

2.3. La textura

En líneas generales las texturas de los diferentes elementos suele diferenciarlas de forma muy realista, excepto en el paisaje donde no se distingue demasiado el hierro y las maderas ya que lo envuelve todo en una sugerente neblina que suple magistralmente la necesidad de dichas texturas.

3. El estilo de Zambrana

Zambrana se caracteriza por tener un talante ante la vida y el arte de serenidad, rigor y entrega a los criterios que estima esenciales. Cada una de sus obras es el resultado de un largo proceso de investigación, que hunde sus raíces estéticas y sus fórmulas artísticas en la belleza y la expresión, buscadas y mantenidas en el terreno de la verdad. Milita Zambrana entre los intérpretes de la escuela sevillana, por la disciplina en sus cuidados dibujos, riqueza de su paleta y armonía de sus composiciones. Consigue adecuar lo tradicional de su lenguaje pictórico al sentir de nuestros días.

Realmente Zambrana es uno de los principales exponentes del Realismo mágico, de lo que la crítica ha denominado realismo mágico sevillano siendo admirado y estudiado por los grandes críticos contemporáneos. •

Referencias

- AA.VV. (1996) *Antonio Zambrana*, Córdoba: Caja Sur, 12 de Abril al 4 de Mayo. Catalogo de Exposición.
- AA. VV. (1994) *Antonio Zambrana*, Sevilla: Caja de San Fernando, 10 al 30 de noviembre. Catálogo de Exposición.
- Zambrana Vega, M. D. (2008), *Antonio Zambrana: Pintor Hiperrealista de la Escuela Sevillana*, Claustro de las Artes Nº 2 , Baeza (Jaén), Alcázar Editores. Asociación Alcázar Editorial. ISSN: 1886-9904.

3.38 Philip Guston: 3 momentos paradigmáticos

Manuel Botelho*

Abstract. *This paper focuses on three paradigmatic moments of American painter Philip Guston's (1913-1980) art project. The main objective is to stress the coherence of his 50 year long career, in spite of the diversity of approaches it went through along the years.*

Keywords: *Guston, painting, art project.*

Resumo. *Este artigo aborda 3 momentos paradigmáticos do projecto artístico do pintor norte-americano Philip Guston (1913-1980). O objectivo central é assinalar a coerência da sua carreira, apesar da diversidade de abordagens em que se empenhou ao longo dos anos.*

Palavras chave: *Guston, pintura, projecto artístico.*

Guston, porquê?

Em 1980 recordo-me de encontrar, num livro que fazia um balanço da arte da década anterior, reproduções medíocres de algumas pinturas de Philip Guston. Três anos mais tarde viajava até Londres para estudar pintura. Foi aí que finalmente descobri quem era esse pintor; tratava-se de um precursor que exercera grande influência sobre toda uma geração de artistas mais jovens, e que no ano anterior à minha chegada ao Reino Unido entusiasmara um número importante de artistas britânicos com uma grande exposição póstuma das suas obras finais, na Whitechapel Art Gallery.

Ao longo dos anos seguintes pude confrontar não apenas a vida e a obra desse homem notável como observar, ao vivo, algumas das suas pinturas mais importantes. Afinal, aquelas imagens aparentemente rudimentares não eram titubeações de um jovem imaturo mas o culminar de uma longa carreira. Eram obras de uma enorme sofisticação e sabedoria a que nenhuma reprodução poderá jamais fazer justiça. E, sobretudo, aquele pintor reflectia sobre um leque de preocupações que desde sempre me haviam servido de referência, demarcando-se do vazio de grande parte da pintura que, nesses anos, dominou o mundo da arte. Por tudo isso, Guston passou a integrar a

* Portugal, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Artista visual e professor. Estudou arquitectura na ESBAL e pintura na Byam Shaw School of Art e na Slade School of Fine Art. Doutorado em Belas-Artes, Pintura, pela FBAUL.

lista dos meus artistas de referência e a sua obra tornou-se num exemplo nuclear para a minha forma de pensar o projecto artístico.

Olhemos três das suas pinturas mais emblemáticas: a primeira, *Mural portátil para o John Reed Club*, 1931, é uma obra de juventude, datando do ano em que completou 18 anos de idade; *White Painting I*, 1951, é a obra charneira com a qual deu início à sua fase abstracta; e *Edge of Town*, 1969, faz parte do extenso núcleo a que se dedicou nos últimos 12 anos de vida. Se as duas primeiras são em tudo diferentes, já a última mais parece uma síntese das anteriores, criando um laço de união que torna o conjunto surpreendentemente coerente. A fase final da obra de Guston deve ser vista não só como o culminar de toda a sua carreira mas como o momento em que fechou um ciclo e, de forma inesperada, sintetizou trabalhos que até aí pareciam arrumados em categorias para sempre distintas senão mesmo incompatíveis.

