

O Legado de Jackson Pollock

Allan Kaprow

1958

(em COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória. Escritos de Artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006)

A notícia trágica da morte de Pollock, há dois verões, foi profundamente deprimente para muitos de nós. Sentimos não só uma tristeza pela morte de uma grande figura, mas também uma perda mais profunda, como se alguma coisa de nós mesmos tivesse morrido junto com ele. Éramos parte dele: ele talvez fosse a encarnação de nossa ambição por uma libertação absoluta e um desejo secretamente compartilhado de virar as velhas mesas cobertas de quinquilharia e champanhe choco. Vimos em seu exemplo a possibilidade de um espantoso frescor, uma espécie de cegueira extática.

Mas havia um outro lado, mórbido, no sentido de sua existência. "Morrer no auge", no caso desse tipo de artista moderno, era, para muitos, segundo penso, algo implícito em seu trabalho, antes de sua morte. Essa implicação bizarra é que era tão comvente.

Lembrávamos de Van Gogh e Rimbaud. Mas agora era a nossa época e tratava-se de um homem que alguns de nós conheciam. Esse extremado aspecto de sacrifício de ser um artista, embora não seja uma idéia nova, parecia terrivelmente moderno em Pollock, e nele a tomada de posição e o ritual eram tão grandiosos, tão cheios de autoridade e capazes de tudo abarcar em sua extensão, tão desafiadores, que não podíamos deixar de ser afetados por seu espírito, quaisquer que fossem as nossas convicções particulares.

Era provavelmente esse lado sacrificial de Pollock que se encontrava na raiz de nossa depressão. A tragédia de Pollock foi mais sutil do que a sua morte - pois ele não morreu no auge. Não podíamos deixar de ver que, durante os últimos cinco anos de sua vida, sua força havia diminuído e, durante os últimos três, ele mal chegou a trabalhar. Embora todos soubessem, à luz da razão, que ele estava muito doente (sua morte talvez tenha sido a suspensão de um sofrimento futuro quase certo) e que não morreu como as virgens da fertilidade de Stravinsky, no próprio momento da criação/aniquiação, mesmo assim não poderíamos escapar do perturbador prurido (metafísico), que, de algum modo, conectava diretamente essa morte com a arte. Essa conexão, em vez de ser o clímax, foi de certo modo inglória. Se o fim tinha de chegar, chegou na hora errada.

Não era perfeitamente claro que a arte moderna em geral estava definhando? Ou ela tinha se tornado embotada e repetitiva como estilo "avançado", ou então um grande número dos pintores contemporâneos que antes eram engajados na arte moderna estavam desertando para formas anteriores. A América celebrava um movimento de "sanidade na arte", e as bandeiras eram hasteadas. Portanto, concluímos, Pollock era o centro de um grande fracasso: a Nova Arte. A sua posição heróica tinha sido algo em vão. Em vez de levar à liberdade que prometia a princípio, ela não só causou uma perda de poder e possivelmente a desilusão em relação a Pollock, mas também nos fez ver que não havia solução. E aqueles entre nós ainda resistentes a essa verdade terminariam do mesmo modo, dificilmente no topo. Assim pensávamos em agosto de 1956.

No entanto, mais de dois anos se passaram. O que sentimos naquele período era algo bastante genuíno, mas o nosso tributo, se é que se tratava disso, foi limitado. Foi certamente uma reação manifestamente humana por parte daqueles que eram dedicados aos artistas mais avançados em torno de nós, e que sentiam o choque de serem abandonados à nossa própria sorte. Mas não parecia que Pollock de fato havia realizado alguma coisa, tanto por sua atitude quanto por seus verdadeiros dons, que superavam até mesmo aqueles valores reconhecidos e admitidos por artistas e críticos sensíveis. O ato de pintar, o novo espaço, a marca pessoal que gera a sua própria forma e sentido, o entrelaçamento infinito, a grande escala, os novos materiais passaram a ser, agora, clichês nos departamentos das escolas de arte. As inovações foram aceitas. Elas estão se tornando parte dos livros de teoria.

Entretanto algumas das implicações inerentes a esses novos valores não são tão fúteis quanto nós todos começamos a acreditar que eram; esse tipo de pintura não precisa ser

chamado de o estilo trágico. Nem todos os caminhos dessa arte moderna conduzem a idéias de finalidade. Eu arrisco o palpite de que Pollock deve ter percebido isso vagamente, mas era incapaz, por causa de sua doença ou por outros motivos, de fazer qualquer coisa a respeito.

Ele criou algumas pinturas magníficas. Mas também destruiu a pintura. Se examinarmos algumas das inovações mencionadas anteriormente, talvez seja possível ver por que isso aconteceu.

