

O Fantasma de Jackson Pollock: Os estranhos movimentos do pintor pelas lentes do cinema

Alessandra Bergamaschi

Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes
alessandra.bergamaschi@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-9534-0643>

RESUMO O artigo se propõe analisar o filme experimental de Hans Namuth, *Jackson Pollock 51*, sobre o processo de Pollock na fase do *dripping*. Ao longo do texto serão evidenciados os desajustes entre a tentativa de capturar o segredo dos movimentos do artista em volta da tela e as opacidades introduzidas pela câmera, que ao invés de mostrar mais, paradoxalmente, desnaturaliza o olhar. Os casos de Matisse, que percebe a “estranha excitação” do gesto de sua mão no filme de François Campaux (1946), e da atuação de Picasso no filme de Georges Clouzot, *O Mistério Picasso* (1956), servirão como contrapontos para explorar o tema da mediação da pintura operada pela imagem em movimento, nesse momento de transição entre o modernismo e as práticas dos anos 1960, quando os artistas exploraram a potência do gesto e de seus duplos na *performance*, na *videoarte* e na *body art*.

PALAVRAS-CHAVE Jackson Pollock; Walter Benjamin; história da arte; pós-modernismo; cultura de massa; pintura; documentário.

A minha casa fica em Spring, East Hampton, Long Island. Eu nasci em Cody, Wyoming, 39 anos atrás. Em Nova Iorque, passei dois anos na Art Students League, com Tom Benton. Ele tinha uma personalidade forte, difícil de contrariar. Isso foi em 1929. (00:00:25)¹

A voz de Pollock acompanha, com essas frases secas e truncadas, as imagens que abrem *Jackson Pollock 51*, documentário curta-metragem em que Hans Namuth apresenta um breve retrato do artista e de seu processo criativo. Uma tomada panorâmica frontal apresenta uma casa de madeira em um cenário rural e, a poucos passos, outra construção simples e com as paredes tortas, supostamente o *atelier* do pintor. Na segunda cena, a câmera mostra uma tela horizontal esticada no chão, ao ar livre. O quadro fixo logo é quebrado por Pollock, que entra pela lateral esquerda para sentar-se em um banquinho em frente à câmera, posicionado bem no meio da tela. Tudo muito teatral, exceto pelo recorte cinematográfico, que enfoca o artista somente até à cintura: vemos os movimentos amplos e rápidos de suas pernas, até ao momento em que Pollock se agacha para calçar as velhas botas que usa para pintar. Na sequência, um *close-up* demarca o perfil do seu rosto, enquanto ele examina, pensativo, a obra: “Eu não trabalho a partir de desenhos ou esboços. Minha pintura é direta. Costumo pintar no chão” (00:01:17).

No verão de 1950, Pollock preparava a sua mostra individual na Galeria Betty Parsons, em Nova Iorque (Imagem 1), onde iria expor as obras mais icônicas da fase do *dripping*: *Lavender Mist: Number 1, 1950* (1950), *Autumn Rhythm: Number 31, 1950* (1950), *One: Number 31, 1950* (1950). A atenção em relação à sua obra era acompanhada pelo crescente interesse por sua figura pública e pelos detalhes de sua vida particular, curiosidade amplificada pela proliferação dos canais e das tecnologias de exposição midiática da época. Em 1949, quando consolida a prática do *dripping* – que implica o afastamento do pincel da superfície da tela, permitindo que a tinta seja respingada sobre ela –, Pollock e suas pinturas aparecem pela primeira vez em reproduções a cores, em uma matéria da revista *Life*. Em tom sensacionalista, intitulada “Seria Jackson Pollock o maior artista vivo dos Estados

¹ Todas as citações das falas de Jackson Pollock extraídas do filme de Hans Namuth são traduções de minha autoria.

Unidos?” (Seiberling 1949), a matéria mostrava as pinturas acompanhadas por uma fotografia de Arnold Newman que retrata Pollock em frente à sua obra.

A partir de aí, as frequentes reproduções fotográficas de Pollock e de suas pinturas dominam a recepção crítica de sua obra, levantando inúmeras questões que afetariam a leitura de seu processo de criação em um momento-chave de sua carreira. Mesmo ocupando um lugar central do debate artístico de então, em 1950, Pollock ainda não podia contar com uma reputação crítica e uma situação financeira consolidadas. O dado relevante aqui é que a pergunta provocativa da revista *Life*, complementada pelo olhar desafiador de Pollock, pode ser lida de diversas maneiras, participando da complexa dialética entre as dinâmicas política e de *gosto* envolvidas na construção do expressionismo abstrato como arte de vanguarda norte-americana. Pollock, até então figura marginal, passa então a ser apontado, com o alcance e a rapidez vertiginosos dos novos circuitos midiáticos, como o catalisador daquele grupo de artistas.

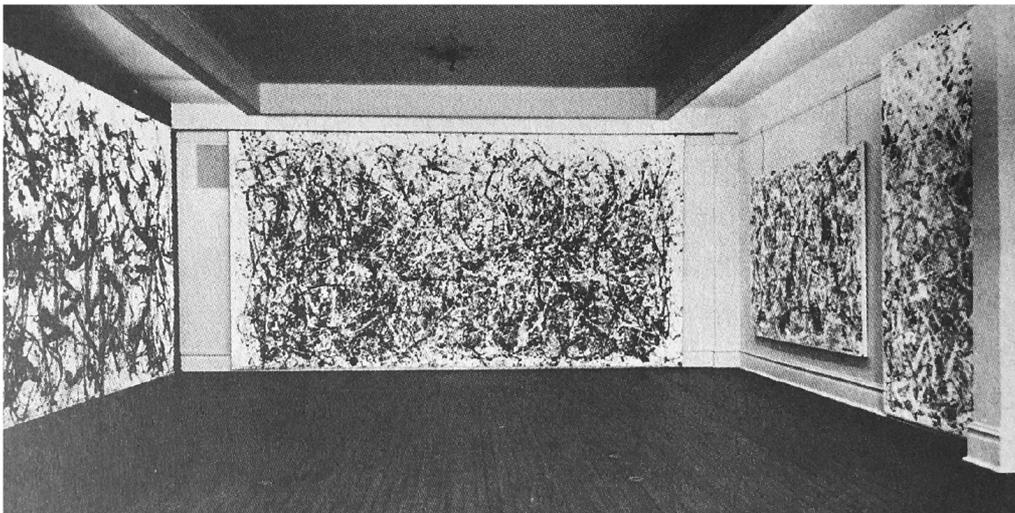


Imagem 1: Galeria Betty Parsons, Nova Iorque, 1950. À esquerda, *Number 32*, 1950; no centro, *One: Number 31*, 1950; a tela vertical à direita é *Number 27*, 1950 (Salzstein 2007, 55). | © Hans Namuth.

