

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UNB  
INSTITUTO DE ARTES - IDA  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS  
BACHARELADO EM TEORIA, CRÍTICA E HISTÓRIA DA ARTE

MARIA EDUARDA BORGES DUARTE

A GESTUALIDADE NAS OBRAS DE JACKSON POLLOCK E FRANZ KLINE: UMA  
ANÁLISE COMPARATIVA

BRASÍLIA - DF

2019

MARIA EDUARDA BORGES DUARTE

A GESTUALIDADE NAS OBRAS DE JACKSON POLLOCK E FRANZ KLINE: UMA  
ANÁLISE COMPARATIVA

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Teoria, Crítica e História da Arte da Universidade de Brasília, como requisito para a obtenção do Grau de Bacharel em Teoria, Crítica e História da Arte.

Orientadora: Prof. Dra. Ana Cândida F. de Avelar Fernandes

BRASÍLIA- DF

2019

Dedico este trabalho a todos os estudantes que se empenharam arduamente com o propósito de colher os bons resultados na realização dessa etapa de suas vidas.

## **Agradecimentos**

Agradeço a Deus pelas oportunidades colocadas em minha jornada para que eu me apaixonasse pela Arte e passasse esses cinco anos podendo senti-la, estudá-la, admirá-la. Agradeço à minha mãe pelo apoio incondicional, pelo aprendizado recebido, pelas lições de vida e pelo colo sempre disponível. Agradeço ao meu pai pelo suporte silencioso e calmante, pela paciência e por sempre tentar melhorar o meu humor. Agradeço aos amigos que me apoiaram durante a elaboração desse trabalho e pela paciência que tiveram comigo, principalmente, aos grandes amigos que fiz na Universidade de Brasília. Agradeço à minha psicóloga, por ajudar a me manter centrada durante os períodos mais difíceis do processo de estudos. Deixo meu especial agradecimento aos professores do Instituto de Artes, que me marcaram nessa jornada: Elder Rocha, Maria do Carmo Couto, Cinara Barbosa, Fernando Nísio, Eduardo Belga, Gustavo Lopes de Souza e Ana Avelar. Agradeço, sobretudo, à minha orientadora Ana Avelar pelas indicações de leitura, pelo engajamento e por compartilhar comigo o seu conhecimento. Agradeço a todas as pessoas que cruzaram o meu caminho durante esse período na Universidade de Brasília, aos que ficaram ao meu lado e aos que estiveram comigo apenas de passagem. Espero algum dia poder retribuir o carinho que recebi.

## RESUMO

O Expressionismo Abstrato teve origem nos Estados Unidos da América, na cidade de Nova Iorque, nos anos que sucederam a Segunda Guerra Mundial. Nesse cânone artístico destacaram-se, pela habilidade performática, Jackson Pollock e Franz Kline. A presente monografia propõe uma análise comparativa entre os processos de trabalho, no que diz respeito à gestualidade aplicada na criação de suas obras, desses dois expressivos pintores, que embora tenham feito parte do mesmo gênero artístico, não partilhavam da mesma poética. Enquanto Jackson Pollock tinha como preceito principal o uso do *dripping* – quando deixava respingar tinta, de forma aleatória em suas telas imensas e estendidas no chão, onde os pingos escorridos formavam traços entrelaçados, mas harmoniosos –, Franz Kline considerava, principalmente, o uso das tintas nas cores preta e branca em suas composições cuidadosamente planejadas, desenhadas e projetadas, também em telas de grandes dimensões.

**PALAVRAS-CHAVE:** Expressionismo Abstrato. Jackson Pollock. Franz Kline. Gestualidade.

## **ABSTRACT**

The Abstract Expressionism was established in the United States of America in New York City during the years following the end of World War II. In this canon of modern art Jackson Pollock and Franz Kline stood out for their performative skill. This final term proposes a comparative analysis between the work processes, regarding the gesture applied in the creation of their paintings, of these two expressive painters, who although were part of the same artistic genre, did not share the same poetics. While Jackson Pollock had as his main precept the use of dripping – when he let paint drip randomly on huge canvases set on the floor, where the dripping colors formed intertwined but harmonious strokes -, Franz Kline mainly considered the use of black and white inks in his carefully planned, drawn and projected compositions, also on large canvases.

**KEY WORDS:** Abstract Expressionism. Jackson Pollock. Franz Kline. Gesture.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> - LIFE Magazine. <i>The Irascibles</i> . Photograph. 1951. LIFE Magazine.....	11
<b>Figura 2</b> – POLLOCK, J. <i>Number 5</i> . 1948. Oil on fiberboard. 243.8 x 121.9 cm. Private collection, New York.....	15
<b>Figura 3</b> – POLLOCK, J. <i>Number 5</i> . 1948. Oil on fiberboard. 243.8 x 121.9 cm. Private collection, New York - detalhe.....	16
<b>Figura 4</b> – POLLOCK, J. <i>Number 1, 1950 (Lavender Mist)</i> . 1950. Oil, enamel, and aluminum on canvas. 221 x 299.7 cm. National Gallery of Art, Washington DC.....	17
<b>Figura 5</b> – POLLOCK, J. <i>Number 1, 1950 (Lavender Mist)</i> . 1950. Oil, enamel, and aluminum on canvas. 221 x 299.7 cm. National Gallery of Art, Washington DC – detalhe.....	18
<b>Figura 6</b> – POLLOCK, J. <i>Number 27</i> . 1950. Oil, enamel, and aluminum on canvas. 124.6 x 269.4 cm. Whitney Museum of American Art, New York.....	19
<b>Figura 7</b> – POLLOCK, J. <i>Number 27</i> . 1950. Oil, enamel, and aluminum on canvas. 124.6 x 269.4 cm. Whitney Museum of American Art, New York - detalhe.....	21
<b>Figura 8</b> – KLINE, F. <i>Buttress</i> . 1956. Oil on canvas. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.....	26
<b>Figura 9</b> – KLINE, F. <i>Buttress</i> . 1956. Oil on canvas. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles - detalhe.....	27
<b>Figura 10</b> – KLINE, F. <i>Mahoning</i> . 1956. Oil and paper on canvas. 204.2 x 255.3 cm. Whitney Museum of American Art, New York.....	28
<b>Figura 11</b> – KLINE, F. <i>Mahoning</i> . 1956. Oil and paper on canvas. 204.2 x 255.3 cm. Whitney Museum of American Art, New York - detalhe.....	29
<b>Figura 12</b> – KLINE, F. <i>Monitor</i> . 1956. Oil on canvas. 199.39 x 293.37 cm. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.....	30
<b>Figura 13</b> – KLINE, F. <i>Monitor</i> . 1956. Oil on canvas. 199.39 x 293.37 cm. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles – detalhe.....	31

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>8</b>
<b>2</b>	<b>JACKSON POLLOCK</b>	<b>13</b>
2.1	LEITURA DE OBRAS	15
2.1.1	<i>Number 5, 1948</i>	15
2.1.2	<i>Number 1, 1950</i>	17
2.1.3	<i>Number 27, 1950</i>	19
<b>3</b>	<b>FRANZ KLINE</b>	<b>22</b>
3.1	LEITURA DE OBRAS	26
3.1.1	<i>Buttress, 1956</i>	26
3.1.2	<i>Mahoning, 1956</i>	28
3.1.3	<i>Monitor, 1956</i>	30
<b>4</b>	<b>ANÁLISE COMPARATIVA</b>	<b>32</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>37</b>
	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>39</b>



## 1 INTRODUÇÃO

Os artistas Jackson Pollock, Willem de Kooning, Clyfford Still, Barnett Newman, Franz Kline e Mark Rothko, entre outros menos evidenciados, foram chamados de Expressionistas Abstratos e ganharam atenção nos primeiros anos da década de 1950 por terem produzido um trabalho visto como único e original (ANFAM, 2013).

No grupo de Expressionistas Abstratos, Jackson Pollock e Franz Kline são dois artistas que obtiveram maior destaque por procedimentos gestuais de naturezas distintas. Nessa narrativa ainda hegemônica, pintoras como Helda Sterne, Helen Frankenthaler, Joan Mitchell, entre outras, ficaram em segundo plano, apenas hoje sendo incluídas nesse cenário expressionista do qual participaram ativamente.

Após os Estados Unidos da América saírem como grande potência da II Guerra Mundial, o cenário da arte foi deslocado de Paris que, na modernidade foi a grande cidade das artes, para Nova Iorque (ANFAM, 2013). Nesse contexto, o Expressionismo Abstrato prosperou como tendência nacional, como afirma o crítico de arte Clement Greenberg. (GREENBERG, 1995).

O Expressionismo Abstrato não teria sido a tendência artística que foi sem que os artistas tivessem assimilado a arte do período anterior, como as obras de Paul Klee, Joan Miró, Matisse, Hans Hofmann e Milton Avery, assim como as obras de Pablo Picasso, Fernand Léger e Piet Mondrian, além das pinturas abstratas de Kandinsky expostas no *Guggenheim Museum*<sup>1</sup>. (GREENBERG, 1995).

