



El Malestar de Jackson Pollock: Un síntoma artístico de la modernidad

Alessandra Caputo Jaffe¹

Recibido: 22 de diciembre de 2022 / Aceptado: 28 de abril de 2023.

Resumen. El presente artículo aporta un estudio sobre la vida y obra del célebre pintor norteamericano Jackson Pollock desde una perspectiva que analiza su arte como una sintomatología de un malestar cultural. Se retomarán las críticas que le hicieron influyentes autores como Clement Greenberg o Rosalind Krauss (y en cierta medida, el mismo Pollock) al ver una involución o retroceso en su proceso creativo de sus últimas pinturas de la década de los cincuenta, caracterizadas por volver a una suerte de figuración. Nos preguntamos entonces si esa necesidad de reconocer constantemente un progreso y una autenticidad irrepetible en el proceso creativo responde a una característica propia de aquella modernidad que es cuestionada por Bruno Latour y que también encuentra críticas anteriores en obras como *El malestar en la cultura* de Sigmund Freud. Se intentará comprobar por tanto cómo la obra de Pollock refleja, no sólo su propio universo interior, sino toda una crisis interna de la modernidad, a través de la apropiación de un lenguaje visual innovador que sin embargo retoma muchos aspectos conceptuales y formales, no sólo de sus pares artistas, sino también de las lógicas visuales de culturas no occidentales.

Palabras clave: Jackson Pollock; crisis de la modernidad; imagen-síntoma; Freud; Latour

[en] Jackson Pollock and His Discontent: An Artistic Symptom of Modernity

Abstract. This paper offers a study on the life and work of distinguished north American artist, Jackson Pollock, from a critical perspective that analyzes his art as a symptomatology of a general cultural discontent. We will reflect upon the criticisms made by Clement Greenberg and Rosalind Krauss – and in a way, by Pollock himself – when they identified a sort of involution or regression in his last paintings from the 1950s, characterized by being more figurative. We ask ourselves if that need of identifying constant progress and an unrepeatable authenticity in the creative process is a unique characteristic of a modernity that has been already disputed by Bruno but also in previous works, such as in Sigmund Freud's *Civilization and Its Discontent*. We will try to demonstrate to what extent Pollock's work not only reflects his own personal universe but also a general crisis within modernity, through the appropriation of an innovative visual language that takes many conceptual aspects on different ways of perceiving the world from the example of non-Western cultures.

Keywords: Jackson Pollock; crisis of modernity; non-western art; image-symptom; Freud; Latour

Sumario: 1. Un problema moderno. 2. Prometeo encadenado. 3. Hacia un nuevo lenguaje. 4. El síntoma del antimoderno. 5. Conflicto de intereses. 6. Apoyos. 7. Bibliografía.

Cómo citar: Caputo Jaffe, A. (2023) El Malestar de Jackson Pollock: Un síntoma artístico de la modernidad, en *Anales de Historia del Arte* nº 33, 165-185

¹ Centro de Estudios del Patrimonio, Universidad Adolfo Ibáñez, Santiago de Chile.
E-mail: alessandra.caputo@uai.cl
ORCID: [/0000-0002-7921-9624](https://orcid.org/0000-0002-7921-9624)

1. Un problema moderno

Mucha tinta se ha vertido en torno a la vida y la obra de Jackson Pollock, cuya obra, fama y trágica muerte lo posicionan en un lugar particular en la historia del arte y lo han convertido en un ícono de su cultura. Todo en la vida de Jackson Pollock parece haber sido determinado por una fuerza volcánica, alejada del punto medio. Su ascenso en la carrera artística fue difícil desde sus inicios como estudiante, debido en parte a la poca destreza que tenía para lograr un tipo de dibujo que se atuviera a las normas canónicas del naturalismo². Mas, sobre todo, por tender constantemente a una autocrítica destructiva, la cual llenaría su vida de una devastadora inseguridad que nunca lo abandonaría. A medida que fue alcanzando su estilo propio, la violencia y el caos aparente que mostraban sus pinturas hacían que estas se encontraran cargadas de demasiada densidad para el espectador, quien lo juzgaría en sus inicios con bastante escepticismo. Una vez asentada su obra madura con sus famosos *drippings*, el fervor que causaría sería igualmente impetuoso y así, el ascenso de Pollock fue tan vertiginoso como su caída, lo que lo convierte en una suerte de Ícaro moderno: demasiado impaciente y ambicioso él por alcanzar el éxito y la aclamación del público; demasiado inclemente su público y sus críticos para permitirle desarrollar su obra sin atenerse a la necesidad de “evolucionar” constantemente.



Figura 1. Jackson Pollock, *Number 1*, 1949, esmalte y pintura metálica sobre lienzo, 160 x 260 cm, MOCA, Los Ángeles

² Deborah Salomon, *Jackson Pollock, A Biography* (Nueva York: Cooper Square, 2001), 39-41.

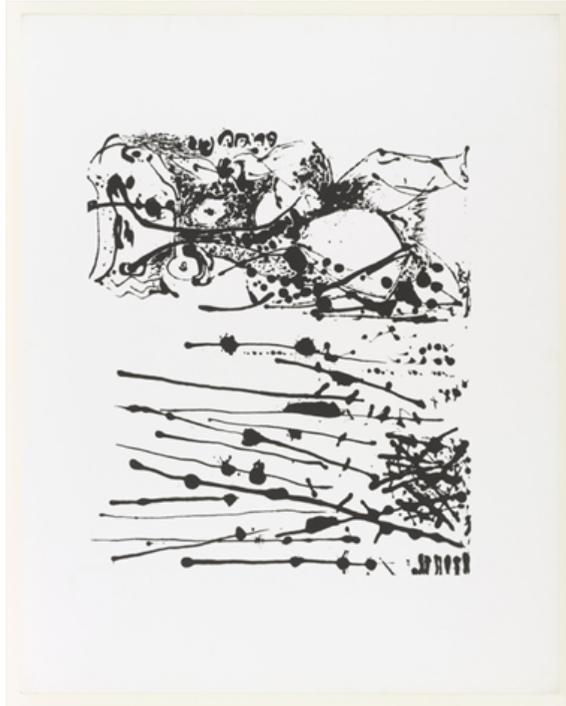


Figura 2. Jackson Pollock, *Untitled*, 1951, impresión sobre papel, 73 x 58,5 cm.
MoMA, Nueva York

Quizás no queda mucho que decir respecto de la exégesis pictórica de las distintas fases por las que pasaría su obra, ni en los detalles y pormenores de su afamada vida personal. Sin embargo, precisamente por ello Pollock continúa siendo hoy un interesante objeto de estudio para medir una sintomatología del malestar generado en la sociedad moderna, tal como lo habría profesado Freud en 1930 con *El malestar en la cultura*³ —obra en la cual se inspira el título de este trabajo—, así como para ejemplificar la contradicción de los valores de esta misma modernidad, como se observa en la posterior obra de Bruno Latour *Nunca fuimos modernos*⁴, publicada en 1991.

En cuanto icono del arte moderno norteamericano, Pollock desarrolló su campo de acción en una cultura que a mediados del siglo XX se había posicionado como uno de los ejes más influyentes del mundo, convirtiéndose además en un ejemplo ideal para estudiar el *Zeitgeist* de la primera mitad del siglo XX. La imagen de Pollock se ha convertido además en el estereotipo del artista moderno norteamericano, a través de la figura del “genio” atormentado, que a la vez asume el rol del “macho rebelde” del lejano oeste americano —versión que se aleja del *flâneur* europeo decimonónico. Sin embargo, esta imagen que se construyó de Pollock obliteró en su momento la red de apoyo que le sirvió para forjarse como artista: el soporte constante

³ Sigmund Freud, *El malestar en la cultura* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2016).

⁴ Bruno Latour, *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2007).

de sus hermanos y, sobre todo, de su esposa, Lee Krasner, quien marcó enormemente su desarrollo artístico y fue además su productora⁵, así como la fuerte influencia del psicoanálisis y el mundo indígena, que abrieron la posibilidad de escape hacia un espacio en el que el mito aún ejercía su fuerza.

