

## 2. Primeiros trabalhos \*

### 2.1. Os anos de aprendizado com Benton

*Going West* (1934-38),<sup>2</sup> tela dos primeiros anos, ainda sob a influência do regionalismo de Thomas Hart Benton, não apresenta nenhuma inovação formal, tampouco a força das obras da maturidade. Ainda longe da influência dos mestres modernos, Picasso e Miró, o quadro não passaria de um pastiche mal acabado das representações de Benton, não fosse o ritmo intuitivo do pintor, que ultrapassa em muito o valor documental do quadro.

A circularidade, entre o céu e a terra, chama-nos a atenção para a vontade de movimento. Faz lembrar o fluxo de ondas presente no *Céu estrelado* (1889),<sup>3</sup> de Van Gogh. A convulsão rítmica das pinceladas de Van Gogh, parte, sem dúvida, de uma pulsão interna, subjetiva, mas sobretudo alcança um alto nível de expressão plástica, tal qual os trabalhos maduros de Pollock.<sup>4</sup> Desde os primeiros anos, ainda preso ao cubo cênico, já é possível pressentir a inquietação do artista diante da rigidez do quadro. Com pinceladas mais largas, com maior liberdade de movimento, principalmente, nas partes superiores e inferiores da tela, a despreocupação com o contorno e o desenho evidencia um interesse maior, qual seja, tornar a pintura mais viva. Longe ainda de fazer o quadro girar, como o *Harlequin* (1915),<sup>5</sup> de Picasso, com sua extraordinária redução de forma e expressão, a pintura de Pollock, nesse momento, tem apenas a intenção de soltar-se.

---

\* Cada análise de obra será precedida por título e data correspondentes. Utilizo como referência para as datas e títulos aqueles apresentados no *Catalogue Raisonné*. In: O'CONNOR, Francis and THAW, Eugene. *Jackson Pollock : A Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings, and Other Work*. New Haven: Yale University Press, 4 vols., 1978.

<sup>2</sup> Ver fig 1, p. 67.

<sup>3</sup> Ver fig. 2, p. 67.

<sup>4</sup> *Céu estrelado* faz parte da coleção permanente do MOMA (Museu de Arte Moderna de Nova York) desde 1941, portanto posterior à realização de *Going West*. De qualquer maneira, não é minha intenção sugerir uma influência direta da pintura de Van Gogh, embora seja sabido que Pollock era leitor assíduo de revistas de arte, notadamente *Cahiers d'Art*, e catálogos vindos da Europa. Ao associar as duas pinturas, e tantas outras que porventura venham a surgir, interessa-me apenas manifestar uma comunhão, uma reação, um desdobramento, ou simplesmente uma afinidade espiritual, na busca poética do artista.

<sup>5</sup> Ver fig 3, p. 67.

Outra aproximação possível, e não por acaso, se dará com o *Grito* (1893),<sup>6</sup> de Munch.<sup>7</sup> Embora Pollock ainda não fizesse uso de uma linguagem plástica moderna, alguns elementos, mais afetivos que formais, encontram-se nessas pinturas a princípio distantes da modernidade. Tanto no movimento ondulatório que dão à natureza (semelhante ao céu de Van Gogh), onde constroem o ritmo do quadro, quanto nas cores escolhidas, mas com sinais trocados. No norueguês, um vermelho opressivo na parte superior do quadro e um azul que toma conta de quase todo o resto da tela. Azul intenso, todavia, encurralado pela onipresença dos tons de fogo. E, no norte-americano, um vermelho terroso, refletido no chão e nas pedras, e na parte superior, um azul mais contido, quase ameaçado pelo horizonte de terra.

Em *Woman* (1930-33),<sup>8</sup> outro trabalho dos primeiros anos, Pollock apresenta figuras fantasmáticas, monocromáticas, quase saídas das pinturas negras de Goya.<sup>9</sup> A atmosfera soturna e, por vezes, melancólica dos quadros de Albert Pinkham Ryder (1847-1917),<sup>10</sup> também ecoa nessas primeiras telas de Pollock.<sup>11</sup> Logo abaixo da cena, na parte inferior do quadro, pinceladas largas formam chamas que circundam e crescem, quase imiscuindo-se às figuras. Se por um lado, trata-se de um trabalho isolado, longe da temática regionalista, por outro, anuncia a necessidade, ainda incipiente, de fazer o quadro vibrar; a mesma intenção de movimento que vemos em *Going West*. Este último, uma paisagem árida e ventosa do velho oeste, típica da cena americana, enquanto *Woman* aparentemente já com um sopro de modernidade, chama-nos a atenção para ausência de narrativa e, principalmente, pela apresentação frontal da figura, até então inédita na pintura do jovem Pollock. Somente no final dos anos trinta, com o aparecimento das imagens totêmicas, Pollock retoma essa frontalidade, dali em diante frequentes em

<sup>6</sup> Ver fig. 4, p. 67.

<sup>7</sup> Van Gogh era influência manifesta nas pinturas de Munch. E Picasso, influência decisiva para Pollock, nunca negara sua incondicional admiração pelo pintor holandês.

<sup>8</sup> Ver fig 5, p. 68.

Pesquisas mais recentes sugerem algumas alterações àquelas estabelecidas no *Catalogue Raisonné*. *Woman*, por exemplo, seria de 1935-38, portanto, alguns anos depois da data proposta no *Catalogue*.

<sup>9</sup> Ver fig. 6, p. 68.

<sup>10</sup> Ver fig. 7, p. 68.

<sup>11</sup> Em entrevista logo após a primeira exposição na galeria *Art of this Century* em 1944, Pollock afirma: "...American painters have generally missed the point of modern painting from beginning to end. (The only American master who interests me is Ryder)". *Jackson Pollock: A Questionnaire*. Arts and Architecture. Los Angeles, 61, n.2 (Fevereiro de 1944). In: *Jackson Pollock – Interviews, Articles, and Reviews*, op. cit., p. 15.

suas pinturas.<sup>12</sup> Obviamente, são estudos, sem personalidade artística definida, mas que já manifestam a busca constante do pintor, qual seja, dar vida e ritmo à pintura.

Ao falar-se de Pollock, o que vem primeiro à mente, são as obras-primas de 1950, incontestavelmente, o momento de maestria de sua técnica e inteligência plástica. Entretanto, desde 1943, ano da primeira exposição individual, na galeria *Art of this Century*, de Peggy Guggenheim,<sup>13</sup> o artista vinha expondo regularmente em Nova Iorque.<sup>14</sup>

Mas será somente com o desenvolvimento do *all over* e das *drip paintings* em 1947,<sup>15</sup> que Pollock finalmente encontra o tom ideal para a construção de sua poética. Podemos então indagar: Por que trazer de volta esses primeiros trabalhos? Uma pintura sem imaginação, esteticamente irrelevante e distante daquela que o consagrara? Qual a razão para repensar esses anos de estudos com Benton?

