



Philip Guston, *The Studio* (1969)

Philip Guston (1913-1980) nasceu em Montreal, Canadá, no seio de uma família judia. Aos seis anos muda-se para Los Angeles com a família. O pai suicida-se tem ele dez anos. Estuda na Manual Arts High School onde é companheiro de Jackson Pollock. Influenciado pelo realismo social americano e pela pintura mexicana de Siqueiros e Orozco dedica-se à pintura de murais durante os anos 30 e 40. A partir do final da década de 40 a sua obra caminha claramente para a abstracção, aproximando-se do programa do expressionismo abstracto. Será no final dos anos 60 – na sequência de um estremecimento social e político – que a sua obra conhecerá uma reviravolta decisiva, regressando à figuração e rompendo com qualquer ideia de pureza em pintura. **RJ**

PHILIP GUSTON E O APELO DA HISTÓRIA

Celso Martins

Se há artistas que se caracterizam por cedo encontrarem um rumo para o seu trabalho e passarem uma vida inteira a expandir esse universo específico, outros há que se vão deixando contaminar pelas inquietações que o tempo lhes impõe. Se nenhum juízo se pode fazer com base em qualquer destas duas circunstâncias, cada uma delas reflecte de modo decisivo o tipo de relação com a expressão artística que cada um estabelece. Philip Guston, um judeu nascido em 1913 em Montreal sob o nome de baptismo de Philip Goldstein, integra-se claramente no segundo grupo. A sua obra, iniciada nos anos trinta, pode ser lida como um embate permanente entre as suas contradições pessoais e as convulsões culturais e políticas que atravessaram a América e o mundo do primeiro pós-guerra à Guerra Fria. Se hoje ele é sobretudo recordado pelo seu período tardio, iniciado já no final dos anos sessenta, em que desenvolverá uma forma muito particular de pintura narrativa, a sua obra tem de ser lida em torno desse arco tenso figuração/abstracção com que respondeu a cada desafio criativo.

Interessar-nos-á, neste texto, entender as tensões que se escondem por trás dessa oscilação, e com isso perceber se se trata de meras razões de natureza estilística, e por isso estética, ou se com estas se misturam as perplexidades induzidas pelo processo histórico.

A sua formação como artista fez-se segundo um princípio predominantemente autodidacta: primeiro em Los Angeles, para onde havia emigrado com a família aos seis anos de idade e onde frequentará a Manual Art High School (onde teve Jackson Pollock como colega), e depois, e sobretudo, com o trabalho em murais no México e na Califórnia do Sul, e no programa Works Progress Administration que integrou posteriormente em Nova York, no New Hampshire e na Geórgia.

DO REALISMO SOCIAL À ABSTRACÇÃO

A sua pintura inicial, ainda nos anos trinta, desenvolve-se sobre o signo do realismo social, movimento cultural cujo activismo político foi em grande medida propiciado pela Grande Depressão posterior ao *crash* da Bolsa em 1929. As pinturas desses anos, como

Os Conspiradores, 1932, *Bombardeamento*, 1937-1938, são verdadeiramente assombradas por temas funestos como a violência ou a traição materializadas em composições dominadas por grossas volumetrias (Piero de la Francesca é uma referência perene no trabalho de Guston) em cenas labirínticas mas fortemente ritmadas.

As composições de Guston vão-se aproximando de uma formulação perspéctica cubista, como em *Os Gladiadores*, 1938, para assumir a partir do início dos anos 40 uma leitura mais teatral dos mesmos temas apocalípticos. Este último aspecto, da teatralidade, visível, por exemplo, em *Memória Marcial*, 1941, ou *If This Not be I*, 1945, será uma componente essencial no seu ponto de chegada já na década de sessenta novamente como pintor figurativo. Os anos que se seguem revelarão um progressivo silenciamento de algumas destas características (os temas sociais, a figura, a teatralidade), num caminho que o levará à abstracção. Guston chegará aos anos cinquenta como um pintor expressionista abstracto, mas não um qualquer. O drama evidente e até retórico da sua pintura dos anos 30 vai-se desvanecendo, primeiro em figuras que são só silhuetas, depois em composições que são pouco mais do que grelhas que induzem mais do que figuram.

A essa busca de pureza e despojamento corresponde não tanto o desejo de trabalhar o carácter essencialmente bidimensional da pintura, livre de qualquer ilusão de perspectiva ou alusão figurativa, como aconteceu com os mais representativos nomes da Escola de Nova York, mas à instauração de um outro tipo de teatro. Em *Red Painting I*, 1950, já só existem vestígios de figuras desvanecendo-se no magma da pintura. Em várias outras pinturas da mesma década (*Attar*, 1953; *Zona*, 1953-1954) o que vemos é a agregação de uma colmeia de traços coloridos como uma estranha caligrafia onde a luz incide. O pintor atinge aqui o seu momento mais abstracto e ao mesmo tempo afasta-se também de qualquer desejo de expressão, restando apenas uma refacção lumínica (de proveniência impressionista?).