A presença em Nova Iorque, durante os anos da II Guerra Mundial, de artistas europeus como Mondrian, Marc Chagall, Max Ernst, além de críticos e curadores<sup>2</sup> e a distância que os EUA estavam da guerra, tiveram importante papel na formação do

---

<sup>1</sup> Chamado à época de *Museum of Non-Objective Painting*

<sup>2</sup> Como Clement Greenberg, Harold Rosenberg e a curadora Peggy Guggenheim

Expressionismo Abstrato como representação artística tipicamente estadunidense (GREENBERG, 1955).

Alguns teóricos entendem que o movimento surgiu como forma de combate ao caos que a guerra trouxe. Entre 1945 e 1953, sob a presidência de Harry Truman, houve um crescimento dos sentimentos antissoviéticos e do patriotismo, onde não havia espaço para qualquer debate político. Embora muitos artistas e críticos tivessem um posicionamento político de esquerda, como o próprio Greenberg, foram observadas também ondas de conservadorismo associadas ao liberalismo. Esse cenário gerou uma necessidade de se separar a arte da política, necessidade esta defendida até mesmo por Greenberg, já que para ele essa separação era uma pré-condição para garantir a qualidade artística. Foi nesse cenário político que a vanguarda norte-americana se consolidou (GONÇALVES, 2013).

Serge Guilbaut argumenta que a independência artística significava se livrar desse engajamento político e dessa relação com a arte europeia de modo a construir uma identidade artística forte e única. Na visão de Greenberg, um artista apto para forjar uma nova estética, sem ligação com Paris, era Jackson Pollock (GUILBAUT, 1985 apud GONÇALVES, 2013).

O polêmico *How New York Stole the Idea of Modern Art* (1983), de Serge Guilbaut, concentrava-se na suposta ausência de uma postura política clara nas pinturas dos expressionistas abstratos, o que permitiu que elas fossem exploradas por *marchands*, galerias e críticos como propagadoras da liberdade e da individualidade na Guerra Fria contra o comunismo (ANFAM, 2013, p. 7).

Influenciados pelos cubistas e surrealistas, o grupo de expressionistas abstratos foi formado por muitos artistas ecléticos, que não necessariamente compartilhavam da mesma poética. Os expressionistas abstratos valorizavam a espontaneidade e a improvisação, uso de campos de cor e a não-figuração, criadas a partir de emoções reais e profundas. Algumas obras foram inspiradas pelo

Surrealismo, mas transformadas em algo novo e adaptado para o clima de trauma do pós-guerra (PAUL, 2000).

O uso de telas de grandes dimensões também era comum entre os pintores desse cânone, Greenberg explica:

[...] os expressionistas abstratos estavam compelidos a fazer telas enormes pelo fato de terem renunciado cada vez mais a uma ilusão de profundidade na qual podiam desenvolver eventos pictóricos sem saturação; as superfícies cada vez mais planas de suas telas os forçaram a se mover lateralmente ao longo do plano da pintura e buscar no seu mero tamanho físico o espaço necessário para a narração de seu tipo de estória pictórica (GREENBERG, 1955, p. 84).

A pintura modernista, que está inserida no período compreendido entre 1870 e 1970, vem de um esforço de purificar as propriedades da pintura em si. Propriedades como a afirmação da cor, a superfície e a planaridade foram exploradas pelos expressionistas abstratos, revivendo uma tradição vinda do cubismo (ANFAN, 2013).

Sobre a pintura modernista, Greenberg afirma:

[...] o modernismo usou a arte para chamar a atenção para a arte. As limitações que constituem os meios de que a pintura se serve – a superfície plana, a forma do suporte, as propriedades da tinta – [...] foram vistas como fatores positivos, e foram abertamente reconhecidas. (GREENBERG, 1960, p. 102).

Na visão de Greenberg, a planaridade da superfície foi o mais importante pressuposto para definir a arte moderna, pois “só a planaridade era única e exclusiva da arte pictórica” (GREENBERG, 1960, p. 103).

A pintura figurativa não foi totalmente abandonada na fase final do modernismo, mas, formas abstratas foram priorizadas, não para excluir o representativo, mas para se despojar da tridimensionalidade, que é um domínio característico da escultura (GREENBERG, 1960).

O expressionismo abstrato, baseado nos pressupostos da pintura modernista, foi influenciado pela não figuração e planaridade vistos na pintura abstrata. Assim, usam formas, cores e marcas gestuais para alcançar seu efeito (TATE, 2011?).

Irving Sandler, um crítico envolvido na leitura primeira do Expressionismo Abstrato e, na época, célebre por isso, em *The Triumph of American Painting: a History of Abstract Expressionism* (1970), formaliza uma divisão de dois grupos de expressionistas abstratos. Os chamados *action painters*<sup>3</sup> que trabalhavam com pinceladas expressivas e trabalhos *all-over*<sup>4</sup>, e os artistas que trabalhavam com pinturas de campos de cor<sup>5</sup>, preenchendo a tela com grandes áreas de uma única matiz. (ANFAM, 2013).

---

<sup>3</sup> Segundo o site do *Tate Museum*, o termo *action painters* é aplicado aos artistas que trabalharam entre os anos 1940 e início dos anos 1960, cuja abordagem à pintura enfatizava o ato físico de pintar como parte essencial do trabalho final. (Tradução minha). Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/action-painters>>. Acesso em: 05 de dezembro de 2019

<sup>4</sup> Segundo o site do *The Museum of Modern Art*, a pintura *all-over* é uma abordagem de pintura que surgiu com o Expressionismo Abstrato, em que cada área da composição recebe igual atenção e significado. As composições variam amplamente e incluem telas totalmente cobertas por camadas de tinta ou preenchidas com pinceladas, gotejamentos, manchas ou outras marcações. (Tradução minha). Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/terms/182>>. Acesso em: 05 de dezembro de 2019

<sup>5</sup> O autor define as pinturas de campo de cor com o termo *colour-field painting*, originado do inglês.

Figura 1 - LIFE Magazine. *The Irascibles*. Photograph. 1951



Reprodução Fotográfica: Maria Eduarda Borges Duarte (2018)

Pollock, de Kooning e Kline estavam no grupo de *action painters*, pois eles trabalhavam a partir da noção de espontaneidade e improviso, usando trinchas e às vezes pedaços de madeira para fazer movimentos gestuais de varredura. O grupo que trabalhava com campos de cor era representado por Mark Rothko, Barnett Newman e Clyfford Still, que criavam composições simples com grandes áreas de cor, propondo uma visão contemplativa ou meditativa ao espectador (ANFAM, 2013).

Em *Pintura “à americana”*, de 1955, Clement Greenberg afirma que houve uma certa comoção em torno dos chamados Expressionistas Abstratos, termo comumente utilizado hoje em dia e que foi cunhado na época pelo jornalista Robert Coates, do *New Yorker*. Posteriormente, o crítico Harold Rosenberg publicou na *Art News* o artigo intitulado *The American Action Painters*, no qual denominou não mais que quatro artistas de *action painters*. Para Greenberg:

A justificação para o termo “expressionista abstrato” reside no fato de que a maioria dos pintores que ele designa se norteou pelo expressionismo alemão, russo ou judaico, desprendendo-se da arte abstrata cubista tardia. [...] partiram da pintura francesa, adquiriram dela seu senso básico de estilo [...] extraíram dessa pintura sua mais vívida noção de uma arte maior, ambiciosa, e da direção geral que a arte tinha de seguir na época em que viviam (GREENBERG, 1955, p. 77).

Na direção contrária de Greenberg, em *The American Action Painters* (1952), Harold Rosenberg traz sua visão do Expressionismo Abstrato. Rosenberg afirma que as telas dos *action painters* passam a ser o local onde um ato acontece em vez de um espaço de reprodução ou expressão de um objeto; a tela não abriga mais uma pintura, mas, um evento performático, deixando claro como os *action painters* estão ligados à noção de gestualidade em suas obras. Para ele, o gesto nas telas foram um gesto de libertação de valores políticos, estéticos e morais (ROSENBERG, 1952).

Este trabalho tem como objetivo identificar as especificidades da gestualidade em Pollock e em Kline. Ao selecionar esses dois artistas que, segundo a crítica de arte da época faziam parte dos *action painters*, busco com esta monografia ir contra o cânone vigente - que colocava os artistas em um mesmo nicho - como se todos seguissem os mesmos princípios gerais no qual estavam inseridos, sem considerarem as particularidades de cada pintor. Assim, serão utilizadas obras selecionadas para uma análise comparativa, buscando semelhanças e distinções.

No primeiro capítulo será apresentado Jackson Pollock e suas obras selecionadas, assim como as críticas feitas a ele e aos seus métodos de pintura. O segundo capítulo abordará Franz Kline e suas obras, assim como seus métodos e fortuna crítica. O terceiro capítulo trará a comparação entre os dois artistas e seus métodos, partindo do ponto da gestualidade, buscando pontos convergentes e divergentes na produção artística do pós-guerra.