---

<sup>12</sup> Tendo em vista a inovação na linguagem pictórica presumo que a data de 1935-38, defendida pelas pesquisas mais recentes, esteja mais em acordo com o desenvolvimento da pintura de Pollock.

<sup>13</sup> Com o fim da guerra na Europa, Peggy Guggenheim fecha a galeria *Art of this Century* em 1947, e retorna a Europa. Depois de algumas dificuldades para encontrar quem assumisse seu contrato com Pollock, que terminaria em 1948, finalmente acerta com a galeria de Betty Parsons, que se responsabiliza pelo compromisso. Além de cláusulas referentes à venda dos quadros, o acordo também estipulava uma próxima exposição, para o inverno daquele ano (1947).

Sobre a galeria *Art of This Century*: “ (...) *It was a U-shaped gallery. As you entered the first leg of the U, so to speak, that side contained her permanent collection of modern, abstract art, Cubist works, Mondrians, Mirós, one of the most beautiful white Picassos of the 1930s that I've ever seen. The Center of the U was given to whatever the current exhibition was. In the other side of the U was a tunnel, quite dark, designed by Kiesler, that contained her permanent collection of Surrealist painting. Anybody who showed in the center of the U was surrounded by some of the most beautiful works of the twentieth century, but hung in a completely unpretentious way. (...) All the abstract paintings had their frames taken off, which was unprecedented then, with simply stainless steel around the edges, and were hung on poles on universal joints, so that you could actually take hold of a Mondrian and turn it, swivel it into the light and so on (...). It was a very intimate, humane place of the first caliber,*” Robert Motherwell. In: DE ANTONIO, Emile and TUCHMAN, Mitch. *Painters Painting – A candid history of the modern art scene, 1940-1970*. New York: Abbeville Press, 1984, p. 61.

<sup>14</sup> Pollock terá exposições regulares em Nova Iorque, de 1943 até 1952. De 1943 até 1946 na galeria *Art of this Century*; de 1947 até 1951 na galeria de Betty Parsons, período de maior originalidade de sua carreira; a partir de 1952 até 1956, ano de sua morte, na galeria de Sidney Janis (em 1953 não expõe, em 1954 apresenta novos trabalhos, e em 1955 realiza a retrospectiva de 15 anos de Jackson Pollock).

<sup>15</sup> Utilizo o ano de 1947 para o início do emprego do *all over* e da técnica dos *drippings*. O pintor já havia utilizado o espargir da tinta na tela em trabalhos anteriores a 1947. No entanto, dada a descontinuidade do emprego da técnica em trabalhos sucessivos, consideramos ser um movimento já personalíssimo, relevante e antecipatório, mas que não encontrara ainda o lugar e o meio adequados para um efetivo desenvolvimento. De 1947 a 1950, Pollock utilizará quase que exclusivamente essa técnica. Embora, em algumas poucas telas, tenha feito uso da técnica mista do pincel e dos *drippings*.

Thomas Hart Benton (1889-1975), conhecido sobretudo por sua cruzada anti-modernista e defesa de uma pintura tipicamente americana, *an art for the american people*,<sup>16</sup> junto com Grant Wood e Steuart Curry, também regionalistas, ocupam o cenário da arte americana, no fim dos anos vinte e primeira metade dos anos trinta.<sup>17</sup> Numa sociedade enfraquecida pelo desemprego, em plena era da Depressão, as idéias de resgate da terra e da identidade popular encontram ressonância numa cena de arte despersonalizada. Grandes murais passam a ocupar prédios e escolas, públicos e privados, representando o estilo de vida americano pré-industrial, mais agrário e sua história recente.

Obviamente, não será o regionalismo de Benton a chave de uma possível influência no trabalho posterior de Pollock - se assim ocorreu, terá sido no sentido inverso, como uma reação profunda à narrativa nacionalista<sup>18</sup> – mas o método de ensino.<sup>19</sup> Benton desenvolve suas idéias sobre estrutura e composição pictórica, em artigos publicados, na revista *The Arts*, entre 1926 e 1927. Nestes artigos, insiste, fortemente, sobre a necessidade de dar ritmo à pintura combinando o equilíbrio à sequência da imagem, os quais formariam elementos essenciais para a construção do quadro.

Estudante em Los Angeles, Pollock já manifestava uma consciência aguda do que ambicionava para sua arte: “*My drawings I will tell you frankly is rotten it seems to lack freedom and rhythm it is cold and lifeless*”.<sup>20</sup> Um olhar atento, em retrospectiva, permite-nos enxergar em trabalhos tão diferentes em qualidade (mas não em atitude) a coerência de um pensamento. O artista, e aqui não saberia dizer

<sup>16</sup> CRAVEN, Thomas. *Modern art, the man, the movements, the meaning*. New York: Simon and Schuster, 1934.

<sup>17</sup> O realismo social de William Gropper e Hugo Geller dividia com os regionalistas a cena americana na primeira metade da década de 30. Enquanto a pintura regionalista privilegiava a vida americana mais agrária com uma dimensão mais utópica, os realistas sociais, com orientação marxista, se interessavam pela representação da luta de classes. Embora ideologicamente opostos, os dois grupos tinham em comum o estilo figurativo convencional e a pintura mural.

<sup>18</sup> “*My work with Benton was important as something against which to react very strongly, later on; in this it was better to have worked with him than with a less resistant personality who would have provided a much less strong opposition. At the same time, Benton introduced me to Renaissance art*”. Texto reproduzido em KARMEL, Pepe. *Jackson Pollock*, op. cit., p.15.

<sup>19</sup> Método publicado em cinco artigos na revista *The Arts* (nov., dez. 1926; jan., fev., mar. 1927), sob o título *The Mechanics of Form Organization*. CLAY, Jean. *Pollock, Mondrian, Seurat: la professeur plate*. In: NAMUTH, Hans. *L'Atelier de Jackson Pollock*. Paris: Editions Macula, 1978.

<sup>20</sup> Trecho extraído de carta de Pollock a seu irmão Charles, em janeiro de 1930. Pollock, a essa altura, estava matriculado na *Manual Arts High School*, em Los Angeles. Poucos meses depois iria se juntar ao irmão, em Nova Iorque, e iniciar os estudos com Thomas Hart Benton.

se conscientemente ou não, mas, com certeza em acordo com sua natureza, escolhia com precisão o essencial a ser assimilado de cada experiência vivida.

Se compararmos *The Ballad of the Jealous Lover of Lone Green Valley* (1934),<sup>21</sup> de Benton a *Going West*, de Pollock, para além da *American Scene*, encontraremos a mesma estrutura rítmica oval. Ainda que nem todas as pinturas de Benton apresentem esta estrutura, comum nos primeiros trabalhos de Pollock, ela estará presente em muitos quadros desse período, e por certo, chamou a atenção do aluno. Embora um começo, e portanto, estereotipado, havia ali, naquela proposta de movimento, algo da intensa vivacidade, que Pollock ansiava para sua pintura.

