



---

**Jackson Pollock e a descoberta do inconsciente na arte americana do pós-guerra.**

Jackson Pollock and the discovery of the unconscious in post-war american art.

**palavras-chave:**

Expressionismo Abstrato;  
inconsciente; Jackson  
Pollock; pintura de ação.

Este artigo situa Jackson Pollock, uma das figuras mais importantes do Expressionismo Abstrato, no quadro do debate, característico dos anos 1950 e 1960, sobre a relação entre arte e vida. Analiso, nesse contexto, os limites da crítica face a um pintor que nos deixou inúmeros testemunhos sobre o papel do inconsciente no seu processo criativo. Qual o lugar reservado pela crítica, à época, para essa via de interpretação? Procurando responder a essa questão, o artigo põe em confronto as diversas perspectivas dos críticos e relaciona-as com a reflexão de Pollock sobre si mesmo.

**keywords:**

Abstract Expressionism;  
action painting; Jackson  
Pollock; unconscious.

This article puts into perspective the work of Jackson Pollock, a major figure of Abstract Expressionism, in the context of the debate between art and life that characterized the 1950's and 1960's. I analyze, from this point of view, the limits of criticism as regards a painter who left us many testimonies on the role of the unconscious in the creative process. What was the place granted by art criticism, at the time, to this type of interpretation? Attempting to answer this question, the article confronts the different perspectives of the critics and relates them with Pollock's self-reflection.

\* Universidade de Lisboa  
[UTL].

## Apresentação

No decurso do século XX, a tentativa de explorar dimensões profundas do psíquico através da arte marcou a experiência de muitos artistas. Jackson Pollock (1912-1956), um dos principais representantes do Expressionismo Abstrato americano, conhecido pela técnica de *dripping*, é um exemplo particularmente significativo. Como nota James Brook, nenhum outro artista terá mergulhado com tal profundidade no irracional e levado tão longe a prospecção do inconsciente<sup>1</sup>.

A relação ao inconsciente nem sempre foi contemplada pela crítica da época, dividida entre formalistas e contextualistas. Os primeiros ignoraram as motivações pessoais dos artistas, autonomizando a dimensão estética face às condições psicológicas e ao meio social; os segundos, pelo contrário, reconheceram-nos. Numa ou noutra perspectiva, porém, a obra de Pollock foi geralmente admirada. O título de um artigo, publicado em 1949 pela revista *Life* – “Jackson Pollock, is he the greatest living painter in the United States?”<sup>2</sup> – dá conta do impacto de sua obra. Landau viu nela “a fusão moderna da audácia de Prometeu com a energia e a força sobre-humanas de Hércules”<sup>3</sup>.

## Re-nascimento a partir do caos

Jackson Pollock nasceu no dia 28 de Janeiro de 1912 em Cody, no Estado de Wyoming. Era o mais novo dos cinco filhos de Stella May McClure e Le Roy Pollock, um casal de origem escocesa e irlandesa. O pai, agricultor, tinha uma situação laboral instável que obrigou a família a viajar, de cidade em cidade, à procura de melhores condições. Jackson viveu a infância e a adolescência em viagem, entre a Califórnia e o Arizona. Lee Krasner (artista plástica e mulher de Pollock) considerou que esses fatos influenciaram a personalidade do pintor: “Era na ação, não na palavra, que ele acreditava”<sup>4</sup>. Essa atitude parece ter sido incentivada pelo contexto familiar. Como lembrou seu irmão Charles, a família não valorizava particularmente o diálogo<sup>5</sup>.

Aos 16 anos, Pollock entrou para a Manual Arts School de Los Angeles. Dois dos seus irmãos, Charles e Sande, tinham também inclinações artísticas. O primeiro foi estudar em Nova York e Jackson,

1. Cf. BROOKS, James apud LEJA, Michael. **Reframing Abstract Expressionism – subjectivity and painting in the 1940's**. New Haven and London: Yale University Press, 1993, p. 121.

2. LANDAU, Ellen G. **Jackson Pollock**. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1989, p. 11.

3. Idem, p. 12.

4. Idem, p. 13.

5. Cf. Ibidem.

6. KAPROW, Allan  
(ed. Jeff Kelley). **Essays  
on the blurring of art and  
life**. Berkeley: University of  
California Press, 1993, p. 1.

**Legenda 1.**  
Jackson Pollock, *Birth*,  
óleo sobre tela c. 1941



pouco depois, seguiu seu exemplo. Entre 1929 e 1930, ingressou na Art Students League, onde estudou sob a orientação do pintor regionalista Thomas Hart Benton (um dos principais artistas do American Scene Painting Movement).

A correspondência entre os irmãos, Sande e Charles, testemunha a instabilidade emocional em que Pollock havia mergulhado, agravada pelo consumo de álcool. Em 1938, foi internado numa clínica de recuperação – Westchester Division of New York Hospital – onde permaneceu durante alguns meses, tendo iniciado em 1939 uma terapia que se prolongou até 1941. O fim desse processo terapêutico é assinalado pela pintura *Birth* (1941). É significativo que a crise psíquica e a renovação interior que a ela está associada coincidam com um período dramático da história social e política do Ocidente, com inevitáveis repercussões nas concepções da arte.

Em 1942, quando os Estados Unidos entraram na Segunda Guerra Mundial, o estilo dominante era ainda o *Social Realism* e o *Regionalism*. Só depois da guerra surge uma arte americana verdadeiramente original e problematizadora, com uma concepção pictórica renovada, onde o gesto livre – sem constrangimentos técnicos nem considerações estéticas – é um fim em si mesmo. Ao contrário do que a pintura Ocidental tendia a valorizar, o que importava agora era o ato da criação, não a obra acabada. O objeto artístico era apreciado, assim, segundo novos critérios: a autenticidade do ato criativo superava, em definitivo, o ideal de beleza da pintura ocidental. Qual a origem de uma transformação tão profunda? A obra e a vida de Pollock sugerem vias de resposta.

*Birth* evoca, como vimos, um renascimento interior; é simultaneamente a libertação de várias influências estéticas e a criação de uma nova linguagem pictórica. Entre 1946 e 1947, Pollock começa a pôr em prática a técnica de *dripping*, dando início ao período áureo de sua carreira. Dez anos mais tarde (1956) morre num acidente de automóvel. Num ensaio de homenagem, “The Legacy of Jackson Pollock” (1958), Allan Kaprow escreveu: “A notícia trágica da morte de Pollock, dois verões atrás, foi profundamente perturbadora para muitos de nós. Experimentamos não apenas tristeza pelo desaparecimento de uma grande figura, mas ainda um profundo sentimento de perda, como se parte de nós mesmos tivesse também morrido”<sup>6</sup>. O seu riquíssimo legado artístico é suscetível de interpretações díspares que problematizam, de forma singular, a reflexão sobre a arte.