Os episódios de exposição midiática revelam uma transformação muito importante no campo de forças que, naquele momento, determinava a recepção e a valoração da obra de arte: a relação, a partir dali incontornável, com uma coletividade indeterminada – não mais o público politizado das primeiras vanguardas, mas a multidão distraída

preconizada por Walter Benjamin em seu notório ensaio sobre a reprodução da obra de arte (1986a). Um público que já não se depara com os originais, mas é chamado a comprovar a qualidade de simulacros, reproduções de obras que dificilmente verá ao vivo e que agora incluem o corpo e, como veremos, a fala do próprio artista. Esses contatos, muitas vezes casuais, com as obras de arte eram promovidos, na maioria dos casos, com finalidade informativa, necessitando então de breves descrições jornalísticas que lançam sobre o artista o imperativo de comunicar-se de forma clara e inequívoca.²

Os diferentes registros de representação eram então integrados em um emaranhado heterogêneo de imagens com alcance inédito, em um “espaço difuso da imagem” (Benjamin 1987). Nessa teorização, Benjamin apresenta os efeitos do novo ambiente urbano, onde nos acostumamos a imagens enormes, espalhadas entre as paredes dos prédios, como “escovas de dentes e cosméticos para gigantes” (1987, 55). Nesse contexto, Benjamin identifica o cinema como o lugar da integração radical, ou do colapso, entre o “espaço da imagem” e o “espaço do corpo”:

O olhar mais essencial hoje, o olhar mercantil que penetra no coração das coisas, chama-se reclame. Ele desmantela o livre espaço de jogo da contemplação e desloca as coisas para tão perigosamente perto da nossa cara quanto, na tela de cinema, um automóvel, crescendo gigantescamente, vibra em nossa direção. (Benjamin 1987, 55)

Quando esse olhar mercantil passa a incluir as obras de arte, torna-se cada vez mais difícil que o espaço livre da contemplação permaneça incontaminado. Em um ensaio sobre os surrealistas, também de 1928, Benjamin confere ênfase ao fato de se tratar de uma experiência coletiva na qual a *physis* se reorganizaria através da técnica em um território produzido por “imagens profanas”, desprovidas de aura, de unicidade (1986b), em que somos forçados a coexistir com imagens

² Benjamin traz, a esse respeito, um episódio originário da história da fotografia, ao descrever a exigência de indícios verbais nas vistas noturnas da desértica Paris de Eugène Atget, que fotografou a cidade no início do século XX. As paisagens urbanas, esvaziadas como cenas do crime, desorientam e inquietam o observador: surge aí a demanda por alguma pista. Logo depois, as legendas se multiplicarão nas revistas ilustradas, indicando caminhos de leitura – “verdadeiros ou falsos, pouco importa” – para as imagens (Benjamin 1986a, 107).

que provêm de diferentes matrizes, portadoras de temporalidades heterogêneas.

A hipótese que será testada ao longo do artigo é que a adaptação a esse universo imagético em formação nos Estados Unidos da América do segundo pós-guerra, onde essas transformações estavam se dando de maneira acelerada, tenha gerado descompassos derivados de movimentos de ajuste do sensório (em outras palavras, do sistema psicofísico), sujeito a essas novas mediações e espelhamentos, aflorando tanto no tecido sensível das obras quanto na estrutura teórica e discursiva que as informava.³ No caso específico de Pollock, a complexa trama de filamentos de tinta em que nos perdemos, cada um em seu tempo, contemplando a pintura era condensada, perdendo definição e escala, nas páginas das revistas mencionadas acima. O filme de Hans Namuth sobre o processo criativo do pintor, no entanto, estava prestes a revelar os estranhos movimentos que davam origem às teias de tinta. A seguir, vamos olhar de perto para o *fantasma* de Pollock – sua fala e seus gestos – nesse filme curta-metragem. A partir disso, será possível traçar um paralelo com os documentários da época sobre outros gigantes modernistas, Pablo Picasso e Henri Matisse, que se tornam espectadores de seus processos de criação com resultados distintos. Os efeitos do envolvimento do sujeito em sua própria autoimagem serão tematizados pelos artistas das geração seguinte, que, ao longo dos anos 1960, experimentam a superação dos meios tradicionais da arte e o protagonismo dos gestos no *happening*, na *performance* e na *videoarte*. O que vamos indagar a seguir, por outro lado, são as tensões existentes, nesse momento de transição, entre a autonomia da matéria e da presença pictóricas e o seu esgarçamento nas ausências, ou virtualidades, do fotográfico e da imagem técnica.

³ Abraçamos, por isso, a hipótese de que a vida pública das próprias obras não pode ser entendida enquanto algo extrínseco a elas (Clark 1999).

A sutura

Hans Namuth, então fotógrafo da *Harpers Bazaar*, instigado a indagar “aquele extraordinário efeito conhecido como Pollock”, tinha realizado uma primeira sessão de fotos no *atelier* do artista em East Hampton no final do verão de 1950. Essas imagens retratam o pintor durante a produção de *One (Number 31, 1950)*: são vistas do quadro de cima, salientando a perspectiva do pintor enquanto trabalha com a tela no chão (Imagem 2). Após ter mostrado os testes a Pollock e sua mulher, a pintora Lee Krasner, Namuth consegue autorização para continuar os ensaios, iniciando uma relação que se revelará conturbada e que será amplamente interpretada, literária e cinematograficamente.

Logo após os primeiros ensaios fotográficos, Namuth propõe estender a documentação sobre a obra e o processo artístico de Pollock para o formato fílmico e produz dois curtas, ambos em 1950. O primeiro, *Jackson Pollock Painting Number 27*, que nunca foi distribuído, é uma única sequência de sete minutos em branco e preto, filmada com o plano fixo. O outro filme, *Jackson Pollock 51*, é um curta a cores, com duração de onze minutos, editado e com trilha sonora e comentários do artista, filmado em 1950, mas datado do ano seguinte. Em 1951, o filme sobre Pollock é exibido no MoMA de Nova Iorque e a revista especializada *ARTnews* publica as fotos de Namuth em uma matéria de Robert Goodnough que terá bastante repercussão crítica (Goodnough 1950).⁴ A partir da publicação dessa reportagem, as fotos adquirem notável peso interpretativo na recepção da obra de Pollock e na historiografia do expressionismo abstrato (Kalb 2012).

⁴ A coluna em que foi publicado o texto de Goodnough fora concebida pelo diretor da revista *ARTnews*, Tom Hess, em 1949, com o propósito de ilustrar o processo pictórico dos artistas mais relevantes da cena nova-iorquina. Como o fotógrafo Rudy Burckhardt enviado, em junho de 1950, para criar as fotos que ilustrariam o ensaio, não conseguira capturar Pollock em ação, o editor decidiu publicar a matéria com as fotografias de Hans Namuth, realizadas poucas semanas depois da tentativa do primeiro fotógrafo.



Imagem 2: Hans Namuth, *Jackson Pollock painting in his studio*, 1950. Fotografia analógica p/b (Goodnough 1950, 39). | ©Hans Namuth.

No filme, o artista é retratado em uma área aberta em frente à sua casa, o que estreita a relação entre as “telas grandes” e a paisagem norte americana. O pintor prepara-se então para pintar: coloca as botas de trabalho e acende um cigarro. Os gestos são interrompidos por alguns *closes* que enfatizam detalhes de suas expressões. No filme, o artista colabora, complementando as imagens com a leitura de um texto: “Eu gosto de trabalhar em telas grandes. Me sinto mais em casa, mais à vontade em grandes áreas. Quer dizer, com a tela no chão me sinto mais próximo da pintura, parte mesmo dela” (00:01:25).