Sem excluir do campo de óbvias influências da poética de Pollock os muralistas mexicanos, a pintura de areia dos índios nativos norte-americanos, o automatismo psíquico dos surrealistas, a arte de Picasso e Miró, considero, os anos de aprendizado com Benton (sua única educação formal em artes, entre os anos 1930-1932, no *Arts Students League*,<sup>22</sup> em Nova Iorque), parte indissociável desse repertório, que será assimilado, processado e transformado, pela inteligência e pela sensibilidade extraordinárias do artista.

Nos artigos publicados na *The Arts*, através de textos explicativos, acompanhados de diagramas ilustrados, Benton expõe seu método de construção da pintura. Apesar da linguagem confusa e de pouca clareza conceitual, as imagens, com figuras exclusivamente geométricas, valem por si só. São esquemas que esclarecem o método e revelam, curiosamente, muito mais a pintura de Pollock do que a de Benton.<sup>23</sup>

Primeiro, ressalta a idéia de *equilíbrio dinâmico*, onde as “interações dinâmicas” de uma construção pictórica, devem ser assimétricas; para tal, há que se utilizar uma série de *shifs and countershifts*,<sup>24</sup> nunca exatamente paralelos (será

<sup>21</sup> Ver fig. 8, p. 69.

<sup>22</sup> Pollock se matricula no *Arts Student League*, em 1930 e segue seus estudos até 1932, quando Benton deixa a *League*. Frequentava as aulas de desenho vivo, pintura e composição, e de pintura mural; posteriormente se torna monitor.

<sup>23</sup> Ver figs. 9 e 10, p. 69.

<sup>24</sup> Na ausência de uma tradução precisa resolvi manter as palavras no original. Numa tradução livre, optaria por *deslocamentos*, apesar de entender não dar conta do significado exato.

recorrente o termo *dinâmico*, nos exemplos de Benton).<sup>25</sup> E ainda, para uma perfeita harmonia composicional, toda a extensão do quadro deverá ser contemplada, até o limite da moldura. O segundo elemento fundamental para a construção do quadro seria a *sequência*, ou *conexão de uma imagem a outra*. Cita o exemplo de círculos incompletos, onde a tendência natural é completarmos a parte faltante do círculo na imaginação. No entanto, se pusermos um meio círculo na direção oposta (*opposed segment*), o olho tende a seguir aquelas linhas contrapostas enquanto conservarem tal sinuosidade. Portanto, ao invés de completar uma idéia (ou figura) tornado-a acabada, fechada e definitiva, prefere mantê-la constantemente aberta, móvel e inesperada.

Sobre o *ritmo*, observa que o olho, ao percorrer um encadeamento lateral de sequências rítmicas, para sustentar a periodicidade, sente necessidade, a intervalos regulares, de retomar a fluidez do movimento.<sup>26</sup> Para compor esse movimento numa progressão lateral, ao qual olho e cérebro estariam menos acostumados (se comparados à progressão vertical, muito mais comum), o pintor deveria distribuir lateralmente, diversos *poles*<sup>27</sup> verticais (imaginários), em torno dos quais se dariam as sequências rítmicas e, por conseguinte, a sustentação do quadro. Para chamar a atenção para a próxima sequência rítmica e manter a fluidez do movimento, que segue na direção oposta, as bordas das figuras deveriam se tocar. O olhar em deslocamento lateral, sempre encontrará grupos rítmicos distintos e encadeados.<sup>28</sup>

<sup>25</sup> POLCARI, Stephen. *Jackson Pollock and Thomas Hart Benton*. Arts Magazine 53, n. 7 (Março 1979) In: KARMELE, Pepe. *Jackson Pollock*, op. cit., p. 192.

<sup>26</sup> *Rhythm...is the repetition in a dynamic sequence, at alternating intervals, of similar factors*. Benton citado em POLCARI, Stephen. *Jackson Pollock and Thomas Hart Benton*, op. cit., p. 195.

<sup>27</sup> Pela mesma razão exposta na nota n. 24 mantenho a palavra no original. Numa tradução livre optaria por *vigas*, ou *mastros*.

<sup>28</sup> Benton, nos anos 10, trabalhara como pesquisador, pintor de cenários, carpinteiro e figurante para a indústria recente do cinema. Ali, conheceu a linguagem cinematográfica, especificamente a montagem e o poder dos *mass media*. Embora, pessoalmente, não veja semelhanças essenciais nas duas linguagens - da pintura e do cinema - não poderia deixar de destacar o efeito que o cinema produzia nas pessoas; época de euforia e confiança absoluta na máquina e no progresso. Daí, a insistência de Benton na idéia de dinamismo presente em todo o método. Sem falar do caráter experimental do primeiro cinema: "*Observing the scene painters, I became interested in 'distemper', or glue painting, and began experiments with that medium... Later it would lead to egg-tempera techniques which I used for my murals of the thirties*", Benton citado In: DOSS, Erika. *Benton, Pollock, and the politics of modernism*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1991, p. 43. Além do extremo poder de comunicação do cinema, que provavelmente ajudaria Benton a definir, anos mais tarde, o que entendia por arte social: uma arte nacional e popular.

As figuras exemplificam, na imediatez da visualidade, toda a teoria de construção da pintura de Benton. Embora o método de diagramas geométricos e alguns pontos de sua teoria não fossem originalíssimos, a ênfase extrema dada à organização rítmica do movimento, não pode ser ignorada. A impressão é que Pollock absorve aquelas lições e, depois de deixá-las fermentar, desenvolve, em outro tempo, um sistema composicional próprio, infinitamente mais complexo do que aquele do pintor regionalista. Parece mesmo que, por trás daquela estrutura simplificada de Benton, está contida a gênese do pensamento plástico de Pollock. Como se, de uma estrutura molecular primária, surgissem inúmeras possibilidades, as quais, independente da direção a seguir, preservassem, em sua essência, a raiz originária.

Anos mais tarde, questionado sobre o antigo aluno,<sup>29</sup> Benton avalia que Pollock, embora reagisse à pintura social, reteve alguns dos aspectos de seu método.

*“Jack did not have a logical mind. But he did catch on 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 this was in matters of form rather than content”.*<sup>30</sup>

## 2.2. A aproximação com o muralismo mexicano

*The Flame* (1934-1938), *Composition with Figure and Banners* (1934-1938) e *Overall Composition* (1934-1938)<sup>31</sup> são pinturas mais próximas, no tempo e no espaço, de um estudo mais concentrado no movimento e no aproveitamento total da tela. Trabalhos que chamam a atenção sobretudo pela escolha das cores mais quentes, sobressaindo o marrom sobre o vermelho e o amarelo, portanto, um ânimo bem diferente dos trabalhos anteriores, que privilegiavam um tom mais baixo, mais melancólico. Principalmente, contudo, esses trabalhos assinalam a tentativa de estruturar, de diferentes modos, a agitação interna dos quadros.

