

3. Os anos de formação moderna

3.1. *Birth*

*“The primitive races, children and genius possess greater access to their unconscious mind, than to say, civilized people, adults and average citizens (...) the unconscious mind is the creative factor and is the source of the storehouse of all knowledge past and future (...) Eskimo and North American Indians created masks with features shifted around (or multiplied) with the given configuration or the oval of the face with destruction of the main face (...) When we examine Picasso’s painting we find the same ease of access to his Unconscious as in primitive artists plus his conscious intelligence (...) In the art of creating of self-sufficient shapes (one of the aims of plastic art), primitive artists and Picasso are unsurpassable”.*⁶⁹

Quando John Graham⁷⁰ evoca, no artigo *Primitive Art and Picasso*, o nexo entre o inconsciente, a arte tribal dita primitiva e as formas modernas de Picasso, na verdade, revigora a já conhecida relação de Picasso com a arte negra e introduz um novo elemento: o inconsciente. Num primeiro momento, as máscaras africanas reconfiguraram toda a linguagem da pintura, *they were weapons*, nas palavras de Picasso; quando John Graham escreve o artigo – sob a influência dos pioneiros do surrealismo em Paris (1924-1929) –, nitidamente há um deslocamento da questão da força da lógica visual, que as máscaras representaram no cubismo analítico, para um outro mistério igualmente potente: o fundo psíquico comum a todos os homens, *the storehouse of all knowledge past and future*”,⁷¹ o inconsciente.

⁶⁹ GRAHAM, John. *Primitive Art and Picasso*. Magazine of Art, abril 1937. Para ler o texto integral acessar on line <http://www.aaa.si.edu/collectiononline/grahjohn> em John Graham papers – Collection Online – Archives of American Art, Smithsonian Institution.

⁷⁰ Pollock interessara-se a tal ponto pelo artigo *Primitive Art and Picasso* que rompeu todos os protocolos e tomou a iniciativa de entrar em contato com o autor. Do final dos anos trinta até a primeira exposição individual de Pollock, em 1943, Graham seria uma nova companhia e um novo mentor na vida de Pollock. Além de possibilitar uma renovação para a potencialidade artística do jovem pintor (o que por si só já seria o bastante) também apresenta Pollock ao *grand monde* das artes plásticas de Nova Iorque. Em 1942, convida-o para a exposição mista que estava organizando (primeira de muitas que realizaria) *American and French Paintings*, no MacMillen Inc.; dentre os franceses figuravam Braque, Bonnard, Matisse, Modigliani e Picasso, e dentre os americanos, Stuart Davis, Willem de Kooning, Walt Kuhn, Lee Krasner e Jackson Pollock, com *Birth*. Será este o momento da entrada definitiva de Lee Krasner na vida de Pollock.

⁷¹ GRAHAM, John. *Primitive Art and Picasso*, op. cit., p. 1.

Para o jovem Pollock,⁷² isto é patente, a descoberta do papel do inconsciente na arte servirá como elemento catalisador – tamanha sua pulsão liberatória – e provoca uma transformação profunda no trabalho do artista. A pintura de Pollock, fatalmente, seguirá outro rumo; concentra-se em novos e estimulantes problemas, mais precisamente, no desafio de enfrentar a inteligência plástica de Picasso e o lirismo desconcertante de Miró. Daí em diante produz uma sucessão de obras que impactam pela combinação do aspecto visual cru e uma sinceridade quase melódica; tais etapas conduzirão ao desabrochar de toda a força de sua poética nas *drip paintings* de 1947 e atingirá o auge nas obras-primas de 1950.

O ingresso de Pollock no circuito das exposições de arte moderna em Nova Iorque acontece com o sugestivo *Birth*,⁷³ tela-síntese da intensa mudança dos últimos anos.⁷⁴ De imediato, percebemos a ostensiva ascendência de Picasso, daqui em diante, um confronto permanente e prolífico. Muito mais que isso, uma verdadeira educação no domínio da construção do espaço pictóricos. A vontade e o inegável talento para acelerar o movimento na pintura, essa aguda sensibilidade e intuição rítmicas, pouco lhe valeriam sem a passagem pela grade cubista que, ao meu ver, se dá sobretudo pela assimilação de Picasso dos anos trinta.⁷⁵

⁷² A presente pesquisa limita-se exclusivamente sobre a influência dos escritos de Graham em Pollock. Esclareço contudo que o livro *Systems and Dialects of Art*, de John Graham (com a epígrafe “*art opens acces to the unconscious mind*”) tivera um papel importante para os jovens pintores americanos. Willem De Kooning, ao ser interrogado sobre o inusitado de um grupo de praticamente desconhecidos pintores americanos como ele, Lee Krasner e Pollock terem sido convidados para expor junto a Picasso, Braque e Miró, esclarece: “*Because of John Graham. The owner of the McMillen Gallery asked him to arrange an exhibition and he picked us. Graham was very highly regarded. He had written a book called the System and Dialects of Art. Also, Graham, Stuart Davis and Arshile Gorky at that time were known as the Three Musketeers. They were the three outstanding modern artists. Graham was very important and he discovered Pollock*”. In: VALLIERE, James. *De Kooning on Pollock: An Interview*. Partisan Review, vol. 34, n. 4, 1967.

Lee Krasner afirma, em entrevista a Barbara Novak que as idéias de automatismo na escrita e no desenho, apresentadas no livro de Graham, fundamentais para o desenvolvimento posterior da pintura americana, tiveram um enorme impacto na sua pintura, antes mesmo da chegada dos surrealistas a Nova Iorque por volta de 1942. Para a leitura integral da entrevista, acessar online JacksonPollockandLeeKrasnerPapers:<http://www.aaa.si.edu/collectiononline/polljack/container286266.htm>.

⁷³ Para referência da exposição ver final da nota 70.

⁷⁴ Pollock em carta a seu irmão Charles, em 1940: “*I have been going through violent changes the past couple of years*”. In: O’CONNOR Frank. *Jackson Pollock*, op. cit., p. 25.

⁷⁵ Refiro-me à assimilação de Picasso dos anos 30, especificamente, para a fase que ora analisamos, fim dos anos 30 e o período pré-drippings (1947).