Por exemplo, o ato de pintar. Nos últimos 75 anos o movimento fortuito da mão sobre a tela ou o papel se tornou cada vez mais importante. As pinceladas, as manchas, as linhas, os borrões se tornaram cada vez menos ligados a objetos representados e passaram a existir cada vez mais por conta própria, de maneira auto-suficiente. Contudo, desde o Impressionismo até, digamos, Gorky, a idéia de uma "ordem" para essas marcas era bastante explícita. Mesmo o Dadá, que se pretendia livre de tais considerações a respeito da "composição", obedeceu à estética cubista. Uma forma colorida equilibrava (ou modificava, ou estimulava) outras, e essas, por sua vez, agiam contra (ou com) a tela toda, levando em consideração seu tamanho e forma - em sua grande maioria, de modo bastante consciente. Em resumo, relações da parte-ao-todo ou de parte-a-parte, por mais tensionadas que fossem, constituíam ao menos 50% da feitura de um quadro (na maior parte do tempo constituíam bem mais, talvez 90%). Com Pollock, entretanto, a assim chamada dança do *dripping*, o golpear, espremer os tubos de tinta, fazer borrões e o que mais entrasse em uma obra, deu um valor quase absoluto ao gesto habitual. Ele foi encorajado a isso pelos pintores e poetas surrealistas. No entanto, perto do seu trabalho, o desses artistas é constantemente "artificial", "arranjado" e cheio de refinamento - aspectos de controle exterior e treinamento. Com a tela enorme estendida no chão, o que tornava difícil para o artista ver o todo ou qualquer seção prolongada de "partes", Pollock podia verdadeiramente dizer que estava "dentro" de sua obra. Aqui, o automatismo do ato torna claro não só que nesse caso não se trata do velho ofício da pintura, mas também que esse ato talvez chegue à fronteira do ritual, que por acaso usa a tinta como um de seus materiais. (Os surrealistas europeus podem ter usado o automatismo como um ingrediente, mas dificilmente podemos dizer que eles de fato o praticaram com o coração. Na verdade, entre eles apenas os escritores - e só em poucas ocasiões - desfrutaram de algum êxito nesse caminho. Retrospectivamente, a maior parte dos pintores surrealistas parece ter se originado de um livro de psicologia ou de seus próprios pares: os panoramas vazios, o naturalismo básico, as fantasias sexuais, as superfícies desérticas tão característicos desse período impressionaram a maior parte dos artistas americanos como uma coleção de clichês duvidosos. Dificilmente automáticos, nesse sentido. E, mais do que os outros associados aos surrealistas, os verdadeiros talentos como Picasso, Klee e Miró fazem parte de uma disciplina mais estrita do Cubismo; talvez por isso suas obras pareçam, para nós, paradoxalmente, mais livres. O Surrealismo atraiu Pollock mais como atitude do que como um conjunto de exemplos artísticos.)

Mas usei a expressão "quase absoluto" quando falei do gesto habitual como algo distinto do processo de julgar cada movimento sobre a tela. Pollock, interrompendo seu trabalho, iria julgar seus "atos" de modo muito astuto e cuidadoso por longos períodos, antes de se encaminhar para outro "ato". Ele sabia a diferença entre o bom e o mau gesto. Essa era a sua consciência artística em ação, o que faz dele parte da comunidade tradicional de pintores. Todavia, a distância entre as obras relativamente autocontidas dos europeus e as obras aparentemente caóticas, esparramadas do americano, indica na melhor das hipóteses uma conexão tênue em relação a "pinturas". (De fato, Jackson Pollock realmente nunca teve uma sensibilidade *malerisch*. Os aspectos pictóricos de seus contemporâneos, tais como Motherwell, Hofmann, de Kooning, Rothko e até mesmo Still, apontam ora uma deficiência dele, ora um traço de libertação. Prefiro considerar o segundo elemento como o importante.)

Estou convencido de que, para apreender devidamente o impacto de Pollock, temos de ser acrobatas, constantemente dando saltos entre uma identificação com as mãos e o corpo que lançavam a tinta e ficavam "dentro" da tela e a submissão às marcas objetivas, permitindo a elas que nos confundam e nos tomem de assalto. Essa instabilidade se encontra realmente distante da idéia de uma pintura "completa". O artista, o espectador e o mundo exterior estão envolvidos aqui de modo muito permutável. (E, se lançarmos uma objeção quanto à dificuldade de uma compreensão completa, estamos pedindo muito pouco da arte.)