<sup>29</sup> Pollock tornara-se *protégé* de Benton, e até o ano de 1937 os dois mantiveram contatos regularmente. Em carta não datada, provavelmente antes da primavera de 1935, Benton se mostra uma fonte de estímulo para o jovem pintor e percebe, em primeira mão, a força de originalidade do traço de Pollock: “...*You’ve the stuff old kid – all you have to do is keep it up. You ought to give some time to drawing – but I do not somehow or other feel the lack of drawing in the stuff you left here. It seems to go without it ...*”. In: O’CONNOR, Francis. *Jackson Pollock*. New York: The Museum of Modern Art, 1967, p. 18.

<sup>30</sup> Benton citado em POLCARI, S. *Jackson Pollock and Thomas Hart Benton*, op. cit., p. 121.

<sup>31</sup> Ver figs. 11,12 e 13, p. 70.

Em *The Flame*, o pintor tira proveito das possibilidades naturais oferecidas pelo movimento das chamas. A forma livre das labaredas tomam toda a extensão da tela embora permaneça com o ponto de vista, bem definido, no eixo central. Diferente de *Overall Composition*, quadro da mesma época e feito, presumidamente, sob o mesmo calor dos problemas pictóricos daquele momento. Neste último, que parece realizar o *accomplishment* de uma questão (iniciada com *The Flame*), o artista não se apóia em nenhuma representação; com maior liberdade, explora toda a tela com pinceladas em *staccato*, soltas e curtas, sem direcionar o nosso olhar para nenhum lugar específico.<sup>32</sup> O tratamento que dá à pintura é sensivelmente mais elaborado, com especial atenção para o uso do branco, numa tentativa de um aproveitamento mais sutil e melhor resolvido do claro-escuro.<sup>33</sup>

Em trabalhos posteriores, mais maduros, Jackson Pollock não abrirá mão do artifício do claro-escuro; na verdade, ele vai se configurar um dos elementos fundamentais para a composição de suas pinturas. Se, no início, tateia o espaço pictórico de forma acanhada e por vezes grosseira, com o tempo ganha a confiança que precisava e, a partir daí, refina sua técnica a níveis surpreendentes de redução da pintura a sua essencialidade. Despoja-se de todo adjetivo, de todo excesso e redescobre a realidade da pintura.

Ainda sobre a questão do claro-escuro de Pollock (tema ao qual voltarei ao longo do trabalho), aqui, bem entendido, não se trata do jogo de luz e sombra renascentista, onde o contraste de cores (em vez do contorno duro do desenho)

---

<sup>32</sup> No que pode haver de relação com a aventura moderna de Cézanne, e levada adiante pelo cubismo, especificamente sobre a *multiplicidade de pontos de vista*, não saberia dizer se Pollock agia conscientemente ou não. Pessoalmente, acredito que a essa altura, meados dos anos 30, as conquistas modernas já faziam parte, naturalmente, da inteligência dos pintores. Para essa nova geração, a arte moderna não era mais uma batalha a ser ganha, ela já havia estabelecido seu lugar. A questão posta pelos jovens artistas naquele momento era como partir daí para uma nova aventura.

*“The issue for me –for all the fellows, for Pollock, for Gottlieb – was what are we going to paint? The old stuff was out. It was no longer meaningful. These things were no longer relevant in a moral crisis,(...)”*, Barnett Newman. In: DE ANTONIO, Emile and TUCHMAN, Mitch. *Painters Painting*, op.cit., p. 43.

<sup>33</sup> Utilizo o termo claro-escuro tanto para a gradação dos pigmentos quanto para a iluminação na pintura. Preferi não adotar *valeurs* (relacionado ao contraste de cores), mais apropriado para o exemplo em questão, porque entendo estar subjacente à construção de Pollock o claro-escuro renascentista. Para a questão sobre o *valeur* e o *chiaroscuro*, ler a pequena nota esclarecedora de Clement Greenberg, *A Critical Exchange with Fairfield Porter on “American-Type Painting”*. In: *The Collected Essays and Criticism*. Chicago and London: The University of Chicago Press, v.3, 1993, p. 241.

matizava os objetos, dando-lhes a aparência de volume ou do modelado. É evidente, não se trata mais da idéia mimética de tridimensionalidade a partir do uso da perspectiva geométrica e sim da transfiguração dessa técnica para a nova realidade da pintura americana.

Pollock constrói a sua pintura por meio de uma espécie de jogo de puxa-empurra, no qual as cores (com os anos cada vez mais seguras) não perdem a substância. Elas se mantêm firmes, ao mesmo tempo em que sustentam o equilíbrio da estrutura planar da tela. Daí a importância do claro-escuro não para realçar o modelado e sim, em termos de uma lógica estrutural para possibilitar a efusão da sensibilidade inquieta de Pollock.<sup>34</sup>

Antecipo uma pequena digressão a respeito das cores em Pollock. É sabido que Clement Greenberg, o grande crítico norte-americano, a despeito do constante apoio à pintura de Pollock, nutria ressalvas quanto às cores do pintor: “*of no profound originality as a colorist*”.<sup>35</sup> Antes de concordar ou discordar, questiono o que se entende por um bom colorista. Se a principal referência era Matisse e Braque, ou antes, os venezianos ou ainda, os mestres do *quattrocento* – Piero

---

<sup>34</sup> Hans Hoffman, professor e pintor alemão, naturalizado americano, já chamava a atenção, em suas aulas, para a combinação de cor, luz e forma, a qual chamaria de *push and pull*, uma tensão visual entre duas forças opostas - cores quentes avançadas e as frias recuadas, o contraste entre o claro-escuro e a sobreposição de imagens para dar a impressão de movimento - tais elementos possibilitariam ao expectador a experiência de profundidade e de movimento em toda superfície da tela, e não mais em um só ponto específico conforme convencionou-se na pintura ocidental. Desta forma Hoffman processou Matisse, Picasso e Delaunay (de quem era próximo), num cubismo a sua maneira.

Quando imigra para os Estados Unidos, nos anos 30, Hoffman introduz o ensino de arte moderna para os jovens pintores americanos que gravitavam em torno de sua escola. Dentre eles, a pintora Lee Krasner, que anos mais tarde, além de se casar com Pollock exercerá um papel fundamental para o estabelecimento da carreira de Pollock. Apesar da aparente semelhança entre os métodos de Hoffman e Pollock, aqui o Pollock pós-1947, que também fazia uso do contraste de claro-escuro, chamo a atenção para o resultado diferente a que chegavam em suas poéticas. Diria mesmo, que partem de fontes diversas, Pollock chegando à essencialidade da luz e sombra, iniciada pela tradição do renascimento e levada ao extremo pelos mestres do barroco; enquanto Hoffman, partia do contraste do valor das cores, numa tradição mais matissiana, que por sua vez descendia da escola veneziana e dos mestres do *quattrocento*.