No obstante, lo que nos interesa discutir en esta ocasión es que el desarrollo artístico de Pollock no fue necesariamente bien comprendido, puesto que críticos como su mayor defensor y promotor, Clement Greenberg, esperaron del mismo un progreso evolutivo, así como una síntesis en la que se observara un proceso lineal de la figuración hacia la no-figuración abstracta. Debido a esta interpretación, Greenberg terminaría juzgando que Pollock había “perdido su sustancia”⁶, al observar que, después de los exitosos *drippings* de su segundo período (1947-1950) (figura 1), a partir de 1951 el pintor se reconciliaba de nuevo con la figuración (figura 2).

En el célebre texto sobre Pollock publicado en *The Optical Unconscious*, Rosalind Krauss da cuenta de la decepción que sintió Greenberg al observar que Pollock se retractaba respecto de un lenguaje original y propio que había logrado alcanzar en su fase más célebre de los *drippings*⁷. Ella misma ve como un misterio la “retracción” de Pollock hacia la “pregnancia” figurativa que emergía de sus últimas obras, tras un período de pura abstracción. En este periodo, Pollock habría alcanzado con sus pinturas un “sentimiento oceánico”⁸, concepto que Krauss toma de Freud⁹ pero que utiliza como equivalente de la “opticalidad modernista”; a saber, la tendencia del arte moderno hacia la pura expresión óptica, carente de cualquier figuración. Sin embargo, para Freud, el “sentimiento oceánico” caracterizaría más bien al humano en estado “primitivo” (el infante, por ejemplo), ya que, más allá de convertirse en un primer impulso hacia el sentimiento religioso, se identificaba como la sensación de no encontrar una clara diferenciación entre el yo y el mundo exterior. En ese sentido, el sentimiento oceánico sería una sensación primitiva, difícil de sentir en cambio –al menos Freud dudaba de ello– en un estadio civilizatorio como el de la modernidad.

Pero entonces, ¿por qué Greenberg vería esto como un retroceso, una pérdida? ¿Por qué el mismo Pollock terminaría sucumbiendo a la inseguridad? ¿Qué pasa con el gesto del artista moderno hacia la pura abstracción, del que luego tiene que retractarse? Según Krauss, esto puede explicarse por el impulso moderno hacia una constante necesidad de novedad, asociada a la idea de que el genio artista no podía repetirse indefinidamente¹⁰. Por tanto, si bien Pollock terminaba con toda figuración a partir de su experimentación con los *drippings*, el cambio generado a partir de 1951 sería una continuación de su experimentación con el *trazo*, la marca generada por la acción¹¹, que terminaría reconciliándole con un esquematismo gestáltico.

⁵ Anna Chave, “Pollock and Krasner: Script and Postscript,” *RES: Anthropology and Aesthetics*, otoño, n.º 24 (1993): 95-111. Al respecto véase también Bernard Friedman, “An Interview with Lee Krasner Pollock,” en *Jackson Pollock: Black and White* (Nueva York: Marlborough-Gerson Gallery, 1969), 7-10.

⁶ Esto se lo habría dicho Greenberg personalmente a Pollock. Se encuentra documentado en la bibliografía de Pollock de Deborah Salomon (*Jackson Pollock, A Biography*).

⁷ Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious* (Massachusetts: MIT Press, 1996). Krauss rememora las palabras de Greenberg: “Pollock had lost his stuff”, en p. 251 y también en p. 256.

⁸ Krauss, *The Optical Unconscious*, 308.

⁹ Freud, *El malestar en la cultura*, 65-66.

¹⁰ Krauss, *The Optical Unconscious*, 255.

¹¹ *Ibid.*, 260.

Lo cierto es que Pollock no fue el único en tener que dar media vuelta por el camino que estaba construyendo: antes que él, artistas como Málevich y Mondrian también alcanzaron el “grado cero” de la abstracción en su trayectoria, y luego tuvieron que “retractarse” y volver hacia la figuración. Pareciera que el progreso lineal y ascendente, impulsado por buena parte de la modernidad, tendría su límite. Y es que, tal como intentaremos demostrar en este trabajo, la misma modernidad se construye a partir de fuerzas antagónicas. En ese sentido, consideramos que la obra de Pollock desafía un tipo de epistemología dominante de la modernidad.

A partir de Krauss podemos entender la obra de Pollock a la vez como moderna y antimoderna. La lectura de Valeriano Bozal¹² nos permite también entrever esta manifestación rupturista respecto de los cánones asentados en la Ilustración, a partir de las vanguardias europeas y la norteamericana. Sin embargo, se mantiene un matiz muy moderno, que es la predominancia de la autenticidad, la perpetuación del genio artista, que tiene que estar renovándose constantemente. Este doble movimiento sitúa a Pollock en una tribulación constante, en un malestar que se manifiesta más allá de su obra artística y condiciona su vida.

En ese sentido, vemos en la vida y obra de Pollock un reflejo de la ya mencionada obra de Freud, *El malestar en la cultura*, en la que se comprende que el mundo moderno se ha convertido en la causa misma de la neurosis del ser humano, envuelto en un entorno demasiado opresivo y controlador. Un mundo demasiado “civilizado”, en fin, regido por un *logocentrismo* que impediría al “yo” liberar ciertas pulsiones necesarias que, al verse reprimidas, se manifiesta sintomáticamente como un patológico sentimiento de culpa o de mala conciencia. La vida moderna atomizaría al mundo social, encapsulando y aislando al individuo, impidiéndole ver su propia naturaleza y –peor aún– la naturaleza en sí. Freud hace por tanto una crítica al “sentimiento yoico”¹³, aludiendo finalmente a la ilusión engañosa de un yo unitario y definido.

De la misma manera se desprende de la obra de Freud que el malestar del mundo moderno se debe a que los goces de esta cultura se pueden percibir en la misma medida que el individuo sacrifique sus impulsos instintivos. Finalmente, al criticar Freud la negación de los impulsos instintivos –y, por tanto, naturales– de los individuos para gozar de la vida moderna y “civilizada”, aludía a la oposición entre cultura y naturaleza.

Como veníamos diciendo, la obra de Pollock se ubica entre lo vaticinado por Freud y la posterior obra de Bruno Latour, *Nunca fuimos modernos*, que también hace una crítica de la forma en que la modernidad ha ido construyendo a sus sujetos, separándolos y categorizándolos según diversas concepciones epistemológicas. Pondría el acento en la dicotomía entre naturaleza y cultura a partir de la comparación antropológica con otras culturas de origen no europeo como las amerindias. En un diálogo con el perspectivismo amazónico planteado, entre otros autores, por Philippe Descola¹⁴, Latour entiende que no existe necesariamente una división ontológica entre el dominio de lo social/cultural y el de lo natural y de la ciencia. Si bien ahon-

¹² Valeriano Bozal. *El tiempo del estupor. La pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial* (Madrid: Siruela, 2004), 20-21.

¹³ Freud, *El malestar en la cultura*, 62.

¹⁴ Philippe Descola, *La Nature domestique. Symbolisme et praxis dans l'écologie des Achuar* (París: Éditions de la Maison de sciences de l'homme, 1986). Luego, otra obra del mismo autor, que desmonta la división dicotómica entre naturaleza y cultura, será *Par-delà nature et culture* (París: Gallimard, 2005).

daremos en este punto más adelante, basta decir por ahora que artistas como Pollock, quien a partir de su expresión artística se posicionaba como punta de lanza de su *Zeitgeist*, es en sí mismo un ejemplo de las tribulaciones internas de la modernidad ya que hacia mediados del siglo XX manifestaba la incomodidad hacia un mundo dominado por el *logos*.

Cabría quizás realizar un breve inciso sobre la idea de modernidad que manejamos a partir de la lectura de Latour, la cual se refiere a una particular forma de concebir el tiempo por la tradición Occidental. Este pensamiento moderno no tiene un comienzo definido en la historia –la modernidad se ubicará en contextos diversos según el momento y el lugar histórico¹⁵–, sino que es la construcción progresiva y lenta imposición de una idea lineal del tiempo, según la cual la humanidad debe ir progresando (según algunas voces, *evolucionando*) tecnológica, cultural y moralmente; trayectoria que, además, sólo puede progresar hacia el futuro, negando el pasado. Además, se basa en una división epistemológica que separa y encapsula los saberes según disciplinas, entre las ciencias –dedicadas a las cuestiones naturales– y las humanidades, abocadas al estudio humanístico moderno.