Então, a Forma. Para segui-la, é necessário se livrar da idéia usual de "Forma", i.e., com começo, meio e fim, ou qualquer variante desse princípio - tal como a fragmentação. Não penetramos numa pintura de Pollock por qualquer lugar (ou por cem lugares). Parte alguma é toda parte, e nós imergimos e emergimos quando e onde podemos. Essa descoberta levou às observações de que a sua arte dá a impressão de desdobrar-se eternamente - uma intuição verdadeira, que sugere o quanto Pollock ignorou o confinamento do campo retangular em favor de um *continuum*, seguindo em todas as direções simultaneamente, para além das dimensões literais de qualquer trabalho. (Embora a evidência aponte para um relaxamento do ataque à medida que Pollock chegava à borda de muitas de suas telas, nas melhores delas ele compensava isso virando sobre as costas do chassi uma parte considerável da superfície pintada.) Os quatro lados da pintura são, portanto, uma interrupção abrupta da atividade, que nossa imaginação faz seguir indefinidamente, como se se recusasse a aceitar a artificialidade de um "final". Em trabalhos mais antigos, a borda era um corte muito mais preciso: aqui acabava o mundo do artista; para além começava o mundo do espectador e a realidade".

Aceitamos essa inovação como válida porque o artista entendeu com perfeita naturalidade "como fazê-la". Empregando um princípio interativo de poucos elementos altamente carregados, constantemente submetidos à variação (improvisando, como em grande parte da música asiática), Pollock nos dá uma unidade em *all-over* e, ao mesmo tempo, um meio de corresponder continuamente a um certo frescor da escolha pessoal.

Mas essa forma nos proporciona prazer igual ao da participação em um delírio, um aniquilamento das faculdades da razão, uma perda do *self* no sentido ocidental do termo. Essa estranha combinação de extrema individualidade e ausência de si [*selflessness*] torna a obra extraordinariamente potente, mas também indica uma estrutura provavelmente mais ampla de referências psicológicas. E por essa razão todas as alusões ao fato de Pollock ser o criador de texturas gigantes estão completamente incorretas. Elas erram o alvo, e uma compreensão errada certamente surgirá desse equívoco.

Contudo, segundo uma abordagem adequada, um espaço de exposição de tamanho médio, com as paredes totalmente cobertas por "Pollocks", proporciona a sensação mais completa e significativa possível de seu trabalho.

Então, a Escala. A opção de Pollock por telas enormes serviu para muitos propósitos, sendo que o mais importante para a nossa discussão é o fato de que as suas pinturas em escala mural deixaram de se tornar pinturas e se transformaram em ambientes. Diante de uma pintura, o nosso tamanho como espectadores, em relação ao tamanho da pintura, influencia profundamente nossa disposição a abrir mão da consciência de nossa existência temporal enquanto a experimentamos. A opção de Pollock por grandes formatos faz com que sejamos confrontados, tomados de assalto, absorvidos. No entanto não devemos confundir o efeito dessas pinturas com o das centenas de pinturas em grande formato feitas no Renascimento, que glorificavam um mundo cotidiano idealizado, familiar para o observador, freqüentemente fazendo com que a sala se prolongasse na pintura por meio de *trempe l'oeil*. Pollock não nos oferece tal familiaridade, e o nosso mundo cotidiano de convenção e hábito é substituído pelo mundo criado pelo artista. Invertendo o procedimento descrito antes, é a pintura que se prolonga na sala. E isso me leva ao meu argumento final: Espaço. O espaço dessas criações não é claramente palpável como tal. Podemos nos emaranhar na teia até certo ponto e, fazendo movimentos para fora e para dentro do entrelaçamento de linhas e manchas derramadas, podemos experimentar um tipo de extensão espacial. Mas, mesmo assim, esse espaço é uma ilusão muito mais vaga do que os poucos centímetros de leitura-espacial que uma obra cubista permite. Pode ser que a nossa necessidade de nos identificarmos com o processo, a feitura do todo, evite uma concentração nas especificidades do que está na frente e atrás, tão importantes em uma arte mais tradicional. Mas o que acredito ser claramente discernível é o fato de que a pintura como um todo se projeta para fora, para dentro da sala, em nossa direção (somos participantes, mais do que observadores). É possível ver, nessa conexão, como Pollock é o resultado final de uma tendência gradual que realizou um movimento desde a profundidade do espaço dos séculos XV e XVI até a construção das colagens cubistas, que saem da tela. No caso atual, a "pintura" se moveu tanto para o lado de fora que a tela não é mais um ponto de referência. Conseqüentemente, embora no alto, na parede, essas marcas nos envolvem como fizeram com o pintor enquanto ele estava trabalhando, tão estreita é a correspondência alcançada entre o seu impulso e a arte resultante.