## 2 JACKSON POLLOCK

Em 1931, recém-chegado a Nova Iorque, Jackson Pollock<sup>6</sup> iniciou seus estudos na *Art Students League of New York*, sob mentoria de Thomas Hart Benton. Durante quase toda a década de 1930 as pinturas de Pollock ecoavam as referências de seu mentor (MANCOFF, 2016).

Preso ao espaço de enquadramento da pintura, proveniente do Renascimento, Pollock passou a incorporar já no fim da década de 1930, características ligadas ao muralismo mexicano, que ficaram evidentes no aumento discreto do tamanho das telas e no ritmo das pinceladas lineares abstratas, mas ainda referenciado em figuras humanas. Parte dessa mudança veio ao assimilar as lições dos muralistas Diogo Rivera, David Siqueiros e, principalmente, Jose Clemente Orozco (ANFAN, 2013).

Em 1939, Pollock ficou fortemente impactado pela obra *Guernica* (1937), de Pablo Picasso, que o despertou para o poder da pintura abstrata e para a revolução cubista, que ele não conseguia enxergar por uma lealdade cega a Benton. A tela de Picasso trouxe ao artista um instinto competitivo feroz e isso ficou bastante claro em seus trabalhos à época, quando produziu pequenas figuras na estética cubista e desenhos com variações de *Guernica*. Isso lhe trouxe independência artística, o que o levou a abandonar as referências artísticas de Benton e trabalhar em uma arte própria. (SOLOMON, 1987).

Seguindo a estética abstrata, Pollock produziu em 1941 a obra *Birth*, na qual é perceptível a inspiração em Picasso, já que ele conseguiu se apropriar de inovações do espanhol, como o espaço raso e as formas achatadas. (SOLOMON, 1987).

A pintura *Mural*, de 1943, foi a maior que Pollock já produziu – 603,2 x 243,2 cm – e marcou o avanço do aspecto e do processo de pintura do artista. Foi aí que

---

<sup>6</sup> Paul Jackson Pollock nasceu em janeiro de 1912 em Wyoming, EUA. Mudou-se para Nova Iorque com 18 anos, em 1930, e fez aulas de arte com Thomas Hart Benton.

ele abandonou a figuração, expandiu a escala de suas obras e passou a desenvolver o que viria a ser, anos depois, a sua técnica de *dripping*<sup>7</sup> (MFA, 2019).

*Mural* (1943), provavelmente ecoou na mente de Pollock quando em 1946 o artista comprou vários metros de lona, os colocou no chão e começou a pintar com os gotejamentos e derramamentos de tinta sobre a tela estendida, dando início à fase de *dripping* (MARTIN, 2014).

Um artigo da revista *Life*, em 1949, elegeu Jackson Pollock como o melhor pintor vivo dos EUA e sua produção, dessa época, realmente chamou bastante a atenção. Na última década de vida trabalhou incansavelmente, porém, nos últimos anos, sua obra não consistia somente na técnica de *dripping*, pois ele passou a utilizar outros materiais além da tinta fluida (ROBERTSON, 1960).

Tendo como trabalhos mais reconhecidos seus *dripping* e pinturas *all-over*, que datam de 1946 a 1954, Pollock desenvolveu uma técnica que impressionou os críticos e curadores da época. Segundo Greenberg, as pinturas *all-over* consistiam em um sistema de motivos uniformes que, no caso de Pollock, são as linhas promovidas pelo *dripping*, que se estendem pela tela de forma aparentemente infinitas, extravasando o fim da peça, gerando uma sensação de papel de parede. É um tipo de pintura que faz os olhos do espectador dançarem pela tela e não pararem em apenas um lugar (GREENBERG, 1995).

Em 1950, o fotógrafo Hans Namuth fez registros de fotos e vídeos enquanto Pollock realizava algumas de suas pinturas. O estúdio do artista foi montado em um tipo de celeiro em sua propriedade e ele trabalhou cercado por suas pinturas anteriores, sempre encarando um diálogo visual com suas conquistas e origem. Observando o vídeo feito pelo fotógrafo é possível notar de perto a técnica do artista. O *dripping* começou a ser usado por Pollock em 1947, mas sofreu alterações durante os anos seguintes de sua produção. Sua técnica consistia em derramar a tinta na tela

---

<sup>7</sup> *Dripping* é uma técnica de pintura abstrata na qual a tinta líquida é derramada, gotejada, espalhada, lançada sobre a tela estendida no chão. (MOMA, 2010)



estendida no chão, enquanto andava em volta dela (O'CONNOR, 1979). Segundo Pollock:

'Eu não trabalho com desenhos ou rascunhos, minha pintura é direta. Usualmente pinto no chão. Gosto de trabalhar em uma tela de grandes dimensões. Sinto-me mais confortável, mais em casa, em uma grande área. Tendo a tela no chão eu me sinto mais próximo, como parte da pintura. Dessa forma, eu posso andar em volta, trabalhar por todos os quatro lados e estar dentro da pintura. [...] às vezes eu uso um pincel, mas no geral gosto de usar um pedaço de madeira. Às vezes jogo a tinta diretamente da lata' (POLLOCK, 1950, in. NAMUTH, Hans. Jackson Pollock 1951)<sup>8</sup>

Allan Kaprow, em *O Legado de Jackson Pollock*, de 1958, apresentou Pollock como um tipo de *performer*. A energia canalizada e a postura do artista enquanto era filmado pintando com o cigarro sempre à boca e as botas sujas de tinta movimentando-se em volta da tela, derramando a tinta com gestos longos e improvisados, conduziram-no a essa leitura.

Embora a premissa do Expressionismo Abstrato seja a espontaneidade e a improvisação, Greenberg esclareceu, muitas vezes, que a arte de Pollock não era tão acidental e improvisada quanto parecia, já que o pintor fazia referências ao cubismo e suas obras eram fruto de muito estudo e disciplina. O que muitos interpretavam como uma atitude automática, o crítico via como esforço de Pollock para tornar as pinturas imparciais, sem o toque real do artista. Buscando essa impessoalidade, o pintor começou com os *drippings*, usando bastões de madeira, em vez de pincéis, e tinta líquida. Esses dois artifícios foram utilizados para que ele se livrasse dos hábitos do braço quando se utiliza um pincel (GONÇALVES, 2013).

Destacando-se entre os *action painters*, Pollock, durante sua produção mais madura, fazia obras que retratavam, segundo Michael Leja, uma “ação pura e simples,

---

<sup>8</sup> Tradução minha

espontânea e intuitiva, livre do controle consciente<sup>9</sup>, exigindo um equilíbrio mental e físico preciso, e motivada por impulsos inconscientes de energia” (LEJA, 1993. p. 187)<sup>10</sup>. Dessa forma, suas pinturas possuem uma tensão entre o controle e o descontrole, um conflito entre a ordem e o caos. Isso pode ser observado em seus *drippings*, expressos em um emaranhado de traços que exigiam gestos firmes e com manipulação precisa do fluxo de tinta para que as linhas caíssem com tamanha precisão, mas ainda assim aparentando ser um caos espontâneo. (LEJA, 1993).

Conforme Pollock:

[...] quero expressar meus sentimentos na pintura em vez de ilustrá-los. A técnica é só um meio para chegar a essa afirmação. Quando pinto, tenho uma noção geral de onde estou. Eu posso controlar o fluxo da tinta. Não existe acidente. Não tem começo, nem fim. (...) não tenho medo de mudanças, de destruir a imagem, porque a tinta tem vida própria, e tem que deixá-la viver. ’ (POLLOCK, 1950, in. NAMUTH, Hans. Jackson Pollock 1951)<sup>11</sup>

A seguir serão analisadas três obras do artista, escolhidas por terem sido produzidas com utilização da técnica de *dripping* entre os anos 1948 e 1950, mesma época em que ele, rompendo com a fase de elementos figurativos, deixou de dar nome às suas obras e adotou números para identificá-las, para possibilitar, segundo explicação de sua esposa Lee Krasner, "ver a pintura em sua forma mais pura". (MOMA, 2018). Assim foram escolhidas *Number 5*, *Number 1, 1950 (Lavender Mist)* e *Number 27*.

---

<sup>9</sup> Guarda relação com o automatismo psíquico, definido por André Breton no Manifesto Surrealista, como forma de expressar o funcionamento real do pensamento na ausência de qualquer controle exercido pela razão, isento de qualquer preocupação estética. (Tradução minha). Disponível em: <[https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/themes/surrealism](https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/surrealism)>. Acesso em 05 de dezembro de 2019

<sup>10</sup> Tradução minha

<sup>11</sup> Tradução minha

## 2.1 ANÁLISE DE OBRA

### 2.1.1 *Number 5*, 1948

Figura 2 - POLLOCK, J. *Number 5*. Oil on fiberboard. 1948. 243.8 x 121.9 cm. Private collection, New York



Fonte: <http://totallyhistory.com/no-5-1948/>. Acesso em: 24 de maio de 2019

*Number 5*, de 1948, é uma das maiores telas que Pollock já produziu. A extensão da obra faz com que as linhas presentes tenham formas bem distintas, contendo muitas linhas curvas. Boa parte das linhas não ultrapassa muito da borda da tela, contendo linhas pequenas e de movimento lento perto das margens.