Latour¹⁶ identifica así una división tripartita entre 1. la humanidad, 2. las cosas, objetos y animales, y 3. lo divino (un Dios cuya acción sobre el mundo ha sido negada). La modernidad también responde a la idea de un proceso civilizatorio, el cual se concibe bajo un pensamiento universalista, absoluto y que, como indica el autor¹⁷, encuentra su *topos* en el continente americano; tierra prometida –y utópica, cabe añadir– del proceso modernizador. Sin embargo, también explica que la constitución moderna “cree en la separación total de los humanos y los no humanos a la vez que la anula”¹⁸. Es decir, que el proceso modernizador va también a contrapelo de lo que quiere lograr, puesto que necesita de una visión unitaria para lograr su división. Sin embargo, el pensamiento cartesiano que conduce hacia la modernidad tecnológica no permite unificar lo sagrado, lo mítico y lo social con la anhelada objetividad científica; y en base a ello, el mundo material se vuelve demasiado concreto y no parece quedar ninguna relación entre lo natural, lo cultural y lo sagrado.

En ese sentido, Pollock anuncia en su obra un quiebre que está aún por venir, y que pondrá en jaque el dominio del logocentrismo occidental, tal como lo haría Jacques Derrida unas décadas después¹⁹. A la estela de Freud, la vida y obra de Pollock podrían analizarse como el reflejo de la sintomatología de un malestar cultural generalizado que es catalizado por la sensibilidad particular del artista. Se trata de un malestar propio del mundo moderno, que en Europa se manifestaba desde los albores del siglo XX y que –unas décadas después– en los Estados Unidos tomó un matiz

¹⁵ La idea de modernidad comienza a aparecer en el continente europeo en épocas tan tempranas como el Renacimiento italiano, mediante una revolucionaria noción del humanismo en clave cristiana y una concepción antropocéntrica del universo. En Francia, sin embargo, Latour (*Nunca fuimos modernos*, 27) la ubica con la “querrela entre Antiguos y Modernos” durante la Ilustración; en Inglaterra, también, a partir de la Ilustración y la Revolución Industrial. Resulta particularmente interesante que en el continente americano la idea de modernidad en el arte inicia a partir de las Vanguardias Europeas y su llegada al Nuevo Continente, tomando su auge a mediados del siglo XX.

¹⁶ Latour, *Nunca fuimos modernos*, 33.

¹⁷ Bruno Latour, *Si nunca fuimos modernos, ¿qué nos pasó?* ([Registro audiovisual de conferencia] Buenos Aires: Fundación OSDE, 2014), www.youtube.com/watch?v=-XM33dz9Uk.

¹⁸ Latour, *Nunca fuimos modernos*, 55.

¹⁹ Jacques Derrida. *La farmacia de Platón* (Madrid: Editorial Fundamentos, 1975).

particular en la generación de Pollock, con eventos históricos que convulsionarían la sociedad entera, como la Gran Depresión, la Ley Seca y, más adelante, la participación en la Segunda Guerra Mundial, mediante la cual el país norteamericano asumiría su protagonismo como un nuevo eje civilizatorio occidental.

2. Prometeo encadenado

Investiguemos, entonces, por qué la crítica que hizo Greenberg respecto de la “involución” de Pollock de una abstracción absoluta a una nueva figuración se fundamenta en la óptica de una modernidad que concibe el progreso humano de manera lineal, progresiva y ascendente. Como asevera la misma Krauss²⁰, Greenberg intenta rescatar el lado “respetable” y “sofisticado” –y, por lo tanto, culto, civilizado, moderno– de Pollock, negando su caracterización de James Dean, que cristalizaba una imagen “dura”, “salvaje” y, en ese sentido, más antimoderna. Observemos en qué medida Pollock, al final de su vida, sucumbe a una presión propiamente moderna por mantener un ritmo y una evolución artística que pareciera que, al menos de manera inconsciente, no podía mantener. No obstante, a partir de su historia de vida, podremos ver también que, desde sus inicios, Pollock siempre se mantuvo al margen de las presiones que ejercía este impulso moderno y ocupó una posición ambigua, queriendo a la vez adaptarse y escapar de ella.

Ciertamente, para el momento en que Pollock comenzaba a desarrollarse en el mundo del arte, los artistas de las Vanguardias europeas ya estaban manifestando plenamente la crisis de la modernidad –acelerada sobre todo a partir de las Grandes Guerras–, lo cual permitiría a Pollock tomar esa corriente y dejarse llevar por ella. Las técnicas rupturistas que asumió Pollock a partir del aprendizaje de sus pares del Viejo Continente serían, por ejemplo, la desintegración de la forma en el arte visual –es decir, la salida del arte figurativo hacia el arte abstracto– y la recurrencia hacia aquel mundo que el individuo moderno llamaba “primitivo”; es decir, el arte de las culturas no occidentales que se encontraban o habían caído bajo el dominio colonial europeo. Pollock les daría a estos elementos, por supuesto, un tinte propio, aportando además su particular dinamismo y alejándose un paso más de la figuración, al evitar el contacto directo con el lienzo.

Independientemente del tipo de afección psicológica que pudo haber sufrido –según Salomon²¹, habría mostrado signos de sufrir depresión ya de joven–, la condición de Pollock pareciera formar parte de una sintomatología común en diversos artistas contemporáneos, reflejo de un malestar –o, según Bozal²², un estupor– que surgía como producto de una crisis profunda en la estructura misma de la sociedad y las instituciones con las que se relacionaban; un malestar, podría decirse, ontológico. Irónicamente, Pollock comenzó a tener problemas con el consumo de alcohol en la década de los veinte –pleno periodo de la Ley Seca en los Estados Unidos– y esta condición se agudizó en los años treinta, cuando su maestro y guía, Thomas Benton, dejó la ciudad de Nueva York para mudarse a Kansas.

²⁰ Krauss, *The Optical Unconscious*, 244.

²¹ Salomon, *Jackson Pollock*, 88.

²² Bozal, *El tiempo del estupor*.

No solo fue la frustración por la pérdida y la inseguridad las que empujaron constantemente a Pollock hacia el abismo —estas condiciones serían más bien parte de los síntomas—, sino que su malestar ante el mundo se veía provocado por una fuerza interna, un exceso de energía atávica, así como un nexo innato con el medio natural, el cual se veía desnaturalizado por la vida híper-civilizada de aquel mundo moderno que encontraría en la Nueva York de los años treinta, y que le impedía encajar dentro de las normas sociales en las que vivía.

Para comprender el origen del malestar de Pollock debemos remontarnos a su infancia, enmarcada en el Lejano Oeste americano: nace un pueblo rural en el estado de Wyoming llamado Cody, donde su padre poseía una granja. Luego, pasaría una juventud nómada, al norte y al sur de California, así como en Arizona, donde trabajó junto a su hermano Sandy como guardaparques en el Gran Cañón²³. Es decir que el campo y el contacto directo con parajes naturales, imponentes e inhóspitos, se convirtieron en los paisajes de su memoria; lejos, en un principio, de ambientes propiamente intelectuales y cosmopolitas.

Su origen como *westerner* no solo contribuirá a darle un matiz especial a su vida y a su fama, sino también influyó directamente su obra. Krasner comenta en una entrevista que fueron sus orígenes en el oeste que lo condujeron a hacer sus características pinturas espaciales y, por tanto, lo que las hacía tan propiamente “americanas”²⁴. Asimismo, la aplicación del *all-over* en la obra de Pollock —es decir, ese explayarse por el lienzo como si no terminase, eliminando por completo el margen y la contención de la imagen en un plano definido— debía provenir de esa vastedad infinita del paisaje del oeste. Un “sentimiento oceánico”²⁵, en definitiva, que hacía que el individuo moderno se sintiera demasiado perdido en tanto horizonte. Sin embargo, hizo falta que Pollock se mudara en 1930 a un ambiente opuesto a sus paisajes de infancia, para que arrancara con fuerza su carrera de artista: a la constreñida y hacinada ciudad de Nueva York. Quien viviera en los bajos fondos de esta ciudad, como Pollock en sus inicios, se podría sentir fácilmente oprimido ante la verticalidad de los imponentes edificios, reflejo de la cúspide de la modernidad.