As proposições do texto, extraído do artigo “My painting”, publicado, em 1947, na revista *Possibilities*, oferecem uma explicação para o seu processo de criação: “Desse jeito, eu posso andar em volta dela [a tela], trabalhar sobre ela dos quatro lados e me sentir ‘dentro’ da pintura. Como os pintores de areia indígenas do Oeste” (00:01:35).



Imagem 3: Stills do filme *Jackson Pollock 51*, 1950. | © Hans Namuth.

Sua voz, porém, soa forçada, criando um ruído no registro supostamente documental: em certa medida, aparece descolada da imagem (é importante lembrar que a gravação do som em *voice-over* é realizada separadamente do registro das imagens, e que Pollock reproduz um texto que escrevera dois anos antes). As afirmações são peremptórias e as pausas entre elas pouco naturais: o pintor está lendo um texto, mas as palavras parecem – para ele mesmo – ter perdido sua atualidade, o que confere um caráter marcadamente encenado ao todo.⁵

Após terminar a descrição de seu processo, Pollock começa a pintar e os seus gestos logo são interrompidos pela montagem frenética de Paul Falkenberg, editor que trabalhara em muitos filmes de Fritz Lang, que desmancha a fluidez de seus movimentos. A cena é acompanhada por uma trilha dissonante, composta por Morton Feldman a partir de um solo de violoncelo. O expressionismo da estética do filme culmina em

⁵ Lee Krasner revela, em uma entrevista a Barbara Rose, a dificuldade de Pollock ao ser retratado:

B.R.: why did he allow Namuth to photograph him?

L.K.: I haven't the faintest idea. He had been photographed by other people, like Herbert Matter. It wasn't as if he had never been photographed before Namuth.

B.R.: But was he ever photographed painting before?

L.K.: No, that was the first time, and consequently the only time he was photographed working.

B.R.: Did he say anything about the experience?

L.K.: In the past he said it made him uncomfortable. He wouldn't allow it" (Rose 1980a, 82-92).

uma cena *noir* protagonizada pela sombra de Pollock que performa gestos reiterados em uma montagem rítmica na qual a figura do pintor se alterna com *closes* fixos de detalhes das suas pinturas.⁶ A exasperação do tema talvez tenha sido, na intenção do autor, uma maneira de fragmentar a reprodução das obras, simulando a impossibilidade de recepção integral delas. Os efeitos obtidos através dos movimentos de câmera e dos enquadramentos, porém, distorcem tanto as pinturas quanto a personagem em uma fácil associação, ou tentativa de *sutura*, entre a figura do artista autodestrutivo e sua obra caótica. O conceito lacaniano de sutura, inicialmente associado à teoria do cinema por Jean-Pierre Oudart, refere-se à função de esconder a fragmentação inerente à montagem e de evitar a ameaça do corte (que evoca a castração), a fim de promover a identificação do espectador no discurso fílmico.⁷

A tensão que aflora da duplicação da voz e dos gestos de Pollock no filme de Namuth sinaliza, então, um campo híbrido no qual a interpenetração entre a presença do artista e a mediação da tecnologia traz dados materiais, agora entrelaçados às virtualidades do filme, diluindo a experiência da obra original e do gesto artístico único e irrepetível. O que cria atrito é a dissonância entre a codificação da experiência estética modernista – que tanto o diretor quanto o próprio Pollock sustentam, conferindo uma interpretação forte à imagem e ao discurso do artista – e os sinais palpáveis da reorganização da percepção em curso que emergem através de detalhes do inconsciente óptico revelado pela câmera e pelo microfone, corrompendo a sutura simbólica da imagem de Pollock e de seu processo de criação. A obra modernista ganha aqui, forçadamente, uma exposição pública menos controlada, dado também de forte teor político, pois confronta diretamente o culto burguês à absorção contemplativa de indivíduos “cultos” que podem dedicar seu tempo à arte (Adorno 1998).

⁶ O *film noir* deriva dos filmes de *suspense* da época da Grande Depressão (muitos foram adaptados de romances policiais da época), do expressionismo alemão dos anos 1920 e da estética dos filmes de terror da década de 1930. Os primeiros *noirs* apareceram no começo da década de 1940. Historicamente, foram filmados em preto e branco e em alto contraste, sob influência da cinematografia do expressionismo alemão.

⁷ Hans Namuth tenta *suturar* o processo e a personagem de Pollock através das imagens e de sua fala, mas surgem, nesse processo, detalhes dissonantes que fogem da direção apontada. Sobre o conceito lacaniano de sutura, veja-se Miller (1967); sobre a sutura no cinema, é fundamental Oudart (1977).

A câmera, paradoxalmente, desnaturaliza o olhar, anunciando um caminho de retorno do campo da visão através das inervações do corpo e inaugurando uma nova potência dos gestos. Isso é paradoxal porque, ao invés de vermos *melhor*, ou de vermos *mais*, como seria esperado pelo uso de uma prótese da visão, a sua mediação traz informações que evidenciam as intensidades difusas do corpo e suas memórias. A aparição do artista, que agora pode se ver *de fora*, concentrado em seus movimentos bizarros, é poderosa a ponto de desmentir as palavras do sujeito, que ainda não duvida de sua ancoragem na tela, e do *deus ex-machina* por trás do filme que tenta suturar o sentido da obra do pintor. A partir das correspondências e das flutuações desse tecido frágil e permeável de corpos e imagens, emerge então o potencial de uma nova sensibilidade que corrói o repertório formal dos meios tradicionais e o sentido aurático da obra de arte.

A tentativa de revelar a dinâmica dos gestos do pintor está sempre presente no filme, e é enfatizada por uma inversão na parte final, quando vemos os filamentos de tinta que se depositam na superfície transparente de uma placa um vidro – estratégia utilizada posteriormente, em 1956, no documentário de Henri-Georges Clouzot, *O mistério Picasso*. Ao brincar com o vidro, o artista lida com as especificidades do novo enquadramento, revelando o potencial de uma estética na qual a obra, fragmentada, devolve nosso olhar de perto. As linhas orgânicas de tinta acumulam-se no vidro, e é interessante o fato de Pollock afirmar, justo em um filme, que estava utilizando o vidro pela primeira vez como suporte para as suas pinturas.