Birth (1938-1941)⁷⁶ consagra-se por ser o momento em que Pollock toma consciência da aventura plástica moderna.⁷⁷ A tela presta homenagem e, ao mesmo tempo, re-inventa *Les Demoiselle d'Avignon* (1907),⁷⁸ um autêntico emblema da modernidade.⁷⁹ Exibindo uma fatura muito próxima àquela de *Girl before a mirror* (1932), recém-adquirido pelo MoMA, em 1938, totalmente absorvido pela potência intelectual de Picasso, a crueza e a força do traço de Pollock já demonstram uma forte individualidade. É interessante observar que a fatura rude de Pollock parte da fatura picasseana mas o contraste entre as duas acaba por fazer a linha de Picasso parecer algo muito mais próximo a Ingres do que ao jovem norte-americano.

Pollock constrói a pintura em crescendo – com uma nota de movimento ascendente à la El Greco –,⁸⁰ recorta o espaço pictórico para integrar figura e fundo e, simultaneamente, estampa figuras-máscaras frontais, de inspiração inuit⁸¹ e dos índios norte-americanos.⁸² É digno de registro o esforço de Pollock em

⁷⁶ Ver fig. 21, p. 73.

⁷⁷ Aqui bem entendido não me refiro à aventura moderna do pintor norte-americano mas à tomada de consciência e ao estudo profundo dos modernos, visto que o grande salto de Pollock só acontecerá anos mais tarde com a invenção do *all over* e das *drip paintings*.

⁷⁸ Ver figs. 24 e 22, p. 73.

⁷⁹ A ruptura de Pollock com o paroquialismo do realismo dos anos trinta coincide com vários acontecimentos importantes na cidade de Nova Iorque, dentre eles a exposição do *Guernica* e dos estudos correspondentes, na Valentine Gallery, em maio de 1939. No outono daquele mesmo ano acontece a grande retrospectiva de Picasso organizada por Alfred Barr, no MoMA, a qual incluía a mais nova aquisição do museu, *Les Femmes d'Alger*.

⁸⁰ Ver fig. 25, p. 73.

El Greco, pintor cretense, radicado em Toledo, na Espanha, uma das maiores forças de individualidade na história da pintura não será novidade no repertório espiritual de Pollock (Benton e Siqueiros admiravam enormemente potência visual de El Greco). Picasso, por sua vez, reconhece serem as pinturas de El Greco uma das fontes para a composição de *Les Femmes d'Alger*.

Segundo Argan: “*En fait, il y avait entre eux [El Greco e Pollock] une profonde affinité. Le Greco, le plus grand peintre de la Contre-Reforme avait compris la fausseté d'un conformisme dévotionnel et péremptoire; sans s'y rebeller ou s'y soustraire, il l'exaspère jusqu'au paroxysme, porté par une montée verticale au-delà des nuages gris, à la lumière pure et resplendissante de l'empyrée. Pollock a compris l'histoire de son temps, amalgame d'hypocrisie et de violence, de complexe d'infériorité et de convoitise du pouvoir. Il y réagit désespérément en opposant une violence positive à une violence négative*”. ARGAN, Giulio Carlo. *Pollock et le mythe*. In: *Jackson Pollock*. Paris: Centre George Pompidou – Musée national d'art moderne, 1982, p. 93.

⁸¹ Ver fig. 23, p. 73.

Índios esquimós que habitam a região ártica do Canadá, do Alasca e da Groenlândia.

⁸² Grandes exposições estimularam o interesse dos pintores americanos pela arte tribal que, de maneira geral, englobavam todos os povos primitivos embora favorecessem os índios nativos norte-americanos, a arte pré-colombiana e as máscaras dos povos esquimós. Não faz parte deste trabalho a análise da situação política que vivia os Estados Unidos nesse período de guerra, entretanto pontuo que essas grandes exposições foram subsidiadas pelo governo norte-americano, com a intenção de intensificar a política de boa vizinhança com os países da América central e do sul.

adequar uma linguagem pessoal, cheia de curvas, à geometria mais angular do plano cubista.⁸³ É justamente aí, nessa nota particular, que entra a pintura de Miró, lúdica, sem censuras, como um prolongamento profundo do artista.

No conjunto da pintura, toda essa verticalidade alusiva à arte primitiva, recolocada sob a forma de totemismo, invariavelmente faz-me pensar num grande talismã e, por conseguinte, no fetiche. Aqueles objetos mágicos de proteção contra os maus espíritos – mediadores para a construção de um novo olhar – que iriam despertar em Picasso a varredura do sistema dominante de representação na arte ocidental com *Les Femmes d'Alger*, a configurar um exorcismo de toda a pintura. Dito de outra maneira: o quadro ecoa como uma máscara total.

3.2. **Stenographic Figure**

Em *Stenographic Figure* (1942)⁸⁴ já assistimos Pollock navegando à vontade pelo vocabulário moderno.⁸⁵ A pintura torna-se mais clara e menos

Em 1940, acontece no MoMA a exposição “*Twenty Centuries of Mexican Art*”, subdividida em quatro seções: arte pré-colombiana, arte colonial, arte folclórica e arte moderna. No ano seguinte, o mesmo MoMA monta sua maior e mais elaborada exposição até então, “*Indian Art of the United States*”. Pollock foi à exposição várias vezes e certamente assistiu à demonstração da “pintura” de areia pelos índios nativos norte-americanos que consistia na elaboração de imagens (uma combinação de formas abstratas com força rítmica, de imagens zoomórficas e mitos relacionados à metamorfose do homem/animal) a partir do derramamento de areia colorida pelo próprio punho na superfície resistente do solo, para depois serem apagadas. Pela própria natureza da matéria, essas pinturas de areia possuíam um caráter intrínseco de efemeridade.

Alguns anos mais tarde, em 1944, declara em entrevista, na verdade um *statement* pré-elaborado: “*some people find references to American Indian art and calligraphy in parts of my pictures. That wasn't intentional; probably was the result of early memories and enthusiasms*”. In: VARNEDOE, Kirk. *Jackson Pollock*. New York: MoMA, 1999, p. 32.

⁸³ Em artigo sobre a exposição no McMillen Inc., uma pequena menção a Pollock (talvez a primeira na imprensa especializada), chama a atenção para o movimento giratório das figuras que para o crítico fazia lembrar Hayter. “(...) *Pollock resembles Hayter in general whirling figures* (...)”, James Lane em *Arts News*, Janeiro 1942. In: O’CONNOR, Francis. *Jackson Pollock*, op. cit., p. 27.

