* de Van Gogh, e, à melancolia soturna de Ryder, pintor americano que dizia ser o único que lhe interessava,

¹ Mestranda da PUC-RJ, bolsista CAPES.

² Escolhi utilizar os nomes dos quadros no original, em inglês.

³ Pollock estudara com Benton, no Arts Student League, em Nova Iorque, entre 1930 e 1932.

⁴ Aqui, utilizo *Período clássico*, por mera convenção, para identificar os quadros pintados entre os anos de 1947-1950, famosos pelos *drippings* e o *all over*.

chegamos perto do espírito do pintor nesse momento. Ainda outras pinturas da mesma época, *The Flame, Sea-Landscape*, dão o clima de busca e indefinição estética do artista.

O ritmo a que me refiro faz parte de uma intuição sobre a personalidade artística de Pollock. Esse movimento ondulado, convulsivo, nervoso e delicado sempre se fez presente na obra do artista, desde os primeiros momentos de sua obra de juventude até o últimos quadros. Não por acaso, em entrevistas o artista creditava a Benton sua educação nos clássicos do renascimento e do barroco, este último, a meu ver, um encontro espiritual de temperamentos.

Ao falar das tensões das proporções no barroco, Wolfflin poderia muito bem estar falando de um dos grandes quadros de Pollock:

o barroco em nenhuma parte oferece o acabamento, o apaziguamento ou a serenidade do ser, mas agitação do devir, a tensão da instabilidade. Disso resulta novamente uma impressão do movimento...O círculo, por exemplo, é uma forma absolutamente em repouso e imutável, o oval é inquieto, parece querer mudar a cada momento, não transmite a impressão de necessidade. O barroco procura por princípio essas proporções livres. Repugna à sua essência o terminado, acabado” (WOLFFLIN, 1989: 77).⁵

Mais tarde, Pollock ao responder a uma provocação de um jornalista, dirá que seus quadros não têm início nem fim.

Benton, conhecido por sua cruzada anti-modernista e defesa de uma pintura tipicamente americana, *an art of and for the american people*,⁶ depois do contato com a vanguarda parisiense, e alguns quadros inspirados no cubismo de Delaunay, regressa a América. A essa altura, um ambiente de arte provinciano, onde os artistas mais talentosos ora se debruçavam num pastiche de cubismo e futurismo, sem força, ora nos abstratos mais próximos a Kandinski, sempre na esteira das escolas européias.

Durante os anos de Depressão americana, numa sociedade enfraquecida pelo desemprego e incertezas do futuro, um movimento, liderado por Benton, de resgate da terra e da identidade popular, encontra ressonância nessa cena despersonalizada das artes plásticas.

O regionalismo então, junto com o realismo social de Grant Wood, ocupam o cenário da arte americana, na segunda metade dos anos 20 até a primeira metade dos anos 30. O que importa para o estudo da obra de Pollock, não são os motivos nacionalistas, mas o método utilizado por Benton para a construção do quadro.

Em artigos publicados, na *The Arts*, sob o título *The Mechanics of Form Organization*, Benton insiste fortemente sobre a noção de ritmo e mostra, com a ajuda de esquemas, como dominar a distribuição na superfície da tela. Embora considere simplista a idéia de creditar a Benton ou a qualquer outro artista, a estrutura complexa de uma composição de Pollock, não acho irrelevante os anos de aprendizado com Benton e acredito que o conhecimento e estudo desse método pode ter influenciado, nem que de forma inconsciente, pinturas aparentemente tão antitéticas.

Mais tarde, Benton avalia que Pollock embora reagisse contra a pintura social, reteve alguns dos aspectos de seu método.

⁵ WOLFFLIN, H. *Renascença e Barroco*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989, p. 77.

⁶ CRAVEN, Thomas. *Modern art, the man, the movements, the meaning*. 1934-1940, p.