A “aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja”, definição benjaminiana do termo *aura* (Benjamin 1986c, 101), tão própria da experiência que temos diante de um Pollock no museu, confronta-se com essa animação pictórica na qual o pintor vai sumindo atrás do emaranhado de tinta. Isso evoca outra imagem antinômica da “obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica”:

O pintor observa em seu trabalho uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente as vísceras dessa realidade. As imagens que cada um produz são, por isso, essencialmente

diferentes. A imagem do pintor é total, a do operador é composta de inúmeros fragmentos, que se recompõem segundo novas leis. (Benjamin 1986a, 187)⁸

Nesse momento do vídeo, a prática do pintor confunde-se com a do cinegrafista-cirurgião que nos transporta para uma proximidade inédita com a matéria da pintura. Em outro trecho, logo antes da cena do vidro, ao contrário, a precisão da técnica de matriz fotográfica é usada para registrar fielmente a optacidade da pintura modernista que ela pretende retratar em uma panorâmica da galeria que fornece a visão do todo com certo distanciamento através de um registro contemplativo. Mesmo que esse trecho acabe sucumbindo ao ritmo recortado do restante do filme, começamos a entrever que as duas esferas de valores em jogo (a eternidade e distância da aura *versus* a efemeridade e proximidade do choque) não são intrínsecas a um ou outro meio, mas podem ser dialetizadas.

Como nota Jean-Luc Nancy, seria possível escrever uma história do vidro na arte: o vidro das garrafas e das janelas tematizadas na pintura, mas também o vidro das lupas, interfaces que refratam a luz sobre os objetos, anunciando o domínio da fixação da imagem fotográfica (Didi-Huberman e Nancy 2007). Nesse caso, o vidro remete à abertura para práticas híbridas e agregativas, que incluem o filme, oferecendo um ponto de vista inédito frente à possibilidade de registrar a pintura em processo. Instantes depois, Pollock desmancha a imagem com um pano, manifestando certo desprendimento: “Perdi o contato com a minha primeira pintura em vidro, e comecei outra” (00:07:20).

Pollock perde o contato com a sua primeira pintura sobre vidro, mas justo essa, ironicamente, sobrevive no registro do filme. Enquanto o discurso fílmico procura dramatizar a perda de um original natimorto, validando a visão do artista como gênio, e de seus gestos como únicos e irrepetíveis, as características da tecnologia usada para a construção dessa narrativa afirmam o contrário: as mesmas marcas que o artista quis apagar, agora são perenes.

⁸ Benjamin descreve a natureza ilusionística do cinema como sendo de “segunda ordem”: “no estúdio o aparelho impregna tão profundamente o real que o que aparece como realidade ‘pura’, sem o corpo estranho da máquina, é de fato o resultado de um procedimento puramente técnico, isto é, a imagem é filmada por uma câmara disposta num ângulo especial e montada com outras da mesma espécie. A realidade, aparentemente depurada de qualquer intervenção técnica, acaba se revelando artificial, e a visão da realidade imediata não é mais que a visão de uma flor azul no jardim da técnica” (Benjamin 1986, 187).

Nessa passagem, aflora outra dialética benjaminiana, entre o gesto artístico “original”, associado ao valor aurático, “de culto” da obra, e o gesto reiterado por meio da imagem técnica, fragmentado e descontínuo, marcado pelos choques da montagem e por seu “valor de exibição”. Essa dicotomia, que remete às experiências da distância (da aura) e da proximidade (do choque), oferece um ponto de partida valioso para explorar a configuração histórica dos dois meios tensionados em cena, pois, aqui, pintura e filme destacam-se, literalmente, como “meios”, isto é, não somente como técnicas específicas, mas como formas de mediação da experiência. Na cena em questão, vemos um plano fixo com a objetiva apontada de baixo para cima e posicionada perpendicularmente à placa de vidro usada como tela. Quem vê o filme tem a sensação de que a tinta esteja sendo derramada diretamente na tela de seu monitor com o céu azul como fundo infinito. De modo não intencional, Pollock está brincando com o potencial da imagem em movimento, até então pouco explorado na arte – a sua efemeridade e a possibilidade reflexiva de se usar o quadro filmico como um espaço pictórico.⁹ Ao qualificar como “corajoso” o seu desprendimento em relação às obras, quando afirma não ter medo de mudanças, de destruir uma imagem, Pollock, porém, sacraliza de novo o gesto pictórico.

Enquanto isso, vale reiterar, a cena está sendo filmada, ou seja, seus movimentos adquirem um peso que independe da execução do desenho, da pintura. Isso pode ser atribuído a um efeito da imagem cinematográfica, que, como nota Giorgio Agamben, “reconduz a imagem à pátria do gesto” (1996, 48). O autor ressalta que, através das lentes do cinema, a gestualidade recupera uma expressividade peculiar, já que, na tela, o gesto não “age” nem “faz” algo, mas constitui um evento em si. O gesto de Pollock, dado a ver pela primeira vez nesses vídeos, funciona assim como uma *práxis* desprovida de finalidade, introduzindo, aos olhos dos espectadores, o aspecto performativo atribuído ao artista pelas futuras gerações.

O efeito descontínuo da imagem do grande artista no vídeo afirma, duplica e fragmenta seu corpo em movimento na tela. A câmera não oferece ao pintor um palco com coordenadas bem definidas, mas abre

⁹ Nota-se, aqui, em consonância com o sistema da arte descrito por Benjamin, como a fase que precede a afirmação de um novo meio prefigura virtualmente e prepara o terreno para a sua recepção.

um espaço onde ele perde qualquer ancoragem em relação ao objetivo de suas ações – pintar uma tela – e o seu corpo em movimento acaba ganhando expressividade por si mesmo. O objetivo de comunicar alguma causalidade entre a ação e a pintura tende a falhar, também, por essa dimensão da reprodução fílmica. O automatismo de matriz surrealista que Pollock introduz de forma magnificada na tela (e que ainda alude à expressão de uma interioridade) ganha, no filme, uma dimensão mais sutil.

O aspecto mimético do cinema revela-se aqui nos termos colocados por Benjamin, que não fala a respeito da verossimilhança do fotográfico como “cópia” da realidade, mas aponta para as relações de correspondência e para as opacidades introduzidas pela mediação do índice, signo que traz marcas não domesticáveis como pequenos sintomas do visível.¹⁰ A virtualidade do filme atravessa, então, as palavras de Pollock, ou os efeitos da montagem, reverberando entre o sujeito retratado e o corpo do espectador. Ao longo do vídeo, Namuth tenta explicar o segredo da combinação entre as imagens na tela e os movimentos de Pollock e, em alguns momentos, ela parece se aproximar da síntese esperada. Porém, relatos e versões literárias e cinematográficas da vida do pintor reportam que Pollock teria desabado, logo após terem filmado essa cena do vidro que encerra o filme, condenando as cenas por falta de autenticidade e, talvez, por veicularem uma imagem distinta da percepção que ele tinha de si mesmo e de seu próprio processo criativo, agora desmistificado.¹¹

De fato, como vimos, ao dissecar o processo de criação, a câmera desvirtua a originalidade do gesto do artista romântico. Ou, como nota Rosalind Krauss (apud Rose 1980b), esta dissecação enfatiza a disjunção entre o momento de imersão do artista que cria a obra – quando explora os limites topográficos da tela, sem ancoragem – e o momento analítico e reflexivo da pintura congelada na parede. Tratar-se-ia assim de uma mudança de perspectiva intimamente ligada ao processo de criação, agora de domínio público, que deixa patente como a fisicalidade do artista, mesmo que virtualmente, estrutura o próprio

¹⁰ Sigo a seguinte definição de índice: “Um índice é um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por este objeto” (Hartshorne, Weiss e Burks 19r1935).