A paleta de cores utilizada por Pollock em *Number 5* não se mantém apenas entre os tons de preto e branco. O cinza usado em abundância traz um grande peso para o centro da pintura, onde está localizada a maior parte dessa cor. A tinta preta, que realça o cinza e o tom levemente alaranjado da tela, é concentrada por Pollock nas bordas da pintura. Em alguns pontos é possível ver algumas linhas curvas, em cor verde musgo, que se confundem levemente em meio a outras cores. O branco é pouco usado, mas é visível principalmente no canto inferior direito em traços finos, feitos com movimentos rápidos.

As cores mais impactantes de *Number 5* são o vermelho e o amarelo. O vermelho de tom escuro está presente em toda a tela, contrastando com o cinza, branco e preto, e se misturando com o amarelo em alguns momentos, criando um laranja escuro. O amarelo é a cor que traz vida para o quadro, iluminando os pontos mais escuros. Ele está bem presente em todos os cantos da pintura. Nos cantos é possível ver linhas amarelas curtas e finas, feitas com movimentos rápidos. Já no meio, as linhas são mais grossas e maiores, indicando um movimento menos fluido.

Assim como na maioria das obras de Pollock, o centro de *Number 5* é mais densamente carregado de tinta, tendo linhas mais juntas e intrincadas, ressaltando o acúmulo das camadas de tinta sobrepostas. Nas bordas, observam-se linhas mais espaçadas facilmente identificadas, permitindo visualizar a cor de fundo da tela. Por se manter quase completamente coberta de tinta e devido ao tamanho monumental da tela, a obra tem uma aparência extremamente caótica e quase sufocante.

Figura 3 - POLLOCK, J. *Number 5*. 1948. Oil on fiberboard. 243.8 x 121.9 cm. Private collection, New York - detalhe



Fonte: <http://totallyhistory.com/no-5-1948/>. Acesso em: 24 de maio de 2019

### 2.1.2 *Number 1, 1950 (Lavender Mist)*, 1950

Figura 4 - POLLOCK, J. *Number 1, 1950 (Lavender Mist)*. 1950. Oil, enamel, and aluminum on canvas. 1950. 221 x 299.7 cm. National Gallery of Art, Washington DC



Fonte: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.55819.html>. Acesso em: 12 de maio de 2019

Em *Number 1 (Lavender Mist)*<sup>12</sup> a tela é quase completamente coberta por derramamentos, com linhas cruzadas e gotejamentos. Pollock realizava esses trabalhos com a tela no chão, andando em volta dela e desenhando no ar, utilizando-se de pedaços de madeira e cabos de pincel para esparramar a tinta de forma fluida. As cores mais utilizadas por Pollock são o preto, o branco brilhante, uma variedade de cores neutras como o creme, o marfim e o *off-white*, um tom de pêssego, cinza em tonalidade de metal e prata. São perceptíveis alguns pontos de azul turquesa que trazem contraste interessante com as cores sóbrias selecionadas pelo artista. No canto superior direito há um pequeno ponto quase imperceptível de tinta cor de

---

<sup>12</sup> Áudio de descrição verbal da obra, disponível no site da *National Gallery of Art*, foi utilizado para melhor compreensão das cores selecionadas pelo artista.

abóbora. A tinta esmalte usada por Pollock é brilhante, isso pode ser observado principalmente no uso do preto.

As cores estão sobrepostas de forma desigual, o que indica que o artista não utilizou uma cor por vez, mas sim, várias ao mesmo tempo, criando camadas complexas de tintas diversas formando uma composição *all-over* que instrui os olhos do espectador a não pararem em apenas um ponto da obra. As linhas se movem em todas as direções, com suas formas retas ou levemente curvadas, resultado dos movimentos realizados pelo artista ao andar em volta da pintura. As linhas se acumulam no meio, proporcionando uma densidade palpável e forte materialidade visual da tinta. Além da densidade no meio é possível ver, em algumas partes, camadas de acúmulo de pigmento, como se ele tivesse sido jogado, passado pelo processo de secagem e recebido outras camadas posteriormente. Nos cantos, as linhas derramadas por Pollock são menos presentes, de forma que é possível ver a cor crua da tela, havendo menos acúmulo que em outras partes, contendo linhas mais separadas e de fácil distinção.

A obra destaca muito a técnica de *all-over* e, devido às cores que se misturam facilmente, os olhos do espectador não param em apenas um local, sempre buscando um ponto focal. O preto não é tão brilhante, então, não chama tanto a atenção em relação às demais cores. Apenas ao se aproximar da tela é que se pode ver claramente as distinções de cores, e a imagem pode passar a ideia de menos confusa.

Figura 5 - POLLOCK, J. *Number 1, 1950 (Lavender Mist)*. 1950. Oil, enamel, and aluminum on canvas. 1950. 221 x 299.7 cm. National Gallery of Art, Washington DC - detalhe



Fonte: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.55819.html>. Acesso em: 12 de maio de 2019

### 2.1.3 *Number 27*, 1950

Figura 6 - POLLOCK, J. *Number 27*. 1950. Oil, enamel, and aluminum on canvas. 124.6 x 269.4 cm. Whitney Museum of American Art, New York



Reprodução Fotográfica: Maria Eduarda Borges Duarte (2018)

*Number 27*<sup>13</sup>, embora tenha sido criada no mesmo ano de *Number 1*, em 1950, tem características bastante distintas. *Number 27* foi realizada durante as filmagens feitas por Namuth, quando foi possível observar como o artista se movia enquanto a produzia. Pollock se concentrou em apenas seis cores nessa pintura, utilizando-se de ocre, de rosa, de branco, de bronze, de prata e de preto. Nessa tela, diferente das duas citadas anteriormente, o artista usou uma cor de cada vez, o que fez com que as cores se sobrepusessem às outras. Usando as colorações preta, ocre, rosa, branco (em grande quantidade), bronze e finalizando com prata, Pollock criou planos de cores na tela. O contraste é fraco, já que o preto é sobreposto por todos os outros matizes e as três tonalidades mais evidentes acabam sendo as mais neutras. Dessa forma, o prata e o bronze se misturaram um pouco, evidenciados apenas

---

<sup>13</sup> “É incrível assistir Pollock trabalhar, vê-lo mover-se em volta de toda a tela enquanto aplica a tinta com pedaços de madeira. [...] O *dripping* é tão impulsivo, irracional. É como um jazz improvisado” (Tradução minha) – Áudio sobre a pintura *Number 27*, obtido por mim, de audioguia, em visita à exposição *Pollock e la Scuola di New York*, em 2018, no *Complesso del Vittoriano*, Roma.

quando em contato direto com o branco. As poucas linhas de amarelo e rosa trazem vida para uma monotonia de tons neutros.

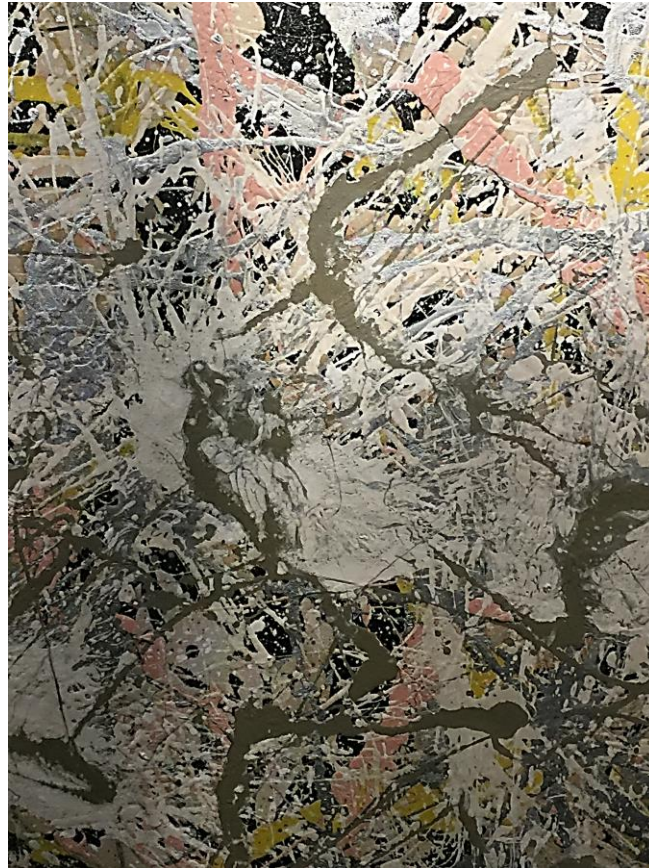
As cores claras parecem flutuar, sendo destacadas pelo preto, pouco visto. A primeira camada é quase completamente apagada pela segunda, e assim sucessivamente. Segundo Pepe Karmel, professor da *New York University*, Pollock confundiu, deliberadamente, a sequência das camadas, gotejando cores de valor médio sobre a camada branca e branco sobre a superfície preta.