Jack did not have a logical mind. But he did catch on to the contrapuntal logic of occidental form construction quite quickly. In his analytic work he got things out of proportion but found the essential rhythms ... Jack did finally reject my ideas about the social function of art ... He followed a Benton example but his was in matters of form rather than content(BENTON, 1979: 121).⁷

Durante os anos de formação, na metade dos anos 30, Pollock se aproxima dos muralistas mexicanos. Siqueiros e Orozco, que já admirava antes de chegar a Nova Iorque. Mais uma vez, a carga dramática e talvez já um senso de monumentalidade latente, atraíam-no para aqueles murais quase religiosos e longe do que existia de mais avançado no pensamento da arte moderna.

Nos desenhos dessa época, suas figuras assumem uma postura contorcida, de serpentina, alguns rascunhos de drapejados de vestes evidenciam a busca de um movimento próprio mas ainda sem o vigor de uma subjetividade madura. Varnedoe, vê nos muralistas uma chave que leva Pollock de volta à tradição européia de Rubens, El Greco e Tintoretto, que estudara com Benton.⁸

As pinturas de que tenho notícia, *Composition with Figures and Banners*, *The Flame* e *Overall Composition* (1934-1938), nitidamente assumem um tom enérgico muito afim daqueles dos muralistas. Mantém as cores terrosas e quentes que utilizava nessa época, e curiosamente não insere figuras, são chamadas que percorrem o quadro mais parecido com um campo de batalhas.

Ainda que realistas, comprometidos com uma política social de valorização das raízes indígenas e mitos astecas, engajados num projeto de arte e política, a liberdade na utilização da matéria da pintura, certamente não encontrava precedentes na arte americana até então.

Talvez, em acordo com a falta de hierarquia da utopia socialista, ou simplesmente pela ousadia de um espírito livre, entendiam que quaisquer materiais e métodos, desde que sensíveis para a experimentação na pintura, poderiam ser utilizados. Inclusive as tintas industriais, o silk screen, sprays, bastões no lugar do pincel tradicional, qualquer forma de comunicação possível entre o artista e o *medium* eram válidas. Aqui encontro um espírito de liberdade do homem moderno que me remete às primeiras vanguardas do início do século XX.

Curiosamente até esse momento (c.1938) não verificamos nenhum traço consistente de influência de arte moderna nas suas pinturas, aparentemente a aproximação com a pintura se dava mais num caráter passional e pulsional do que propriamente intelectual. Por essa época, vários acontecimentos coincidem com uma mudança significativa na pintura desse período. Entre *Bird* (1938-1940), *Birth* (1938-1941) e *She-Wolf* (1943), podemos acompanhar o desdobramento do seu pensamento plástico numa evolução rápida, segura, cada vez mais confiante de sua potência artística.

As figuras totêmicas estarão presentes em quase toda obra de Pollock, pré-1947; e, mais tarde, nas pinturas negras, elas ressurgem. Interessante pensar sobre a força que atrai o artista para esse imaginário mitológico, oposta àquela de Picasso, 30 anos antes. Enquanto,

⁷ Benton citado em POLCARI, S. Jackson Pollock and Thomas Hart Benton. Arts Magazine 53, n.57 (Marco 1979), p.121.

⁸ VARNEDOE, Kirk, *Comet: Jackson Pollock's Life and Work*, The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1998.

para o último, as máscaras africanas significavam a autonomia do signo plástico; para Pollock, o produto primeiro dessa relação, não era plástico, mas um envolvimento do inconsciente na pintura.

Posteriormente, acredito que Pollock, ao se libertar dessas figuras, livra-se tanto dos fantasmas interiores quanto da autoridade que a pintura de Picasso e, num grau menor, de Miró, exerciam sobre sua arte.