Samuel Hayter, pintor e *printmaker*, entusiasta da gravura como matéria (*medium*) e famoso pelo Ateliê 17 em Paris, freqüentado por Picasso, Miró e Kandinsky. Em 1942, integra os inúmeros artistas que emigram para os Estados Unidos durante a Segunda Guerra. Estabelece o Ateliê 17, em Nova Iorque. Será freqüentado pelos surrealistas no exílio, notadamente Masson e também pelos jovens pintores norte-americanos, Jackson Pollock (entre 1944 e 1945) e Mark Rothko.

⁸⁴ Ver fig. 26, p. 74.

⁸⁵ O quadro *Stenographic Figure* foi apresentado no *Spring Salon for Young Artists*, na galeria *Art of This Century*, em 1942. O júri era formado por Alfred Barr Jr., Marcel Duchamp, Jimmy Ernst, Max Ernst, Piet Mondrian, James Soby e James Johnson Sweeney, com Peggy Guggenheim e Howard Putzel representando a galeria. Mondrian, surpreendentemente, foi um dos jurados que insistiram sobre a originalidade da pintura, o que apenas confirma a vitalidade e inteligência, do olho e do espírito, abertos e atentos, do pintor holandês.

Pollock recebeu uma boa menção no *The Nation*, por Jean Connolly (29 de maio): “*This is a show of artists under thirty-five years old. It is a good one, and for once the future reveals a gleam*

congestionada, apesar da escrita tipo-hieróglifo que permeia toda a tela. Aliás, são exatamente estas garatujas que possibilitam o reconhecimento da individualidade e garantem o sopro de novidade da tela. De outro modo, a pintura implodiria sob o peso das influências explícitas de Picasso e Miró. Ao interpor grandes planos entre as figuras, Pollock dá a impressão de uma leitura atenta da construção do espaço em *Guernica*,⁸⁶ que parece ressoar em *Stenographic Figure*. Enquanto Joan Miró aparece menos pelas figuras biomórficas do que pelo espírito de liberdade, mais leve e solto, que preside a composição.

Diferente de *Birth* que, pela sua própria natureza-síntese, fecha-se em si mesma, *Stenographic Figure* é uma pintura aberta, menos bruta, com uma vontade real de comunicação. E, com efeito, cumpre seu papel ao disponibilizar chaves de compreensão para as obras futuras de Pollock. Ele vai, ao mesmo tempo, desenvolver construções mais presas ao plano, notadamente quando faz uso de figuras totêmicas, e construções mais abertas, soltas no plano, embora tais momentos não sejam tão categóricos, ocorrendo vez por outra a combinação de um e outro elemento, como no magistral *Totem II*. Obviamente, toda essa liberdade só será possível depois da assimilação da grade cubista. Não somente isto contudo: agora, entra em cena o elemento-chave para o desenvolvimento da pintura norte-americana – o automatismo psíquico de origem surrealista.⁸⁷

of hope... there is a large painting by Jackson Pollock which, I am told, made the jury starry-eyed". In: O'CONNOR, Francis. *Jackson Pollock*, op. cit., p. 29.

⁸⁶ Ver fig. 27, p. 74.

⁸⁷ Quando os surrealistas chegam a Nova Iorque, em 1942, o movimento já tinha perdido o vigor dos anos pioneiros em Paris (1924-1929). O automatismo psíquico, princípio norteador do movimento, apagava-se diante da orientação política mais radical de Breton. Este último, aceitava que a escrita automática ainda pudesse ser útil mas deplorava o fato desta técnica ter sido utilizada enormemente para fins artísticos. Breton defendia o resgate, do que acreditava ser o objetivo principal do experimento, a libertação do homem pelo auto-conhecimento, livre do álibi da arte. Esta nova posição marcaria a saída de Masson e a chegada de Salvador Dali; a soberania inicial dos surrealistas "abstratos" dera lugar à imagética de Magritte e Tanguy.

Quando perguntado sobre a importância de vários pintores europeus estarem vivendo em Nova Iorque naquele momento, Pollock responde: "*I accept the fact that the important painting of the last hundred years was done in France (...). Thus the fact that good European moderns are now here is very important, for they bring with them an understanding of the problems of modern painting. I am particularly impressed with their concept of the source of art being the unconscious. This idea interests me more than these specific painters do, for the two artists I admire most, Picasso and Miró, are still abroad*". In: O'CONNOR, Francis. *Jackson Pollock*, op. cit., p. 31.

3.3. *The She-Wolf*

“Things really broke with the showing of that painting [Stenographic Figure]. I had a pretty good mention in the Nation⁸⁸ – I have a year’s contract with The Art of This Century and a large painting to do for Peggy Guggenheim’s house, 8’11 ½’’x 19’9’’.⁸⁹ With no strings as to what or how I paint it. I am going to paint it in oil on canvas. They are giving me a show in Nov. 16 and I want to have the painting finished for the show. I’ve had to tear out the partition between the front and middle room to get the damned thing up. I have it stretched now. It looks pretty big, but exciting as all hell”.⁹⁰

É enorme o entusiasmo de Pollock diante desses acontecimentos que revolucionaram o seu trabalho. Finalmente, encontra a via de acesso para repotencializar os problemas latentes propostos pela sua pintura. Uma suposta tranquilidade que não determina o fim da angústia do pintor, pelo contrário, Pollock vive entre os pólos extremos da confiança e do desespero absolutos. Mas o contrato com uma galeria de peso tornara o artista, evidentemente, mais seguro com vistas a maiores saltos. Não será portanto nada surpreendente que coincidam os momentos em que o pintor se descobre por inteiro e o início do reconhecimento de sua pintura pela força e originalidade.

A revolução dos últimos anos deve-se, em larga medida, à enorme potência liberadora que representou a descoberta da poética do inconsciente. Sintomaticamente, não há em Pollock contradição entre o “cartesianismo” cubista e o automatismo psíquico dos surrealistas. É preciso ter em mente que, para os jovens artistas americanos, essas categorizações de escolas já não tinham maior relevância. Partiam do princípio de que “arte é arte”, trabalhavam incansavelmente em cima dessa realidade. O cubismo era uma invenção radical, abria um novo universo para a autonomia da pintura; a técnica do automatismo psíquico, por sua vez, desvendava um mundo desconhecido, aquele da vida interior, da sensibilidade e das paixões. A experiência sensível de Pollock conjuga essas duas forças, longe de constituírem esferas distintas, elas se encontram e se renovam em sua pintura.