Ahora bien, el tránsito de ese mundo de infancia, enmarcado en el paisaje del oeste americano, al mundo del arte neoyorquino, no sería fácil para Pollock. Quedaría marcado por la inestabilidad doméstica en la que creció, así como la precaria situación económica de la familia. Si bien entró a este mundo gracias al apoyo de su hermano mayor Charles, pareciera que su carrera se vio afectada desde los inicios por un constante sentimiento de inseguridad y exigencia extrema, así como una tácita rivalidad fraternal²⁶, no solo con su hermano Charles, sino con Sandy, quien también persiguió una carrera artística.

Desde sus inicios como estudiante de arte en 1928 en la *Manual Arts School* de Los Ángeles, pareciera que Pollock no resaltaba particularmente en sus cualidades como dibujante. Entre todas las descripciones y entrevistas que pueden obtenerse

²³ Daniel Abadie, *Jackson Pollock* (París: Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1982), 216.

²⁴ Berton Roueché, “Unframed Space, *The New Yorker*, 26, n.º 24 (1950)”. En *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, editado por Pepe Karmel (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1999), 19.

²⁵ Pollock confesaría que, una vez lejos de su terruño, esa vastedad del horizonte la volvería a encontrar en el océano. Véase Hubert Damisch. “Indians!???” En *Jackson Pollock*, editado por Daniel Abadie (París: Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1982), 28.

²⁶ Krauss, “Six” en *The Optical Unconscious*, 243-329.

sobre el joven Pollock, fue siempre descrito como taciturno, inseguro y depresivo. Esta condición podría haberse visto reforzada, además, por el hecho de que el tipo de enseñanza de carácter naturalista que se impartía en estas escuelas –incluyendo el aprendizaje con Benton– estaría lejos de coincidir con la verdadera necesidad artística que intentaba emerger del joven artista.

En la década de los treinta, Pollock se trasladó con su hermano Sandy a Nueva York para estudiar con el maestro Thomas Benton en la *Arts Students League*, período que le entregó el conocimiento artístico básico y las herramientas técnicas necesarias. Conoció de primera mano la obra de los muralistas mexicanos –incluso trabajaría, junto a su hermano Sandy, en el taller de Siqueiros– lo cual lo acercó a nuevas técnicas pictóricas e ideas revolucionarias del arte que comenzaban a independizarse de los modelos académicos clásicos. Estas nuevas formas artísticas se encontraban además asociadas a una nueva identidad regional que tomaba algunos modelos conceptuales y formales de las culturas originarias de América. No obstante, si bien esta fase fue importante en la formación de Pollock, al inicio de su carrera no lograría desprenderse de las temáticas regionalistas, ligadas aún a un estilo fundamentalmente naturalista, que claramente no respondían a su *urgencia* artística personal.

Su estancia en Nueva York fue por lo demás convulsa y estuvo marcada por numerosas crisis psicológicas provocadas, en parte, por el abuso del alcohol. Esta situación la intentaría aplacar (gracias a la persistente ayuda de sus hermanos) mediante años de psicoterapia e inclusive con su ingreso a un psiquiatra en 1938. En 1939 Pollock terminó en manos del Dr. Henderson, quien practicó con él la terapia junguiana, lo cual posiblemente ayudó más a Pollock en su desarrollo artístico que a curar su problema con el alcohol. Pollock le llevaba a Henderson dibujos que analizarían durante las sesiones²⁷ y probablemente adquirió gracias a esta terapia un mayor conocimiento sobre la relación entre el inconsciente, el sueño y el mito. En cualquier caso, a pesar de todos estos intentos paliativos, la década de los treinta fue un período de constante frustración e inseguridad, debido, también, a la precaria situación económica en la que se encontraba, y que lograría amortiguar a duras penas a partir de 1935, gracias a un empleo como artista en el proyecto WPA, auspiciado por el gobierno de Franklin Roosevelt como parte del New Deal.

Tal como lo describe Krauss, uno de los tormentos que más obsesionaron a Pollock fue precisamente el sentimiento de inferioridad por pertenecer a una clase social económicamente inestable. La fuerza interna que lo llevaba a buscar el medio artístico como forma de expresión se igualaba al deseo por obtener estatus económico y reivindicar una posición de prestigio como artista. En ese sentido, Pollock manifestaba claramente un síntoma muy acorde a su época y su cultura, según el cual el individuo se guiaba por una noción de éxito que sólo podía ser alcanzado mediante el cumplimiento de metas precisas, desde el punto de vista del estatus económico y social.

De este modo, comenzó a buscar distintas vías de expresión en su obra artística con las que podría sentirse cada vez más en su lugar. Encontró así su primer modelo en las Vanguardias artísticas europeas ya que, mientras que en América aún se manejaba un lenguaje preponderantemente naturalista y con matices regionalistas, los

²⁷ Véase al respecto Claude Cernuschi, *Jackson Pollock; Psychoanalytic Drawings* (Durham: Duke University Press, 1992).

Europeos llevaban décadas socavando poco a poco la figuración hasta llevarla a la abstracción geométrica y no-objetual.

3. Hacia un nuevo lenguaje

Tal como indica Bozal²⁸, para el momento en que Pollock comenzaba a desarrollarse en el mundo del arte, los artistas de las Vanguardias europeas ya estaban manifestando plenamente la crisis de la modernidad –acelerada sobre todo a partir de las Grandes Guerras–, lo cual permitiría a Pollock tomar esa corriente y dejarse llevar por ella. Las técnicas rupturistas que asumió Pollock a partir del aprendizaje de sus pares del Viejo Continente serían, por ejemplo, la desintegración de la forma en el arte visual –es decir, la salida del arte figurativo hacia el arte puramente abstracto– y la recurrencia hacia aquel mundo que el individuo moderno llamaba “primitivo” –el arte de las culturas no occidentales que se encontraban o habían encontrado bajo el dominio colonial europeo. Pollock les daría a estos elementos, por supuesto, un tinte propio, aportando además su particular dinamismo y alejándose un paso más de la figuración, al evitar el contacto directo con el lienzo.

Ya para las primeras décadas del siglo XX, la recurrencia al pensamiento mítico de culturas no modernas en los artistas de Vanguardias se convirtió en una forma de resistencia ante la hegemonía del *logos* del mundo moderno. Y las referencias hacia el arte no occidental habían ayudado a desarrollar un tipo de representación del mundo completamente ajena a los preceptos canónicos y clásicos del arte europeo, poniendo en jaque todo tipo de concepción naturalista de la realidad²⁹. Este acercamiento puede leerse también a partir de la lectura de Latour, como un regreso hacia una visión “híbrida”, que aún concibe de manera unificada naturaleza y cultura³⁰. En ese sentido, se hace más fácil para el etnógrafo, que estudia culturas no modernas, entender la unidad intrínseca entre los “mitos, las etnociencias, las genealogías, las formas políticas, las técnicas, las religiones, las epopeyas y los ritos”³¹, mientras que esto no sería posible hacerlo entre los modernos. En palabras del autor:

[...] nosotros no somos salvajes, ningún antropólogo nos estudia de tal modo, y justamente es imposible hacer sobre nuestras naturalezas-culturas lo que es posible en otras partes, en los otros. ¿Por qué? Porque nosotros somos modernos.

²⁸ Bozal, *El tiempo del estupor*, 25.

²⁹ Sobre el tema del primitivismo en el arte moderno, o bien, la apropiación de las artes no occidentales por los artistas de Vanguardias, véase Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986); Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art* (Londres/ Nueva York: Thames & Hudson, 1994); así como William Rubin, *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1984) en el que destaca el texto dedicado al Expresionismo abstracto de Kirk Varnedoe (*Abstract Expressionism*). Asimismo, véase el compendio de obras reunidas en Howard Morphy y Morgan Perkins, *The Anthropology of Art. A Reader* (Oxford: Blackwell, 2005), entre cuyos artículos destacan algunas visiones críticas al primitivismo (y específicamente, a la exhibición comisariada por William Rubin, de 1984), como el texto de Arthur Danto (*Defective Affinities: “Primitivism” in 20th Century Art*, 147-149) y el de James Clifford (*Histories of the Tribal and the Modern*, 150-166), publicado anteriormente en James Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art* (Cambridge MA: Harvard University Press, 1988).