A primeira metade do século XX foi marcada por um clima de conflito permanente – a Primeira Guerra Mundial, a ascensão dos fascismos, o estalinismo, a Guerra Civil espanhola, o nazismo, a Segunda Guerra Mundial, a explosão da bomba atômica... A arte foi profundamente afetada por esta sucessão de acontecimentos. Alguns autores consideraram por isso mais relevante o impacto psicológico que eles exerceram, nos planos individual e coletivo, do que considerações de natureza estritamente plástica. Barbara Rose, por exemplo, é de opinião que o Expressionismo Abstrato teve origem em duas grandes catástrofes: a depressão financeira dos Estados Unidos nos anos 1930 (com o *crash* da bolsa em 1929) e a Segunda Guerra Mundial.

Pollock manifestara, desde muito cedo, preocupações de natureza filosófica e metafísica. Em Los Angeles, fora aluno de John de St. Vrain Schwankovsky, teósofo que influenciou a sua visão sobre a arte. Preocupado em desenvolver a expansão da consciência, Schwankovsky introduziu seus alunos aos trabalhos de Cézanne e Matisse e pô-los em contacto com o Rosicrucianismo, o Hinduísmo, o Budismo e, portanto, com o yoga, a reencarnação e a noção de karma. Com o seu apoio, Pollock participou em alguns encontros numa sociedade teosófica onde Jiddu Krishnamurti falava de autoconhecimento. As concepções do filósofo indiano foram importantes para o pintor, estimulado a acreditar que cada indivíduo tem, em si mesmo, meios “para se exprimir com autoridade própria”<sup>7</sup>. Pela mesma altura, Pollock entra também em contato com as teorias de Carl Gustav Jung que o motivaram a explorar formas de acesso ao inconsciente através da pintura.

Professor na Art Students League, Benton desempenhara um papel importante na vida artística e pessoal de Pollock. Distanciando-se pouco a pouco das suas perspectivas, Pollock não deixou no entanto de valorizar o fato de ter podido manifestar frontalmente as suas divergências: “Foi melhor ter trabalhado com ele do que com uma personalidade menos forte que teria oferecido muito menor resistência”<sup>8</sup>. Numa carta a Charles, Sande observava já uma profunda transformação na pintura de Pollock, reconhecendo que ele se havia libertado da influência de Benton. O pintor procurara entretanto inspiração nos muralistas mexicanos José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros. O livro que John Graham publicou em 1937, *Picasso and Primitive Art*, abriu-lhe ainda outras perspectivas. Influenciado pela psicologia junguiana, Graham mostrava-se interessado pela pintura de Picasso e pela arte dita

7. LANDAU, Ellen G. Op. cit., p. 24.

8. ROSE, Barbara (ed.). **Pollock : painting / photographs by Hans Namuth**. New York: Agrinde Publications, 1980, sem paginação.

#### Legenda 2.

Jackson Pollock, Sem título, Lápis de Cor, 1939-40  
Cernuschi, Claude. *Jackson Pollock: The Psychoanalytic Drawings*, Durham & London, Duke University Press, 1992 – p, 72



**Legenda 3.**

Jackson Pollock, Sem título, Lápis de Cor, 1939-40

**Cernuschi, Claude.** *Jackson Pollock: The Psychoanalytic Drawings*, Durham & London, Duke University Press, 1992 – p. 50

9. Cf. ALLOWAY, Lawrence; MACNAUGHTON, Mary D.; HIRSCH, Sanford (eds.). **Adolph Gottlieb – a retrospective**. New York: The Arts Publishers, Inc., 1981, p. 33.

10. Cf. GRAHAM, John apud LANGHORNE, Elizabeth. *The magus and the alchemist – John Graham and Jackson Pollock*.

**American Art**, vol. 12, n. 3, Autumn 1998a, p. 49.

11. ROWELL, Margit. **La peinture, le geste, l'action: l'existentialisme en peinture**, Paris: Klincksieck, 1972, p. 37.

primitiva. Ele via, tanto em um caso quanto em outro, um acesso direto aos conteúdos do inconsciente. Do seu ponto de vista, o inconsciente (individual e coletivo) era a fonte de toda a criatividade e conhecimento<sup>9</sup>.

Graham via nos artistas primitivos verdadeiros precursores da arte moderna abstrata. Nenhum dos dois pretendia imitar a natureza, ou iludir o olhar do observador, simulando a tridimensionalidade. Depois de séculos em que a pintura sobrevalorizara as pesquisas sobre a perspectiva, o artista moderno descobriu, finalmente, formas de expressão plástica autônomas dos cânones da tradição. Através da experimentação de técnicas que estimulavam a espontaneidade do gesto, ele conquistara verdadeira liberdade. Segundo Graham, esta liberdade, meio de acesso ao inconsciente, era parte integrante dos processos criativos das culturas ditas primitivas. Não era o ponto de vista etnológico que ele privilegiava; o que o interessava sobretudo era a dimensão psicológica, presente por exemplo no totemismo e nas suas proibições<sup>10</sup>. Graham reconhecia na arte primitiva uma função terapêutica.

Pouco depois do encontro com Graham e no auge de sua crise psíquica, Pollock tomou conhecimento da pintura ritual dos índios da América do Norte. Esta experiência influenciou profundamente sua relação com a arte. Para os índios norte-americanos, a criação artística era uma atividade sagrada – a materialização, através do homem, de uma dimensão espiritual. Por vezes, eram utilizadas técnicas, como o *trance*, para ajudar a suspender o *eu* durante o ato criativo, procurando facilitar assim o processo de manifestação dessa realidade superior e limitando, tanto quanto possível, a interferência da consciência:

[...] pintar e comunicar com o Espírito absoluto eram uma mesma atividade. O ato de pintar era um exorcismo, uma purificação, o esvaziamento do ser pessoal que permite que o impessoal se manifeste através do seu corpo. O artista não era um criador mas um instrumento da Criação. Por seu intermédio, o Espírito absoluto tornava-se visível<sup>11</sup>.

O encontro de Pollock com a obra de Picasso, particularmente notório no período de 1939-1946, teve também como ponto de partida a leitura que Graham fez dela. Essa foi uma fase decisiva na vida do pintor. Em 1939, ele iniciou uma terapia com o analista junguiano Joseph Henderson (ele próprio analisando de Jung). Henderson relacionou o estado psíquico de Pollock com um sentimento de frustração estética,

considerando que o caminho para a cura era indissociável das suas pesquisas no mundo da arte: “a cura consistiu na descoberta da sua própria identidade enquanto artista”<sup>12</sup>. A orientação de Henderson incentivou assim Pollock a procurar na criação artística uma via de recuperação. Muitos de seus desenhos foram de fato transpostos para o contexto terapêutico.

No final da terapia, Pollock ofereceu ao analista 87 desses desenhos que, mais tarde, foram tornados públicos. Significativos do ponto de vista artístico, são também relevantes em termos psicológicos. Henderson considerou que eles ilustravam, por um lado, “fases da sua doença” e, por outro, seu “sentimento sobre a cura possível”<sup>13</sup>. Como notou Langhorne, esses desenhos revelam-nos o pintor “em luta com as suas inibições, medos e esperanças, no momento em que se entregava às suas experiências formais”<sup>14</sup>.