Note-se que o *movimento* na pintura estava na essência das preocupações estéticas tanto de Pollock quanto de Hoffman, igualmente de Thomas Benton, e dos muralistas mexicanos. E ainda, ao olharmos um pouco mais atrás, encontramos a mesma idéia em torno das poéticas do futurismo italiano, do orfismo de Delaunay, de Kandinsky dos anos 10, sem falar de Duchamp de *Nu descendant un escalier* (que causara grande impacto quando apresentado no Armory Show em 1913, em Nova Iorque, naquela altura, um ambiente de arte provinciano), todos com diferentes resultados, evidentemente, mas, de alguma maneira, afetados, quiçá, pela aceleração da vida moderna.

<sup>35</sup> GREENBERG, Clement. *The Present Prospects of American Painting and Sculpture*. In: *The Collected Essays and Criticism*. v.2, op. cit., p. 166.

della Francesca, Paolo Uccello, Fra Angelico – redescobertos pelos modernos,<sup>36</sup> não restam dúvidas que a paleta mais baixa e menos diversificada de Pollock, não o colocaria nessa categoria. Mas um bom colorista se vê apenas pela quantidade das cores que utiliza? Ou pelo uso original que faz das cores? Digo isto, porque sempre me surpreende o resultado a que Pollock chega com o emprego de cores tão inóspitas. A desenvoltura dentro daquele campo limitado de cores era tamanha que me faz crer que quaisquer outras cores não caberiam naquele universo: seriam talvez demasiado estridentes, saltariam da tela e acabariam perturbando o equilíbrio da estranha sobriedade desse dionísio Jackson Pollock.

Volto aos três trabalhos do início deste tópico. Pela primeira vez (até onde tenho conhecimento), aparece nos trabalhos de Pollock a intuição do *all over*. Digo intuição, por não se tratar, obviamente, do *all over* acabado que conhecemos das pinturas pós-1947. *Overall Composition* apresenta, sim, um aproveitamento total da tela, não direciona o olhar a nenhum ponto determinado, mas estava ainda distante de conquistar a harmonia e o ritmo perfeitos dos trabalhos exemplares de 1950. Embora comece a se aproximar de sua personalidade artística, o pintor, nessa época, não tinha plena consciência do *all over* que vai revolucionar a pintura moderna.

Não será incomum a ventura de iniciar idéias e projetos, logo em seguida abandoná-los para, em alguns casos, retomá-los, com mais confiança, num outro tempo. Prova disso são alguns momentos em que flerta com a composição abstrata, mais próximas dos trabalhos clássicos mas que não levará adiante, como *Mural* ou *Composition with Pouring II*, ambos de 1943. Preferirá o embate com os

---

<sup>36</sup> Georges Braque, pintor francês que inventou o cubismo junto com Picasso, afirmara que os artistas do *quattrocento* italiano haviam encontrado a harmonia perfeita entre a representação da imagem herdada da Idade Média e a representação do espaço. Não mais um espaço fechado nele mesmo mas um espaço que começava a abrir, a ganhar autonomia. Segundo Braque, essa liberdade do período não existiria mais nos artistas do Renascimento italiano, onde a arte foi se tornando mais eloquente, magistral e técnica, em detrimento de certa audácia, de uma força inovadora de criação. Precisaria de séculos para a arte voltar a respirar, a experimentar o gosto do risco, da aventura. In: VERDET, André. *Entretiens notes et écrits sur la peinture*. Paris: Éditions Galilée. Sobre a redescoberta dos artistas do *quattrocento* por Cézanne e Seurat, ver o excelente ensaio de LONGHI, Roberto. *Piero della Francesca*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 358.

mestre modernos, que diga-se de passagem, só entram na pintura do artista no final dos anos trinta.<sup>37</sup>

Enquanto em *The Flame* e *Overall Composition* a pulsão para o movimento é mais crua e direta, em *Composition with Figures and Banners*, tela da mesma época, figuras retorcidas confundem-se, numa só agitação, com as bandeiras e os mastros. Aí, Pollock parece buscar o movimento de várias vozes num único tempo, como fará com maestria anos mais tarde, mas não é bem sucedido; embora na direção de uma pintura mais solta e mais pessoal, ainda continua preso, não mais ao cubo cênico tradicional, mas a uma massa confusa e fortemente comprimida. Mesmo em *Overall Composition* – comparado às outras pinturas, mais livre e onde assume maiores riscos – o quadro não respira facilmente, encontra-se embotado num movimento duro e sem elegância.

Em todo caso, uma discussão em torno do êxito dessas pinturas seria prematura neste momento. O fulcro da questão não radica na qualidade da obra e sim na intuição certa de uma coerência, desde o início, na busca poética do artista.<sup>38</sup>

Aparentemente livre da influência regionalista de Benton, a pintura de Pollock ganha ares monumentais. Embora mais evidente em *Composition with Figures and Banners*, até mesmo pela carga épica que carrega, essa monumentalidade também comparece nas outras duas telas analisadas.

Tal monumentalidade, não deve ser confundida com as pinturas murais de Benton que, não obstante o tamanho, eram apenas transposições do anedotário popular americano com a mesma emoção contida, paroquial, presente em suas pinturas de cavalete. Nem tampouco com a *escala* “essa propriedade misteriosa e ambígua na arte (...) nada tem a ver com a perspectiva tradicional ou com a relação entre o tamanho do objeto pintado e o tamanho do objeto real (...). Antes, se relaciona com o

---

<sup>37</sup> Com isso não quero dizer que Pollock não tivesse conhecimento de arte moderna, pelo contrário, como já mencionei em nota anterior, o pintor era um leitor voraz de revistas especializadas e catálogos vindo da Europa. Mas sua pintura só começará a ser influenciada fortemente pelos modernos a partir do final dos anos 30. Tema a ser analisado, mais cuidadosamente, no Capítulo II desta dissertação.

<sup>38</sup> Tal coerência a qual proponho parte simplesmente de uma experiência visual com a pintura de Pollock. Esclareço que não defendo a necessidade de uma coerência para se chegar a um resultado. Apenas percebi, no caso de Pollock, a constância de alguns elementos essenciais, tais como o movimento e o ritmo, que se repetem desde os primeiros trabalhos.

efeito emocional que a pintura exerce sobre o espectador”.<sup>39</sup> Por enquanto, salta aos olhos a dramaticidade um tanto orfeônica dessas telas.

Neste *ensemble* de movimentos cada vez mais soltos – ainda que não o suficiente para livrar-se de uma massa central, compacta e concentrada de energia – combinados a uma atmosfera heróica, encontramos o cognato perfeito na pintura dos muralistas mexicanos.

Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Siqueiros – *The Big Three* – bastante admirados pelo mundo da arte americana nos anos trinta, impressionavam tanto pela força de suas personalidades quanto pela monumentalidade da pintura mural, por si só, eloquente o bastante para pasmar não somente um público provinciano mas também, curiosamente, artistas e profissionais envolvidos com arte.

Alfred Barr Jr.<sup>40</sup> realizou a primeira exposição de Rivera no MoMA, em 1930-1931 e também intermediou a encomenda de pinturas murais de Rivera para o Rockefeller Center, posteriormente derrubadas. Em 1937, Meyer Shapiro em artigo sobre Rivera e Bertram Wolfe<sup>41</sup> diz estranhamente: “*all the possibilities (of cubist abstraction) have been explored by Picasso and Mondrian*” e ainda, “*the revolutionary Mexican paintings (are) the most vital and imposing art produced on this continent in the 20<sup>th</sup> century*”.<sup>42</sup>

Pollock, por sua vez, ainda adolescente, viu o *Prometheus*, de Orozco,<sup>43</sup> em Pomona, na Califórnia, e por anos citava aquele nu gigante, ajoelhado, como “*the greatest painting done in modern times*”.<sup>44</sup> Franz Kline, declarara que ao voltar de Londres, em 1938, todo mundo ao redor estava tentando ser Orozco ou

<sup>39</sup> O’HARA, Frank. *Jackson Pollock*. In: Inimigo Rumor, n.19. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2007, p. 137.

<sup>40</sup> Alfred Barr Jr., crítico de arte americano e primeiro diretor do recém criado Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), em 1929.

<sup>41</sup> Bertram D. Wolfe, *scholar* americano e membro fundador do partido comunista. Biógrafo de Lênin, Stalin, Trotsky e Rivera, durante a guerra fria muda suas convicções políticas e torna-se anti-comunista.

<sup>42</sup> Meyer Schapiro citado em SANDLER, Irving. *Abstract Expressionism and the American Experience: a Reevaluation*. New York: Hard Press Editions and School of Visual Arts, 2009, p. 61.

<sup>43</sup> Ver fig. 14, p. 71.

<sup>44</sup> Pollock citado em STORR, Robert. *A piece of action*. In: *Jackson Pollock: New Approaches*. New York: The Museum of Modern Art, 1999, p. 47.

Siqueiros, exceto aqueles que queriam ser Mondrian. “*The Mexican had power. They were trying to do something big*”.<sup>45</sup>

Sem dúvida, o movimento dos muralistas, fruto do renascimento cultural ocorrido no México, nos anos vinte, na esteira da revolução, atraiu a atenção de vários literatos, jornalistas, cronistas e cineastas interessados em testemunhar a revolução socio-cultural, aparentemente tão promissora. No final dos anos vinte e começo dos trinta, já no período pós-revolucionário, o movimento começa a perder a força e o impulso iniciais. Depois de enfrentarem forte resistência do governo, negando-lhes apoio e reprimindo-os abertamente, devido à clara atitude radical assumida por alguns membros, os maiores expoentes do movimento decidem emigrar temporariamente para os Estados Unidos. Lá encontram encomendas, espaço e entusiasmo, num ambiente receptivo à força dessas pinturas, às quais envolviam uma estrutura quase arquitetônica para sua realização, com a colaboração de voluntários, muitas vezes ao ar livre, à vista de todos, numa verdadeira obra coletiva.

Não surpreende o tamanho reconhecimento que alcançaram nos Estados Unidos. Primeiro, porque viviam numa época em que se debatia a validade da pintura de cavalete, vinculada ainda à tradição, e portanto anacrônica em relação à pintura mural, mais em acordo, segundo acreditavam, com os tempos modernos. E também o “dinamismo visual”<sup>46</sup> e a vitalidade daqueles homens, ao que parece, contagiou tanto o público especializado quanto aquele pouco sensibilizado para a arte nova que vinha da Europa. Para muitos americanos, arte moderna era Rivera, Orozco e Siqueiros.

Provavelmente muito da sedução dos muralistas era fruto da firme convicção ideológica – enquanto revolucionários – no poder transformador da arte.<sup>47</sup> Com o flagrante entusiasmo daqueles envolvidos num projeto de mudança social e política, a energia vibrante dos muralistas mexicanos contrapunha-se ao cenário morno e quase modorrento do regionalismo americano.

<sup>45</sup> Kline citado em SANDLER, Irving. *Abstract Expressionism and the American Experience: a Reevaluation*, op. cit., p. 61.

<sup>46</sup> “*Even abstract artists were impressed by their painting because of its visual dynamism*”. SANDLER, Irving. *Abstract Expressionism and the American Experience: a Reevaluation*, op. cit., p. 61.

<sup>47</sup> Sobretudo, Rivera e Siqueiros, militantes de esquerda e com marcada influência marxista em suas pinturas.

Afora a intensidade revolucionária dos muralistas, no entanto, ambos os movimentos (muralismo mexicano e o regionalismo americano) partilhavam o mesmo ideal romântico de forte valorização da cultura local, além de acreditarem na função social da pintura, por meio de grandes murais públicos, didáticos, espalhados pelas paredes das universidades, metrôs e prédios das cidades.<sup>48</sup> As semelhanças não param por aí: formalmente, os muralistas ambicionavam realizar uma reinvenção estética partindo da arte tosca, popular, asteca combinadas às vanguardas modernas, notadamente o expressionismo alemão; enquanto Benton, por sua vez, recusa as conquistas modernas por entender não darem conta do caráter público, o qual acreditava ser essencial para a arte social. Mas a base da cultura pictórica dos muralistas (principalmente Siqueiros) e do pintor regionalista era manifestamente a mesma: os mestres do renascimento, El Greco e a pintura barroca, ou seja, a tradição da pintura ocidental.

Insisto sobre a afinidade entre as pinturas de Benton e dos muralistas: inexistia uma ruptura entre uma poética e outra. Pelo contrário, faziam parte de uma mesma linhagem conservadora, por vezes até próximas ao experimental, que atraiu o olhar do jovem Pollock e exerceria enorme influência em seus anos de aprendizado. Com o tempo, evidentemente, Pollock desenvolveria uma poética cada vez mais elaborada e sofisticada, embora, essencialmente, a busca constante por vida e ritmo na pintura sempre fosse a mesma.

Não será, então, nada surpreendente, a atração natural do jovem pintor pelos muralistas – principalmente, Orozco e Siqueiros – se levarmos em conta o encontro de espíritos afins, no que diz respeito à força do temperamento, ao impacto visual de suas pinturas e à experimentação de materiais.

Num primeiro momento, a impressão causada pelo excesso de visões presentes nos murais de Orozco<sup>49</sup> parece arrebatá-lo o trabalho de Pollock. As

---

<sup>48</sup> Benton e Orozco, entre outubro de 1930 e o inverno do mesmo ano, realizaram pinturas murais para a *New School for Social Research*, em Nova Iorque. Pollock servira de modelo para os murais de Benton.

