

Philip Gustons oog voor het vuile

De Royal Academy toont een overzicht van de eigenzinnige schilder Philip Guston. De stilistisch gevarieerde selectie van jeugd-, abstract en laat werk maakt de typisch omtrekkende beweging in zijn ontwikkeling aanschouwelijk.

THE ART OF PHILIP GUSTON

T/m 12 april 2004

Royal Academy of Arts,

Burlington House, Picadilly, Londen

Open: dagelijks 10.00-18.00 uur; vr tot 22.00 uur.

www.royalacademy.org.uk

Boek: 'Philip Guston Retrospective' met diverse essays en 197 illustraties, uitgever Thames & Hudson.

DOOR STEVEN AALDERS

Ik word ziek van al die zuiverheid. Ik wil gewoon verhalen vertellen.' Zo uitte de Amerikaanse schilder Philip Guston, een van de vertegenwoordigers van het abstract expressionisme, in 1968 zijn frustratie over zijn eigen werk en dat van zijn collega's. Onvrede, een gevoel van gemis zijn niet zelden een drijfveer voor het maken van kunst.

Guston zou uit zijn impasse raken door terug te grijpen op de motieven uit zijn jeugd. Figuren en objecten, nu verdiept tot universele symbolen van de psyche, zouden opnieuw zijn doeken gaan bevolken. Daarmee is zijn abstracte periode geen eindpunt maar een omweg voor een late bloei, zo blijkt in de Royal Academy in Londen.

Philip Guston wordt in 1913 in Montréal, Canada, geboren en groeit op in Los Angeles in een gezin met zeven kinderen. Zijn ouders zijn joodse immigranten uit Odessa. Als kind maakt hij een schokkende ervaring mee. De vader, een gedesillusioneerde smid, die de kost moet verdienen als schroothandelaar, pleegt zelfmoord. De tienjarige Philip vindt zijn lichaam in het schuurtje, hangend aan een touw. Om de ellende en de spanningen te ontvluchten, vindt hij afleiding in het tekenen van strips. 'Krazy Kat' uit de krant is zijn voorbeeld. Afgezonderd in een kast, bij het schijnsel van een enkel peertje, brengt hij uren achtereen door met het maken van cartoons.

Op de middelbare school verdiept hij zich samen met klasgenoot Jackson Pollock in moderne kunst, literatuur en filosofie. In de Arendsberg-collectie ziet hij werk van Picasso en De Chirico. Uit die tijd stamt de raadselachtige tekening *Conspirators* (1930). Een groep

Artistieke ontwikkeling Guston op de voet te volgen in de Royal Academy

leden van de Ku Klux Klan schoolt samen. Op de voorgrond zit een van hen in een houding van zelfreflectie met in zijn handen een stuk touw. Op de achtergrond een gehangene en een kruisiging. Uit de psychologisch complexe voorstelling spreekt een poging tot het doordringen van het geweld. Een thema dat hij later verder zal uitwerken.

Van afbeeldingen in boeken ontwikkelt hij een speciale liefde voor Italiaanse renaissance-schilders. Groot is de invloed van Piero della Francesca, die hij bewondert om zijn mengeling van ideale orde en menselijke emotie. In *Martial Memory* (1941) verplaatst hij een vijftiende-eeuwse veldslag naar een kinderspel in een twintigste-eeuwse achterbuurt. Net als bij Piero zijn armen en benen, zwaarden en schilden — bij Guston stokken en deksels van



Philip Guston, 'Untitled' (Head), 1980, acryl en inkt op papier, 50,8 x 76,2 cm, particuliere collectie

FOTO UIT CATALOGUS

vuilnisemmers — compositiebepalende elementen. Ook eigent hij zijn typische palet toe dat zich beweegt tussen rood en lichtblauw, oker, zwart en wit.