⁸⁸ Ver nota 83.

⁸⁹ Para se adequar às medidas do hall de entrada da casa de Peggy Guggenheim *Mural* ficou com 7’11 ¾’’x 19’9 ½’’ (243,2 x 603,2 cm); em tamanho e intensidade comparável somente às três maiores pinturas de Pollock de 1950.

⁹⁰ Pollock em carta a seu irmão Charles, datada de 29 de julho de 1943. In: O’CONNOR, Francis. *Jackson Pollock*, op. cit. p. 28.

Com *She-Wolf* (1943),⁹¹ Pollock reafirma a soberania de Picasso mas já ostenta um entendimento elaborado da arte do pintor espanhol. Para além do espaço aberto de sua pintura, a grandeza de Picasso residia na inovação e invenção contínuas. A despeito da alegoria da loba romana, que como outros trabalhos do período reúne temas mitológicos (em acordo com o enredado de inconsciente, automatismo psíquico, totemismo e terapia junguiana),⁹² *She-Wolf* consagra-se pela intensidade de sua verdade plástica. Obedecendo ao contorno da forma, as linhas não se engessam, ao contrário, elas dançam e começam a desprender-se para encontrar sua própria lógica espacial. A assimilação da grade cubista não se dá pelo facetado dos objetos do cubismo analítico, nem pela descontinuidade da forma do cubismo sintético, tampouco resolve o problema da profundidade pelo desenho, como o faz extraordinariamente Matisse; o pintor norte-americano constrói sua pintura e mantém o equilíbrio na superfície da tela graças a um emprego singular do claro-escuro, a um só tempo tosco e vibrante.

A fatura rude e a energia primeva de Pollock, representados por essa figura híbrida meio loba, meio touro, pode levar-nos a confundi-lo com a arte bruta de Jean Dubuffet.⁹³ Um pouco mais de atenção, de imediato nos distanciará dessa aproximação entre dois pintores quase diametralmente opostos. A impulsividade original das linhas de Pollock, que logo irá levá-lo ao *Mural*, obra de maior envergadura, composta por uma lucidez plástica e rítmica, quase clássicas, em nada lembra o traço meticuloso e seco das figuras de Dubuffet.

O que vemos é uma corporalidade frontal manifesta,⁹⁴ que contrasta com outras pinturas do mesmo período, as quais adotam ora formas mais livres e

⁹¹ Ver fig. 28, p. 74.

“*She-Wolf came into existence because I had to paint it. Any attempt on my part to say something about it, to attempt explanation of the inexplicable, could only destroy it*”. Afirmação de Jackson Pollock para o livro de JANIS, Sidney. *Abstract and Surrealists Art in America*. New York: Reynal and Hitchcock, 1944, p. 112.

⁹² Pollock iniciara tratamento psicanalítico de linhagem junguiana em 1939 e alguns de seus desenhos serão utilizados no processo terapêutico. Mais tarde, com a revelação dos desenhos, muito se discutirá sobre a interpretação das imagens. Por não fazer parte de minha linha de investigação, não contemplarei tal leitura nesta dissertação. Para os dois lados da questão recomendo LANGHORNE, Elisabeth. *Jackson Pollock's The Moon Woman Cuts the Circle*” e RUBIN, William. *Pollock as Jungian Illustrator: The Limits of Psychological Criticism*. In: *Jackson Pollock, Interviews, Articles and Reviews*, op. cit. p. 202 e p. 220, respectivamente.

⁹³ Ver fig. 29, p. 74.

⁹⁴ Da corporalidade da loba (de inspiração picasseana) pouco veremos daqui em diante, o que permanece será a frontalidade da figura mas que também irá desaparecer quando as imagens começam a ceder lugar às linhas-figuras.

claras, inspiradas em Miró, ora seguem o fluxo de afinamento da forma que levará, a seguir, à redução destas à essencialidade das linhas.⁹⁵ Pese essas diferenças, elas logo diminuem em face da materialidade da pintura, onde presenciamos o desabrochar de um imenso prazer em manusear e experimentar seu próprio fazer artístico.⁹⁶

3.4. **Mural**

Com *Mural* (1944)⁹⁷ tem início a aventura inconfundível de Pollock. Neste momento o pintor atinge o máximo de refinamento até a emergência das *drip paintings* em 1947. Nessa tela enorme, quase um elogio às bacantes, de tão intensa, alegre e selvagem, as linhas-figuras encontram-se plenas, cheias de si, independentes; mesmo que se possa objectar que as linhas continuam presas às figuras, aqui estamos longe de qualquer servidão à forma. Pollock nos oferece o momento exato do *éclat* onde ocorre a perfeita união entre forma e linha, que de tão vibrantes, dão a impressão de dançarem livremente no espaço.

Liberdade que não se confunde, porém, com o caos, a menos que se postule a ordem do caos. Porque aqui não há nada fora do lugar. Antes, trata-se de uma

⁹⁵ Um olhar de relance para as telas que fizeram parte da primeira exposição de Pollock, em novembro de 1943, na galeria *Art of This Century*, pode dar-nos uma idéia dos vários caminhos que abria para a sua pintura. *Wounded Animal* (1943) e *Mad Moon-Woman* (1943) seguem na direção de *She-Wolf*, com uma fatura bruta que leva ao desgarrar das linhas e não ao aprisionamento destas. Já em *The Moon Woman* (1942) e *Stenographic Figure* (1942), Pollock adota o biomorfismo de Miró; por sua vez em *Untitled (Composition with Pouring II)*, *Pasiphaë*, *Untitled (Composition with Pouring I)*, todos de 1943, as linhas vão tomando conta da pintura a ponto de não identificarmos mais as figuras a não ser por sugestões ou de forma velada. Tem ainda o caso de *Guardians of the Secret* (1943) e *Male and Female* (1942), pinturas com um forte apelo simbólico que entretanto não deixam de liberar a força da materialidade presente nelas.

⁹⁶ “ ‘Talent, will, genius’ as George Sand wrote Flaubert, ‘are natural phenomena like the lake, the volcano, the mountain, the wind, the star, the cloud.’ Pollock’s talent is volcanic. It has fire. It is unpredictable. It is undisciplined. It spills itself out in a mineral prodigality not yet crystalized. It is lavish, explosive, untidy.” Texto extraído do catálogo da primeira exposição de Pollock, escrito por James Johnson Sweeney.