Nos 3 quadros acima citados, o salto é grande, mas já percebemos todos os elementos que farão parte dessa primeira fase da carreira do pintor. Em *Bird*, a imagética mitológica aparece de forma incisiva, frontal, com contornos primitivos e ainda sem a influência decisiva de Picasso. Esta, virá em *Birth*. Vemos o esforço do pintor ao tentar organizar a composição numa estrutura próxima ao cubismo analítico mas de forma mais solta, menos organizada.⁹

Um intermediário entre o primitivismo de *Bird* e a construção mais refinada de *She-Wolf*, elabora uma estrutura ascendente em que tenta dar movimento, aproveitando a verticalidade do quadro. O resultado, da relação de ângulos e curvas, ainda não é harmônico, como aquele que encontrará, mais tarde, nas curvas do *Gothic* (1944). É um trabalho ainda sem a força artística de Pollock, mas já fortemente impressionado pela pintura de Picasso, que tivera uma grande retrospectiva, no MoMA, em 1941.

Sem uma educação formal em arte moderna, nos anos de 1938 a 1943, ano de sua primeira exposição solo, vários eventos coincidiram para a formação da personalidade artística do pintor. O artigo *Primitive Art and Picasso* (1937), de John Graham, que estabelecia nexos entre a abstração da arte tribal, a liberdade da arte moderna e o imaginário do inconsciente, aparentemente impactou o jovem Pollock e o levou ao conhecimento do autor.

Esse envolvimento representa, a entrada do pintor no *grand monde* das artes plásticas de Nova Iorque, a primeira exposição coletiva (1942), e um interesse voraz, a bem dizer, retardatário, pelos grandes mestres modernos, principalmente Picasso e Miró.

A compra pelo MoMA em 1938, do *Girl before a mirror* (1932), a exibição do *Guernica*, junto com os estudos preparatórios, na Valentine Gallery, em 1939; a retrospectiva de Miró, também no MoMA, em 1942, a exposição *Indian Art of United States*, realizada no MoMA, em 1941, onde Pollock, assistiu, várias vezes, a demonstração de pintura realizada no chão, com areia colorida, derramada pelos punhos dos índios. E a chegada em Nova Iorque, dos surrealistas exilados da Europa em guerra, completaria o cenário de exploração e descobertas de sua potência plástica.

O desenvolvimento da pintura de Pollock nos oferece um paradigma da influência exercida pelos surrealistas naquele período. Todos os jovens pintores americanos foram, de alguma maneira, influenciados pelo surrealismo. Cada um absorvia, de acordo com seu temperamento, o que mais interessava à sua arte.

Para Pollock, preso à dogmática cubista e ainda em busca de sua identidade, o uso do inconsciente na pintura (automatismo psíquico), questão central para os surrealistas, representa uma nova vida, nesse mundo de possibilidades plásticas que se abria.

A idéia de uma pintura acontecendo sem direção, sem os controles da consciência, somente a pulsão do artista fluindo diretamente para a tela, fora encampada imediatamente

⁹ Greenberg vê a influência do cubismo analítico nos quadros do período clássico. Pretendo voltar a essa questão quando da análise desse período.

pelo espírito aventureiro de Pollock. E efetivamente, a evolução de sua pintura para o *drip style* e o *all over*, levará a uma nova fase na história da arte.

Daqui em diante, veremos muito de Picasso, Miró e um pouco de Matisse e Kandinski em sua obra, mas já com um acento muito pessoal e com um embate, não mais com os mestres, mas com a pintura.

Em *She-Wolf* (1943), quadro que escolhi para fechar esse momento de estudo, assimilação e processamento de idéias correntes, já vemos um artista mais maduro, próximo a sua verdade artística. Ainda que fortemente marcado por Picasso, estamos diante de um quadro sólido, bem acabado, onde já se presume pela segurança da pincelada, um contato mais íntimo com a matéria da pintura. Sua loba desafia o espectador sem agressividade, o impactante na tela é a força criativa dessas linhas; cada vez mais soltas pela superfície da tela.

Quase todos os quadros desse período, *Stenographic Figure* (1942), *Pasiphae* (1943), *Guardians of the Secret* (1943), apresentam uma monumentalidade horizontal que entendo ser um domínio maior do espaço, agora mais aberto e menos congestionado, de Miró. A exceção, será o excelente *Gothic* (1944), já quase abstrato, também da mesma época, onde as linhas curvas não mais se estendem pela largura da tela, mas se elevam, crescem, encontram um movimento mais livre e cadenciado, cada vez mais próximo de suas pinturas do período clássico.