³⁰ Latour, *Nunca fuimos modernos*, 33.

³¹ *Ibid.*, 23.

Nuestro tejido ya no es sin costura. Por ello, la continuidad de los análisis resulta imposible [...]. Las etnociencias pueden relacionarse en parte con la sociedad y el discurso; la ciencia no puede hacerlo³².

Teniendo en cuenta que tanto los artistas de Vanguardias como Pollock no tenían por lo general grandes conocimientos etnográficos respecto a las culturas de origen no europeo, con cuyo arte sentían afinidad³³, había un acercamiento más bien intuitivo hacia aquellas culturas que, precisamente, se caracterizaban por contradecir los ideales modernos en cuanto a conceptos de progreso lineal, acumulativo y ascendente³⁴. Junto con la influencia del psicoanálisis, esto permitió a los artistas reconciliarse con *otros* modos de percibir y representar el mundo, a través de la lógica del mito, por un lado, y del resurgir del inconsciente, por otro.



Figura 3. Jackson Pollock. *The She-Wolf*, 1943, 106,4 x 170,2, óleo, gouache y yeso sobre liezo, MoMA.

Entre las numerosas influencias que tuvo en su primera fase de desarrollo artístico, destaca la de Picasso, de quien no solo se inspiró a nivel formal sino también en un sentido mucho más profundo, y quien terminaría por convertirse en una obsesión y en una figura casi amenazante para Pollock³⁵. Se han discutido extensamente las apropiaciones que hizo Pollock de ciertos referentes iconográficos de Picasso, como la imagen del toro, el caballo, el tratamiento de la figura femenina, así como otros elementos de representación formales en su obra de la década de los treinta (fig. 3)³⁶. Asimismo, se ha destacado cómo, a través de Picasso, Pollock entendería

³² *Ibid.*

³³ James Clifford, *The Predicament of Culture*.

³⁴ Georges Charbonnier y Claude Lévi-Strauss, *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss* (Paris: Plon, 1961).

³⁵ Krauss, *The Optical Unconscious*.

³⁶ Alexander Hermann y John Paoletti, "Re-Reading Jackson Pollock's 'She Wolf'," *Aartibus et Historiae*, 25, n.º 50 (2004): 139-155.

la importante conexión con el arte llamado “primitivo”; probablemente a partir de textos como el de su amigo, John Graham, sobre el *Arte primitivo y Picasso*, de 1937³⁷. Es importante remarcar aquí que, si bien las afinidades o apropiaciones que hicieron tanto los artistas de las primeras Vanguardias como los norteamericanos de la primera mitad del siglo XX nacieron de un genuino interés hacia el otro cultural, contribuyeron en la mayoría de los casos –aunque fuera indirectamente– a fomentar y cristalizar la imagen del “primitivo incivilizado” que calzaba perfectamente con el antiguo constructo occidental del “hombre en estado de naturaleza”, del “buen salvaje”, así como con el mito de la Edad de Oro.

Cierto es que el arte producido por culturas no occidentales y, en este caso, el arte de los pueblos indígenas norteamericanos comenzó a aparecer en el horizonte intelectual de Pollock desde temprana edad. Aunque es poco probable que haya podido conocer de primera mano sus prácticas artísticas con profundidad³⁸, Pollock llegó a tener contacto con los pueblos indígenas de Norteamérica gracias a sus viajes con su padre por el oeste del país. Esta influencia quedaría en la memoria de Pollock y sería retomada una vez que hubiera entendido la fuerza que este tipo de arte implicaría para su propio proceso creativo, tal como reveló en una entrevista:

I have always been very impressed with the plastic qualities of American Indian art. The Indians have the true painter’s approach in their capacity to get hold of appropriate images, and in their understanding of what constitutes painterly subject matter. Their color is essentially Western, their vision has the basic universality of all real art. Some people find references to American Indian art and calligraphy in parts of my pictures. That wasn’t intentional; probably was the result of early memories and enthusiasms³⁹.

Otra de las primeras referencias directas al arte indígena llegaría a Pollock a través de su cercanía con Siqueiros y Orozco, cuyos murales observó por primera vez en 1930⁴⁰. También a través de su amigo Barnett Newmann, quien comenzaría antes que él a interesarse por estas temáticas⁴¹. Además, tal como indicaría Krasner, Pollock poseía varios tomos de la serie enciclopédica sobre Indios Americanos del Smithsonian⁴², lo que podría haberle permitido conocer un poco más a fondo estas culturas. Por último, el contacto con el arte de culturas no

³⁷ John Graham, “Primitive Art and Picasso,” *Magazine of Art*, 30, n.º 4 (1937): 236-239.

³⁸ Damisch, “Indians!?!?”, 29.

³⁹ Pollock en Anónimo (entrevista realizada probablemente por Robert Motherwell), “Jackson Pollock. A Questionnaire. *Arts and Architecture*, Los Angeles 61, No. 2, February 1944,” en *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, editado por Pepe Karmel (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1999), 16.

⁴⁰ Abadie, *Jackson Pollock*.

⁴¹ Véase al respecto Stewart Buettner. “John Dewey and the Visual Arts in America”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33, n.º 4 (1976), 385; así como en Damisch, “Indians!?!?”, 29.

⁴² Esto se lee en la entrevista de Bernice Rose, “Jackson Pollock at Work: An Interview with Lee Krasner,” *Partisan Review* 47, n.º 1 (1980)”. En *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, editado por Pepe Karmel (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1999), 43. Sin embargo, la colección del Smithsonian (*Handbook of North American Indians*) no sería publicada hasta después de la muerte de Pollock (1978). Los estudios enciclopédicos del mundo indígena de América del Norte que pudo haber tenido Pollock, serían, en cambio, el *Handbook of American Indians* de Webb Hodge (1912) o los estudios de Edward Curtis, *The North American Indians*, publicados entre 1907 y 1930.

occidentales también pudo venir de exposiciones y publicaciones que llegaban a Nueva York.

Sin embargo, llama la atención que, tanto Picasso como Pollock, coinciden en la búsqueda hacia nuevos referentes culturales como respuesta a una necesidad de escapar de la racionalización en su arte. Para ambos, el arte de estas culturas se iría convirtiendo en un modelo conceptual y no solo formal. De acuerdo con esto, Damisch explica cómo la influencia del arte indígena norteamericano se fundamentaba más en las temáticas y en la iconografía que no en la técnica y el estilo que adoptó Pollock en sus pinturas⁴³. De manera análoga, en sus conversaciones con André Malraux, Picasso confesaba que la referencia al arte africano no respondía (únicamente) a una “afinidad” formal hacia estas obras, sino que el arte asumía la misma función de los “fetiches africanos”. Es decir, el arte para Picasso servía como un intercesor entre él y el mundo exterior; convirtiéndose en una suerte de protección totémica contra un mundo hostil, que lo resguardaba ante lo desconocido⁴⁴.

La apropiación del mundo llamado “primitivo” por parte del artista “moderno” respondía por tanto a una necesidad de representar *otra* forma de relación con el mundo que no pasaba por los canales tradicionales de interpretación del arte en el mundo occidental. Picasso señalaba que, al contrario que sus compañeros cubistas, Braque y Léger, él no buscaba una lógica racional en sus pinturas. Lo mismo sucedería con Pollock, quien también detestaba hablar “racionalmente” de su obra, y más aún interpretarla. Lo instintivo y lo inconsciente emanaba en cambio directamente hacia su mano, la cual obedecía a esta voluntad interna y la trasladaba controladamente hacia la tela. El acto de pintar –como venimos destacando– se convertía en sí en un momento ritual que le servía como cura o al menos como analgésico contra estos agentes “enemigos”. En términos freudianos, lo pulsional, sofocado por la sociedad, emergía finalmente a través de la pintura.