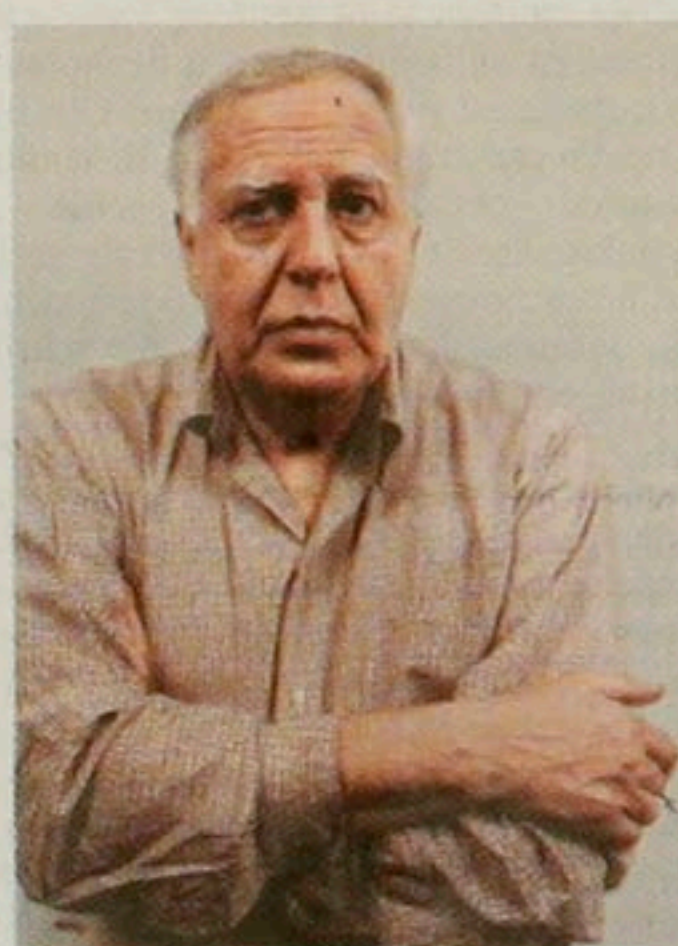
In New York, waar hij in 1935 arriveert, zetelt de avant-garde in de lofts rond 10th Street. De progressieve kunst schrijft abstractie voor en onder invloed van die zogenoemde New York School ondoet hij zich van de figuratie. Met het verlies van de figuur, richt de concentratie zich specifiek op de daad van het schilderen zelf, het gebaar en de streek. Onderling onderscheiden de kunstenaars zich door een eigen werkwijze. Newman met kleurvelden en zips, Pollock met kronkelende webs, Rothko met etherische nevels en De Kooning met brede streken. Gustons gebaar is direct en gevoelig tegelijk. Zijn vriend, de componist Morton Feldman, vergelijkt zijn penseelstreek met het touché, de aanslag van een piano. Zijn werkwijze is een vorm van onderbewust schilderen, waarbij hij zijn palet dicht bij het doek schuift en zonder afstand te nemen aan een stuk door schildert. Beslissingen stelt hij uit tot achteraf.

For M. (1955) is een typische Guston uit die tijd. Het weefsel van nerveuze penseelstreken hoopt zich op in een roodgekleurd centrum en waaiert uit in een mist van lichtblauw en roze aan de randen. De titel refereert aan zijn vrouw Musa. De kritiek legde een verband met de natuurimpressies van Monet en lanceert de term abstract impressionisme. Maar Guston denkt tijdens zijn schildersessies meer aan het rode slachtoffer van Goya of het rood van Rembrandts *Joodse Bruidje*.

Vaagheid

Onduidelijkheid bij het publiek omtrent de inhoud van zijn werk en angst om af te glijden in een vrijblijvende vaagheid, dwingen hem tot fermere uitspraken. Begin jaren zestig doemen schimmige vormen op uit het netwerk van streken, zoals een spookachtige zwarte

VOORTSCHRIJDENDE ABSTRACTIE GEKEERD



Philip Guston in 1976

FOTO: STEVEN SLOMAN, NEW YORK

Als Guston in 1980 sterft, waait er een nieuwe wind door de wereld van de schilderkunst. In 1981 opent in de Royal Academy in Londen de tentoonstelling 'A New Spirit in Painting', waarin een reactie wordt getoond op de cerebrale analytische kunst van de jaren zestig en zeventig.