<sup>49</sup> Ver figs. 15 e 16, p. 71.

Além do já citado *Prometheus*, em Pomona, na Califórnia, Pollock presenciou o período em que Orozco trabalhou nos murais da New School, em Nova Iorque. Em 1936, Pollock, Philip Guston (Guston estudou com Pollock em Los Angeles e no *Manual Arts Student League*, em Nova Iorque) e outros amigos partiram em viagem para ver o *Epic of American Civilization* (mural composto por 24 cenas, onde narra a história da chegada dos astecas no Novo México até o desenvolvimento

pinturas pós-regionalistas apresentam um reflexo da monumentalidade desse *cosmo desmantelado*,<sup>50</sup> como ocorre nas chamas de *The Flame* e *Woman*, típicas da pintura de Orozco, ou no *pathos* heróico presente em *Composition with Figures and Banners*. Nos cadernos de desenho,<sup>51</sup> junto às torções serpentinadas e aos drapejados, surgem figuras híbridas, meio monstros, meio máquinas, com longas cabeleiras, aparentemente extraídos do amálgama de esqueletos, maquinária, crucificação e mitos antigos, de raízes indígenas e modernas, presentes na narrativa épica de Orozco.

Até o final dos anos 30, ainda podemos ver algo da experiência orozquiana em *Naked man with Knife* (1938-1940),<sup>52</sup> mas um elemento ou um conjunto deles, já haviam sensibilizado as condições iniciais que levariam Pollock para outra esfera de problemas. “*I haven’t much to say about my work and things – only that I have been going through violent changes the past couple of years – God knows what will come out so far of it all – it’s pretty negative stuff so far (...)*”.<sup>53</sup>

Se, nos primeiros anos, Pollock reagia com admiração ao drama e à grandiloquência de Orozco, mais tarde eliminaria qualquer traço dessa natureza. Embora não se possa negar em Pollock o gosto pelo monumental, e um espírito sempre afeito ao drama, eles serão entretanto abordados de outra maneira e com respostas totalmente diversas. Já a utilização, nos futuros trabalhos clássicos, de materiais não usuais na pintura tais como os pigmentos industriais ou o emprego de bastões e seringas, ao invés do pincel tradicional parece refletir a experiência vivida no workshop experimental dado por Siqueiros em Nova Iorque, no verão de 1936, esta sim, inscrita profundamente na formação artística de Pollock.

---

da sociedade moderna), realizado entre 1932 e 1934, bem ao gosto de Orozco, com muita carne e drama, no Dartmouth College, em New Hampshire.

<sup>50</sup> “*A arte de Orozco é o Cosmos desmantelado. Perturbado o equilíbrio Olímpico. Revolucionado. Estalando em línguas de fogo que tudo abarcam (...)*”. Eisenstein citado em ALFARO, Eduardo de La Vega. *Eisenstein e a pintura mural mexicana*. São Paulo: Fundação Memorial e Imprensa Oficial, 2006, p.69.

Serguei Eisenstein, cineasta russo, inventor da linguagem cinematográfica moderna, especificamente a *continuidade* no movimento cinematográfico e a síntese da imagem operada durante a *montagem*, foi um dos muitos intelectuais e artistas que viveram um período no México atraídos pelo movimento dos muralistas mexicanos.

<sup>51</sup> Ver fig. 19, p. 72.

<sup>52</sup> Ver figs. 17 e 18, p. 72.

<sup>53</sup> Pollock em carta a seu irmão Charles, em 1940. In: O’CONNOR. Francis. *Jackson Pollock*, op. cit., p.24.

David Alfaro Siqueiros, o mais novo e politicamente mais radical entre os Big Three, será também o mais sensível às mudanças e inovações tecnológicas. Siqueiros, de espírito indômito, provocou uma onda de entusiasmo no círculo de jovens pintores que gravitavam em torno da pintura mural no início dos anos 30.<sup>54</sup> Durante o auto-exílio em Los Angeles, em 1932, Siqueiros reúne voluntários e realiza uma trilogia de murais marcados pela temática engajada e, sobretudo, por uma série de experiências nada convencionais na elaboração da pintura.<sup>55</sup> Dentro da orientação ideológica do pintor mexicano, a abordagem experimental a partir do uso de novas tecnologias e da incorporação de outras linguagens à pintura (estabelecera um longo diálogo com o cineasta russo Eisenstein), configuravam a presentificação do ideal revolucionário a ser conquistado.<sup>56</sup>

A literatura sobre Siqueiros insiste sobre a influência da linguagem cinematográfica nas obras do pintor mexicano. Segundo Meyers, “Siqueiros assimilou [de Eisenstein] o interesse pelo cinema e passou a considerar que poderia aumentar os elementos espaciais, especialmente os volumes do espaço (...) além de novos conceitos para representar os movimentos complexos e a idéia de mobilidade”.<sup>57</sup> Kirstein acrescenta: “(...) Graças a Eisenstein [Siqueiros] conheceu muitas das idéias teóricas sobre a reforma da escala e das proporções na

<sup>54</sup> Reuben Kadish, pintor americano, amigo de Pollock e Philip Guston, recorda anos mais tarde: “*Siqueiros coming to L.A. meant as much then as the Surrealists coming to New York in the '40s.*”. In: STORR, Robert. *A piece of the action*, op. cit., p. 44.

<sup>55</sup> Siqueiros pinta o mural *Comício operário* ou *Comício de rua*, no Chouinard Art School, *América tropical oprimida e destruída pelo imperialismo*, no Plaza Art Center (Sande, irmão de Pollock, também pintor, participou junto com outros colaboradores na elaboração do mural, trabalho que envolvia o uso inovador de *sprays* com cimento pigmentado) e *Retrato do México atual* ou *Entreguismo da burguesia mexicana surgida da Revolução ao imperialismo*, na casa do cineasta Dudley Murphy, em Santa Monica. Pollock, nos anos trinta, realizaria algumas *sketching trips* pelo interior do Estados Unidos. No verão de 1932, estivera em Los Angeles para ver o mural da Chouinard Art School.

<sup>56</sup> A introdução e o uso da fotografia e do projetor nas pinturas murais devem muito à influência de Eisenstein, mas a proximidade de Hollywood também foi um fator importante. Os diretores de cinema foram os primeiros a usar a técnica de fotos murais porque ficava mais barato do que contratar cenógrafos para pintar o fundo.

Siqueiros, em depoimento para a revista *Script Magazine* em 1932, sobre a elaboração de *Comício operário*: “ (...) *Depois de completar o nosso primeiro esboço usamos a câmera e a fotografia cinematográficas para nos auxiliar na elaboração do traço inicial, particularmente dos modelos. Traçar as figuras a partir de modelos que posavam teria sido como voltar a usar o carro de boi como meio de transporte (...). Para substituir o custoso e lento método de traçar a lápis e a projeção do padrão com pontos, usamos o projetor de corpos opacos, um método para ampliar (...), e, portanto, projetar nossos traços diretamente sobre a parede (...).*”. In: ALFARO, Eduardo de La Vega. *Eisenstein e a pintura mural mexicana*, op. cit., p. 144.