Para Pollock, el proceso pictórico parecía venir por tanto de un lugar similar al de Picasso, en el sentido de que él no estudiaba ni premeditaba racionalmente sus pinturas antes de hacerlas, sino que se trataba más bien de un proceso intuitivo, donde el origen de la acción provenía del inconsciente:

When I am in my painting, I'm not aware of what I'm doing. It is only after a sort of 'get acquainted' period that I see what I have been about. I have no fears about making changes, destroying the image, etc., because the painting has a life of its own. I try to let it come through. It is only when I lose contact with the painting that the result is a mess. Otherwise there is pure harmony, an easy give and take, and the painting comes out well⁴⁵.

⁴³ Damisch, “Indians!?!?”, 29.

⁴⁴ André Malraux, *Picasso's Mask* (Londres: Macdonald and Jane's, 1976), 11.

⁴⁵ Jackson Pollock, “My Painting, Possibilities (New York) I (Winter 1947-48),” en *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, editado por Pepe Karmel (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1999), 18.

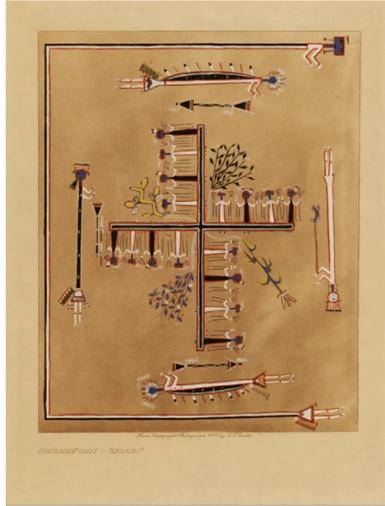


Figura 4. Shihne'ohli-Navajo, foto de Edward S. Curtis, 2003.
 “The North American Indian”, Northwestern University Library, 120

En ese sentido, si para Picasso el arte se convertía en intercesor entre el mundo exterior y su inconsciente, percibido como aquella parte primitiva, llena de “miedos” ante un mundo extraño, para Pollock, el arte también surgía de un lado interior que se encontraba oprimido por un mundo exterior hostil y exigente. En cualquier caso, para ambos el arte se convertía en un catalizador de mundos, en el que podía aflorar aquel lado más oculto de su ser.

Puede observarse así cómo, durante su “fase totémica”, el acercamiento hacia el mundo indígena comenzó desde una postura más formal, para luego ir convirtiéndose en un proceso de asimilación conceptual a través de sus *drippings*, con los que fue asumiendo las lógicas visuales y las perspectivas de mundo de estas culturas. En su primera fase, llamada “totémica”, que oscila entre los años treinta y cuarenta, Pollock se apropió de elementos formales de estas culturas, como fragmentos icónicos de estelas precolombinas Maya y Chavín⁴⁶, así como figuras en procesos de transformación de lo humano a no humano, propias de distintas culturas chamánicas⁴⁷. Pero, sobre todo, el más influyente sería el arte de los Navajo, con las pinturas de arena o *dry paintings* (fig. 4), que sirvieron a Pollock para dar el último hacia la recuperación de la horizontalidad perdida en Nueva York, volcando así definitivamente la perspectiva pictórica moderna⁴⁸.

Tal como ha sido ampliamente destacado, la lógica visual de la cultura Navajo pudo haber influido a Jackson Pollock en la medida que, en los *dry paintings*, la perspectiva de representación no es horizontal o neutra (como se diría en términos cinematográficos), sino que es completamente cenital, como si se estuviera obser-

⁴⁶ Suzette Doyton-Bernard encuentra estos fragmentos de la cultura Chavín en obras como *Male and Female* (1942) y *Mad Moon Woman* (1941), en “Jackson Pollock. A Twentieth Century Chavín Shaman”. *American Art* 11, n.º 3 (1997): 8-31.

⁴⁷ En obras como *Circle* (1938-41), *Male and Female* (1942) y *She-Wolf* (1943).

⁴⁸ Esto lo comenta Krauss en *The Optical Unconscious*, pero también, Claude Cernuschi y Andrzej Herczynski. “The Subversion of Gravity in Jackson Pollock’s Abstractions”. *The Art Bulletin* 90, n.º 4 (2008): 616-639.

vando un mapa desde arriba. Además, en estas formas de representación visual las dimensiones de tiempo y espacio se ven eliminadas, haciendo coincidir de manera dinámica y simultánea el pasado ancestral con el presente y el futuro, el espacio de los seres supernaturales con los seres de la tierra, humanos y no humanos⁴⁹.

Cabe destacar también que uno de los orígenes que posiblemente tuvo este proceso de apropiación del mundo indígena vendría de la influencia del surrealismo y del psicoanálisis. Ambos sirvieron a Pollock como puente para conocer el mundo del mito –primero el mito occidental y luego el mito amerindio– y para hacer resurgir el inconsciente⁵⁰. La llegada de artistas surrealistas a Nueva York atraería a Pollock a estos círculos con quienes mantuvo un fructífero intercambio. Particularmente importante sería la presencia de Roberto Matta, quien organizaba encuentros de artistas a los que asistió Pollock para practicar la escritura automática. Sin embargo, si los surrealistas hacían emerger el inconsciente a través de técnicas como el automatismo y el azar, como el *frottage*, el *grattage*, etc., Pollock lo hizo de manera controlada y, si bien no había un proceso de racionalización de la obra, sí había una relación “consciente” con la acción de pintar. Tal como aseveró en numerosas ocasiones, en él nada surgía del accidente⁵¹. Mientras que los surrealistas intentaban hacer emerger el inconsciente a través de procesos externos –es decir, mediante estimulaciones sensibles–, en Pollock, el inconsciente era percibido de manera intuitiva, a través del acercamiento hacia otros mundos y nuevas formas de concebir la realidad.

4. El síntoma del antimoderno

La obra de Pollock y la de sus pares norteamericanos comenzaría a adquirir entonces sus matices propios que caracterizaron una época particular en la historia de los Estados Unidos y que reflejan un momento generalizado por el que estaba viviendo la civilización contemporánea. La intuición de Pollock lo llevó a buscar su propio lenguaje, que en sus inicios tampoco se adaptaba a los cánones establecidos por la academia estadounidense de la década de los treinta y cuarenta. Y así, en su primera fase de despegue como artista, Pollock comenzó a alejarse cada vez más de la influencia de su “padre” artístico, Thomas Benton, zafándose poco a poco de la doctrina del naturalismo.

En la medida en que Pollock iba avanzando en su búsqueda artística, fue apropiándose de distintos elementos procedentes del mundo no occidental hasta ir alcanzando poco a poco una nueva forma de percibir el mundo; una cosmovisión en sí o, en términos de Bozal, una nueva mitología⁵². Alcanzaba por tanto un nuevo modo de representación que le permitiría deshacerse paulatinamente de la figuración, tal como era concebida desde la lógica visual en la que se había formado. Este proceso iría desarrollándose paulatinamente; primero a través de la “fase totémica”, en la que aún pueden observarse claros referentes formales de su formación académica, así

⁴⁹ Janeth C. Berlo, “Navajo Cosmescapes–Up, Down, Within,” *American Art* 25, n.º 1 (2011): 10-13.

⁵⁰ William Rubin, “Jackson Pollock and the Modern Tradition,” *Artforum* 5, n.º 6 (1967): 14-22.

⁵¹ Jackson Pollock y William Wright, “Radio Interview. Wei Station, Westerly, Rhode Island (1951),” en *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, editado por Pepe Karmel (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1999), 22.

⁵² Bozal, *El tiempo del estupor*, 21.

como de las Vanguardias europeas. Luego, con su obra *Mural* (1943), realizada para la residencia de Peggy Guggenheim en Nueva York, Pollock dio inicio a una nueva etapa, en la que no sólo estaría innovando con técnicas realmente propias, sino que cambiaría por completo la concepción de mundo que yace tras la obra.