“There are both surprise and fulfillment in Jackson Pollock’s not so abstract abstractions. He is the first painter I know to have got something positive from the muddiness of color that so profoundly characterizes a great deal of American painting. It is the equivalent, even if in a negative, helpless way, of that American chiaroscuro which dominated Melville, Hawthorne, Poe, and has been best translated into painting by Blakelock and Ryder. The mud abounds in Pollock’s larger works, and these, though the least consummated, are his most original and ambitious (...) In search for style he is liable to relapse into an influence, but if the times are propitious, it won’t be for long.” GREENBERG, Clement. *The Nation*, Nov. 27, 1943 In: O’CONNOR, Francis. *Jackson Pollock*, op. cit., p.31.

She-Wolf será o primeiro Pollock a ser comprado por um museu (MoMA), em maio de 1944, sob a recomendação de Alfred Barr Jr.

⁹⁷ Ver figs. 30 e 31, p. 75.

composição construída em observância a uma estrutura rígida que, apesar de liberar grandes vãos, conserva uma organização fundamental em toda a extensão da tela. A grade cubista vê-se assim repotencializada pela nova linguagem da pintura norte-americana que, entre outras conquistas, soube compreender o lirismo do ataque do pincel de Miró.⁹⁸

Com os primeiros trabalhos, falamos de algo como uma intuição do *all over*. *Mural* assinala, pela primeira vez, um modelo já pronto porém ainda não de todo acabado. Nas pinturas seguintes, Pollock apura a idéia do *all over*. Sem dúvida, contudo, estamos aqui frente a uma pintura com valor absoluto: todas as partes valem por si e pelo todo igualmente. Embora misture partes diferentes e únicas, elas não sobressaem: por isso não há que se falar em fractais na obra de Jackson Pollock, visto que esses últimos repetem *ad infinitum* o mesmo padrão.⁹⁹

O amarelo, que pontua toda a tela, exerce a mesma função que o alumínio exercerá mais tarde: faz um contraponto ao claro-escuro e assim ilumina a pintura. Não há acanhamento, traço grosseiro ou fatura rude, o encontro do pintor com o seu *medium* ideal, o amadurecimento de sua poética combinados à total liberdade de invenção leva à construção de uma paradoxal conflituosa harmonia perfeita. E gera uma revolução interna dos meios pictóricos que culmina na experiência da fisicalidade, fundamental para o surgimento das *drip paintings*.

⁹⁸ Em 1941 tem início a primeira grande retrospectiva de Joan Miró, no MoMA, composta por 51 pinturas, 14 gravuras, 5 desenhos e 2 tapeçarias. Privilegiando o excelente período dos anos 20 e dos anos 30, época de maior inventividade do pintor catalão, pinturas como *The tilled field* (1924), *The catalan landscape* (1924), *The Harlequin's Carnival* (1925), *Dog barking at the moon* (1926), *The Potato* (1927), *Relief Construction* (1930), *Drawing Collage* (1933), *The Lovers* (1934), *Rope and People I* (1935) extasiaram pintores e público norte-americano. Não havia dúvidas de que Miró fazia parte do sistema solar de Picasso, mas os enormes planos coloridos, as figuras de extrema liberdade plástica extraídas da corporeidade de Picasso, e principalmente a apropriação do espaço de maneira mais solta, sem tensão, com mais leveza, tornavam a pintura de Miró única em seu lirismo e musicalidade. Não por acaso, Pollock, Arshile Gorky e Mark Rothko serão, dentre os americanos, os mais diretamente influenciados pelo pintor catalão.

⁹⁹ Ao longo da pesquisa deparei-me com algumas análises que relacionavam o conceito matemático dos fractais e a possível semelhança com os *patterns* das *drip paintings*. Não se trata exatamente de uma discussão da história da arte, quando muito, e ainda com reservas, é utilizada para provar a autenticidade de um quadro de Pollock.

Nos fractais, ao olharmos para uma parte, obtemos uma visão “reescalonada” do todo. Em Pollock, cada parte é original: ao focarmos nossa atenção numa dessas partes, uma nova tela se revela, porém com a mesma estrutura do *all over*. Dito isso, podemos aproximar a idéia dos fractais à pintura de Pollock mas apenas no sentido de que há uma repetição da estrutura, como nos fractais, mas não uma repetição do quadro.

Mural não se confunde com *Les Demoiselles d'Avignon*: a pintura de Picasso caracterizava-se pela ruptura enquanto a de Pollock é a consagração de uma poética que começara a tomar consistência com *She-Wolf*. Depois de anos em busca de sua verdade singular, a pintura finalmente se revela para Jackson Pollock: clara, limpa e rítmica. Ainda que afinal *Mural* esteja mais próximo das telas do período clássico do que das obras figurativas: Pollock ainda não deitou a tela no chão e rodou a pintura. Estamos falando apenas dos primeiros passos que efetivamente conduzirão a esse lugar inédito onde corpo e espírito ficarão imersos, indistintos, na pintura.

3.5.

Totem Lesson II

Depois do exorcismo de todos os fantasmas, bichos e alegorias presentes em *Mural*, tela-espelho do inconsciente vitalista de Pollock,¹⁰⁰ surge silente, enlevada por um espírito meditativo, uma só figura, de forma singular, que flutua, melhor, abandona-se no espaço, de um só plano, vazio e completo, uma pintura que bem poderia ter sido chamada “Blues para Joan Miró”.

Em *Totem Lesson II* (1945),¹⁰¹ forma e emoção tornam-se idênticos. Aqui o inconsciente aflora livre, sem censuras, sem significados prévios, nada para além da experiência sensível.¹⁰² É inegável a influência de Miró nas *drip paintings* do período clássico. Para além da mão solta do pintor catalão, que gira, cresce e brinca na superfície da tela, Pollock entrega-se de corpo inteiro à experiência

¹⁰⁰ Jackson Pollock teria dito a alguns amigos, anos depois, sobre *Mural*: “*I had a vision (...) It was a stampede (...) every animal in the American West (...) Cows and horses and antelopes and buffaloes. Everything is charging across that goddamn surface.*” In: VARNEDOE, Kirk. *Comet: Jackson Pollock's Life and Work*. Jackson Pollock. New York: The Museum of Modern Art, 1999, n. 84, p. 81.

¹⁰¹ Ver fig. 32, p. 76.