### Um mundo em ruínas: “O que pintar?”

A importância do inconsciente e a valorização da psique pelos artistas americanos desse período são indissociáveis do contexto dramático da Segunda Guerra Mundial. “Não surpreende que uma arte desenvolvida nestas circunstâncias tenha ficado marcada pela ansiedade, pelo estresse emocional e mesmo pelo desespero”, nota Barbara Rose<sup>15</sup>. Entre os artistas americanos dessa época, predominava com efeito um espírito de desilusão, “um sentimento de alienação e de ceticismo face a velhos sistemas e velhas formas”. Newman perguntava-se em seus ensaios: “O que fazer depois da monstruosidade da guerra? O que há para pintar?” E afirmava: “É preciso começar de novo!”<sup>16</sup> É esta renovação que Pollock anuncia em 1941 com *Birth*.

É comum considerar que a pintura americana dos anos 1940 exprime uma situação psíquica coletiva indissociável da Segunda Grande Guerra<sup>17</sup>. Mas as novas tendências manifestavam também a ambição de um mundo melhor, liberto de censura e violência: “A Depressão e a guerra transformaram a psique dos Estados Unidos bem como a sua relação com o mundo.”<sup>18</sup> Para alguns, a arte parecia constituir a única via possível de mudança num mundo aterrorizado. Muitos artistas e intelectuais americanos procuraram explicações psicológicas e/ou interiores para os acontecimentos históricos. É aqui que as propostas do Surrealismo e os desenvolvimentos sobre a psique

12. LANDAU, Ellen G. Op. cit., p. 44.

13. Ibidem.

14. LANGHORNE, Elizabeth. Pollock, Picasso and the primitive, *Art History*, vol. 12, n. 1, march 1998b, p. 49.

15. ROSE, Barbara. **American Art since 1900 – Revised and expanded edition**, New York: Praeger Publishers, 1975, sem página.

16. FOSTER, Hal (ed.). **Art Since 1900: modernism, antimodernism, post-modernism**. New York: Thames and Hudson, 2004, p. 321.

17. A relação entre o quadro psicológico e a expressão artística havia sido e continuava a ser intensa-mente explorada no pensamento sobre a arte em contexto europeu. É natural que este aspecto não tenha passado despercebido aos intelectuais deste período.

18. POLCARI, Stephen. Adolph Gottlieb’s allegorical epic of World War II, *Art Journal – New myths for old: redefining Abstract Expressionism*, vol. 47, n. 3, Autumn 1988, p. 202.

**Legenda 4.**

Adolph Gottlieb, *Troubled Eyes*, 1942. Stephen Polcari. Adolph Gottlieb's Allegorical Epic of World War II, *Art Journal*, Vol. 47, No. 3, *New Myths for Old: Redefining Abstract Expressionism*, 1988.

20. OTIS, Gage apud LEJA, Michael. Op. cit., p. 3.

21. GOTTLIEB, Adolph apud SANDLER, Irving. **Abstract Expressionism and the American Experience: a reevaluation**. New York: School of Visual Arts, 2009, p. 29.

22. NEWMAN, Barnett apud *ibidem*.

23. GOTTLIEB, Adolph apud POLCARI, Stephen. Op. cit., p. 205.

se revestem de particular interesse<sup>19</sup>. Como relacionar a espontaneidade do gesto inerente à arte do pós-guerra com a perspectiva que vê na criação artística a possibilidade de regeneração de um psíquico coletivo cruelmente violentado? “Para escapar à máquina e aos horrores do mundo construído pelo homem”, escreveu Otis Gage em 1953, “afundamo-nos nos corredores sombrios da própria mente humana”. E acrescentava:

Num contexto onde a arte é um meio para explicar, expressar e curar a psique do homem moderno, a crítica à arte torna-se irrelevante e os cânones artísticos inexistentes. Cada pequeno gesto do pincel surge como revelação e é tal o nosso pessimismo face à psique que, quanto mais impulsivo o gesto, maior a revelação<sup>20</sup>.

Não faltam nesta época os testemunhos de inconformismo. Como observa Adolph Gottlieb, os artistas sentiam-se na “era do abismo” e pintavam “com um sentimento de absoluto desespero”:

A situação era de tal modo difícil que reconheço ter-me sentido livre para experimentar qualquer coisa, por mais absurda que pudesse parecer. O que haveria a perder? [...] Parecia ter-se instalado um imenso vazio que era necessário preencher, mas com quê? Isso significava que cada um tinha de estabelecer seus próprios princípios face a esse enorme vazio<sup>21</sup>.

Em 1941, depois do ataque japonês a Pearl Harbor, Newman escrevia por sua vez: “Alguns de nós acordaram para um mundo sem esperança [...] Foi esse despertar que motivou a aspiração [...] de começar a partir do zero, como se a pintura nunca tivesse existido. Foi esse puro momento revolucionário que fez de todos nós pintores<sup>22</sup>”.

Hiroshima e Nagasaki foram, em 1945, a expressão do horror incedível. Tratava-se de um período em que, nas palavras de Gottlieb, “a neurose [era] a nossa realidade<sup>23</sup>”. Muitos dos trabalhos desse pintor, como os de vários dos seus contemporâneos, aludem diretamente a esta situação. A pintura aqui reproduzida – *Troubled Eyes* – é portadora de um sentido quase literal, apesar de seu autor ser um representante do Expressionismo Abstrato. Os olhos representados encontram-se enclausurados por dentaduras afiadas que parecem constituir uma ameaça feroz à própria visão. Gottlieb transpõe frequentemente o

símbolo do olho para as suas composições pictográficas, aludindo em alguns casos ao *Édipo Rei* de Sófocles, tragédia que reflete a impotência perante o destino.

A intensidade dramática de Édipo (bem como a de Tirésias, cuja cegueira representa a consciência do transcendente e, por consequência, a sabedoria) está diretamente relacionada com o problema da visão. Sua cegueira física é indissociável da visão interior e era isso que interessava Gottlieb. Privando-se da capacidade de ver, Édipo estabelece um corte com a realidade exterior, o que o remete a seu universo interior: “Em *Troubled Eyes*, Gottlieb sugere que a violência liberta a visão interior” – constata Polcari<sup>24</sup>.

Os artistas americanos desejaram romper com os condicionamentos exteriores, procurando desenvolver formas de expressão livres e autônomas, decorrentes do contato com as imagens internas: essa foi a única forma de sobreviver a um período negro da história. Barnett Newman escrevia:

Sentimos a crise moral de um mundo em ruínas, um mundo devastado por uma grande depressão e uma violentíssima guerra mundial; tornou-se impossível continuar a pintar como no passado – flores, nus reclinados e pessoas tocando violoncelo. Mas éramos igualmente incapazes de nos transportar para um mundo puro de figuras e formas desorganizadas, ou de relações de cores, o mundo da sensação. Eu diria que, para alguns de nós, esta foi a nossa crise moral face ao que pintar<sup>25</sup>.