O que temos, então, é uma arte que tende a se perder fora de seus limites, tende a preencher consigo mesma o nosso mundo; arte que, em significado, olhares, impulso, parece romper categoricamente com a tradição de pintores que retrocede até pelo menos os gregos. O fato de Pollock se aproximar de destruir essa tradição pode muito bem ser um retorno ao ponto em que a arte estava mais ativamente envolvida no ritual, na magia e na vida do que temos conhecimento em nosso passado recente. Se for assim, trata-se de um passo extraordinariamente importante que, em última instância, fornece uma solução para as queixas daqueles que exigem que coloquemos um pouco de vida na arte. Mas o que fazemos agora?

Há duas alternativas. Uma é continuar seguindo esse caminho. E é bem provável que boas "quase-pinturas" possam ser feitas variando essa estética de Pollock sem abandoná-la nem superá-la. A outra alternativa é desistir inteiramente de fazer pinturas - e com isso me refiro ao plano retangular ou oval, como nós o conhecemos. Foi visto de que modo Pollock chegou bem perto de fazer isso. Nesse processo, ele alcançou novos valores que são extraordinariamente difíceis de se discutir, mas que pesam sobre a nossa alternativa atual. Dizer que ele descobriu coisas como marcas, gestos, tinta, cores, dureza, suavidade, fluidez, pausa, espaço, o mundo, a vida e a morte pode soar ingênuo. Todo artista digno de tal nome "descobriu" essas coisas. Mas a descoberta de Pollock parece ser direta e ter uma simplicidade particularmente fascinante. Ele era, para mim, incrivelmente semelhante a uma criança, capaz de se envolver no cerne de sua arte como um grupo de fatos concretos vistos pela primeira vez. Há, conforme eu disse antes, uma certa cegueira, uma crença calada em tudo o que ele faz, mesmo perto do fim. Faço um apelo para que isso não seja visto como um assunto simples. Poucos indivíduos têm a sorte de possuir a intensidade desse tipo de conhecimento, e espero que, em um futuro próximo, seja realizado um estudo cuidadoso dessa qualidade (talvez) zen da personalidade de Pollock. Em todo caso, por ora podemos considerar que, com exceção de raros exemplos, a arte ocidental tende a depender de muito mais vias indiretas para se realizar, pondo uma ênfase mais ou menos equivalente sobre as "coisas" e as relações entre elas. A crueza de Jackson Pollock não é, portanto, rude; ela é manifestamente franca e não-cultivada, intocada por qualquer treinamento, por segredos do ofício, pelo refinamento - um caráter direto que os artistas europeus de que ele gostava buscavam e, parcialmente, tiveram êxito em alcançar, mas que ele próprio nunca teve de se esforçar para conseguir, porque o possuía por natureza. Isso, por si só, seria suficiente para nos ensinar alguma coisa.

E ensina. Pollock, segundo o vejo, deixa-nos no momento em que temos de passar a nos preocupar com o espaço e os objetos da nossa vida cotidiana, e até mesmo a ficar fascinados por eles, sejam nossos corpos, roupas e quartos, ou, se necessário, a vastidão da Rua 42. Não satisfeitos com a sugestão, por meio da pintura, de nossos outros sentidos, devemos utilizar a substância específica da visão, do som, dos movimentos, das pessoas, dos odores, do tato. Objetos de todos os tipos são materiais para a nova arte: tinta, cadeiras, comida, luzes elétricas e néon, fumaça, água, meias velhas, um cachorro, filmes, mil outras coisas que serão descobertas pela geração atual de artistas. Esses

corajosos criadores não só vão nos mostrar, como que pela primeira vez, o mundo que sempre tivemos em torno de nós mas ignoramos, como também vão descortinar acontecimentos e eventos inteiramente inauditos, encontrados em latas de lixo, arquivos policiais e saguões de hotel; vistos em vitrines de lojas ou nas ruas; e percebidos em sonhos e acidentes horríveis. Um odor de morangos amassados, uma carta de um amigo ou um cartaz anunciando a venda de Drano; três batidas na porta da frente, um arranhão, um suspiro, ou uma voz lendo infinitamente, um flash ofuscante em *staccato*, um chapéu de jogador de boliche - tudo vai se tornar material para essa nova arte concreta.

Jovens artistas de hoje não precisam mais dizer "Eu sou um pintor" ou "um poeta" ou "um dançarino". Eles são simplesmente "artistas". Tudo na vida estará aberto para eles. Descobrirão, a partir das coisas ordinárias, o sentido de ser ordinário. Não tentarão torná-las extraordinárias, mas vão somente exprimir o seu significado real. No entanto, a partir do nada, vão inventar o extraordinário e então talvez também inventem o nada. As pessoas ficarão deliciadas ou horrorizadas, os críticos ficarão confusos ou entretidos, mas esses serão, tenho certeza, os alquimistas dos anos 60.