Sabe-se que Pollock utilizava cabos de pincéis e pequenos pedaços de madeira para levar a tinta à tela. As linhas da obra deixam claro que o artista utilizou diferentes materiais para os derramamentos de tinta. A largura das linhas em branco e prata, por exemplo, indica que Pollock teria utilizado um pedaço de madeira mais largo para a introdução dessas cores na tela. As linhas em amarelo e rosa não são tão grossas como as linhas em branco e nem tão estreitas como as linhas em bronze, que provavelmente foram feitas com o cabo de um pincel. Existe um ritmo claro de movimento em *Number 27*, evidente principalmente nos respingos e nas linhas de cor branca.

Novamente a pintura de Pollock concentra grande parte da materialidade da obra no centro da tela, embora não tenha um único ponto focal, já que é uma pintura *all-over*. Nas bordas, é possível ver a cor crua da tela, com respingos mais espaçados, porém, por utilizar-se de uma cor por vez para a confecção, há também espaços vazios no centro. Apesar de a obra aparentar um certo caos, a quantidade de tinta presente nela, em comparação com as duas obras anteriores, ainda é menor e pode passar uma sensação menos caótica e sufocante.



Figura 7 - POLLOCK, J. *Number 27*. 1950. Oil, enamel, and aluminum on canvas. 124.6 x 269.4 cm. Whitney Museum of American Art, New York – detalhe



Reprodução Fotográfica: Maria Eduarda Borges Duarte (2018)

### 3 FRANZ KLINE

Enquanto outros expressionistas abstratos passaram uma década experimentando técnicas diversas e amadurecendo seus trabalhos até o fim da década de 1940, Franz Kline<sup>14</sup> manteve-se focado em fazer pinturas figurativas e desenhos das paisagens de Nova Iorque (MESSINGER, 2000). Levando em consideração o movimento artístico da época, Kline sentiu-se pressionado a enfrentar a abstração e modificar seus trabalhos (ANFAM, 2013).

Em algum momento entre 1948 e 1949, Kline modificou completamente sua maneira de pintar, chegando à sua fase das pinturas *Black-and-White*. Parte da mudança veio em 1948, quando teve a oportunidade de ver alguns de seus desenhos projetados nas paredes do estúdio do amigo Willem de Kooning. Ver suas reproduções em grande escala foi transformador para Kline, como aponta Danto:

Ele deve ter visto naquele momento, com a intuição de um gênio, o poder expressivo do tamanho. A maioria de nós presta pouca atenção ao fato de que o que vemos projetado na parede ou em uma tela é um grande alarguecimento da imagem, principalmente porque vemos esse alarguecimento como um meio para tornar a imagem mais clara. [...] Para Kline, naquele momento, a escala tornou-se palpável e crucial, como se os desenhos fossem, não somente reproduzidos e projetados, como magicamente transformados e engrandecidos. Os rabiscos energizados de papel barato - talvez uma folha de lista telefônica - estava metamorfoseando em algo imenso e sublime. (DANTO, 1986, p. 185)<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Franz Rowe Kline nasceu em 1910, na cidade de Wilkes-Barre, EUA. Estudou em Boston e posteriormente na Heatherly's School of Art em Londres, entre 1936 e 1938. Estabeleceu-se em Nova Iorque, com a esposa, em 1938. Situado na cidade, Kline tornou-se amigo de artistas como Willem de Kooning, Philip Guston, Conrad Marca-Relli, Bradley Walker Tomlin e o fotógrafo Aaron Siskind. (MESSINGER, 2000)

<sup>15</sup> Tradução minha

Ao entender como a escala transformava seus desenhos, Kline modificou seu processo de pintura. Ainda fazendo pequenos esboços e planejando os desenhos em blocos de notas ou listas telefônicas, o artista optou por retirar a tela do cavalete e colocá-la diretamente na parede, devido ao seu tamanho, o que afetou sua forma de se mover (DANTO, 1986).

Além disso, passou a utilizar material não artístico como galões de tinta industrial fluidas preta e branca, para conseguir o contraste necessário, e uso de trinchas de baixa qualidade. A utilização de uma tela de grande escala fez com que Kline tivesse que se mover lateralmente com movimentos de varredura e as linhas extravasassem o espaço pictórico, indicando um total movimento do punho, braço e de todo o corpo (DANTO, 1986).

Kline foi um dos primeiros expressionistas abstratos a trabalhar com pinturas em preto e branco, antecedido somente por Robert Motherwell com a série *Elegy to the Spanish Republic*, produzida entre 1948 e 1967, que contava com mais de 100 (cem) peças, algumas delas utilizando somente preto e branco. (MOMA, 2004)

Em 1950, Kline foi incluído por Greenberg e o historiador da arte Meyer Schapiro na exposição *Talent 1950 Gallery*, quando seu trabalho recebeu comentários elogiosos pela imprensa. No mesmo ano, suas grandes abstrações em preto e branco foram expostas, sozinhas, na *Charles Egan Gallery* e Kline passou a ter uma “posição de estrela”, segundo as palavras de Frank O’Hara. Após a exposição na *Charles Egan Gallery* Kline passou a ser chamado de “o artista do preto e branco”. Sobre esse rótulo, Kline comentou: "Alguns acreditam que eu pego uma tela branca e pinto uma linha preta, mas não é assim. Eu pinto branco com preto e o branco é igualmente importante" (KLINE apud MESSINGER, 2000, p. 54)<sup>16</sup>.

O trabalho de Kline foi, durante toda sua carreira como expressionista abstrato, diretamente comparado à caligrafia oriental. Por conta das amplas linhas em preto e branco, que eram semelhantes àquela caligrafia, Kline fez sucesso no Japão

---

<sup>16</sup> Afirmação feita por Kline à crítica e curadora Katharine Kun, presente no livro *The Artist’s Voice: Talks with Seventeen Artists*, de 1962.

(GORDON, 1968). Embora exista uma semelhança pictórica de suas pinturas "preto e branco" à caligrafia oriental e isso tenha estabelecido um método de abordagem comparativa por meio de comentadores, uma reavaliação mais recente apontou que a relação de Kline com os calígrafos era um empreendimento de ordem política (BOGDANOVA-KUMMER, 2017).

A semelhança foi considerada por críticos como uma forma de destacar internacionalmente o artista e acrescentar um valor diferenciado ao Expressionismo Abstrato. Recentemente foi descoberto que um grupo de calígrafos conhecidos como *Bokujinkai* entrou em contato com pintores abstratos, incluindo Kline, buscando contribuir ativamente com teorias de caligrafia e técnicas visuais para pintura abstrata, tanto nos EUA quanto na Europa. Assim, buscou um entendimento comum entre artistas de todo o globo e dar foco à caligrafia oriental na arte moderna da época (BOGDANOVA-KUMMER, 2017).

Em um dos contatos de Kline com os *Bokujinkai*, na década de 1940, Kline afirmou que se sentiu muito próximo da caligrafia japonesa, justamente pelas semelhanças com seus quadros. Porém, durante a década de 1950, um movimento conservador de nacionalismo artístico foi imposto por críticos de arte fazendo com que os artistas, tanto americanos quanto japoneses, se identificassem com o país de origem. Isso fez com que ocorresse uma politização do Expressionismo Abstrato e da caligrafia oriental. Nesse momento, o Expressionismo Abstrato passou a ser colocado como o movimento de ápice de uma arte genuinamente norte-americana (BOGDANOVA-KUMMER, 2017).

Com críticos como Greenberg e O'Hara apoiando essa noção nacionalista, Kline começou a negar sua relação com a caligrafia, embora tenha adquirido muito conhecimento por meio dessa técnica. Em uma entrevista para a crítica e curadora Katharine Kuh, Kline afirmou não ser um calígrafo, já que caligrafia é escrever e ele não estava escrevendo suas obras, e reforçou esse comentário dizendo que, não apenas utilizava tinta preta sobre tela, como também fazia uso de tinta branca, que era de grande importância para a produção desejada. Na mesma entrevista, Kline afirmou seu lugar como Expressionista Abstrato ao lado de Pollock e de Willem de

Kooning ao assegurar que a caligrafia nada tinha a ver com o movimento deles (BOGDANOVA-KUMMER, 2017).