Considerando que a arte representava “um modo de viver”, Willem de Kooning dizia sentir-se demasiado nervoso para se abandonar a exigências de estilo.

Em 1942, W.H. Auden compôs *The Age of Anxiety*, talvez o primeiro poema a descrever o genocídio dos judeus. Auden começou-o durante a guerra e só o terminou quando ela chegou ao fim. Procurou ilustrar, aí, o modo como esse conflito mundial conduziu a um estado agudo de ansiedade que haveria de permanecer... *The Age of Anxiety* é um poema de caráter psicológico: um diálogo entre quatro personagens, representando cada uma das funções psicológicas enunciadas por Jung (pensamento, sentimento, intuição, sensação)<sup>26</sup>.

Pela mesma altura, Hannah Arendt descrevia o vazio e a perda de sentido experimentados pelos que resistiram aos nazis até ao limite das

24. Idem, p. 204.

25. NEWMAN, Barnett apud ROSENBERG, Harold. **Barnett Newman**. New York: Abrams, 1977, p. 27-29.

26. Auden descreve-as do seguinte modo em “For the Time Being”:

*Intuition, as a dwarf in the dark of Hisbelly Irest;  
Feeling A nymph, I inhabit The heart in his breast;  
Sensation A giant, at the gates of His body I stand;  
Thought His dreaming brain is My fairy land.*

suas forças... A relação entre o estado de ansiedade provocado por este contexto e a expressão artística penetrou a crítica do tempo.

Exaltando vivências e sentimentos nas formas de expressão que adotaram, os artistas americanos das décadas de 1930 e 40 desafiaram historiadores e críticos da arte a reformular critérios de interpretação e análise. Mas como interpretar uma pintura que rompe com as formas de linguagem pictórica exploradas até então? E a partir de que critérios se pode tornar legível a conciliação entre as novas linguagens e o contexto que temos vindo a descrever? Constituirá este momento histórico o início de um novo ciclo também para a crítica da arte? Numa entrevista realizada em 1950 por William Wright para a estação de rádio Sag Harbor, Pollock comentou:

27. Cf. ROSE, Barbara (ed.).  
Op. cit., 1980, sem paginação.

28. Ibidem.

A minha opinião é que novas dificuldades exigem novas técnicas. Os artistas modernos encontraram outros caminhos e outros meios para afirmarem a sua posição. Parece-me que o pintor moderno não pode retratar esta época – o avião, a bomba atômica, a rádio – nas velhas formas do Renascimento ou de qualquer outra cultura do passado. Cada época histórica encontra a sua própria técnica<sup>27</sup>.

29. Ibidem

30. WILLIAMS, Rubin apud  
LEJA, Michael. Op. cit., p. 125.

Essas inovações não afetavam apenas o modo de pintar, exigindo também novas capacidades de interpretação<sup>28</sup>. O diálogo estreito entre artistas e críticos de arte incentivou, assim, uma transformação profunda na prática artística e na sua compreensão.

**Legenda 5.**

Jackson Pollock,  
*Reflection of the Big Dipper*,  
pintura sobre tela, 1947

### A resposta de Pollock: a pintura como busca interior

Pollock reconheceu na sua própria pintura o resultado de uma busca interior. Mas chamou também a atenção para as influências de um contexto mais amplo, vendo na arte moderna “a expressão das orientações contemporâneas da época em que vivemos”<sup>29</sup>. A importância relativa dessas duas formas de influência tem constituído um tema controverso.

Alguns críticos procuraram no pensamento de Jung a chave de interpretação para a obra de Pollock; outros consideraram que essa leitura tende a isolar o pintor do contexto da época, constituindo inclusivamente uma ameaça a seu estatuto: “Pollock não foi apenas – nem foi no essencial – um ‘autoanalizando’ ou um poeta simbolista”<sup>30</sup>, diz-nos, por exemplo, William Rubin, diretor, na década de 1970, do



Departamento de Pintura e Escultura do Museum of Modern Art. Rubin desvalorizava a relação de Pollock com a psicologia analítica e, conseqüentemente, a relação entre arte e psique. O confronto jurídico entre Lee Krasner e Henderson (motivado pelo fato de o último, dez anos após a morte de Pollock, ter trazido a público seus desenhos), é também significativo das divergências quanto à relevância de uma leitura junguiana da obra do pintor.

A controvérsia revelou-se persistente. No entanto, grande parte da literatura crítica sobre a pintura americana do pós-guerra reconhece a importância do contexto histórico para a caracterização psicológica da época e a compreensão das novas linguagens artísticas. Um fato assume, nesse contexto, particular relevo: o centro da arte ocidental transferiu-se de Paris para Nova York. Ameaçados pela ocupação nazi, inúmeros intelectuais e artistas europeus procuraram refúgio no continente americano, onde encontraram condições propícias ao desenvolvimento de seus trabalhos. A administração Roosevelt, em particular, desenvolveu programas<sup>31</sup> que permitiram financiar muitos artistas, incluindo alguns dos que estiveram na origem do Expressionismo Abstrato. Jackson Pollock, Lee Krasner, De Kooning, Mark Rothko, Arshile Gorky e Hart Benton são exemplos significativos.

Foi em Nova York que se reencontraram os principais protagonistas do Movimento Surrealista: André Breton, Salvador Dalí, Max Ernst, Leonora Carrington, Stanley William Hayter, André Masson, Roberto Matta, Gordon Onlow Ford, Wolfgang Paalen, Kurt Seligmann e Yves Tanguy. A primeira exposição surrealista, *First Papers of Surrealism* (Faubourg St. Honoré), assinala oficialmente a transferência do último movimento *avant-garde* europeu para a América do Norte.

Muito tem sido dito sobre a importância dos surrealistas na gênese do Expressionismo Abstrato. Um novo estilo pictórico emergiu em Nova York em meados da década de 1940, graças a artistas que mantinham estreitas relações com os surrealistas em exílio. Contam-se, entre eles, Arshile Gorky, William Baziotes, Robert Motherwell, Gerome Kamrowski e Jackson Pollock. Através da inspiração surrealista, os artistas americanos foram introduzidos à noção de *automatismo psíquico* e entraram em contato com as teorias de Freud e Jung. Pollock reconheceu a importância da proximidade de grandes artistas europeus que traziam consigo para a América uma nova compreensão dos problemas da pintura moderna, mostrando-se “particularmente sensibilizado pela ideia de que a arte tem

31. Refiro-me a dois programas em particular: CWA (Civil Work Administration) e WPA (Works Progress Administration). Desenvolvido em larga escala, o último operou em 48 estados norte-americanos.