¹¹ As versões cinematográficas compreendem o documentário de Kim Evans, *Jackon Pollock* (1987), e o filme de Ed Harris, *Pollock* (2000).

ato de ver. Em um viés laciano, pode-se pensar que a câmera revelaria o aspecto topológico da pintura de Pollock, suspensa, por meio do corpo do artista, na tensão entre a imagem e o que transcende as margens da tela; em outras palavras, situada para além dos limites de uma pintura que perde definitivamente a sua frontalidade e, com ela, a sua literalidade. Ao mesmo tempo, o ponto de vista aéreo do pintor coincide com muitos dos enquadramentos de Namuth e com o ponto de vista do leitor, quando a revista é apoiada em uma superfície horizontal, inaugurando uma experiência compartilhada entre o produtor e o receptor dessas imagens e novas mobilidades típicas do olhar do “cirurgião”.

Enquanto o filme de Namuth parece ter inspirado algumas tomadas de *O Mistério Picasso*, Rosalind Krauss (apud Rose 1980b) sugere que Namuth, por sua vez, teria utilizado como referência o ensaio fotográfico de Gjon Mili com Picasso, que apareceu na coluna *Speaking of Pictures* da revista *Life* em janeiro de 1950. Nesse caso, ao contrário do que acontece com as imagens de Pollock, a imagem técnica não corrompe, mas reforça o gesto autoral de Picasso. Na sequência de fotografias, Mili retrata o pintor, que desenha com a luz no espaço, utilizando uma iluminação estroboscópica desenvolvida para a observação industrial de máquinas de rotação rápida. Picasso desenha às cegas no ar, e seu olhar, fixo no vazio onde se materializará um centauro, acaba atravessando a câmera, convocando o sujeito que está do outro lado a se espelhar no grande artista sem hesitações. A inscrição do movimento humano na segmentação de origem industrial que deu origem a essa tecnologia converte-se, aqui, em registros fluidos, canto do cisne da expressão mimética clássica fundada no virtuosismo da tradição pictórica figurativa. Nesse ensaio, o pintor é um verdadeiro mágico que cria uma imagem “total” a partir dos movimentos de suas mãos.¹² No encontro entre a máquina e o artista, este consegue dobrar o seu uso reforçando o “valor de culto” de seus traços desenhados no ar.

¹² “As imagens que cada um produz são, por isso, essencialmente diferentes. A imagem do pintor é total, do operador é composta de inúmeros fragmentos, que se recompõem segundo novas leis” (Benjamin 1986, 101).



Imagem 4: *Sem título*, 1950. Fotografia analógica pb, *Life*, 30 de janeiro de 1950, pp. 10-13. | © Gjon Mili.

A vergonha de Matisse

No caso de Pollock, como vimos, o pintor é flagrado pela câmera com o intuito de retratar a realidade de seus gestos, mas o ruído causado pelas palavras e pelo estilo expressionista da edição comprometem essa verossimilhança, revelando o corpo estranho do artista e da máquina

por trás das imagens.¹³ É interessante, então, indagar ulteriormente o teor da mimese operada pela mediação das tecnologias de reprodução da imagem.

A faculdade mimética, em linha com a elaboração de Benjamin e da escola de Frankfurt, não é a habilidade de produzir e reconhecer representações verossímeis, mas, em sentido mais amplo – antropológico, epistemológico, da filosofia da linguagem –, relaciona-se com semelhanças ou com correspondências não sensíveis que percebemos inconscientemente. Benjamin nota que essa categoria histórica vem à tona justamente em seu momento de declínio, quando o mundo moderno apaga as relações encriptadas ou as “correspondências mágicas” entre sinais, como a linguagem das constelações, os bandos de pássaros, a memória involuntária, sem contar com a relação, segundo o autor originariamente não arbitrária, entre os sons das palavras e seu significado – correspondências que retornam nas fisionomias fragmentadas e mudas do cinema (Benjamin 1986).

A mimese, assim, pode ser encontrada em elementos concretos, mas virtuais, que resistem à possibilidade de verbalização, “centelhas do acaso, do aqui e agora, com os quais a realidade chamuscou a imagem”, que sedimentam no inconsciente e que se recompõem de diversas formas a partir das idiossincrasias, ou das correspondências, tecidas por cada espectador (Benjamin 1986, 91). Descortinamos esses elementos, por exemplo, no modo como o cigarro permanece pendurado no canto da sua boca enquanto Pollock se move ao redor da tela, ou nas cinzas que podemos imaginar caindo na pintura ainda fresca. É possível também sermos capturados por algum detalhe de sua fisionomia, como as linhas de expressão que marcam profundamente a sua testa em alguns momentos, enquanto olha para a tela que está prestes a pintar. São traços sulcados na pele por uma tensão indecifrável, reiterada naquele exato momento. Esse mesmo registro denuncia a existência de alguma incongruência entre o que quer ser expresso através da

¹³ “Verossimilhança” é um termo normativo do realismo e do naturalismo, cristalizado na tradição estética e usado aqui em oposição ao conceito de mimese (Benjamin, Callois, Adorno), fundado na antropologia, na zoologia e na linguística, ou seja, referindo-se à tentativa de uma relação com a representação que leve em conta correspondências, padrões de semelhança e reciprocidades capazes de mediar nossa experiência com formas mais refratadas e, ao mesmo tempo, viscerais.

construção fílmica (edição, trilha, fotografia, roteiro) e a atualidade das imagens e das inflexões da voz do artista.

Podemos suspeitar uma tensão parecida com a que Pollock expressa na sensação que Matisse relata ao perceber a “estranha hesitação” do gesto de sua mão de que se dá conta somente ao se ver em câmera lenta na célebre sequência do documentário de François Campaux, de 1946, que o retrata pintando.¹⁴ A imagem em formação nesse tempo expandido e em um espaço em branco e sem margens aparece mediada pela atividade de uma mão que se revela menos subordinada ao controle da mente do que o esperado. Matisse traduz a sensação nesses termos: “Nunca me senti tão intimidado como estava me sentindo sentado ali, observando minha pobre mão lançando-se na aventura em câmera lenta, como se eu estivesse desenhando com os olhos fechados” (Brassai 1967, 58). São detalhes que revelam a conversão da energia psíquica em estímulos somáticos que Benjamin antevê, por meio do conceito de “inervação”, como um potencial da imagem técnica, expresso na primeira versão datilografada do ensaio sobre a obra de arte de 1935, mas publicada somente em 1989.

A inervação mimética é, portanto, uma modalidade de incorporação por meio da qual a polaridade entre o corpo humano e o meio técnico oscila e se dissolve. São percepções carregadas afetivamente e compartilhadas coletivamente: “a possibilidade de inervação coletiva é atrelada ao destino da faculdade mimética: a capacidade de lidar com o mundo externo através de padrões de semelhança, afinidade, reciprocidade e correlação” (Hansen 1999, 306).¹⁵ Existiria então, nas fantasmagorias da modernidade, e seguindo a trilha do pensamento de Benjamin conforme interpretado por Buck-Morss (2012) e Hansen (1999), algo da ordem da alucinação, da deformação, do sonho, da psicose e do mito que compartilhamos coletivamente e cuja função crítica não é tornar-se um duplo ilusório da realidade, mas justamente revelar o seu caráter, em certa medida, ilusório.¹⁶ No ensaio sobre a

¹⁴ Matisse, falando sobre o filme, continua afirmando que, através desse movimento, estaria medindo inconscientemente o tamanho do papel. Ed Krzma analisa os pormenores dessa hesitação e as suas leituras por Merleau-Ponty e Lacan (Krzma 2012).