Nos dez anos seguintes, Guston permanecerá no campo da abstracção ainda que, no que respeita a alguns dos seus trabalhos do início da década de 60, essa compartimentação seja demasiado cómoda. Muitos dos quadros de então parecem figurar vultos, como que resgatando, de modo ténue, as figuras assustadoras do seu tempo de muralista.

De qualquer modo, esses simulacros funestos não prepararam ninguém para a reviravolta que a sua pintura conheceria no final dos anos sessenta. O pintor que se estabeleceu como um realista social, que tinha encaminhado a sua obra para a abstracção num movimento tardio em relação à instauração do prestígio da Escola de Nova York era agora – depois dos cinquenta anos – de novo tocado pelos atritos da história.

TOCADO PELA HISTÓRIA

As tensões na sociedade americana, a guerra no Vietname, o cinismo da Administração Nixon em relação aos grandes combates pelos direitos civis que haviam marcado a era Kennedy e um clima geral de mal-estar inédito desde a Depressão vieram colocar novos problemas à consciência política de Guston. Como ele próprio reconheceu: «Em meados

dos anos 70, sentia-me dividido, esquizofrénico. A guerra, o que estava a acontecer aos Estados Unidos, a brutalidade do mundo. Que espécie de homem sou, sentado em casa, lendo revistas, enfurecendo-me, frustrado por tudo... e a seguir recolhendo ao atelier para ajustar um vermelho a um azul?»

As pinturas que Guston mostrou em 1970, já depois de entrar para a Marlborough Gallery, faziam parte de uma resposta ética a esta inquietação. Desafiando as concepções puristas que santificavam a pintura abstracta, Guston reinstaurava a figura, a iconografia, a impura sujidade do mundo.

As novas pinturas assumiam a rudeza dos *cartoons* para mostrar ora objectos de forte intensidade iconográfica – botas, punhos cerrados, relógios –, como se o pintor quisesse recuperar simplesmente o direito de «dizer» objectos, ora uma multidão de encapuçados do Ku Klux Klan representados de uma maneira mais cómica do que brutal em narrativas de difícil decifração.

A recepção crítica foi severa. Se Harold Rosenberg, na *New Yorker*, compreendeu as motivações do artista, a grande maioria viu esta nova mudança como um exercício de estilo em aproximação à cultura de massas e à indiferença *pop*. Se é verdade que Guston não foi alheio à popularização da banda desenhada e a artistas que reincorporavam a figuração num contexto neodada, como Jasper Johns ou Robert Rauschenberg, esta transformação significava muito mais um regresso às preocupações que haviam norteado o seu trabalho como muralista nos anos trinta, ainda que com uma perspectiva bem diferente. Ao mesmo tempo, acusam o peso de algumas das suas leituras, como a influência da expressão do absurdo moral na obra de Kafka, do realismo irónico de Gogol ou da dissociação entre a identidade individual e social presente em Isaac Babel – curiosamente, ou talvez não, todos judeus como Guston –, como bem observa Robert Storr na monografia que lhe dedicou.

Ao longo dos anos 70, Guston vai desenvolver um universo muito peculiar que reintegra elementos da sua fase inicial (os encapuçados, a teatralidade, o enfrentamento do mal), ainda que colocados num território de completa ambiguidade.

Em certos casos, esse teatro assume uma feição quase surrealista, como nos vários exemplos em que as pinturas são palcos de estranhas lutas de exércitos de botas ou viram o fluxo da violência contra si próprio. Esta será uma das mais interessantes peculiaridades da fase final da sua pintura: o modo como o artista estreita sobre si próprio o círculo da tragédia e a arena de todas as conflitualidades.

A este respeito *The Studio*, de 1969, é particularmente exemplificativo: trata-se de um complexo sistema de imagens ambíguas e especulares a que é difícil dar um sentido definitivo. Uma figura encapuçada pinta o que parece ser um auto-retrato numa pequena tela, enquanto na mão direita segura um cigarro. Ao fundo está um relógio e, mais perto do observador, um primeiro plano mostra os materiais da pintura. Já nos anos trinta Guston tinha feito referências a encapuçados na sua pintura. É importante lembrar que o pintor cresceu em Los Angeles onde os desfiles do Klan, que ele observava com con-

fessado terror, eram frequentes. Se a figura do encapuçado remete imediatamente para aquela funesta instituição, ver nessa presença apenas um manifesto ou uma denúncia é uma leitura que não faz jus à ambiguidade que percorre a obra de Guston. Está lá o encapuçado, mas é um encapuçado pintor, um auto-retrato. Ao vestir ele próprio a figura do encapuçado demoníaco do Klan, Guston procede a uma espécie de assimilação do mal, um exercício de devoração e mimese em que o artista encarna o estupor para se esvaziar dele (como viria a fazer depois o alemão Anselm Kiefer nos anos 80).

The Studio é paradigmático do modo como Guston vê a pintura no último período da sua vida: um exercício que transporta o universal para a escala do íntimo e do privado. Por um lado, o mundo é o seu mundo (sucedem-se as pinturas que fazem referência ao seu quotidiano, ao seu corpo e cabeça), por outro, nesse mundo jogam-se todos os factores trágicos universais enquadrados por um duelo permanente entre o mal e a sua capacidade de o tornar risível.