32. ROSE, Barbara  
(ed.). Op. cit.

33. Jung realizou a sua primeira viagem aos Estados Unidos em 1909, na companhia de Freud. Essa data assinala o início de uma longa série de conferências que proferiu em universidades americanas.

**Legenda 5.**

Jackson Pollock,  
*Reflection of the Big Dipper*,  
pintura sobre tela, 1947.



sua origem no Inconsciente”<sup>32</sup>. À integração destas influências, seguiu-se no entanto um processo de desidentificação, indispensável à afirmação da identidade estética do Expressionismo Abstrato. O surrealismo, como notara Pollock, fora inspirador em termos conceituais (automatismo psíquico e modelos do inconsciente); mas as soluções encontradas pelos artistas americanos revelaram-se substancialmente diferentes.

O contato da arte norte-americana com a psicanálise e a psicologia analítica não se estabeleceu exclusivamente através dos surrealistas. A emigração dos intelectuais europeus incluiu várias figuras que tiveram relevo no movimento psicanalítico americano. Karen Horney (1885-1952) e Erich Fromm (1900-1980) singularizaram-se em Nova York – o grande centro artístico *avant-garde* nas décadas de 1930, 40 e 50.

Nesta época, Jung viajou com frequência para os Estados Unidos<sup>33</sup>. Entre 1920 e 1949 – momento que coincide em parte com a fase áurea da pintura americana (1930-50) – as traduções de suas obras em língua inglesa multiplicaram-se, facilitando a divulgação de suas ideias. Foi grande o impacto que teve na formulação da pintura americana. A noção de inconsciente coletivo e a importância atribuída ao mito – como forma de compreensão da estrutura da psique – revelaram-se determinantes na gênese do Expressionismo Abstrato.

### Pollock, a pintura de ação e a crítica da arte

A arte do pós-guerra foi fruto da contribuição de um grande número de artistas judeus. De fato, a relação entre o judaísmo, a arte e o trauma do Holocausto não pode ser escamoteada. Como conceber a arte do pós-guerra sem considerar as condições que direta ou indiretamente estiveram na sua origem? Não será o próprio olhar do historiador da arte condicionado por essa experiência?

Clement Greenberg (1909-1994) e Harold Rosenberg (1906-1978), ambos judeus e críticos da arte, desempenharam um papel essencial na reflexão crítica sobre a arte americana deste período. Marxistas de tendência Trotskista (denunciando nos seus textos a ausência de humanidade do mundo capitalista), participaram dos mesmos circuitos intelectuais, tendo contribuído com a *Partisan Review* (que dava particular relevo ao desempenho cultural dos judeus), a *New Yorker* e a *The Nation*. Enquanto críticos da arte, desvalorizaram a linha do *Social Realism*, que consideraram subordinada aos valores acadêmicos e, por

isso, retrógrada. Viram na criação artística de seu tempo uma reação ao Holocausto e confrontaram o silêncio, entretanto instalado, em textos como “Self-Hatred and Jewish Chauvinism” (Greenberg, 1950) ou “Is there a Jewish Art?” (Rosenberg, 1966)<sup>34</sup>.

Apesar dessas convergências, suas perspectivas sobre a arte divergiram radicalmente. Rosenberg enfatizava os contextos do ato criativo, enxergando no Expressionismo Abstrato marcas dos conflitos globais que marcaram a época. As suas concepções decorrem de uma ideia fundamental: “A nova pintura aboliu a distinção entre arte e vida.”<sup>35</sup> Greenberg, pelo contrário, insistia na pureza da arte, em ruptura com a história e a tradição materialista do seu tempo, adotando uma via de interpretação formalista. De seu ponto de vista, a distinção entre arte e vida (tal como a separação entre as artes visuais e outras disciplinas das humanidades) tinha como objetivo promover o estado puro da arte, em contraste com a cultura de massas e a vida cotidiana<sup>36</sup>. Greenberg reconheceu na história da arte modernista uma linha evolutiva com início em Manet, restringindo a análise a questões de forma e de estilo. Embora consciente da influência dos europeus, Rosenberg reagiu contra a preponderância da escola de Paris nesta argumentação: ele viu na pintura norte-americana dos anos 1940 algo de absolutamente novo. Os debates entre os dois autores tornaram-se “clássicos”. Contemporâneos e conterrâneos dos protagonistas do Expressionismo Abstrato, eles permanecem figuras incontornáveis para os estudiosos da arte deste período.

O ensaio de Rosenberg, “The American Action Painters”, publicado pela primeira vez em 1952 na revista *Art News* (e republicado em 1959 na coleção de ensaios *The Tradition of the New*), marca a ruptura definitiva com Greenberg. Esse ensaio consolida ideias estruturais de seu pensamento, inevitavelmente opostas às defendidas por Greenberg em “‘American-Type’ Painting”, publicado pela primeira vez em 1955 na *Partisan Review* (e republicado em 1961 em *Art and Culture*).

A designação *action painting* (*pintura de ação*) foi originalmente utilizada por Rosenberg, no ensaio de 1952, com referência aos trabalhos de pintores como Pollock e De Kooning. Este texto gerou controvérsia. A designação implica a sobrevalorização do processo de realização face ao resultado final:

34. Cf. Foster, Hal (ed.). Op. cit., p. 321.

35. ROSENBERG, Harold. **The tradition of the new**. New York: Da Capo Press, 1960, p. 28.

36. Greenberg desvalorizou o Surrealismo por ele ser um movimento literário. De acordo com seus critérios, as artes visuais devem permanecer um campo autônomo. Só assim poderão preservar a sua pureza.

A partir de um dado momento, os pintores americanos começaram, um após outro, a ver na tela um espaço de ação – em vez de um espaço onde se reproduz, redesenha, analisa ou “expressa” um objeto, real ou imaginário. O que emergia da tela não era uma imagem mas sim um evento<sup>37</sup>.

37. ROSENBERG, Harold.  
Op. cit., 1960, p. 25.

38. Idem, p. 3.

39. Idem, p. 28.

40. Idem, p. 29.

41. ROSENBERG, Harold.  
The stages – A geography of human action. In MOTHERWELL, Robert; ROSENBERG, Harold; CHAREAU, Pierre; CAGE, John. **Possibilities 1: an occasional review**, New York: Wittenborn, Schultz, 1947, p. 49.

“Seems, madam! Nay, it is; I know not seems. / 'Tis not alone my inky cloak, good mother, / Nor customary suits of solemn black, / Nor windy suspiration of forced breath, - / No, nor the fruitful river in the eye, / Nor the dejected havour of the visage, / Together with all forms, moods, shows of grief, / That can denote my truly. These, indeed, seem, / For they are the actions that a man might play: / But I have that within which passeth show; / These but the trappings and the suits of woe”. Tradução de Millôr Fernandes, em SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Porto Alegre: L&PM Editores., 2013.