¹⁵ Hansen (1999) nota que o foco de Benjamin no processo de alienação dos sentidos, que se torna central nos últimos textos, é contrastado, nas versões de 1923 a 1926 do texto “Rua de mão única” até 1935, pela introdução de conceitos como a inervação, a faculdade mimética, inconsciente óptico e *Spiel* (“jogo”).

¹⁶ Segundo a última, “[o] filme lançou um ataque contra a velha verdade Heraclitiana, de que, ao acordar, compartilhamos um mundo enquanto dormimos, cada um em mundos separados” (Hansen 2012, 221).

obra de arte, Benjamin descreve os pormenores desse “contato”, ou mergulho, na matéria das coisas através da tecnologia:

O gesto de pegar um isqueiro ou uma colher nos é aproximadamente familiar, mas nada sabemos sobre o que se passa entre a mão e o metal, e muito menos sobre as alterações provocadas nesse gesto pelos nossos vários estados de espírito. Aqui intervêm a câmera com seus inúmeros recursos auxiliares, suas imersões e emersões, suas interrupções e seus isolamentos, suas extensões e suas acelerações, suas ampliações e suas miniaturizações. Ela nos abre, pela primeira vez, à experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre à experiência do inconsciente pulsional. (Benjamin 1986a, 189)¹⁷

Como já foi mencionado de uma prótese para ver melhor, ou mais nitidamente, a câmera se torna um portal de acesso para uma experiência fluida, de difícil demarcação, que recoloca a questão do corpo para além da imagem especular.

Nessa versão do ensaio, o cinema é apresentado como um meio de aproximação das modalidades de percepção do psicótico e do sonhador, com uma função terapêutica de autoimunização, ou de deflagração do inconsciente.¹⁸ Assim, o filme lançaria um papel fundamental no campo da “segunda técnica”, cuja origem está no homem que se distancia da natureza para brincar com ela, em um “jogo combinado de natureza e humanidade”.¹⁹ Em uma nota explicativa, esse processo é descrito por meio de uma imagem muito expressiva:

¹⁷ Benjamin considera as técnicas fotográficas e cinematográficas como sendo capazes de contribuir para uma profunda transformação de nossa paisagem perceptiva. Esse tema é recorrente na teoria da fotografia e do cinema dos anos 1920 (nós o encontramos não apenas em Vertov, Moholy-Nagy e Richter, mas também, com diferentes variações, em Balázs, Kracauer, Ernst Bloch, Rodchenko, Osip Brik, Elie Faure, Germaine Dulac, Abel Gance, Jean Epstein e outros, em uma linha que conduz à concepção dos meios de comunicação como “extensões do homem” em McLuhan). Ele aparece pela primeira vez em seus escritos de 1927, no ensaio sobre “O Encouraçado Potemkin”. O “Inconsciente ótico” será descrito de diversas maneiras na “Pequena História da Fotografia”, de 1928, e nas várias versões da “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” de 1935 a 1939.

¹⁸ Em 1939, na última versão do ensaio sobre a obra, Benjamin associa o inconsciente pulsional da sensibilidade óptica e sonora do cinema à perspectiva inaugurada em *A psicopatologia da vida cotidiana* (1901), de Sigmund Freud, em particular a fenômenos como lapsos e atos falhos, minimizando o potencial utópico inicialmente associado à compenetração homem-máquina (Pinotti e Somaini 2012, 189).

¹⁹ A primeira técnica, por outro lado, corresponde ao investimento direto e ancestral para tentar dominá-la, sendo o sacrifício humano a sua maximização. As referências ao jogo só aparecem na primeira versão datilografada do ensaio.

Assim como a criança que aprende a segurar as coisas estende a mão para a lua, assim como a estenderia para pegar uma bola, a humanidade, em suas tentativas de inervação, junto a alvos tangíveis, confronta-se com objetivos naquele momento utópicos. (Benjamin apud Pinotti e Somaini 2012, 189)

Nenhuma dessas pequenas epifanias terá o valor de uma verdade universal, mas o conjunto delas, tão sucintas e imediatas quanto os detalhes que comprovam uma verdade, traz à tona o valor factual da contingência e do acaso, valores intrínsecos tanto à obra de Pollock quanto aos princípios da imagem fotográfica (fixa ou em movimento) mesmo quando editada ou manipulada. É engendradora aí a passagem crucial do espaço da contemplação, circunscrito à relação dicotômica sujeito-objeto (cara, por exemplo, a leituras mais marcadamente modernistas de Pollock), ao espaço mais complexo e difuso da imagem, no qual a dialética entre afastamento e proximidade descrita por Benjamin recoloca a dinâmica da percepção. O *close* em algum detalhe que passaria despercebido, ou o fato de que se possa rever uma cena, inaugurando uma nova perspectiva, admitem estilhaços momentâneos de contemplação que faíscam, feitos pequenas epifanias, sem corroborar uma ideia do todo.

A virtualidade dos gestos e dos corpos em ação nos *frames* de origem fotográfica, então, projeta-se mimeticamente em nossos corpos, com efeitos liberatórios, catárticos ou levando a reações emotivas, já que a imagem nos afeta como uma presença física concreta. Nesse sentido, o supracitado exemplo de Matisse é revelador:

Havia um trecho que me mostrava desenhando em câmera lenta [...]. Antes de o lápis pensar em tocar no papel, minha mão fez um estranho percurso independente. Nunca antes me dera conta de que fazia isso. Senti, de repente, como se me tivessem mostrado nu – que todos podiam ver aquilo –, o que me deixou profundamente envergonhado. (Brassai 1967, 58)

Seguindo a trilha da inervação, chegamos então a um afeto mais específico: a vergonha. A confissão de Matisse ilustra muito bem como as possibilidades de capturar aspectos da realidade material – e de nós mesmos –, invisíveis a olho nu, podem nos atingir em nossas vísceras, originando um sentimento caracterizado genericamente como vergonha. A figura do grande artista – Pollock, Matisse –, espectador de si mesmo, encontra-se repentinamente assombrada por indícios

sensíveis de autoestranhamento que se manifestam através dessa reação automática.

De novo, vale a pena trazer como contraponto o documentário *O Mistério Picasso* para ressaltar como essas características, mesmo intrínsecas ao meio do filme, podem ser contornadas com efeitos de outra ordem. O registro de Clouzot, inspirado no de Namuth, é datado de 1956, o ano da morte de Pollock. A fala introdutória, uma voz masculina em *off*, é reforçada pela presença histriônica do próprio artista, que protagoniza a cena iluminado pontualmente, como num palco, enquanto fuma e observa a sua obra em um cavalete. Ele então se aproxima da tela, bem no meio da sala.