Pollock se demoraría unos años más –hasta 1947– en afianzarse definitivamente en su periodo triunfal, en el que desarrolló su propio lenguaje. Fue así como, en la fase de los *drippings*, comenzó a manifestar un nuevo estilo y una nueva técnica creativa, que se deslindaba definitivamente de los modelos anteriores. Esta faceta lo condujo a la obtención del reconocimiento definitivo de su audiencia. Además, a nivel personal, sería el único periodo de sobriedad que vivió Pollock –desde otoño de 1948 hasta otoño de 1950– y en el que pudo trabajar en pleno control de sí mismo. En este sentido, cabe destacar nuevamente que, si bien las pinturas eran expresión de su inconsciente, estas no eran realizadas por medio del accidente. A través de sus *drippings*, Pollock se deslindaba completamente de toda perspectiva y de toda figuración. Sus madejas realizadas con pintura metálica reflejaban una nueva cosmovisión de su contemporaneidad. Llegaría a ese umbral de la verdadera realización artística en la medida en que rompía definitivamente con los cánones anteriores y proponía una nueva forma de entender el arte. Sin embargo, su talón de Aquiles se encontraría precisamente en el propio hecho novedoso.

El final de su glorioso segundo período estaría marcado por un acontecimiento en 1950, cuando Namuth terminó de filmar la célebre película de Pollock, en la que aparece practicando su técnica del *dripping* sobre una placa de vidrio. Si bien esta grabación lo posicionaría a la altura de artistas como Miró y Picasso –quienes también gozarían de un registro filmográfico sólo para ellos–, pareciera que esta tuvo un efecto destructivo en Pollock. Instantes después de terminar la grabación, Pollock volvió a emborracharse tras dos años de sobriedad. Se sentía un fraude: “I’m not a phony, you’re the phony”, le repetía ebrio a Namuth aquella noche. Krauss comenta cómo esta escena marcó el punto de inflexión en la carrera ascendente de Pollock⁵³. Quizás, explica, al filmar desde abajo cómo la pintura se derramada sobre una placa de vidrio, Namuth habría puesto al descubierto el lado más íntimo y vulnerable de Pollock. En cualquier caso, tras este episodio, Pollock comenzó a modular el lenguaje que había desarrollado con sus *drippings* y lo manipularía de tal forma que volvería a retomar la figuración, aunque en una clave diferente.

Se aprecia así una tribulación interna en Pollock que no lograba resolver. La noción que manejaba sobre lo que se supone que debía ser el arte en referencia a su recepción continuaba siendo plenamente moderna: tanto él como su entorno y sus críticos tenían una idea de creatividad que provenía del “genio artístico”⁵⁴ –noción muy propia de la modernidad– que sólo tiene como opción innovar en el campo artístico. De este modo, la concepción creativa en general aún se veía marcada por una irrefrenable idea de progreso, donde la repetición, la reiteración y, en fin, la tradición, parecían ubicarse en las antípodas del individuo moderno.

En su época cúspide, Pollock se daba cuenta de que su malestar no podía deslindarse de la propia condición en la que se encontraba; que su obra existía en parte por medio del escrutinio de los demás y que no había una manera de zafarse de las

⁵³ Krauss, *The Optical Unconscious*, 302.

⁵⁴ Si bien este concepto ya se maneja en cierta manera en el mundo clásico, la noción de genio moderno se afianza definitivamente en la Ilustración (con Kant, por ejemplo) y posteriormente en el Romanticismo.

presiones de su entorno. Se evidencia una patológica necesidad de adaptarse a las exigencias de su entorno social y familiar, así como una sed de vivir según los ideales del éxito, de la ambición y del progreso personal, propios del “sueño americano”.

Según la lectura que hace Georges Didi-Huberman sobre Aby Warburg en *La Imagen superviviente*⁵⁵, el arte permite observar la “psicopatología de los objetos de la cultura”⁵⁶; es decir, ahonda en las profundidades y los torbellinos del inconsciente cultural. Así, Pollock no estaba reflejando únicamente una tribulación individual, sino que podría verse como una figura característica de la vertiginosidad del mundo moderno –específicamente, aquel materializado en la cultura estadounidense– y, él y su arte se convertían en el reflejo idóneo de los síntomas del malestar de su civilización. Su arte se convertía en una verdadera “sopa de anguilas” warburguiana, y así, daba cuenta de la imposibilidad de afianzarse a los parámetros de realidad, progreso, historicidad de la civilización occidental. Esta contradicción interna parece encontrar su base en los principios de la modernidad, ya que, como explica Latour⁵⁷, las claves de la modernidad se basan en la propia negación de sus principios. Sin embargo, no sería tarea fácil deslindarse de este mundo.

Así, en un impulso que podríamos determinar como antimoderno, al llegar a este punto culmen de su trayectoria artística, Pollock sintió la necesidad de volver introducir formas de cierta “pregnancia” figurativa hasta retomar el dibujo⁵⁸. Consecuentemente, este punto de inflexión sería el momento en que, para Greenberg, Pollock habría perdido su “inspiración”. En eso se basó la crítica que haría sobre su obra realizada entre 1951 y 1952, en las que aparecían nuevamente ciertas sugerencias figurativas, y donde se mostraba una preferencia por el monocromatismo, en la serie de las *Black Paintings*⁵⁹. Sin embargo, como venimos argumentando, al hablar de “inspiración”, Greenberg se basaba en la idea de que el artista-genio debía estar recibiendo constantemente revelaciones que le permitieran generar obras novedosas y originales. Pero incluso Krauss no parece convencida de que este proceso de “regresión” a lo figurativo fuese realmente producto de la “pérdida” de inspiración, a pesar de verlo con desconcierto. Quizás, en cambio, se haya tratado más bien de una nueva fase de maduración de su obra, tal como ya ha sido sugerido en otros estudios⁶⁰.

Habría sido entonces este el momento antimoderno en Pollock, en la medida en que una parte de él –su parte creativa al menos– se resistió a dar continuidad al engranaje creativo acorde a los ideales de autenticidad e innovación artística de su época. La recuperación de ciertos elementos figurativos en su lenguaje artístico no serían por lo tanto indicio de una “pérdida” de inspiración, sino más bien, el afianzamiento de una propia y nueva tradición dentro de su arte, en la que Pollock volvía a sí mismo en un ritmo de repetición y diferencia, y en la que afianzaba las nuevas perspectivas de mundo que había descubierto.

⁵⁵ Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Warburg* (Madrid: Abada, 2009), 248.

⁵⁶ Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, 251.

⁵⁷ Latour, *Nunca fuimos modernos*, 55.

⁵⁸ Krauss, *The Optical Unconscious*, 266.

⁵⁹ Clement Greenberg. “Jackson Pollock’s New Style. *Harper’s Bazaar*, n.º 2883 (1952): 174,” en *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, editado por Pepe Karmel, 80. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1999.

⁶⁰ Sidney Tillim, “Jackson Pollock,” *College Art Journal*, 16, n.º 3 (1957): 242-243.

En este sentido, el retorno a la figuración podría verse como un proceso de revolución en el sentido etimológico de la palabra; o como la pervivencia de aquella fase sintomatológica de su malestar inconsciente que emergía a través del psicoanálisis. Comenzaría de este modo a reescribir su propia historia a partir de 1951, donde transformaba esa nueva cosmovisión y ese nuevo lenguaje que había creado con los *drippings* en un discurso cada vez más articulado. Y esto se condice en cierta medida con la relación entre escritura y dibujo en una perspectiva menos moderna, tal como lo evidencia el antropólogo Tim Ingold, quien explica que la escritura no suplanta al dibujo; sino que “escribir sigue siendo dibujar”⁶¹. Ciertamente, las marañas de Pollock parecen escrituras sobrepuestas, notaciones de algún tipo, y así, el “regreso” hacia la pregnancia figurativa no se trataría de una involución, sino de una modulación de un proceso escritural.

Quizás, los años de su segundo periodo, del 1947 al 1950, fueron suficientes para Pollock: tuvo la hierofanía que necesitaba. Como Málevich, Pollock pareciera haber llegado a un punto de no retorno, pero sólo desde una perspectiva puramente moderna, según la cual la genialidad del artista consistía en el no repetirse. No es así, de hecho, en las culturas amerindias en las que él se inspiraría, donde la repetición se convierte en tradición y en las que el verdadero conocimiento se consigue mediante la reiteración: de ahí el ritual, el traspaso de los conocimientos míticos por vía de la oralidad y de patrones visuales que se repiten incesantemente. En efecto, las tradiciones se repiten, pero nunca de manera exacta o calcada: se trata siempre de variaciones sobre el tema⁶². Dentro de estas concepciones de mundo diferentes a la occidental, distintos planos de la realidad pueden convivir sin problema en un mismo espacio.