Essa ideia foi contestada por muitos: “Não se pode pendurar um evento na parede, apenas uma imagem”<sup>38</sup> – observa, por exemplo, Mary McCarthy. A pintura era devolvida assim à sua função tradicional. Mas para Rosenberg as novas linguagens estéticas reivindicavam a renovação do olhar sobre a arte: “Estará condenado a aparecer como um estranho o crítico que continue a fazer juízos em termos de escolas, estilos, forma – como se o pintor estivesse ainda preocupado com a criação de um determinado tipo de objeto (a obra de arte), ao invés de viver na tela”<sup>39</sup>. De seu ponto de vista, o ato é o fim último da obra de arte e, nessa medida, deverá valorizar-se a autenticidade do gesto e não apenas, como até então, valores estéticos. Ele reconhecia na pintura gestual um momento de singular mutação: era definitivamente abandonada a função representacional, e o gesto, não subordinado à razão, libertava-se dos valores sociais – estéticos, políticos ou morais. As novas tendências centravam-se no ato da criação; era aí, portanto, que historiadores e críticos deveriam procurar uma chave de leitura: “Uma vez que o pintor se transforma em ator, o espectador tem de pensar em termos de ação”<sup>40</sup>.

Essa ruptura está na origem de uma *estética da ação*. A pintura é descrita por Rosenberg como *performance* teatral: há uma teatralidade inerente a qualquer experiência estética. E essa ação dramática, indissociável da transformação do indivíduo, surgia como forma de promover a mudança num mundo onde a separação entre arte e vida tendia a acentuar-se. *Hamlet* de Shakespeare e *Excavation* de De Kooning são exemplos elucidativos da relação estreita entre arte e vida, ou arte e biografia. O *pintor de ação* – que é e não é ator – que evoca em seus quadros o *exterior* e o *interior*, o *ser* e o *parecer*, sugere assim a Rosenberg a figura de Hamlet:

Parece, senhora? Não, madame, é! Não conheço o *parece*.  
Não é apenas o meu manto negro, boa mãe,  
Minhas roupas usuais de luto fechado,  
Nem os profundos suspiros, a respiração ofegante.  
Não, nem o rio de lágrimas que desce de meus olhos,  
Ou a expressão abatida do meu rosto,

Junto com todas as formas, vestígios e exibições de dor  
 Que pode demonstrar minha verdade. Isso, sim, *parece*,  
 São ações que qualquer um pode representar.  
 O que está dentro de mim dispensa e repudia  
 Os costumes e galas que imitam a agonia<sup>41</sup>.

A existência do pintor espelhava-se em sua *performance*: “A nova pintura anulou qualquer distância entre arte e vida”<sup>42</sup>.

Rosenberg viu em De Kooning o grande herói do Expressionismo Abstrato e na *Excavation* “uma obra-prima da pintura de ação”. Impressionava-o o modo como De Kooning dialogava com sua própria pintura e se deixava transformar por ela: “Um bom quadro, concebido nesta perspectiva, não deixa dúvidas quanto a sua realidade como ação e a sua relação com um processo de transformação do artista. A tela interpelou o artista, não para o tranquilizar com murmúrios sibilinos nem para o chocar com dionisíacos clamores, mas para o envolver num diálogo dramático”<sup>43</sup>. A obra de De Kooning condensa, em suma, o propósito mais importante do pintor de ação – a metamorfose interior pela pintura.

A colaboração com Samuel Kootz (1899-1982)<sup>44</sup>, na organização da exposição *The Intrasubjectives* (1949), revela-se também da maior importância para o desenvolvimento das concepções teóricas de Rosenberg. Kootz explica no catálogo o título atribuído à exposição: “Na América, a última década foi um período de grande atividade criativa na pintura. Só agora houve um esforço concertado para abandonar a tirania do objeto e a patologia do naturalismo, para aceder à consciência”. E acrescenta: “O artista intrassubjetivo inventa a partir da experiência pessoal, ele cria a partir de um mundo interior, mais do que da realidade exterior”<sup>45</sup>. As suas imagens seriam assim parte integrante da sua identidade. A pintura, segundo Kootz, implica um processo de exteriorização de visões e experiências pessoais que provoca no observador um impacto particular de identificação. Todos os seres humanos partilham o mesmo pano de fundo psicológico e é nessa medida que o *subjetivo* se transforma em *intrassubjetivo*. Poderemos reconhecer aqui uma analogia com o conceito de inconsciente coletivo de Jung?

Num texto do mesmo catálogo, Rosenberg revela o seu interesse pelas dimensões subjetivas ou suprassensíveis da arte:

42. ROSENBERG, Harold. Op. cit., 1960, p. 27.

43. Idem, p. 33.

44. Autor de **Modern American Painters** (New York: Brewer & Warden, Inc., 1930) e dono da importante Kootz Gallery, ele expõe a pintura americana e europeia da época.

45. KOOTZ, Samuel. (Sem título) In: *The Intrasubjectives* [catálogo]. New York: Samuel M. Kootz Gallery, set.-out. 1949. Disponível em: <<http://www.aaa.si.edu/collections/viewer/intrasubjectives-9561>>

46. ROSENBERG, Harold.  
(Sem título) In: **The  
Intrasubjectivities**  
(catálogo). Op. cit.

**Legenda 6 e 7.**

Jackson Pollock fotografado  
por Hans Namuth, 1950  
Barbara Rose (ed.). Pollock:  
painting / photographs by  
Hans Namuth, Agrinde  
Publications, New York: 1980



O pintor moderno não é inspirado pelo visível, mas apenas pelo que ainda não viu [...] ele parte de coisa nenhuma. E é apenas isso que copia. O resto é invenção [...] Quando o espectador reconhece o *nada* copiado pelo pintor moderno, o trabalho deste último passa a ser tão inteligível como a pintura do período anterior<sup>46</sup>.

O confronto com o *nada* acontece quando o pintor se encontra perante a grande tela. E o *nada* representa, nos termos de Rosenberg, a dimensão subjetiva de espaço. A tela deixa de aparecer ao pintor como um universo fechado no interior do qual distribui formas e cores. Ela representa, pelo contrário, um espaço sem limites onde o ato primordial da criação transcende todos os contornos. É ao reconhecer a importância da ação – momento criativo por excelência – que Rosenberg recusa a distinção entre arte e vida, considerando que na pintura gestual elas se fundem em absoluto.

Em “The ‘American-Type’ Painting”, Greenberg contraria as concepções de Rosenberg, nomeadamente a ideia de que a arte americana do pós-guerra rompera com o passado. Ele sustenta, como vimos, a ideia de uma herança artística europeia. A *grande arte* não teria sido possível sem a assimilação das experiências estéticas dos artistas que a precederam. Um crítico deve estar atento aos ecos do passado. Em sua opinião, as pesquisas de Klee, Miró e Kandinsky, entre outros, foram apreendidas pelos artistas americanos de 1930 e 40. Greenberg reconhece que há inovação, mas não ruptura, na arte americana deste período. Ele insiste na continuidade entre propostas cubistas e abstracionistas europeias, por um lado, e novas tendências americanas, por outro. Para comentar a obra de artistas como Gorky, De Kooning e Pollock, Greenberg recorre a figuras europeias de particular relevância. Creditando a ideia de progresso, marca de seu pensamento crítico, ele vê na história a luta constante para a elevação da arte a um estado puro. A verdadeira abstração seria, na sua lógica evolucionista, a etapa mais próxima da pureza da arte.