O pintor tropeça como um cego na escuridão da tela branca. A luz que aparece lentamente é paradoxalmente criada pelo pintor, que desenha uma curva negra após a outra. Pela primeira vez, o drama diário e particular do gênio cego será vivido publicamente. Pablo Picasso concordou em vivenciá-lo hoje, na sua frente... com você. (00:02:00)

O narrador parte da premissa do artista enquanto gênio que atua às cegas, como acontece de forma literal nas fotos de Mili que registram o desenho de Picasso no ar. A introdução enfatiza que as dúvidas e incertezas, denominadas metaforicamente os “tropeços” do artista, serão expostas no filme. Este permite que o público participe do drama particular de Picasso, mas enquanto tudo, no texto, dramatiza sua dúvida e conflito interior, a *mise en scène* e a presença afirmativa do artista afirmam o contrário. Existe, sim, uma batalha a ser travada na tela, mas o artista não duvida de seus meios. O filme parece querer declarar o drama do artista, desmentindo, em seu duplo fílmico, a vergonha de Matisse e a insegurança de Pollock. Ou seja, o grande artista vive um drama existencial, mas ele não se dá a ver através da ruína de sua autoimagem, como em Pollock, ou no estranhamento de Matisse, mas como reflexo direto na tela – tanto a pictórica quanto a do filme. O diretor e o ator protagonista pretendem (e conseguem) suturar os dois meios sem sobra alguma, criando uma correspondência direta entre o filme, a pintura, e, supostamente, a interioridade do artista. Aqui, as imagens não revelam, como acontece nas filmagens em câmera

lenta de Matisse, um sistema corporal menos subjugado à clareza do pensamento reflexivo e a serviço de uma economia fenomenológica incorporada e mais “global”, ou seja, menos controlada.²⁰

O artista parece estar completamente no controle tanto do espaço pictórico quanto do espaço fílmico. Ao contrário de Pollock, Picasso está jogando segundo as suas regras e poderia continuar desenhando na frente da câmera, que imortaliza uma obra já canonizada. Certamente existiram muitas dúvidas e incertezas ao longo de sua trajetória e até mesmo durante a realização de cada obra, mas elas fogem do alcance desse filme, que pode funcionar como um registro divertido e teatral de sua *persona*. A câmera passa a investigar as obras em processo, respeitando as margens das pinturas, ou seja, reiterando o controle sobre o que está contido no quadro. O limite do filme é, por outro lado, reiterar essas características – a espetacularização do sujeito e a obra como manifestação de sua interioridade –, justo em um momento em que essa narrativa estava sendo questionada, e fazê-lo reforçando uma ação teatral que nada nos diz sobre os verdadeiros dramas enfrentados pelo artista.

A vergonha, que se infiltra no corpo do observador, agora literalmente observado, não anuncia um juízo particular, diz Joan Copjec, mas o nascimento do social enquanto tal, como na admissão de Matisse: “Senti, de repente, como se me tivessem mostrado nu – que todos podiam ver aquilo –, o que me deixou profundamente envergonhado” (Brassai 1967, 58). A vergonha é vergonha de si diante do outro (designado, no trecho acima, por “todos”); nos casos de Pollock e Matisse, uma projeção duplamente literal. Esses filmes permitem um espelhamento dos artistas em seu duplo fotográfico em um momento de grande intimidade e autoabsorção, no meio do processo de criação, quando se encontram completamente ensimesmados e vulneráveis ao olhar externo – que recai sobre eles próprios e sobre a obra em formação. A visualidade que aparece nessas experiências não produz um objeto cognoscível, mas perturba a construção do sujeito, revelando a fenda que o atravessa. A técnica de matriz fotográfica, então, não somente reproduz, como também passa a produzir esse “objeto em excesso, encontrado como distúrbio do ponto de vista” (Copjec 2002,

²⁰ Ed Krcma (2012) fundamenta essa leitura a partir do ensaio “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”, de Merleau-Ponty.

215). Matisse verbaliza com extrema clareza o espanto causado por essa experiência. Pollock, por sua vez, ao forçar uma atuação, produz uma fala artificial, e isso se manifesta na voz que soa mecânica, privada de sua humanidade, enfim, não crível. Por acusar certa falta de autenticidade, talvez ele tenha se tornado mais vulnerável.

O corpo do gênio, reproduzido através da sutura mecânica de suas partes e de seus movimentos no filme de Namuth, transforma-se assim, involuntariamente, no corpo patético da repetição. Parafraseando Benjamin, o triunfo da humanidade do ator na tela é o da alienação de sua humanidade, como quando Charlie Chaplin interpreta alegoricamente a si mesmo, dissecando o movimento expressivo do ser humano em bruscas microinervações, compostas por movimentos picados e interrompidos que imitam os efeitos da fragmentação da imagem técnica sobre o corpo humano (Benjamin 1986). No caso de Pollock, esse efeito não é controlado por meio de uma atuação crítica; se, por um lado, a figura do grande artista não coincide mais com sua autoimagem, e a refração prismática operada pelo filme produz um estranhamento em relação à percepção tradicional de sua obra, por outro, essa indefinição libera uma energia criativa potencialmente transformadora que resiste à redução do corpo do artista ao lugar simbolicamente convencionado pelo retrato de seu gestual e de sua *persona*. Isso, como vimos, não acontece no caso de Picasso, que joga com a máscara como se ainda estivesse em um palco de teatro, separado do público por certo distanciamento e forçando um olhar unificador sobre o seu corpo, as suas palavras e a sua obra. Enquanto, por isso, o filme de Picasso nada muda, as falhas nas imagens de Pollock catalisam os olhares críticos e poéticos de seu tempo. Isso é corroborado pelas matérias nas revistas de ampla difusão de que tratamos no início, nas quais as fotografias, usadas para retratar o “grande artista” e registrar a sua obra em processo, carregam definitivamente um lado sacrificial: sacralizando publicamente o objeto cultuado, esvaziam seu sentido. A obra reproduzida e disseminada resiste ao controle absoluto do artista, inaugurando o espaço midiático da arte e corrompendo o sentido de autoria.

Considerações finais

O espaço pictórico do expressionismo abstrato opõe uma forte resistência ao processo de abertura da experiência estética ao campo ampliado onde a pintura começa a ser atravessada por outros meios. Essa tensão era corroborada pela ansiedade da classe política liberal, em ascensão a partir da reeleição de Harry Truman, em 1948, em busca de uma arte norte-americana desvinculada de qualquer engajamento político ou social.²¹ A relevância da autonomia do plano pictórico para a afirmação da arte norte americana, como já acenado, vinha sendo defendida, na instância crítica, pelo discurso de Clement Greenberg, que enfatizava com grande eloquência as noções de “centro” e de “margens” da tela e o fato de esta se tratar de uma superfície plana. Como acabamos de ver, porém, a conversão entre diferentes meios de reprodução terá consequências importantes sobre essa pretensa neutralidade do pictórico. As telas, que ainda magnificam o gesto pictórico (ou sua negação), exauridas de sua presença e convertidas em imagens, revelam certo anacronismo do gesto perante uma multidão desinteressada e distraída. De nada adiantará erigir barreiras de proteção à sua volta, e isso não se limita às obras: no caso de Pollock, acaba afetando a figura do próprio artista, cujas palavras não soam adequadas ao novo recorte e cuja voz, testemunha da presença do corpo, traíndo aquela pretensa neutralidade, expõe o rei em sua nudez. A *sutura*, elemento típico das formas do filme, mas que podemos associar ao estatuto adquirido pelas reproduções de Pollock nas revistas, torna-se, então, interface incontornável entre a obra e o mundo, expondo a impossibilidade trágica da concepção de autonomia que ainda sustentava aquela vanguarda. Quiçá resida justamente nesse aspecto a ancoragem mais interessante dessa vanguarda às condições históricas específicas de seu aparecimento.