“*Jackson Pollock's second one-man show at Art of This Century establishes him, in my opinion, as the strongest painter of his generation and perhaps the greatest one to appear since Miró. (...) There has been a certain amount of self-deception in School of Paris art since the exit of cubism. In Pollock there is absolutely none (...) Among the latter [oils], however, are two – both called Totem Lessons – for which I cannot find strong enough words of praise (...)*”. Clement Greenberg (Nation, April 7, 1945), In: GREENBERG, Clement. *The Collected Essays and Criticism*, v. 2, op. cit., p. 14.

¹⁰² Argan sobre a pintura de Miró: “*Os mitos do inconsciente, ameaçadores e ferozes enquanto reprimidos pela razão e encerrados entre as grades de mil censuras, tornam-se mansos, inofensivos como feras no Éden tão logo se reencontram livres em seu espaço natural*”. ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999, p. 459.

mítica de revelar-se no fazer artístico. Contudo, talvez, em nenhuma outra tela, Pollock tenha se aproximado tanto do espírito de Miró como em *Totem Lesson II*.

À parte o lirismo solar desse pintor que se queria poeta – *dépasser la plastique cubiste pour atteindre la poésie* –¹⁰³ Pollock constrói *Totem Lesson II* à maneira de uma das mais agressivas e experimentais pinturas de Miró, o vigoroso *Rope and People I*, de 1935.¹⁰⁴ Este último, fruto do intenso momento vivido por Miró entre os anos 1927 e 1937, uma década de transformações tecida por um extenso repertório de invenções plásticas, nos quais o pintor que pretendia “assassinar a pintura” reinventa e revigora sua própria arte. Miró parte das colagens cubistas e desenvolve um engajamento físico, tátil, concreto com a matéria, incluindo a pintura. Nesse rol, encontramos *Rope and People I*, parte de uma série de 16 pinturas, todas à óleo e corda enrolada, em papel-cartão, montadas em madeira.¹⁰⁵

Pinturas que, aparentemente, privilegiam esferas diferentes de problemas, *Totem Lesson II* e *Rope and People I* revelam-se afins na organização estrutural do quadro. A corda enrolada na tela de Miró, nitidamente representando uma figura vertical, icônica, central, também se faz presente no quadro de Pollock; da mesma maneira destacada e majestosa. Até as figuras coadjuvantes, laterais, apresentam a mesma disposição, como para amparar e sustentar a imponência da figura principal e de todo o quadro. Quando afirmo que Pollock se apropriou do espírito de Miró, a rigor, quero dizer: a liberdade da inteligência espacial do espanhol disponibilizou uma abertura que Pollock ainda não havia encontrado.

Somente nas pinturas de sua segunda exposição, o artista começa a abrir mão de uma horizontalidade constrita.¹⁰⁶ Daí em diante, não veremos mais uma caixa central compacta, comprimida e confinada nas obras de Pollock. Embora

¹⁰³ Joan Miró citado por Greenberg. In: GREENBERG, Clement. *Joan Miró*. New York: Arno Press, 1948, p. 21.

¹⁰⁴ Ver fig 33 e 34, p. 76.

Rope and People I, fizera parte da grande retrospectiva de Miró no MoMA, em 1941, ver n. 98.

¹⁰⁵ Anos mais tarde, Miró descreve essa série como uma auto-revisão crítica.

¹⁰⁶ *Horizontal on Black, Square on Black, The Totem-Lesson I, The Totem-Lesson II, The Night Dancer, The First Dream, Portrait of H.M., Night Ceremony, Night Mist, Two, There were Seven in Eight, Night Magic, Image*, mais gouches e desenhos, fizeram parte da segunda exposição de Pollock na galeria *Art of This Century*, em março de 1945. Constava também um *opening-day* para ver o *Mural* no hall do apartamento de Peggy Guggenheim.

com pinturas verticais bem sucedidas,¹⁰⁷ a horizontalidade é puro Pollock, faz parte de sua *persona* artística e nunca irá abandoná-la. O que se revela aqui é o crescimento, o expandir da pintura no espaço: momento inestreado de fazer a pintura respirar, sem afobação, sem trauma, o momento primeiro de deixá-la Ser.

A impressão é que, até o acontecimento do *all over* e das *drip paintings*, Pollock seguia todo o tempo em busca de espaço para poder existir; espaço, bem entendido, dentro da pintura. É evidente, o artista desfrutava um enorme prazer frente à vastidão dos grandes formatos: encontrara neles o *medium* perfeito para seu gênio. Mas, primeiro, teve que descobrir o seu próprio espaço para então voar.¹⁰⁸

3.6. *The Key*

A pintura de Pollock se expande, amplia-se, conquista um espaço até então inexplorado, como um desejo latente que finalmente se manifesta. Não de forma destemperada e vulcânica; ao contrário, trata-se de um trabalho que se processa lentamente, eterna busca de confiança, para emergir à superfície, claro e consciente. *Accabonac Creek* e *Sounds in the Grass*, duas séries de pinturas expostas em conjunto, na quarta e última exposição de Pollock, na galeria *Art of This Century*,¹⁰⁹ a despeito das óbvias diferenças, relevam igualmente a presença

¹⁰⁷ Para citar algumas obras, os próprios *Totem I e II*, *Two* (1943-1945), *Gothic* (1944), *Troubled Queen* (1945) e no período pós-1947, muitas das telas de formato pequeno são verticais, *Full Fathom Five* (1947), *Enchanted Forest* (1947), *Cathedral* (1947), *Number 5* (1948), *Number 26A*, *Black and White* (1948), *Untitled (Cut-Out Figure)* (1948), *Untitled (Shadows: Number 2)*, (1948), *Number 3: Tiger* (1949), *Number 23* (1949), *Untitled* (1951), *Untitled (Red Paintings 1-7)*, (1950), *Number 22* (1951), *Echo: Number 25* (1951), *The Deep* (1953), *Easter and the Totem* (1953), *Ritual* (1953), *Untitled (Scent)*, (1953-1955).

¹⁰⁸ Embora não contemple nesta dissertação nenhuma pintura da terceira exposição de Pollock, que aconteceu na galeria *Art of This Century*, em abril de 1946, reproduzo a crítica de Greenberg: “Pollock’s third show in as many years (at *Art of This Century*) contains nothing to equal the two large canvases, *Totem Lesson I* and *Totem Lesson II*, that he exhibited last year. But it is still sufficient – for all its divagations and weaknesses, especially in the gouaches – to show him as the most original contemporary easel-painter under forty. What may at first sight seem crowded and repetitious reveals on second sight an infinity of dramatic movement and variety. One has to learn Pollock’s idiom to realize its flexibility. And it is precisely because I am, in general, still learning from Pollock that I hesitate to attempt a more thorough analysis of his art”. In: GREENBERG, Clement. *The Collected Essays and Criticism*, v.2, op. cit. p. 75.