Durante séculos, a pintura procurara aperfeiçoar a representação da natureza. Quanto melhor uma imagem iludia o observador, mais próxima se encontrava da realidade que procurava mimetizar e, por consequência, da perfeição. Ao romper a ligação com o mundo exterior, a pintura torna-se ela própria. É nesse sentido que Greenberg valoriza a arte abstrata. Ela renuncia definitivamente à ilusão ótica através da simulação de profundidade – aspecto que ainda interessou cubistas

como Picasso, Braque e Léger. No seu entendimento, não há nada exterior à pintura abstrata que a convide à abstração. Ela é ela própria, tal como a arte pura deve ser, justificando a sua existência internamente, sem recorrer, como fez Rosenberg, a fatores contextuais. Nessa medida, ele enfatiza o meio artístico: “A área de competência específica de cada uma das artes confundia-se com a singularidade do meio [...] Assim, cada arte tornava-se ‘pura’ e os critérios de qualidade e independência da sua ‘pureza’ eram garantidos”<sup>47</sup>. Rosenberg alegara, em “The De-Definition of Art”, que a crítica formal tinha sobrevalorizado a perícia na manipulação das linhas e das cores e desvalorizado, por consequência, os conteúdos da arte (emocionais, morais, sociais e metafísicos).

Mas o que pensavam os artistas da crítica do seu tempo? Irving Sandler, historiador e crítico de arte americano, dá-nos testemunho apoiado no contato direto com os artistas do Expressionismo Abstrato:

Eles admiraram a defesa que Greenberg começara por fazer de Pollock e outros pintores vanguardistas, mas rejeitaram a sua exortação de uma arte racional e hedonista, capaz de suprimir a ansiedade, a alienação e o mal-estar. Nutriam também pouca simpatia pela sua perspectiva formalista, sobretudo por estar em desacordo com as suas próprias intenções artísticas, ou por as contradizer com frequência<sup>48</sup>.

Pollock, em particular, aproximou-se relativamente das formulações teóricas de Rosenberg. O texto que escreveu para a revista *Possibilities 1: an occasional review* não deixa margem para dúvidas:

Quando me dedico a minha pintura, não estou consciente do que faço. É apenas depois de uma espécie de “período de habituação” que me dou conta do que havia realizado. Não tenho medo de introduzir alterações, destruindo a imagem etc., porque o quadro tem vida própria. Tento deixá-lo emergir. É quando perco contato com o quadro que o resultado se revela caótico. Caso contrário, há pura harmonia, uma relação espontânea, e a pintura surge naturalmente<sup>49</sup>.

Barbara Rose introduz, neste contexto, um outro tema. Sustenta, nomeadamente, que as concepções teóricas de Rosenberg, relativas à “pintura de ação”, tinham na base o trabalho fotográfico de Hans Namuth sobre a pintura de Pollock. As fotografias permitem projetar no

47. GREENBERG, Clement (ed. John O’Brian). **The collected essays and criticism** (vol. 4). Chicago, London: University of Chicago, 1988-1995, p. 86.

48. KLEEBATT, Norman L. **Action/abstraction: Pollock, de Kooning and American Art, 1940-1976**. New York: The Jewish Museums, 2008, p. 127.

49. MOTHERWELL, Robert & al.. Op. cit., p. 79.

trabalho do pintor mais do que é revelado pela obra final. Elas mostram um processo de execução que não vemos, embora o possamos intuir. Algumas aparecem mesmo desfocadas, testemunhando o movimento da criação e a dimensão performativa. Na perspectiva de Rose, as formulações teóricas de Rosenberg são o *deciframento* das fotografias de Namuth: “Que imagens poderiam evocar mais intensamente uma visão literária do herói existencial?”<sup>50</sup>

De acordo com a mesma autora, o registo fotográfico sobre Pollock teve uma enorme importância. Só as fotografias de Duchamp – incarnando suas personagens femininas, *Belle Haleine* e *Rose Sélavy* –, captadas por Man Ray, lhe são comparáveis. Duchamp e Pollock aparecem-nos como atores. Mas há uma diferença. Man Ray capta Duchamp representando personagens que lhe são exteriores, enquanto Namuth surpreende Pollock no interior de seu estúdio – o espaço cênico – num momento genuíno de criatividade:

O Duchamp de Man Ray incarna papéis mais do que exprime uma vida interior. Pollock é retratado por Namuth na imagem eloquente da emoção autêntica, a de um homem atormentado, sofredor, dilacerado pelo ceticismo sobre si próprio, vítima de um *Sturm-und-Drang* interior, claramente visível na sua face alterada<sup>51</sup>.

51. Ibidem.

#### Legenda 8.

Jackson Pollock fotografado por Hans Namuth, 1950  
Barbara Rose (ed.). Pollock: painting / photographs by Hans Namuth, Agrinde Publications, New York : 1980



Nesta medida, as fotografias de Namuth, tanto quanto seus registros de vídeo (onde a dimensão performativa é ainda mais realçada), contribuíram para suprimir a distinção entre arte e vida. Para além de revelar uma dimensão do artista tradicionalmente secreta, há ainda uma grande aproximação do público que se reconhece na *ação dramática* do pintor. Ele foi, por isso, frequentemente associado à figura mítica do herói na qual o espectador encontra seu próprio reflexo.

Dissemos que o trabalho de Namuth sobre Pollock inspirou a noção de “pintura de ação”. Mas, como notam Varnedoe e Karmel, ele desempenhou um papel análogo na leitura formalista, na medida em que parece constituir a prova definitiva de que a pintura de Pollock não procede da figuração para a abstração (ao contrário do que se afirmou frequentemente). Essa leitura é indispensável aos formalistas, para quem a abstração absoluta eleva a pintura ao estado puro da arte. O trabalho de Namuth representara assim para o formalismo mais um meio de reforçar a visão evolutiva da arte.

É conhecido o diálogo entre Pollock e Nicolas Carone, artista plástico da escola de Nova York e seu amigo próximo. Carone partilhava com ele o interesse pelo Surrealismo e pela Psicologia Junguiana: “As pessoas compreendem a pintura – falam de técnica, de *dripping*, do derrame da tinta, do automatismo e de tudo o mais. Mas quem pode realmente compreender a imagem e seu conteúdo? Quem, na verdade? Greenberg?” Ao que Pollock, sem hesitação, respondeu: “Não. Ele não sabe do que se trata. Só um homem sabe realmente – John Graham”<sup>52</sup>.