²¹ Mesmo avessos ao fomento cultural, os conservadores de direita, então empenhados nas primeiras jogadas da guerra fria, percebiam a importância de um pensamento hegemônico norteamericano que norteasse a frente ocidental. A partir de um programa aparentemente centrista, que tomava distância das ideologias que fundamentavam os totalitarismos, e cujo lema era “Not left, not right, but a vital center”, a nova direita norte-americana estava empenhada na construção de uma imagem dos Estados Unidos que exigia referências culturais fortes e, ao mesmo tempo, desvinculadas de qualquer engajamento político. Para um aprofundamento sobre esse tema, veja-se Guillbaut (1983).

Referências

- Adorno, Theodor. 1998. “Museu, Valery, Proust.” Em: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática.
- Agamben, Giorgio. 1996. “Note sul gesto.” Em *Mezzi Senza Fine: Note sulla politica*. Turim: Bollati Boringhieri.
- Benjamin, Walter. 1986a [1936]. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.” Em: *Obras Escolhidas – Vol. I. Magia e técnica, arte e política*, coordenação editorial de Alice Kobayashi; tradução de Sergio Paulo Rouanet, pp. 165-196. São Paulo: Editora Brasiliense.
- _____. 1986b [1928]. “O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia.” Em: *Obras Escolhidas – Vol. I. Magia e técnica, arte e política*, coordenação editorial de Alice Kobayashi; tradução de Sergio Paulo Rouanet, pp. 21-35. São Paulo: Editora Brasiliense.
- _____. 1986c [1931]. “Pequena História da Fotografia.” Em: *Obras Escolhidas – Vol. I. Magia e técnica, arte e política*, coordenação editorial de Alice Kobayashi; tradução de Sergio Paulo Rouanet, pp. 91-107. São Paulo: Editora Brasiliense.
- _____. 1987 [1928]. “Rua de mão única.” Em: *Obras Escolhidas – Vol. II. Rua de mão única*, coordenação editorial de Alice Kobayashi; tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho, pp. 9-70. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Brassai, George. 1967. *Picasso and Co*. Londres: Thames and Hudson.
- Buck-Morss, Susan. 2012. “Estética e Anestética: Uma reconsideração de ‘A obra de arte’ de Walter Benjamin.” Em: *Benjamin e a Obra de Arte: Técnica, imagem, percepção*, organizado por Tadeu Capistrano; tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro, pp. 155-204. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Clarke, T.J. 1999. *Farewell to an Idea: Episodes From a History of Modernism*. New Haven: Yale University Press.
- Copjec, Joan. 2002. *Imagine There’s No Woman*. Cambridge: The MIT Press.
- Didi-Huberman, Georges e Nancy, Jean-Luc, 2007. *Del Contemporaneo. Saggi su arte e tempo*. Milano: Mondadori.

- Guilbaut, Serge. 1983. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*. Chicago, Londres: University of Chicago Press.
- Goodnough, Robert. 1950. "Pollock Paints a Picture." *ARTnews*, dezembro, 38-41.
- Hartstorne, Charles, Weiss, Paul, e Burks, Arthur W. 1931-35. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Vols. VII-VIII*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Hansen, Miriam. 1999. "Benjamin and Cinema: Not a One-Way Street." *Critical Inquiry*, 25-2: 306-343.
- _____. 2012. *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press.
- Kalb, Peter R. 2012. "Picturing Pollock: Photography's Challenge to the Historiography of Abstract Expressionism." *Journal of Art Historiography* 7: 1-17.
- Krcma, Ed. 2012. "Lighting and rain Phenomenology, Psychoanalysis and Matisse's Hand." *Tate Paper*, 18. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/18/lightning-and-rain-phenomenology-psychoanalysis-and-matisse-hand>. Acesso em: 20/12/19.
- Pinotti, Andrea e Somaini, Antonio. 2012. *Walter Benjamin. Aura e choc, Saggi sulla teoria dei media*. Einaudi: Turim.
- Miller, Jacques Alain. 1967. "A Sutura: Elementos da lógica do significante". Em: *Estruturalismo: Introdução de textos teóricos*, organizado por E.P. Coelho, pp. 211-224. São Paulo: Martins Fontes.
- Oudart, Jean-Pierre. 1977. "Cinema and Suture". *Screen* 18(4): 35-47.
- Rose, Barbara. 1980a. "Jackson Pollock at Work: An Interview with Lee Krasner." *Partisan Review* 47: 82-92.
- _____. 1980b. *Pollock Painting*. New York: Agrinde Publications.
- Salzstein, Sônia. 2007. *T.J. Clark: Modernismos. Ensaios sobre política, história e teoria da arte*. São Paulo: Cosac Naify.
- Seiberling, Dorothy. 1949. "Jackson Pollock: Is He the Greatest Living Painter in the United States?." *Life* 8-8: 42-45.

Filmografia

Jackson Pollock 51 [filme curta-metragem, 16 mm], 1950. Dir. Hans Namuth, 11 mins, cor, som. Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=6cgBvpjwOGO&ab_channel=JohnMuse. Acesso: 8 de junho de 2021.

Henri Matisse, [filme curta-metragem, 16 mm], 1946. Dir. François Campaux, 26 mins, cor, p/b.

Le mystère Picasso, [documentário], 1956. Dir. Henri-Georges Clouzot, 108 mins, cor, som.

Jackson Pollock's Ghost: The painter's strange movements through the lenses of cinema

ABSTRACT This article analyzes *Jackson Pollock 51*, Hans Namuth's experimental film about Pollock's process during his dripping phase. It stresses the tension between the attempt to capture the artist's movements around the canvas and the opacities introduced by the camera. Instead of showing more, the camera paradoxically denaturalizes the gaze. As a counterpoint, the article addresses the case of Matisse, who discusses the "strange movement" of his hand in François Campaux's film (1946), and Picasso's performance in Georges Clouzot's *The Picasso Mystery* (1956). The aim is to explore the mediations of moving images in painting, in the transition between modernism and the practices of the 1960s, when artists tested the power of their gesture and their doubles through video art, body art and performance.

KEYWORDS Jackson Pollock; Walter Benjamin; art history; postmodernism; mass culture; painting; documentary.

Recebido a 22-02-2021. Aceite para publicação a 11-06-2021.