1. Percurso

Começamos em 1930, ano em que Guston produziu os seus primeiros trabalhos de vulto. Nesse ano os EUA mergulharam numa profunda crise e a comunidade de artistas acordou para a arte política e socialmente empenhada dos muralistas mexicanos.

É neste quadro de referências que surge o *Mural Portátil para o John Reed Club*, um painel autónomo com o qual Guston deu início a uma série de obras de grande formato. Concebido como parte de uma exposição de vários autores subordinada ao tema genérico da condição dos negros norte americanos, Guston centrou-se num acontecimento recente; o julgamento dos rapazes de Scottsboro, em que um grupo de afro-americanos foi condenado a prisão perpétua por um crime de que estava inocente. Tal como aconteceria quase sempre ao longo da sua obra, optou por uma cena ficcionada, alheia aos factos concretos. Para reflectir sobre uma injustiça de contornos racistas, efectuou um desvio alegórico, representando um negro, de mãos atadas, a ser chicoteado por um encapuçado do Ku-Klux-Klan.

Formalmente muito próximo dos mexicanos e das figuras maciças do Picasso neoclássico, este mural é uma obra intensa, com um inquestionável poder de comunicação. Apesar das inevitáveis fragilidades (trata-se, como vimos, de uma obra de juventude), Guston parece ter atingido os seus objectivos, e o acto de vandalismo de que

resultou a destruição do painel alguns anos mais tarde mais não fez do que confirmar a sua eficácia. Testemunha directa das atrocidades do KKK e agora vítima dessas mesmas práticas, a imagem dos encapuçados ficaria para sempre gravada na sua memória.

A primeira fase figurativa da obra de Guston termina em 1950, ano charneira em que optou pela abstracção, acompanhando a mudança de rumo liderada por amigos de longa data como Pollock ou Rothko e que haveria de colocar Nova Iorque no centro da cena artística internacional. A alteração foi gradual e correspondeu a um longo e doloroso período de transição em que teve que abdicar de uma parte de si para conseguir sobreviver enquanto artista. Em breve inventaria uma nova forma de compor, em desenhos gestuais, espontâneos. Estava delimitado um território de acção e faltava apenas o derradeiro salto qualitativo, a revelação a nível da pintura. Aconteceu no verão do ano seguinte e intitulou-se *White Painting I*, 1951.

Guston realizou esta pintura em apenas uma hora, trabalhando praticamente colado à tela, sem se afastar para reflectir e avaliar o andamento dos trabalhos, descobrindo o seu modo pessoal de se integrar na pintura, de se identificar psíquica e fisicamente com ela. Iria trabalhar sem interrupções e viver cada obra a curta distância, como se cuidasse de uma parte do seu corpo, suspendendo momentaneamente dúvidas e hesitações. Deste modo, nem o tempo de chegar à paleta, nem o necessário processo autocrítico, poderiam perturbar o período decisivo da execução. A pintura seria como que um prolongamento de si próprio, dos seus dedos e braços, para não dizer da sua alma; e continuaria a ser um reflexo da sua identidade, embora não como até aí, de uma forma mediatizada por temáticas exteriores, mas sim enquanto vestígio directo, palpável, da sua acção sobre a tela. Reflectindo os ideais existencialistas da época, iria entrosar-se mais do que nunca com a sua pintura, transformando esse exercício num longo e multifacetado auto-retrato.

A sua pintura era agora abstracta, pessoal, e encontrava-se em perfeita sintonia com os novos paradigmas dominantes. As formas solidamente explicitadas tinham-se fundido numa atmosfera difusa e matérica, liberta de qualquer intencionalidade mimética. E no entanto, ao longe, o carácter atmosférico destes trabalhos torna-se por demais evidente. Guston não estava a representar o mundo; não falava de

gentes, ruas e edifícios, nuvens ou dias de sol. Embora não falando de nada excepto de pintura, dos seus valores e dos seus mistérios, deixava em aberto uma infinidade de conotações possíveis. Porque mesmo nesse momento – talvez o momento de maior depuração de toda a sua carreira –, o seu trabalho estava longe de ser a materialização do ideal de pureza absoluta defendido por Greenberg, de uma pintura estritamente auto-suficiente e fechada sobre si. É oportuno lembrar as palavras do próprio Guston, que, no apogeu da sua fama enquanto pintor abstracto, afirmaria sem rodeios: “Há qualquer coisa de ridículo e mesquinho no mito que herdámos da arte abstracta: que a pintura é autónoma, pura e que existe para si própria.” (Guston, 1960, p. 38).