Embora Kline negasse sua relação com a caligrafia oriental, há claras semelhanças com o método de escrita, e os dois lados saíram beneficiados dessa possível relação. Pela semelhança, Kline ganhou reconhecimento, inclusive por Greenberg, ao encontrar um tipo de abstração tipicamente americano. Os *Bokujinkai* colocaram a caligrafia no cenário da arte moderna na mesma época em que as pinturas “preto e branco” de Kline tornaram-se representativas da arte americana do pós-guerra. No fim, ainda é discutível se o apelo visual das pinturas de Kline veio de forma inconsciente ou de referências da caligrafia (BOGDANOVA-KUMMER, 2017).

Em 1956, Kline voltou a utilizar cores em suas pinturas. Tal mudança ocorreu na mesma época em que passou a atuar em outra galeria de Nova Iorque, a *Sidney Janis*. Essa troca de galeria permitiu a Kline mais liberdade para expressar-se de forma como não conseguira antes, apenas com a utilização de tinta preta e branca. Kline, infelizmente, não pode explorar completamente esse novo uso da cor por muito tempo. A morte veio em 1962, com 51 anos, por um problema do coração. No fim da vida, Kline contabilizava quase 500 trabalhos em papel. Na visão dele, o desenho foi fundamental e de grande importância em suas criações, e ele não poderia desassociar suas telas de seus desenhos (MESSINGER, 2000).

A seguir serão analisadas três obras do artista, pintadas em sua fase *Black-and-White*, todas produzidas no ano de 1956, denominadas: *Buttress*, *Mahoning* e *Monitor*.

Para Danto, Kline escolhia o nome de suas telas considerando sua experiência de vida, seus interesses e suas paixões. Ainda segundo Danto, “a relação dos títulos com as pinturas na prática do expressionismo abstrato nunca é clara” (DANTO, 2001, apud GLADU, 2014, p. 2), mas Kline costumava designar suas obras referenciando estruturas arquitetônicas e locais frequentados, principalmente, na Pensilvânia e em Nova Iorque (PERL, 2017).

Essas obras foram escolhidas para análise por interesse pessoal, tendo em vista visita no *The Museum of Contemporary Art*, em 2017 - onde estariam expostas

*Buttress e Monitor* - e na Exposição *Pollock e la Scuola di New York*, no *Complesso del Vittoriano*, em Roma, em 2018, onde *Mahoning* esteve exposta. Contudo, embora *Buttress* faça parte do acervo do Museu, não estava disponível para visitaçãõ.

### 3.1 ANÁLISE DE OBRAS

#### 3.1.1 *Buttress*, 1956

Figura 8 - KLINE, Franz. *Buttress*. 1956. Óleo sobre tela, 1,6m x 1,4m, MOCA, Los Angeles



Fonte: <https://www.moca.org/collection/work/buttress>. Acesso em: 12 de novembro de 2017

*Buttress* começou com pequenos esboços em papel e depois foi transformado em uma grande pintura com traços largos, feitos com pincéis para pintura de baixa qualidade e com pouca tinta, resultado que pode ser observado no centro do quadro, onde o preto cobre de forma parcial a tela branca. Com o fundo branco e usando apenas a tinta preta em movimentos longos, imprecisos e acidentados, Kline deixou três linhas pretas que ultrapassaram a borda da tela, uma no canto interior direito, uma na lateral esquerda e na parte de cima. As linhas cortadas mostram o movimento

de varredura feito pelo braço de Kline, levando a crer que a linha seria mais longa se a tela fosse maior e trazendo uma noção de infinitude. No meio da pintura é possível observar uma transparência na tinta preta, vinda provavelmente de um pincel com pouca tinta, proporcionando uma visão parcial do fundo branco. Há alguns respingos de tinta preta no meio da obra que provavelmente ocorreram pela velocidade e movimentos fortes usados para fazer as linhas grossas acima, mas esses detalhes não configuram um problema, já que os acidentes eram bem-vindos para os *action painters*.

Observando a Figura 9, que retrata um recorte de *Buttress*, é possível ver claramente a textura da tinta preta, decorrente de várias camadas aplicadas no mesmo local. Esse gesto repetitivo de Kline, fazendo linhas de tamanhos e espessuras diferentes, uma por cima da outra, traz materialidade para obra e evidencia a característica viscosa da tinta utilizada pelo artista.

Figura 9 - KLINE, Franz. *Buttress*. 1956. Óleo sobre tela, 1,6m x 1,4m, MOCA, Los Angeles - detalhe





### 3.1.2 *Mahoning*, 1956

Figura 10 - KLINE, Franz. *Mahoning*. 1956. Oil and paper on canvas. 204.2 x 255.3 cm. Whitney Museum of American Art, New York



Reprodução Fotográfica: Maria Eduarda Borges Duarte (2018)

*Mahoning*<sup>17</sup>, também de 1956, tem quase toda a extensão da tela preenchida por linhas pretas grossas e fortes. Utilizando-se novamente apenas de tinta preta e branca, Kline carregou a tela com várias linhas pretas partindo em todas as direções. Com linhas esfarrapadas e acidentadas, a rapidez do movimento do braço do artista é nitidamente observada pelos respingos na base da tela. As linhas mais compridas, como as três horizontais na parte de cima da obra e a linha diagonal que parte da área

---

<sup>17</sup> Este trabalho resume uma característica importante da obra de Kline. É uma obra abstrata e pintada apenas com tinta preta e branca. Inspirado pela técnica da colagem, ele colou camadas de papel e depois as cobriu com pinceladas grossas e intensas. (Tradução minha) - Áudio sobre a pintura *Mahoning*, obtido por mim, de audioguia em visita à exposição *Pollock e la Scuola di New York*, em 2018, no *Complesso del Vittoriano*, Roma.

superior esquerda, ultrapassam a margem da tela, dando força à obra ao romper com as barreiras das bordas.

O uso do branco no fundo da tela, e junto do preto, traz o tom de cinza usado para fazer apagamentos de tinta preta, o que fica evidente na base da tela. O cinza em meio às zonas de preto e branco, funciona como uma sombra para as linhas pretas, causando uma sensação de profundidade. A quantidade de tinta preta em contraste com o fundo branco e as poucas aparições de cinza, fazem com que a pintura pareça muito mais preenchida do que realmente é, principalmente pela concentração de preto no centro, impossibilitando identificar exatamente onde começa cada linha.

As linhas pretas que partem em múltiplas direções proporcionam uma estética geométrica ao quadro, de modo que os espaços vazios denotam formas que se assemelham a triângulos e retângulos. A quantidade de linhas pode remeter a um empilhado de imagens figurativas – como ripas de madeira – podendo ter inspiração em trabalhos mais antigos do artista, quando ele ainda produzia figurações.

Figura 11 - KLINE, Franz. *Mahoning*. 1956. Oil and paper on canvas. 204.2 x 255.3 cm. Whitney Museum of American Art, New York - detalhe



Reprodução Fotográfica: Maria Eduarda Borges Duarte (2018)

### 3.1.3 Monitor, 1956

Figura 12 - KLINE, Franz. *Monitor*. 1956. Oil on canvas. 199.39 x 293.37 cm. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles



Reprodução Fotográfica: Maria Eduarda Borges Duarte (2017)

Seguindo seu processo, Kline planejou e desenhou *Monitor* em um papel antes de transferir para a tela. Utilizando-se de sua paleta característica de preto e branco, ele fez muito uso do branco, dando volume ao fundo. Usando vários tamanhos de pincéis, Kline distribuiu, no canto inferior direito, linhas finas e acidentadas, assim como duas linhas verticais que as ligam à uma mais grossa. A linha mais grossa toma destaque na obra por ocupar boa parte dela e por ser a única que ultrapassa a borda da pintura, mostrando o movimento de braço total do artista. Ao usar o branco ao mesmo tempo que o preto, com as duas tintas ainda úmidas, Kline criou áreas de cinza ao tentar apagar o preto ou o branco já depositado. Na porção central inferior é notório o uso do branco para sobrepor o preto, tomando um tom de cinza diferente do

matiz que aparece no lado direito da obra. O uso do branco se torna claro como sendo uma primeira camada de tinta no painel, já que no canto inferior esquerdo percebe-se a cor crua da tela.

Figura 13 - KLINE, Franz. *Monitor*. 1956. Oil on canvas. 199.39 x 293.37 cm. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles - detalhe



Reprodução Fotográfica: Maria Eduarda Borges Duarte (2017)

#### 4 ANÁLISE COMPARATIVA

Em *A Beleza do Gesto*, Jean Galard diz que todos os nossos atos são constantemente possíveis de se converterem em gestos e simbolizarem como somos e como tratamos outras pessoas, tendo uma postura expressiva. Uma arte que se dedicasse ao gesto, indo contra os refinamentos anteriores, experimentaria gestos inusitados. Segundo ele, ficar exposto ao perigo e enfrentar um adversário mais forte é “agir pela beleza do gesto” (GALARD, 1937). Embora Galard tenha escrito esse livro cerca de dez anos antes do auge do Expressionismo Abstrato, é possível associar seu texto à vanguarda norte-americana, já que esse grupo se dedicou ao gestual e buscou ir contra os movimentos artísticos vigentes no momento, tanto nos EUA quanto em Paris. Galard diferencia ato de gesto:

O gesto nada mais é que o ato considerado na totalidade de seu desenrolar, percebido enquanto tal, observado, captado. O ato é o que resta de um gesto cujos movimentos foram esquecidos e do qual só se conhecem os resultados. O gesto se resume em seus efeitos, ainda que quisesse se mostrar espetacular ou gratuito. Um se impõe com o caráter perceptível de sua construção; o outro passa como uma prosa que transmitiu o que tinha a dizer. O gesto é a poesia do ato (GALARD, 1937, p. 27).