Mural (1943-1944), tela encomendada e com medidas de grande dimensão, tornou-se o grande desafio para a inteligência plástica de Pollock. Até então, os muralistas mexicanos tinham sido sua única experiência com grandes formatos. Por certo, assimilara a liberdade no manuseio dos materiais para a pintura, mas o drama presente naquelas telas, depois de uma longa temporada imerso nas conquistas da arte moderna, não mais satisfariam seu desejo de artista.

Nessa altura, acostumado com tamanhos menores, e flertando, entre o figurativo e a abstração, irrompe, sem prévias, num gesto catártico para a tela. O resultado é um encontro feliz entre a potência plástica inata do artista com um *medium* feito, sob medida, para seu gênio.

A despeito de toda angústia produzida durante a preparação do quadro, pela primeira vez, podemos ver o artista à vontade, os gestos são largos e uma compreensão mais pessoal da utilização do espaço, já anunciam o *all over* e toda radicalidade que viria mais tarde.

Paradoxalmente, não há uma sequência no evolução da pintura de Pollock. Depois desse impulso rumo à abstração e ao campo mais aberto de experimentação de linhas e cores, o artista retorna à figuração. Somente, em 1947, veremos o pintor retomar algumas idéias presentes no *Mural* mas já com um outro olhar e outro espírito.

O *all over* e as *drip paintings*¹⁰ de Pollock, realizados entre 1947 a 1950, são o grande momento de sua obra e fundamental para o reconhecimento da pintura americana. Sem nenhuma pista que indicasse a explosão plástica que viria a seguir, Pollock toma uma série de decisões em que abandona suas fórmulas antigas e abre um novo campo de possibilidades para a pintura.

O impacto visual que causa um Pollock desse período pode ser comparado a um

¹⁰ Escolhi empregar a terminologia *drip painting* por ser a mais utilizada. Embora considere o verbo em inglês *pour* o mais apropriado para a técnica em questão.

quadro cubista, no início da vanguarda, ou a quadro impressionista, do primeiro momento. Ao romperem com a visualidade estabelecida, criam novas maneiras de ver, e afirmam a liberdade máxima do artista com a matéria da pintura.

Pretendo, ao longo de meus estudos, realizar uma análise mais trabalhada sobre os elos que unem o espírito desbravador dos impressionistas, cubistas e expressionistas abstratos. Refiro-me tanto à mudança da sensibilidade estética que os acompanhavam como também às questões materiais da pintura.

Na crítica de Greenberg e Rubin, essa relação, também se faz, mas por caminhos diferentes de sensibilidade. Greenberg vê o último Monet e o cubismo analítico como a gênese dessa pintura nova de Pollock. Rubin, enxerga no primeiro impressionismo, um ponto de partida para o *all over* e embora não negue a importância do cubismo, entende que o momento de abertura para a realização plena de suas poéticas, fora a experiência surrealista, dos anos 30 e 40.

To be sure, the new American painters' mature style did ultimately descend from Cubism (...) But it was their experience of Surrealism in the late thirties and middle forties that enabled these artists to open up the formal language they inherited from earlier modernism, and thus preserve what was still viable in its styles (RUBIN, 1999: 128).¹¹

Para Rosenberg, a nova pintura dos artistas americanos, a *action painting*, feita de paixão e desespero lírico, representava o duelo da subjetividade do artista com o universo da pintura.

At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act, (...) The painter no longer approached his easel with an image in his mind; he went up to it with material in his hand to do something to that other piece of material in front of him. The image would be the result of this encounter (ROSENBERG, 1959: 131).¹²

Para este período da produção de Pollock, minha idéia é partir dos três olhares críticos descritos acima para um envolvimento e entendimento mais pessoal, da obra do pintor.