Vimos que a não identificação dos artistas com a visão crítica do formalismo era relativamente comum. Mas o que seria inadequado nessa leitura do ponto de vista de Pollock? E de que modo o olhar de Graham ia a seu encontro?

É conhecida a grande admiração de Greenberg pelo trabalho de Pollock: nenhum pintor conseguira tão bem como ele responder aos desafios artísticos da época. O mais exigente, na sua opinião, fora a abolição da ilusão ótica através de efeitos de profundidade. Em “Review of Exhibition of Jean Dubuffet and Jackson Pollock” (publicada em 1947 na revista *The Nation*), Greenberg, sempre atento à evolução das formas como se viu, atribuiu as novas tendências (americanas ou francesas) à herança de artistas anteriores. Mas esta similitude de perspectivas está longe de ser unanimemente reconhecida. Elizabeth Langhorne, por exemplo, enfatiza as diferenças:

Enquanto os Americanos falam de misticismo, Dubuffet alude à matéria, ao tangível, à sensação – mundos empíricos e imediatos, e à recusa de tudo o que lhes seja exterior. O desenho monocromático de Dubuffet refere-se a um estado de espírito, não uma secreta intuição do absoluto; o seu positivismo explica a grandeza da sua arte<sup>53</sup>.

É precisamente essa a razão de ser da dissonância entre o pensamento de Greenberg e a obra de Pollock. As soluções técnicas encontradas pelo pintor americano correspondem a uma profunda aspiração espiritual e a um desejo de autoconhecimento que Greenberg ignorou. Ele estava decerto consciente da dimensão espiritual da arte do seu tempo e da vontade de aceder a zonas inconscientes do psíquico; mas achou que esses aspetos eram irrelevantes para a análise crítica. Na “Review of Exhibition of Hedda Sterne and Adolph Gottlieb”, Greenberg

52. LANGHORNE, Elizabeth. Op. cit., 1998a, p. 47.

53. Idem, p. 48.

**ARS** admitiu, de forma reticente, que a nova escola liderada por Gottlieb valorizava aspectos que a aproximavam da psicologia junguiana:  
ano 12  
n. 24

Os «símbolos» que Gottlieb põe em sua tela não possuem significado explícito; parecem provir do inconsciente do artista e tocar o espectador por essa mesma via, evocando aparentemente memórias coletivas, arquétipos, respostas arcaicas mas persistentes. É essa a razão da atmosfera arqueológica que, na pintura de Gottlieb, tem eventualmente origem na arte dos índios da América do Norte e se exprime quer pelo desenho e pela cor, quer pelo conteúdo<sup>54</sup>.

E em seguida:

Eu próprio questionaria a importância que esta escola atribui ao conteúdo simbólico ou “metafísico” de sua arte; há nela algo de ingênuo e revivalista [...] Na medida porém em que este simbolismo estimula uma pintura ambiciosa e séria, as diferenças “ideológicas” podem ser provisoriamente ignoradas. O teste está na arte, não no programa<sup>55</sup>.

54. GREENBERG, Clement (ed. John O'Brian). **The collected essays and criticism** (vol. 2). Chicago, London: University of Chicago, 1988-1995, p. 188.

55. Idem, p. 189.

A pintura de Pollock, escreveu ainda Greenberg, traça um percurso “que vai talvez para além do cavalete, para além da imagem emoldurada [...]. Talvez. Ou talvez não. Não sou capaz de dizer”<sup>56</sup>. Não ousando elaborar a este respeito qualquer tipo de reflexão, o crítico demonstrou apenas perplexidade.

56. Idem, p. 125.

Subjacentes às dúvidas e aos debates evocados ao longo deste artigo, perfilam-se questões atuais da história e da crítica da arte: será legítimo abdicar da referência ao inconsciente (individual ou coletivo), mesmo quando privilegiado pela reflexão do próprio artista sobre sua obra? Pollock viu na arte um processo de autodescoberta, transpondo-a por vezes para um contexto terapêutico. Poderá o analista ignorar este fato, ou dizer, como Rubin, que a autodescoberta anula o estatuto de pintor? Será a assunção da dimensão inconsciente um constrangimento à capacidade interpretativa?

## Bibliografia complementar

- ASHTON, Dore. **The New York School: a cultural reckoning**. New York: Viking, 1973.
- CERNUSCHI, Claude. **Jackson Pollock: the psychoanalytic drawings**. Durham & London: Duke University Press, 1992.
- FINGESTEN, Peter. Spirituality, mysticism and non-objective art. **College Art Journal**, New York, 1961.
- FRANK, Elizabeth. **Jackson Pollock**. New York: Abbeville Press, 1983.
- GREENBERG, Clement. **Art and culture: critical essays**. Boston: Beacon Press, 1989.
- GUILBAUT, Serge. **How New York stole the idea of Modern Art – Abstract Expressionism, freedom and Cold War**. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1983.
- HARRISON, Charles; WOOD, Paul. **Art in theory, 1900-2000 : an anthology of changing ideas**. Oxford: Blackwell, 2004.
- KŌPIŌSKA, Alicja; LEE, Patrick. Chaos as a value in the mythological background of action painting. **Artibus et Historiae**, vol. 7, n. 14, 1986.
- KUSPIT, Donald B. The illusion of the absolute. **College Art Journal**, New York, 1971.
- LEVINE, Edward M. Abstract Expressionism: the mystical experience. **College Art Journal New York**, 1971.
- O'CONNOR, Francis V. Two methodologies for the interpretation of Abstract Expressionism. **Art Journal – New myths for old: redefining Abstract Expressionism**, vol. 47, n. 3, Autumn 1988.
- \_\_\_\_\_. **Jackson Pollock**. New York: The Museum of Modern Art, 1967.
- PIVANA, Fernanda; GINSBERG, Allen. **Beat & pieces : a complete story of the beat generation in the words of Fernanda Pivano with photographs by Allen Ginsberg**. Milano: Photology, 2005.
- ROBBINS, Christa Noel. Harold Rosenberg on the character of action. **Oxford Art Journal**, Oxford University Press, vol. 35, n. 2, 2012.
- ROSENBERG, Harold. **The anxious object**. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1982.
- ROSENBERG, Harold. **The de-definition of art**. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1983.
- SEDIVI, Amy Elizabeth. **Unveiling the Unconscious: the influence of Jungian psychology on Jackson Pollock and Mark Rothko**. Trabalho de conclusão de curso em Art History. College of William and Mary Williamsburg, 2009.
- SLIFKIN, Robert. The tragic image: action painting refigured. **Oxford Art Journal**, Oxford University Press, vol. 34, n. 2, 2011.
- VARNEDOE, Kirk; PEPE, Karmel; SCHOENFELDER, Steven (design). Jackson Pollock. New York The Museum of Modern Art, 1998.

Jackson Pollock fotografado por Martha Holmes para a revista *Life* em 1949.

Artigo recebido em 29 de setembro de 2014 e aprovado em 29 de novembro de 2014.