Depois de uma fase de estabilidade, o final da década de 1960 ficou marcado por mais um período de dúvidas. E em 1968 Guston decidiu mudar uma vez mais, fazer inversão do sentido de marcha e assumir os riscos de um regresso à figuração. Iria começar de novo, arriscando um profundo desfasamento em relação aos seus velhos companheiros bem como às correntes artísticas mais recentes.

A força para tomar a decisão de arquivar no passado esses vinte anos de abstinência narrativa, encontrou-a, não em qualquer grandioso princípio teórico ou manifesto, mas na simples prática da pintura e na evocação do mundo lá fora ou dos objectos corriqueiros do seu dia-a-dia. Trabalhando ‘como um homem esfomeado por objectos’ (Corbett, 1994, p. 37), libertou-se de ‘toda aquela pureza’ (Guston, citado em Berkson, 1970, p. 4) que o oprimia representando coisas banais, livros, sapatos... em obras de formato reduzido que são como que uma ode à vida e à pintura, na sua versão mais essencial. E a pouco e pouco aproximava-se da reinstituição da narrativa, o que aconteceria em simultâneo com o regresso de uma iconografia há muito posta de lado: os seus encapuçados do Ku-Klux-Klan.

Percebe-se de imediato o tom irónico desse retorno. No final dos anos sessenta os velhos e tenebrosos encapuçados haviam perdido o tom ameaçador de outros tempos, para surgirem muito mais vulneráveis, precariamente vestidos com roupagens de trapos e remendos. “Na nova série de encapuçados tentei não ilustrar, não fazer pinturas sobre o KKK como tinha acontecido antes”, diria Guston em 1978; “A ideia do mal fascinava-me e [...] quase tentei imaginar que vivia com o Klan. Qual a sensação de ser mau, de planear e conspirar?”

Foi então que comecei a conceber uma cidade imaginária tomada pelo Klan” (Guston, 1982, p. 52).

Nas deambulações por essa cidade anónima e desolada, os encapuçados patéticos desse mundo paralelo amontoam-se no interior de viaturas que mais parecem brinquedos de lata ou papelão, a lembrar os desenhos animados dos *pré-históricos* Flintstones. É o que encontramos em *Edge of Town*, 1969, uma pintura notável que condensa as descobertas de muitos anos de trabalho. Nela vemos confluír a herança narrativa inicial, a sensibilidade luminosa das suas abstracções dos primeiros anos da década de 50 e uma irónica vontade de figurar – ou transfigurar – o mundo, típica da sua última fase.

‘São auto-retratos’ (Guston, 1982, p.52), diria em 1978 na conferência de Minnesota, acrescentando uma outra dimensão possível a essas personagens e abrindo as portas a um inesgotável manancial de hipóteses interpretativas. Ao incluir a sua própria figura na obra, operava uma outra inflexão decisiva, abrindo o caminho para os trabalhos confessionais que realizaria alguns anos mais tarde.

Edge of Town é uma obra complexa que sintetiza 39 anos de experiência acumulada. “A coisa mais estranha, a sensação mais peculiar de todas, foi ter sentido que nada tinha mudado desde os anos cinquenta” (Guston, 1982, p. 54). De facto, em muitos aspectos essenciais, Guston permanecera igual a si próprio, mesmo que na época isso fosse difícil ou mesmo impossível de entender para a generalidade do público.

Desde o final da adolescência, quando realizou os primeiros trabalhos de vulto, até às obras derradeiras, datadas do ano da sua morte, Philip Guston construiu um percurso multifacetado. Ao longo de 50 anos manteve um diálogo dinâmico entre a vida pessoal e a obra, e foram inúmeras as pontes que sucessivamente lançou e destruiu com o mundo em redor. Na totalidade complexa dessa viagem, detectamos momentos de sintonia com o contexto artístico da época e outros de desfasamento; períodos de estabilidade em que o seu trabalho evoluiu de forma equilibrada e tempos de mudança ou mesmo ruptura. Com momentos de paz e dilacerantes fases de transição, a sua obra é um exemplo elucidativo da forma como um projecto artístico pode ser sucessivamente formulado e revisto sem negar os aspectos nucleares

da identidade do artista ou pôr em causa a consistência final do seu percurso criativo. •

Referências

- Berkson, Bill (1970). 'The New Gustons'. *Art News*. October 1970.
- Corbett, William (1994). *Philip Guston's Late Work: A Memoir*. Cambridge, Massachusetts: Zoland Books.
- Guston (1960). Em: Pavia, Philip; Sandler, Irving (Editores). 'The Philadelphia Panel'. *It Is*. Primavera 1960.
- Guston (1982). 'Philip Guston Talking'. Em: Guston, Philip. *Philip Guston: Paintings 1969-80*. London: The Whitechapel Art Gallery.