Full Fathom Five (1947), quadro dos primeiros anos do período, irradia toda maestria a que chegara Pollock nesse momento de seu desenvolvimento artístico. À exceção do grande formato, das obras-primas de 1950, ali já estão presentes toda a originalidade, segurança e força dessa imaginação criadora.

Diferente dos momentos anteriores, aqui não há concessão à figura. Se estariam veladas ou não, não é a grande questão. Mesmo que inicie seu movimento, como um primeiro impulso, por uma figuração mais espontânea, o que importa será sempre o resultado final. Todo o processo de realização, a técnica, gira em função da obra acabada.

Só que a técnica, nesse caso, não é coadjuvante, tem um papel fundamental nesse espetáculo. Pollock não mais pintava no cavalete, agora com a tela estendida no chão, a relação entre o pintor e a pintura, se tornara simbiótica. Começa a usar bastões, pincéis com a ponta endurecida e mais tarde seringas para deslizar a tinta sobre a tela. Sem tocá-la, preserva o momento da fluidez do líquido e o toque imediato na tela, sem a intermediação da pincelada. Com o tempo foi aperfeiçoando a técnica e podemos ver com mais clareza a

¹¹ RUBIN, W. *Jackson Pollock and the Modern Tradition*, p.128 In: KARMEEL, Pepe. *Jackson Pollock. Interviews, Articles and Reviews*. The Museum of Modern Art. New York, 1999.

¹² ROSENBERG, H. *The American Action Painters*. In: *The Tradition of the New*, New York, 1959.

movimentação do seu corpo pelos quatro cantos da tela, e sua inteligência trabalhando o ritmo, tamanho, densidade das gotas, manchas, linhas de cores na tela.

Acredito que a escala, essa entidade abstrata e misteriosa, onde a compreensão passa pela sensibilidade e não pelo intelecto, tem em Pollock um caráter muito pessoal. Desde os primeiros *all over*, somos tomados de êxtase, já sentimos o poder do gigante sobre a tela. O material utilizado, as tintas industriais, a mistura com areia, pregos, cigarro, moeda, dá o tom do espírito do artista.

A imediaticidade da experiência se dá muito em função da massa de pintura na tela. Aqui, toma toda a extensão do quadro. Densa, nenhuma área livre, toda a superfície tomada de linhas de cores cuidadosamente distribuída. As linhas não se chocam, e também não pulam, fazem parte do movimento daquele universo muito particular. O artista encontrara o equilíbrio perfeito dessa relação contrapontual entre a delicadeza do olhar e a violência do gesto.

Bibliografia:

GREENBERG, Clement. *Jackson Pollock: Inspiration, Vision, Intuitive Decision*. In: KARMEL, Pepe. *Jackson Pollock. Interviews, Articles, and Reviews*. The Museum of Modern Art. New York, 1999.

NAMUTH, Hans. *L'atelier de Jackson Pollock*. Editions Macula, 1978.

O'HARA, Frank. *Jackson Pollock*. In: Inimigo Rumor, n.19, Editora Cosac Naify, São Paulo, 2007.

POLCARI, Stephen. *Jackson Pollock and Thomas Hart Benton*. In: KARMEL, Pepe. *Jackson Pollock. Interviews, Articles, and Reviews*. The Museum of Modern Art. New York, 1999.

ROSENBERG, Harold. *The American Action Painters*. In: *The Tradition of the New*, New York, 1959.

RUBIN, William. *Jackson Pollock and the Modern Tradition*. In: KARMEL, Pepe. *Jackson Pollock. Interviews, Articles, and Reviews*. The Museum of Modern Art. New York, 1999.

RUBIN, William. *Dada, Surrealism, and Their Heritage*. The Museum of Modern Art, New York, 1977.

SHAPIRO, David e Cecile. *Abstract Expressionism, A Critical Record*, Cambridge University Press, 1990.

VARNEDOE, Kirk e KARMEL, Pepe. *Jackson Pollock*. The Museum of Modern Art, New York, 1999.

WOLFFLIN, H. *Renascença e Barroco*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989, p. 77.