Fizeram parte da terceira exposição: *Circumcision*, *Water Figure*, *The Troubled Queen*, *The Little King*, *The Child Proceeds*, *The White Angel*, *An Ace in the Hole*, *Direction*, *Moon Vessel*, *High Priestess*, *Once Upon a Time*, e 8 têmperas. In: O’CONNOR, Francis. *Jackson Pollock*, op.cit., p. 38.

¹⁰⁹ No catálogo da quarta exposição, na galeria *Art of This Century*, em janeiro de 1947, a crítica de Greenberg ecoa nas notas escritas por N. M. Davis: “You can see ‘The She-Wolf’ many times at

ostensiva da natureza que, sintomaticamente, une-as e, ao mesmo tempo, faz a *liaison* com o período seguinte.

Tão logo fixamos o olhar em *The Key* (1946),¹¹⁰ da série *Accabonac Creek*, chama a atenção o uso de cores mais vivas, inéditas na obra de Pollock. De imediato, parece uma fase decisiva no desenvolvimento de sua poética; contudo, não passa do artista revisitando as mesmas questões, agora sob um novo prisma: conjugar uma visualidade mais atraente, a partir do uso de cores abertas, ao espaço multifacetado cubista. Greenberg, amigo e entusiasta de Pollock, que sempre fizera reservas quanto às cores do pintor, manifestamente, aprovou: “*he has now largely abandoned his customary heavy black-and-whitish or gun-metal chiaroscuro for the higher scales, for alizarins, cream-whites, cerulean blues, pinks, and sharps greens*”.¹¹¹

Accabonac Creek Series, conhecida como a mais matisseana da obra de Pollock, na verdade, empreende uma nova combinação para os mesmos problemas. Ao invés de Miró, temos Matisse e dominando o espaço pictórico, a hegemonia de Picasso. *The Key*, composta por figuras laterais perfiladas, uma em frente à outra, separadas por uma forma trapezóide, lembra uma recriação de

the Museum of Modern Art and you are never disappointed; in Jackson Pollock's work there is the quality that challenges. With Pollock, one is constantly learning. In the past four years he has been showing pictures that cannot be considered as less than the best in current American painting. The present show finds Pollock working in perhaps a somewhat gay mood. In this exhibit he maintains the high level and the integrity that stamp all his painting”. In: O'CONNOR, Francis. *Jackson Pollock*, op.cit., p. 40.

Pollock apresenta 16 pinturas, em duas séries: *Sounds in the Grass* e *Accabonac Creek*. *Sounds in the Grass* é composto por *Croaking Movement*, *Shimmering Substance*, *Eyes in the Heat*, *Earth Worms*, *The Blue Unconscious*, *Something of the Past*, e *The Dancer*. *Accabonac Creek* apresenta *The Water Bull*, *Yellow Triangle*, *Bird Effort*, *Gray Center*, *The Key*, *Constellation*, *The Tea Cup*, *Magic Light*. Também incluía o Mural, de Peggy Guggenheim.

¹¹⁰ Ver figs. 35, 36 e 37, p. 77.

¹¹¹ “*Jackson Pollock's fourth one-man show in so many years at Art of This Century is his best since his first one and signals what may be a major step in his development – which I regard as the most important so far of the younger generation of American painters. He has now largely abandoned (...) [transcrito acima no texto]. Like Dubuffet, however, whose art goes in a similar if less abstract direction, Pollock remains essentially a draftsman in black and white who must as a rule rely on these colors to maintain the consistency and power of surface of his pictures. As is the case with almost all post-cubist painting of any real originality, it is the tension inherent in the constructed, recreated flatness of the surface that produces the strength of his art. (...) Pollock has gone beyond the stage where he needs to make his poetry explicit in ideographs. What he invents instead has perhaps, in its very abstractness and absence of assignable definition, a more reverberating meaning. He is American and rougher and more brutal, but he is also completer. In any case he is less conservative, less of an easel-painter in the traditional sense that Dubuffet (...). Pollock points a way beyond the easel, beyond the mobile, framed picture, to the mural, perhaps – or perhaps not. I cannot tell.*” Clement Greenberg, (*The Nation*, February 1947). In: O'CONNOR, Francis. *Jackson Pollock*, op.cit., p. 41.

Stenographic Figure. Embora *The Key* apresente um nível de complexidade espacial que contrasta substancialmente com a simplicidade dos planos laterais de *Stenographic Figure*, a tela resume a disciplina cubista que o artista praticou nos últimos quatro anos.

Se Pollock, ao explorar novas cores, tentava se reinventar. O que, ocasionalmente, parece ao crítico um passo decisivo. Na realidade, antitética à sua natureza, a experiência não vinga. A pintura poderia ser mais “alegre” porém mais fácil e menos desafiadora. Sobretudo, permanece sob o jugo da autoridade de Picasso. Já dominando o espaço cubista, Pollock toma toda a pintura e sem inibições, impõe-se. Ainda não estava por inteiro na tela mas sua verdade artística seguia latente na iminência de se revelar.

Acerca desse espaço que irrompe pelos quatro cantos da tela, talvez a experiência com gravuras feitas no Atelier 17, nos anos 1944-1945, sob a orientação de Samuel Hayter, disponibilizem alguma compreensão para o florescimento do *all over* na poética de Pollock.¹¹² Nas primeiras gravuras do pintor,¹¹³ formas orgânicas movimentam-se pelo espaço, de maneira fluida, quase sem interrupções, com especial atenção às zonas claras e escuras. Depois, eliminam o pouco que restava de corporalidade, alongam e deslizam, ondulantes, por todas as direções da superfície do cobre. Por fim, dentro do mesmo sistema redutivo, preservando o claro-escuro, tais formas desdobram-se em linhas que cobrem todo o espaço, indistintamente, antecipando o momento maior do gênio de Pollock.