Figuratieve neo-expressionisten als Baselitz en Penck hangen naast abstracte minimalisten als Ryman en Marden; ook ouderen als Balthus, Picasso en De Kooning zijn aanwezig. Er is geen heersende stijl. In het modernistische geloof van de voortschrijdende abstractie is een breuk gekomen.

Een van de geëxposeerde kunstenaars belichaamt de omslag bij uitstek: Philip Guston.

kop in *Mirror to S.K.* (1960). De initialen staan voor Søren Kierkegaard, de Deense existentialistische theoloog, wiens boek *Fear and Trembling* in die jaren in kunstenaarskringen veelvuldig wordt aangehaald. De schilderijen uit die tijd duiden op een crisis. Ze blijven steken in een hard grijs waar de kleur uit weggetrokken is. Guston lijkt zich in het nauw gewerkt te hebben. Twee jaar lang schildert hij niet.

En dan, het is 1968, zit hij op een dag in het atelier en begint de voorwerpen om zich heen te schilderen: een stoel, een fles, een penseel, een boek, een lichtpeertje, een touwtje, een spijker, een stuk hout, een schoen, een sigaret. Alles waar zijn oog op valt zet hij in eenvoudige vormen neer. Uren achtereen, in grote concentratie werkt hij door, en zonder dat hij het op dat moment beseft, ontstaat er een nieuw alfabet voor het beeldverhaal dat hij de

daaropvolgende jaren zal vertellen. Op de schilderijen die volgen, duiken beelden van vroeger op. In een elementaire cartooneske stijl, maar met een onverminderd expressief gebaar, maakt hij dubbelzinnige (zelf)portretten, vermomd in het gewaad van de Ku Klux Klan.

De legendarische tentoonstelling in de Marlborough Gallery in 1970, waar hij zijn nieuwe figuratie toont, heeft het karakter van een coming out. Het geconditioneerde kunstpubliek reageert gegeneerd, op een enkeling na, onder wie Willem de Kooning, die zegt zijn onafhankelijkheid te benijden. Guston wacht de kritiek niet af en reist direct na de opening naar Italië om zich te laven aan de oude meesters Masaccio en Piero della Francesca. Hij schrijft dat hij zich nog nooit zo ver verwijderd heeft gevoeld van de moderne kunst. 'Ik

ben terug bij toen ik zeventien was, maar in een vernieuwde levende vorm.'

Een stroom van beelden komt op gang. Hij voedt zich met films van Fellini en verhalen van Isaak Babel, die net als zijn ouders uit Odessa komt. In Babel ziet hij een zielsverwant in het formuleren van de duistere, vuile kant van het bestaan. En zoals voor Babel een goed geplaatste zin in een verhaal de lezer moet treffen als een dolk in het hart, zo is een raak schilderij van Guston een dreun tussen de ogen.

Voltreffers

In de laatste twee zalen hangen voltreffers dicht op elkaar. Ze refereren aan maatschappelijke problemen als geweld, verslaving en vervuiling, zoals het monumentale *The Street* (1977), waar vanachter een grote vuilnisemmer een leger behaarde klauwen met deksels een kluwen benen belaagt. *Pit* (1976) is zelfs een beeld uit de hel: een voorstelling van een massagraf. De schilder staat niet aan de zijlijn, maar ligt in *Painting, Smoking and Eating* (1973) paffend tussen de symbolen van verleiding of in *Couple in Bed* (1977) onder een deken, dicht tegen zijn muze gekropen, de penselen nog in de hand.

Ook *Untitled (Head)* (1980) is op te vatten als een zelfportret. Hier in de rol van de mythische held Sisyphus. Een gehavend hoofd met een cyclopisch oog rolt de helling, die bezaaid is met stenen en afval, op. Het laatste schilderij op de tentoonstelling heet *Curtain* (1977). Het is een magnifiek geschilderd stilleven. Los en vormvast tegelijk. De symboliek is zowel universeel als autobiografisch. Een rafelige lijn verbeeldt het doek boven een toneel, waarop twee kersen, een bovenmaatse mok en op de voorgrond een opengeslagen boek figureren. Het zou een testament kunnen zijn. De liefde is geconsumeerd, de beker gedronken, het verhaal verteld, een leven geleefd.