Ao colocar a tela no chão, Pollock perdia o contato físico com a tela, uma vez que não a tocava para a tinta ser transferida dos pincéis para a tela. Por usar uma tinta fluida de baixa viscosidade, ele desenhava no espaço e os elementos do desenho aconteciam no ar para depois cair na tela abaixo dele, criando as linhas vistas nas obras apresentadas. O ritmo das linhas feitas pelos derramamentos de tinta se desenvolviam em toda a tela, embora existisse um certo controle mais próximo às bordas. Sabendo sobre a baixa viscosidade da tinta e que a tela se encontrava no chão, além de observar as linhas de movimento em sua obra, pode-se imaginar toda a atividade física e os movimentos de Pollock ao andar em volta da tela enquanto desenhava no ar. É possível imaginar os gestos do artista, se movendo quase como

um dançarino. As linhas fazem imaginar os movimentos de pés, dos punhos, cotovelos, braços e ombros, de todo o corpo do artista enquanto lançava ou derramava devagar a tinta na tela. (MOMA, 2010). Sobre o espaço pictórico das obras de Pollock, Allan Kaprow afirma:

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. [...] 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". (KAPROW, 1958, p. 41)

A respeito da escala utilizada por Pollock, Kaprow argumenta sobre a importância da escolha do artista de usar telas em escala mural, fazendo com que suas obras deixem de ser pinturas para se tornarem ambientes. Isso acontece por conta do tamanho do espectador em relação ao tamanho da obra. "A opção de Pollock por grandes formatos faz com que sejamos confrontados, tomados de assalto, absolvidos" (KAPROW, 1958, p. 42).

As obras do artista se prolongam pela sala, dando a impressão de serem maiores. O espaço em Pollock não é palpável, linhas emaranham-se e entrelaçam-se com movimentos para fora e para dentro, dando ao espectador uma noção de extensão espacial. As pinturas de Pollock se projetam para fora e para dentro do ambiente de exposição, indo ao encontro do observador, que mais participa da obra que somente observa (KAPROW, 1958).

Não há acaso nas obras de Pollock, tudo acontece como ele gostaria. Levando em consideração que suas produções são "manifestações de energia e movimentos, como uma captura de memórias físicas armazenadas em seus braços,

mãos e mente” (EMMERLING, 2003, p. 69), nenhuma movimentação feita pelo artista pode ser tida como aleatória ou obra do acaso.

Greenberg defendia certos pressupostos no que diz respeito à pintura moderna, entre eles a planaridade da obra, a forma de suporte escolhida e as características das tintas utilizadas. Greenberg deu destaque a Pollock, justamente, por acreditar que as obras do artista se encaixavam perfeitamente nesses pressupostos (FERNANDES, 2012).

Os *all-over drippings* de Pollock cabiam perfeitamente nessa narrativa evolutiva da pintura que se voltava para si própria pois eram, em geral, composições abstratas de tons reduzidos que impediam um ilusionismo de tridimensionalidade. A dupla Greenberg - Pollock determinava os novos parâmetros para se pensar a pintura produzida após 1945 (FERNANDES, 2012, p. 201)

Nas três obras de Pollock, citadas aqui, há uma grande tensão entre a borda e o centro da obra. Ao se ajoelhar, esticar, dobrar e pintar as bordas da tela, ele quebra todos os paradigmas utilizados para o tipo de pintura da época (O’CONNOR, 1979).

O trabalho com gestualidade e em grande escala foi comum entre os expressionistas abstratos, estando presente em Kline de forma um pouco mais sutil do que em Pollock. Os trabalhos de Kline têm uma grande escala, ao ponto de o cavalete não suportar a tela, sendo necessário afixá-la à parede para possibilitar a pintura. Outros expressionistas, no entanto, trabalhavam com uma escala ainda maior, quase monumental. O gesto, porém, é claro em Kline. Seus trabalhos em preto e branco eram feitos de forma rápida, com velocidade no movimento e força no traço, o que fazia com que suas pinturas fossem acidentadas, contendo inclusive respingos. Os movimentos de varredura de Kline fazem com que as linhas pareçam extravasar para fora da tela, indicando movimento de punho, braço e corpo para cada linha feita.

A opinião de Greenberg sobre Kline não podia ser mais diferente do que aquela que o crítico direcionava a Pollock. Ao ver as obras de Kline em uma mostra

individual na *Charles Egan Gallery*, o crítico afirmou que as grandes obras com pinceladas pretas e fundos brancos e cinza eram tensas por excelência. Greenberg assegurou que apenas três ou quatro obras fizeram com que ele acreditasse que Kline era muito talentoso, mas que ainda suprimia parte de seu poder e estava em primeiro plano na cena da pintura abstrata moderna (SIEDELL, 2003).

Levando em consideração o material utilizado pelos dois artistas, tanto Kline quanto Pollock utilizavam tintas fluidas e de baixa qualidade, além das telas de grandes dimensões. Existe uma composição *all-over* em Pollock, não havendo um ponto focal em nenhuma das obras apresentadas. Kline, por sua vez, apresenta um foco, embora todas as obras tenham a característica de extrapolar para fora do espaço pictórico. Todas essas características são afetadas pela gestualidade de cada um e faz com que as obras se apresentem da forma como são.

Os trabalhos dos dois artistas têm um aspecto muito interessante que é o fato de que nenhuma das obras é o que parece ser. Para um expectador inexperiente, que não apresenta conhecimento prévio do processo artístico e que nunca teve contato com nenhuma obra dos dois artistas, os trabalhos podem parecer simplórios, de fácil manufatura.

A obra de Pollock pode parecer um amontoado de linhas incoerentes ou sem planejamento, mas é, na verdade, um caos controlado com muito cuidado e exatidão de movimentos. Kline aparenta espontaneidade, com linhas pretas e grossas parecendo terem sido feitas ao acaso completo, sem planejamento e de forma bastante espontânea, quando na verdade foram extremamente planejadas, desenhadas e projetadas para, posteriormente, serem transferidas com tinta para a tela. Pollock tem controle de seu caos, enquanto Kline planeja cada gesto de seu traço.



## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve por objetivo identificar especificidades da gestualidade da obra visual de Jackson Pollock e de Franz Kline, e articular evidências sobre como esse gesto aparece em seus trabalhos, buscando pontos convergentes e divergentes. O estudo do processo de cada artista é apresentado nos capítulos específicos, mostrando como o gesto é individualmente interpretado.

Pollock dançava em volta da tela, deixando gotejar a tinta, controlando o caos aparente, construindo com os gestos de seu punho, braço e corpo, linhas expressivas, abaixando-se, ajoelhando-se, mantendo-se “*inside the painting*”<sup>18</sup> – como ele mesmo dizia – para criar um emaranhado de linhas que fazem os olhos correrem por toda a extensão do quadro, finalizando um trabalho de pintura gestual. Seu gesto não era conscientemente planejado, mas ele sabia exatamente onde queria cada cor e cada espessura de linha. Ou seja, embora seus gestos não fossem planejados, Pollock era cuidadosamente controlado na hora de se movimentar.

Kline, por sua vez, planejava cada passo de sua obra. Desenhava em pedaços de papel, rabiscava, esboçava seus traços muito parecidos com a caligrafia oriental. Ele empenhava parte do tempo de trabalho para projetar o desenho na tela, utilizando posteriormente tinta preta e branca para se movimentar lateralmente pelo painel. Seus movimentos de braço traziam o gestual para sua obra. Com o empenho da força no braço e no punho, o gesto se transpunha para fora do espaço pictórico, dando a impressão de um traço inacabado. Seu gesto forte e rápido trazia respingos para tela, mostrando sua intensidade e uma leve falta de controle. Ou seja, Kline planejava cada passo de seu gesto conscientemente, mas não o controlava completamente.

Partindo da gestualidade dos dois artistas e da análise comparativa feita no último capítulo, percebe-se que os gestos de Pollock e de Kline pouco se assemelham.

---

<sup>18</sup> Sendo traduzido para o português como “dentro da pintura”

Isso se dá pelo próprio processo de pintura de cada um, que são muito diferentes entre si.