O processo de gravar linhas e curvas dá-se pela rotação, repetidas vezes, da placa de cobre. O buril levemente se movimenta. Ao girar a placa, dimensiona-se, igualmente, os quatro lados da superfície; neste instante, o espaço é que roda, não a mão. Mais tarde, Jackson Pollock subverte essa posição, depois de descer a tela ao chão, circula em torno dos quatro cantos e deita pigmentos nas mais

¹¹² Arrisco-me aqui a traçar uma possível influência entre o trabalho com as gravuras no ateliê de Hayter e o desenvolvimento do *all over* em Pollock. Considerando os anos que afastam um evento do outro, entendo como um processo lento (como tantos outros que vimos em Pollock), para emergir no seu próprio tempo. Ver final nota 83.

¹¹³ Ver figuras 38-42, p. 78.

As primeiras gravuras de Pollock, pelas figuras biomórficas e pelo tratamento do claro-escuro, lembram em muito os trabalhos desenvolvidos pelo próprio Hayter no período (1945-1946). Mas a fluidez das linhas e o tratamento que dá ao espaço será exclusivamente fruto da imaginação poderosa de Pollock.

variadas ordens. Não há que se falar em cantos, todavia, já que toda a tela se transformou num prolongamento do corpo do artista, imerso na esfera da pintura.

Transformou-se decididamente a relação com o suporte. Antes passivo, agora ele atua junto com o artista. A matéria viva, exposta, ativa um elo indissociável entre suporte e pintor. Desta união, que vai revolucionar a pintura moderna, descortina-se o espaço: agora aberto, sem fronteiras, acontecendo em todas as direções, ligado exclusivamente pelo intrincamento convulsivo de linhas infindáveis que abarrotam a tela e, de forma impecável, encontram seu lugar, seu estar-no-mundo.

3.7.

Shimmering Substance e Eyes in the Heat

Luz difusa, trêmula, luz que ilumina o espírito. *Shimmering Substance* (1946)¹¹⁴ entoa uma música suave, docemente tocada pela sensibilidade de Jackson Pollock. As linhas, agora autônomas, transformam-se em arabescos infinitos que se estendem para além do visível e da matéria. Ao respirar o som da relva, dançam livremente, sem entraves, por toda a extensão de uma pintura que se fez poesia.

Eyes in the Heat (1946), sombrio, ameaçador, distante, quase se diria um lobo escondido, à espreita na estepe. Com cores rebaixadas e óbvia alteração no *animus* do artista, tal pintura realiza o contraponto sonoro ao melodioso *Shimmering Substance*. Da profusão de vozes que compõem sua complexa *persona* artística, Pollock eleva-se e imprime uma caligrafia clara, firme e bastante rítmica.

Depois de anos de um tumultuoso e imprescindível embate entre forma e espaço, Pollock finalmente chega à integralidade do espaço-forma. Dois se torna uno, indivisível, *all over*, completo universo. A pintura de Pollock ressurge plena, confiante, surpreendente e única. Contudo e talvez exatamente por isso, já diante de si-mesmo, sem máscaras, dialogando inteiramente com seu mais profundo Eu,

¹¹⁴ Ver figs. 43 e 44, p. 79.

Shimmering Substance e *Eyes in the Heat* (1946), da série *Sounds in the Grass*, foram apresentadas na quarta exposição. Para as linhas, Pollock utiliza os dedos, varas (*sticks*) e facas, bem mais do que os pincéis. Ver nota 109.

ainda faltava acessar o canal que rebentará a explosão vigorosa de energia na forma de *drip paintings – energy and motion made visible*.¹¹⁵

Um prenúncio de *all over* ou a inteireza dessa invenção fenomenal de Jackson Pollock? O que separa a intuição do *all over* dos primeiros trabalhos, ou o valor absoluto de *Mural*, das telas *Shimmering Substance* e *Eyes in the Heat*? A consciência. Ilumina-se, afinal, o caminho que levará a outros níveis os problemas plásticos. A idéia do *all over* ganha corpo, firma-se e frutifica. O dique, que antes bloqueava a profusão vertiginosa da imaginação de Pollock, rompeu-se.

Depois da liberdade conquistada com a invenção do *all over* instaura-se um novo regime no fazer pictórico de Pollock. O pintor norte-americano desobriga-se de qualquer convenção restante e prepara o próximo ato, sem precedentes, na história da pintura moderna. A janela ilusionista, *bien entendu*, já não mais existia, o modelo ainda resistia, ou seja, a atitude do pintor diante do quadro não mudara: a tela estendida no cavalete, na direção dos olhos, à espera do toque do pincel. Modelo por demais enxuto, distante e moderado para a elegância selvagem de Jackson Pollock.

Para dar vazão ao fértil fluxo inventivo levantado pelo *all over* – diferentes pulsos, tempos e ritmos agitando-se em todas as direções – um novo processo se faz necessário. O mundo conhecido esgotou-se. E outras harmonias aguardam lugar. De certa maneira, o que Argan nomeou “a autenticidade da existência”.¹¹⁶ Pollock dá então o salto extraordinário e a aventura começa. Daí

¹¹⁵ Neste *statement* escrito a mão, sem data, Pollock reafirma, em poucas linhas, a potência dessa nova pintura: “*Technic is the result of a need/new needs demands new technics/total control/denial of the accident/States of order/organic intensity/energy and motion made visible/memories arrested in space/human needs and motives/acceptance*”, Jackson Pollock. In: *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, op. cit., p. 24.

¹¹⁶ ARGAN, Giulio Carlo. *Pollock et le mythe*. In: *Jackson Pollock*, op.cit., p. 93.

Neste ensaio, o qual reproduzo apenas uma, ainda que incompleta, das brilhantes análises desenvolvidas ao longo do texto, Argan igualmente relaciona a pintura de Pollock à busca de identidade. Segundo o crítico italiano, Pollock entricheirado pelas duas culturas, a emergente americana e a velha Europa, que caía sob a brutalidade do nazismo – a primeira desenhando um novo espaço na configuração mundial, a segunda, até então o pólo da cultura ocidental, desintegrando-se –, reage através da cultura que “*s’imposait comme le niveau le plus élevé de l’authenticité de l’existence*”. A arte, o fazer pictórico representaria para Pollock o meio mais seguro para atingir seus objetivos.

“*Painting, I think, today – the more immediate, the more direct – the greater the possibilities of making a direct – of making a statement.*” Jackson Pollock entrevistado por William Wright, em 1950. In: *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, op. cit., p. 22

em diante, tela, tintas, pincéis, espátula, bastão, espaço, horizonte, gravidade misturam-se ao pintor neste universo convulsivo e delicado.