<sup>57</sup> Myers, Berbard S. *Mexican Painting in Our Time*. New York: Oxford University Press, 1956.

tela cinematográfica, e também a relação da biologia, da química e da psicologia com as artes visuais”.<sup>58</sup>

A modernidade de Siqueiros cultivava um espírito aberto a experimentações mas não estava livre de contradições. Note-se que a planaridade cubista, a qual chamava de “formas excêntricas do presente”,<sup>59</sup> não fazia parte do vocabulário plástico de Siqueiros. Pelo contrário, ele buscava na nova linguagem do cinema justamente a reprodução literal do volume espacial possibilitado pela objetiva. A montagem cinematográfica – síntese de tempo e de espaço que constitui a própria essência do cinema moderno – funcionaria como um novo recurso para dar mobilidade à pintura. Thomas Benton, obcecado pelas estruturas rítmicas da pintura, também sentia, ainda que de forma indireta, a mesma sedução pela linguagem emergente do cinema.<sup>60</sup> Curiosamente, e não por acaso, Jackson Pollock, aquele que melhor entendeu a realidade do movimento na pintura, aparentemente nunca se interessou por cinema.<sup>61</sup>

No verão de 1936, tem início o workshop experimental de Siqueiros, em Nova Iorque:

*“a laboratory of traditional and modern techniques in art, the purpose being to find the proper technical methods to correspond with the industrial life of the U.S. (...) because we firmly believe that so-called modern techniques in art are in reality archaic – consequently anachronistic”.*<sup>62</sup>

*Collective Suicide*,<sup>63</sup> hoje no MoMA, realizado em conjunto ao longo do workshop, serviu de modelo para as experiências inovadoras propostas por Siqueiros. Estimulados pelo torrencial de energia e idéias do muralista, quaisquer matérias e métodos seriam admitidos, enquanto se tratasse de arte.<sup>64</sup>

<sup>58</sup> Lincoln Kirstein, estudioso da obra de Siqueiros e Eisenstein, citado em ALFARO, Eduardo de La Vega. *Eisenstein e a pintura mural mexicana*, op. cit., p. 153.

<sup>59</sup> Siqueiros em ALFARO, Eduardo de La Vega. *Eisenstein e a pintura mural mexicana*, op. cit., p. 151.

<sup>60</sup> Ver nota 28.

<sup>61</sup> Lee Krasner declarou em entrevista (perdida) que provavelmente Pollock vira apenas um filme em toda sua vida.

<sup>62</sup> Esboço do texto contido no panfleto do workshop experimental de Siqueiros. In: STORR, Robert. *A piece of the action*, op. cit., p. 44.

<sup>63</sup> Ver fig. 20, p. 72.

<sup>64</sup> Depoimento de Axel Horn sobre o workshop de Siqueiros “(...) lacquer opened up enormous possibilities in the application of color. We sprayed through stencils and friskets, embedded wood,

Lehman, um dos participantes do workshop, recorda: “*Jack at the workshop, simply helped out. He did mainly construction and fill-in painting. Thematic concept and development, applied to painting, was simply not his thing*”.<sup>65</sup>

Pollock não passara imune pelas experiências vividas no workshop. Dono de um sentido agudo para tudo o que lhe atraía, guarda aquelas experiências, para depois fazê-las surgir, com mais segurança, em um outro ambiente de problemas. Anos depois, já consagrado, numa de suas raras entrevistas, a força das palavras e das ações de Siqueiros ainda ressoavam no Eu do artista. Ao afirmar “*that new needs need new techniques...It seems to me that the modern painter cannot express this age, the airplane, the atom bomb, the radio, in the old form of the Renaissance or of any other past culture. Each age finds its own technique*”,<sup>66</sup> Pollock nitidamente retomava a mesma idéia presente no manifesto de Siqueiros, “*Toward a Transformation of the Plastic Art*” (1934), modelo do programa apresentado em Nova Iorque em 1936: “*Art movement should always develop in accordance with the technical possibilities of their age*”.<sup>67</sup>

Os anos trinta para Pollock serão, portanto, anos de aprendizado, uma procura exaustiva pelo que tinha de mais verdadeiro dentro de si, seguindo quase exclusivamente intuição e emoção. A ênfase dada neste capítulo sobre o movimento e, por conseguinte, sobre o ritmo da pintura – primeiro com a apresentação do método de Benton, depois com a pintura dos muralistas mexicanos, duas passagens decisivas nos primeiros anos do jovem Pollock – é parte essencial de minha leitura: ali se encontram o núcleo, a fonte, o germinar da poética de Pollock.

Da necessidade original de movimentar a pintura nasce o desejo de explorar o espaço com maior liberdade. Dessa inquietação prescrutadora vimos

---

*metal, sand and paper. We used it in thin glazes or built it up into thick globs. We poured it, dripped it, spattered it, hurled it at the picture surface. It dried quickly, almost instantly and could be removed at will even though thoroughly dry and hard. What emerged was an endless variety of accidental effects. Siqueiros soon constructed a theory and system of ‘controlled accidents’.*” In: HORN, Axel. *Jackson Pollock: The Hollow and the Bump*. The Carleton Miscellany (Northfield, Minn.) 7, n.3, 1966.

<sup>65</sup> STORR, Robert. *A piece of the action*. Jackson Pollock, op. cit., p. 44.

<sup>66</sup> Entrevista dada por Pollock a William Wright, em 1950. In: *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, op. cit., p. 20.

<sup>67</sup> Siqueiros citado em STORR, Robert. *A piece of the action*, op. cit., p. 58.

surgir um *all over*, primitivo sim, inconsciente talvez, mas que se tornou realidade pela ânsia de ritmo e vida na pintura. Todavia, tal ansiedade, por vezes (se isolarmos um elemento ou outro) com algum resultado ainda que bastante rudimentar, só será retomada com extraordinária inteligência plástica no período pós-1947. A partir de agora, ela cederá lugar ao estudo sério e profundo de arte moderna, que vai governar os próximos trabalhos e tornar-se fundamental para constituir a personalidade artística de Pollock.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> Sande Pollock em carta ao irmão Charles, em 1941, sobre o desenvolvimento da pintura de Pollock nos últimos anos: “*Jackson’s art...if he allows to grow, will, I’m convinced, come to great importance. As I have inferred in other letters, he has thrown off the yoke of Benton completely and is doing work which is creative in the most genuine sense of the word...His thinking is, I think, related to that of men like Beckmann, Orozco and Picasso...His painting is abstract, intense, evocative in quality*”. In: O’CONNOR Frank. *Jackson Pollock*, op. cit., p.25.