Os pontos convergentes seriam, basicamente, na escolha de telas de grandes dimensões, no tipo de tinta que eles utilizavam, principalmente, no que se refere à consistência e qualidade, e nos materiais e utensílios para alcançar o efeito da pintura, que na maioria das vezes eram pedaços de madeira ou cabos de pincéis.

Ao fim deste trabalho, acredita-se que o objetivo tenha sido alcançado, embora com algumas dificuldades a despeito da indisponibilidade de material bibliográfico sobre o legado de Franz Kline, em especial sobre seu processo artístico e análises críticas de suas obras. As análises feitas sobre Kline foram uma tentativa de enaltecer o pintor expressionista abstrato e suas obras “preto e branco” que, pela fama de Pollock e outros expressionistas, foram ofuscadas nesse cânone específico.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANFAM, David. **Expressionismo Abstrato**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes. 2013.
- BIOGRAPHY.COM. **Jackson Pollock**. Disponível em: <<https://www.biography.com/people/jackson-pollock-9443818>>. Acesso em: 7 de outubro de 2017.
- BEALS, Jennifer. **Black-and-White**. Art documentation. Milan, Italy. Vol. 24, No. 1. Pp. 55. 2005.
- BOGDANOVA-KUMMER, Eugenia. **Contested Comparisons: Franz Kline and the Japanese Calligraphy**. 2017. Tate Papers.
- DANTO, Arthur. **The Vital Gesture: Franz Kline in Retrospect**. The Nation. Pp. 184-187. 1986.
- EMMERLING, Leonhard. **Pollock**. TASCHEN, 2003.
- FERNANDES, Ana Cândida Franceschini de Avelar. **Por uma arte brasileira: modernismo, barroco e abstração expressiva na crítica de Lourival Gomes Machado**. 2012. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. doi:10.11606/T.27.2012.tde-17052013-153846. Acesso em: 16 de junho de 2019.
- GALARD, Jean. **A beleza do gesto: uma estética de conduta**. Tradução: Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. – (Crítica Poéticas, 7).
- GLADU, Martin. **The Titles of Franz Kline's Works: a Taxonomy**. [2014?]. [s.n]. [s.l]. p. 1-18.
- GONÇALVES, Rosa. **Clement, Greenberg: o Expressionismo Abstrato e a crítica de arte durante a Guerra Fria**. Cultura Visual, n. 19, julho/2013. Salvador: EDUFBA, 2013. p. 101-114.

GORDON, John. **Franz Kline, 1910 – 1962**. in Catálogo Franz Kline, 1910 – 1962. Whitney Museum of American Art. 1968.

GREENBERG, Clement. Pintura “à americana”. 1955. in COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória. **Clement Greenberg e o Debate Crítico**. 1997. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 280 p.

\_\_\_\_\_, Clement. Pintura Modernista. 1960. in COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória. **Clement Greenberg e o Debate Crítico**. 1997. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 280 p.

HESS, Barbara. **Expressionismo Abstrato**. Taschen. 2011.

JANSON, H. W. **História da Arte**. 5 edição. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

KAPROW, Allan. O Legado de Jackson Pollock. 1958. in COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória. **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.

KARMEL, Pepe. **Jackson Pollock, Number 28**. in. Catálogo “Abstract Expressionism and Other Modern Works: The Muriel Kallis Steinberg Newman Collection in the Metropolitan Museum of Art”. 2007. Metropolitan Museum of Art, New York.

LEJA, Michael. **Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s**. 1951. Yale University Press. New Haven and London. 1993.

MANCOFF, Debra. “I taught Jack that” – Thomas Hart Benton and his student, Jackson Pollock. 2016. RA Magazine. 2016. Disponível em: <<https://www.royalacademy.org.uk/article/magazine-thomas-hart-benton-jackson-pollock>>. Acesso em: 05 de dezembro de 2019.

MARTIN, Steve. That Goddam Surface. In PHENIX, Alan et al. **Jackson Pollock’s Mural: the Transitional Moment**. 1 ed. J. Paul Getty Trust Publication, 2014.

MESSINGER, Lisa. in Catálogo **Expresionismo Abstracto: Obras sobre Papel. Colección The Metropolitan Museum of Art, Nueva York**. 2000. Fundación Juan March.

MFA. **Mural: Jackson Pollock | Katharina Grosse.** 2019. Disponível em: <<https://www.mfa.org/exhibitions/mural-jackson-pollock-katharina-grosse>>. Acesso em 05 de dezembro de 2019.

MOCA. **Buttress.** Disponível em: <<https://www.moca.org/collection/work/buttress>>. Acesso em: 12 de novembro de 2017.

\_\_\_\_\_. **Monitor.** Disponível em: <<https://www.moca.org/collection/work/monitor>>. Acesso em: 12 de novembro de 2017.

MOMA. **Allover Painting.** Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/terms/182>>. Acesso em: 05 de dezembro de 2019.

\_\_\_\_\_. **Franz Kline.** 2010. In KHAN ACADEMY. Disponível em: <<https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/abstract-exp-nyschool/abstract-expressionism/v/moma-franz-kline>>. Acesso em: 20 de novembro de 2017.

\_\_\_\_\_. **Jackson Pollock.** 2010. In KHAN ACADEMY. Disponível em: <<https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/abstract-exp-nyschool/abstract-expressionism/v/moma-jackson-pollock>>. Acesso em: 20 de novembro de 2017.

\_\_\_\_\_. **Number 1A,** 1948. 2018. Disponível em <<https://www.moma.org/collection/works/78699>>. Acesso em: 05 de dezembro de 2019.

\_\_\_\_\_. **Robert Motherwell.** 2004. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/79007>>. Acesso em: 05 de dezembro de 2019.

\_\_\_\_\_. **The Painting Techniques of Franz Kline.** 2010. In KHAN ACADEMY. Disponível em: <<https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/abstract-exp-nyschool/abstract-expressionism/v/moma-painting-technique-kline>>. Acesso em: 20 de novembro de 2017.

\_\_\_\_\_. **The Painting Techniques of Jackson Pollock,** 2010. In KHAN ACADEMY. Disponível em: <<https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/abstract-exp-nyschool/abstract-expressionism/v/moma-painting-technique-pollock>>. Acesso em: 20 de novembro de 2017.

NAMUTH, Hans. **Jackson Pollock 51**. 1951 (10m13s). Disponível em: <[www.openculture.com/2011/08/jackson\\_pollock\\_lights\\_camera\\_paint.html](http://www.openculture.com/2011/08/jackson_pollock_lights_camera_paint.html)>. Acesso em: 9 de julho de 2019.

NATIONAL GALLERY OF ART. **Number 1, 1950 (Lavender Mist)**. Disponível em: <<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.55819.html>>. Acesso em: 12 de maio de 2019.

\_\_\_\_\_. **Number 1, 1950 (Lavender Mist), Pollock** (Verbal Description). Disponível em: <<https://www.nga.gov/audio-video/audio/collection-highlights-east-building-verbal-description/number-1-1950-lavender-mist-pollock.html>>. Acesso em: 12 de maio de 2019.

O'CONNOR, Francis. **Hans Namuth's Photographs of Jackson Pollock as Art Historical Documentation**. Art Journal. Vol. 39, No. 1. (Autumn, 1979). p. 48-49.

O'HARA, Frank. Franz Kline Talking. in **Evergreen Review Reader: 1957 – 1966**. Foxrock Books. 1998.

PAUL, Stella. **Abstract Expressionism**. In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. Disponível em: <[https://www.metmuseum.org/toah/hd/abex/hd\\_abex.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/abex/hd_abex.htm)>. Acesso em: 28 de novembro de 2018.

PERL, AnnMarie. **A Persistent Passion for the Print**. In Meryon 1960-1 by Franz Kline. Tate Research Publication, 2017. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/meryon/print>>. Acesso em: 05 de dezembro de 2019.

ROBERTSON, Bryan. **Jackson Pollock**. Thames and Hudson. 1960.

ROSENBERG, Harold. **The American Action Painters**. Artnews. New York. p. 22-23/48-50. 1952.

SIEDELL, Daniel. **Art Criticism as Narrative Strategy: Clement Greenberg's Critical Encounter with Franz Kline**. Journal of Modern Literature. 26, 3/4. Indiana University Press, 2004.

SOLOMON, Deborah. **Pollock: a biography**. Copper Square Press. New York, 1987.

TATE. **Abstract Art**. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/abstract-art>>. Acesso em: 08 de dezembro de 2019.

\_\_\_\_\_. **Action Painters**. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/action-painters>>. Acesso em: 05 de dezembro de 2019.

THE ART STORY. **Franz Kline**. 2017. Disponível em: <http://www.theartstory.org/artist-kline-franz.htm>. Acesso em: 3 de outubro de 2017.

TOTALLY HISTORY. **No. 5, 1948**. 2012. Disponível em: <<http://totallyhistory.com/no-5-1948/>>. Acesso em: 28 de maio de 2019.

WIGEL, Donald. **Jackson Pollock**. ParkStone, 2003.