Si para el mundo moderno la incapacidad de determinar una frontera precisa entre este “yo” y el mundo exterior sería considerada como una patología⁶³, para otras ontologías no occidentales la misma noción del sujeto puede plegarse y articularse en distintas corporalidades⁶⁴. Sin embargo, el mismo Freud se percató de que el “sentimiento yoico” no se resolvería con las conquistas tecnológicas o a través de un mayor dominio de la naturaleza; estas conquistas no sólo fracasarían en conseguir que los hombres se sintieran más felices, sino, más bien, todo lo contrario⁶⁵. Igualmente, Latour da cuenta que el fracaso en conseguir la salvación de la humanidad y el dominio de la naturaleza ha convertido a los modernos en ecocidas y etnocidas⁶⁶. Ambos pensadores resaltan entonces la idea de que el progreso civilizatorio nunca llegaría a fruición, en la medida que los métodos que había inventado la modernidad para alcanzar el bienestar común eran imposibles de alcanzar.

Por lo tanto, después de conquistar una síntesis pictórica en sus *drippings*, Pollock se resistió a continuar el camino del progreso sin fin. En cambio, optó por la senda

⁶¹ Tim Ingold, *Líneas. Una breve historia* (Barcelona: Gedisa, 2015), 173.

⁶² Sobre la idea de variación sobre un tema en los mitos, véase Claude Lévi-Strauss, *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*. (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2013), Introducción.

⁶³ El único estado no enfermizo en el que este hombre –el moderno– percibe algo similar a un desvanecimiento de los límites entre el yo y el objeto sería el estado de enamoramiento. Freud, *El Malestar en la cultura*, 67.

⁶⁴ Esto se puede observar particularmente entre las culturas amazónicas. Véase al respecto, Eduardo Viveiros de Castro, *A inconstância da alma selvagem* (São Paulo: Cosac & Naify, 2002).

⁶⁵ Freud, *El Malestar en la cultura*, 86-87.

⁶⁶ Latour, *Nunca fuimos modernos*, 25.

antimoderna que ya había conocido a través de las culturas “tradicionales” –como las indígenas americanas– cuya memoria colectiva se fundamenta en la repetición y la perpetuación de los mitos. Así, de la misma manera que en estas sociedades naturaleza y cultura aún conviven, en Pollock se reconcilia la figuración con las madejas abstractas de pintura derramada.

5. Conflicto de intereses

Ninguno.

6. Apoyos

Proyecto Fondecyt INI 11180058, ANID, Gobierno de Chile.

7. Bibliografía

- Abadie, Daniel. *Jackson Pollock*. París: Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1982.
- Anónimo. “Jackson Pollock. A Questionnaire. *Arts and Architecture*, Los Ángeles 61, n.º 2, February 1944”. En *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, editado por Pepe Karmel, 15-16. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1999.
- Berlo, Janeth C. “Navajo Cosmescapes–Up, Down, Within”, *American Art*, 25, n.º 1 (2011): 10-13. doi: <https://doi.org/10.1086/660025>
- Bozal, Valeriano. *El tiempo del estupor. La pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: Siruela, 2004.
- Buettner, Stewart. “John Dewey and the Visual Arts in America”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 33, n.º 4 (1976): 383-391. doi: <https://doi.org/10.2307/429650>
- Cernuschi, Claude. *Jackson Pollock; Psychoanalytic Drawings*. Durham: Duke University Press, 1992.
- Cernuschi, Claude y Andrzej Herczynski. “The Subversion of Gravity in Jackson Pollock’s Abstractions”. *The Art Bulletin*, 90, n.º 4 (2008): 616-639. doi: <https://doi.org/10.1080/00043079.2008.10786416>
- Charbonnier, Georges y Claude Lévi-Strauss. *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*. París: Plon, 1961.
- Chave, Anna. “Pollock and Krasner: Script and Postscript”. *RES: Anthropology and Aesthetics*, n.º 24 (1993): 95-111.
- Clifford, James. *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1988. doi: <https://doi.org/10.2307/j.ctvjf9x0h>
- Damisch, Hubert. “Indians!?!?” En *Jackson Pollock*, editado por Daniel Abadie, 28-30. París: Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1982.
- Derrida, Jacques. *La farmacia de Platón*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1975.
- Descola, Philippe. *La Nature domestique. Symbolisme et praxis dans l'écologie des Achuar*. París: Éditions de la Maison de sciences de l'homme, 1986.
- Descola, Philippe. *Par-delà nature et culture*. París: Gallimard, 2005.

- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Warburg*. Madrid: Abada, 2009.
- Doyton-Bernard, Suzette. "Jackson Pollock. A Twentieth Century Chavín Shaman". *American Art*, 11, n.º 3 (1997): 8-31. doi: <https://doi.org/10.1086/424302>
- Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2016.
- Friedman, Bernard. "An Interview with Lee Krasner Pollock". En *Jackson Pollock: Black and White* (catálogo de exhibición), 7-10. Nueva York: Marlborough-Gerson Gallery, 1969.
- Goldwater, Robert. *Primitivism in Modern Art*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.
- Graham, John. "Primitive Art and Picasso". *Magazine of Art*, 30, n.º 4 (1937): 236-239.
- Greenberg, Clement. "Jackson Pollock's New Style. *Harper's Bazaar*, n.º 2883 (1952): 174". En *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, editado por Pepe Karmel, 80. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1999.
- Hermann, Alexander y John Paoletti. "Re-Reading Jackson Pollock's 'She Wolf'". *Aartibus et Historiae*, 25, n.º 50 (2004): 139-155.
- Ingold, Tim. *Líneas. Una breve historia*. Barcelona: Gedisa, 2015.
- Krauss, Rosalind. *The Optical Unconscious*. Massachusetts: MIT Press, 1996.
- Latour, Bruno. *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2007.
- Latour, Bruno. *Si nunca fuimos modernos, ¿qué nos pasó?* [Registro audiovisual de conferencia]. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2014. www.youtube.com/watch?v=_XM33dz9Uk.
- Lyons, Antonia. "Masculinities, Femininities, Behaviour and Health". *Social and Personality Psychology Compass* 3/4 (2009): 394-412.
- Malraux, André. *Picasso's Mask*. Londres: Macdonald and Jane's, 1976.
- Morphy, Howard y Morgan Perkins. *The Anthropology of Art. A Reader*. Oxford: Blackwell, 2005.
- Pollock, Jackson. "My Painting, *Possibilities (New York)*, I (Winter 1947-48)". En *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, editado por Pepe Karmel, 17-18. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1999.
- Pollock, Jackson y William Wright. "Radio Interview. Wei Station, Westerly, Rhode Island (1951)." En *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, editado por Pepe Karmel, 20-22. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1999.
- Rhodes, Colin. *Primitivism and Modern Art*. Londres/ Nueva York: Thames & Hudson, 1994.
- Rose, Bernice. "Jackson Pollock at Work: An Interview with Lee Krasner. *Partisan Review* 47, no. 1 (1980)". En *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, editado por Pepe Karmel, 39-47. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1999.
- Roueché, Berton. "Unframed Space. *The New Yorker*, 26, n.º 24 (1950)". En *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, editado por Pepe Karmel, 18-19. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1999.
- Rubin, William. *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1984.
- Rubin, William. "Jackson Pollock and the Modern Tradition". *Artforum* 5, n.º 6 (1967): 14-22.
- Salomon, Deborah. *Jackson Pollock, A Biography*. New York: Cooper Square, 2001.
- Tillim, Sidney. "Jackson Pollock. A Critical Evaluation". *College Art Journal*, 16, n.º 3 (1957): 242-243.

- Varnedoe, Kirk. *Abstract Expressionism*. En *Primitivism in 20th Century Art*, ed. por William Rubin. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1984.
- Viveiros de Castro, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.