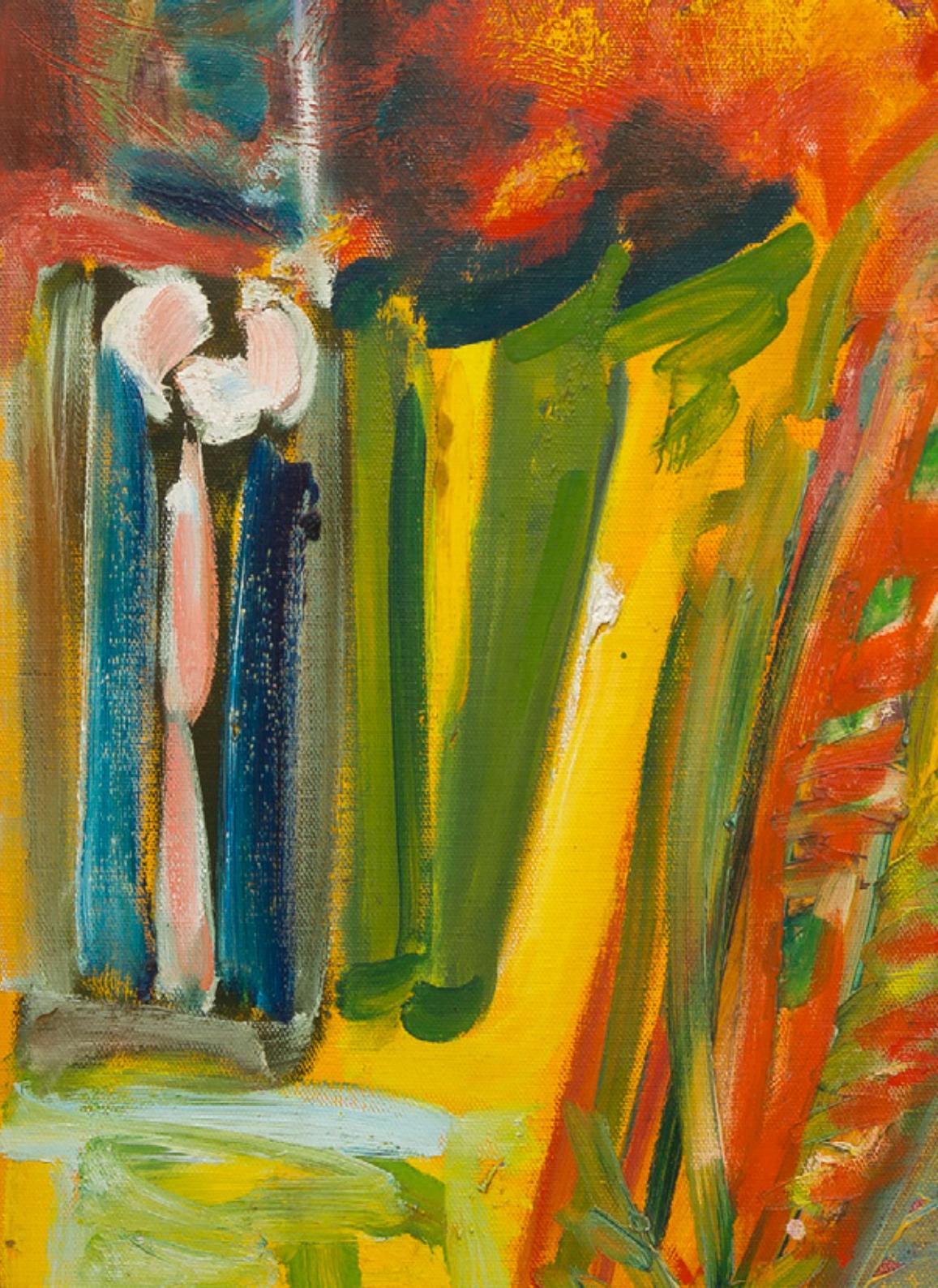




SIMÓES DE ASSIS



SIMÓES DE ASSIS

JORGE GUINLE
Ao fim e ao cabo
All in all

até 29 de agosto
until august 29

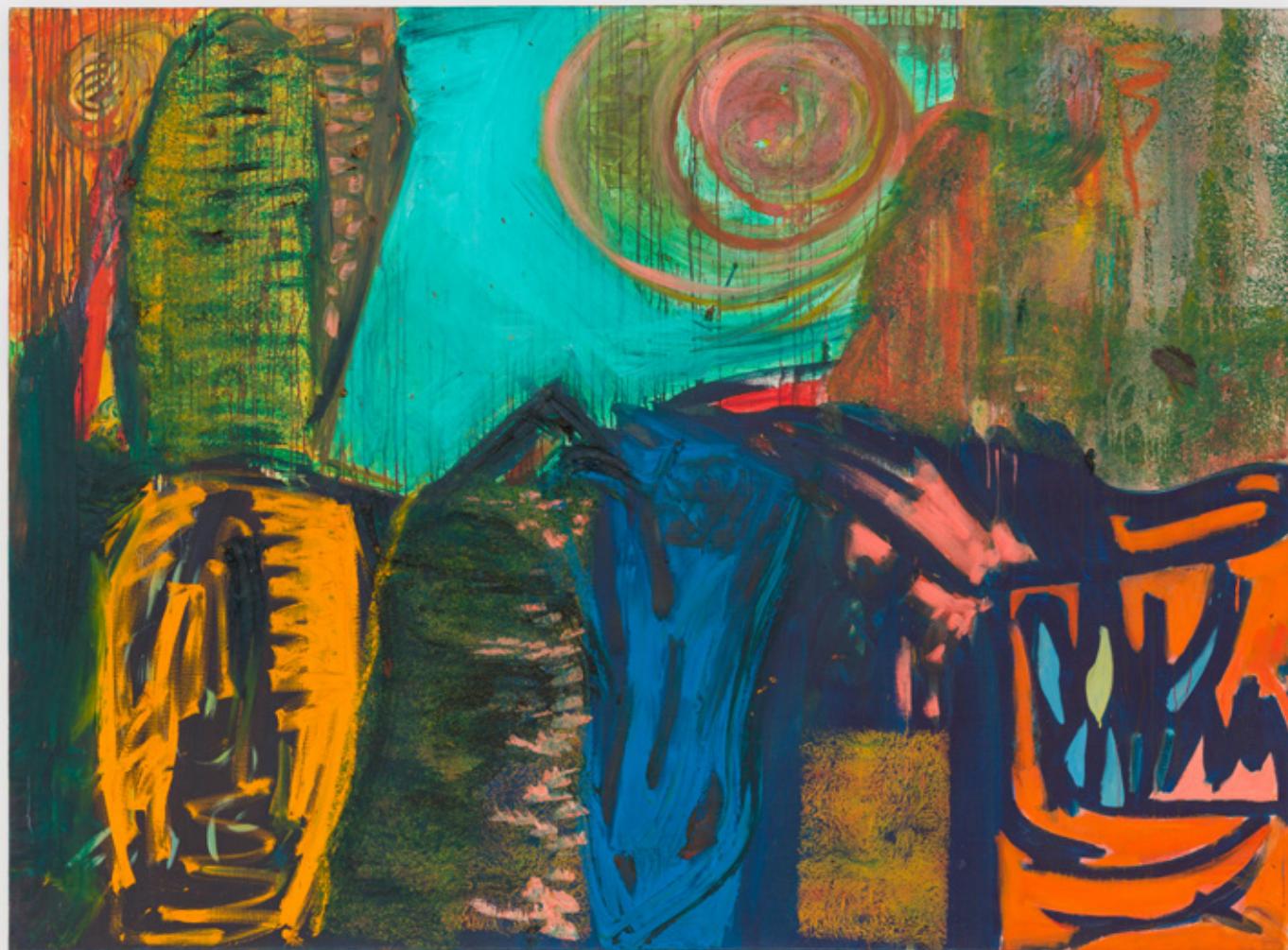
A galeria de São Paulo está aberta ao público com hora marcada. Agende sua visita pelo site ou telefone.

The São Paulo gallery is open to the public by appointment. Schedule your visit by website or phone.

são paulo
rua sarandi 113 a
01414-010 sp brasil
info@simoesdeassis.com
+55 11 3062-8980

simoesdeassis.com
@simoesdeassis_





Diário de uma camareira, 1986

óleo sobre tela

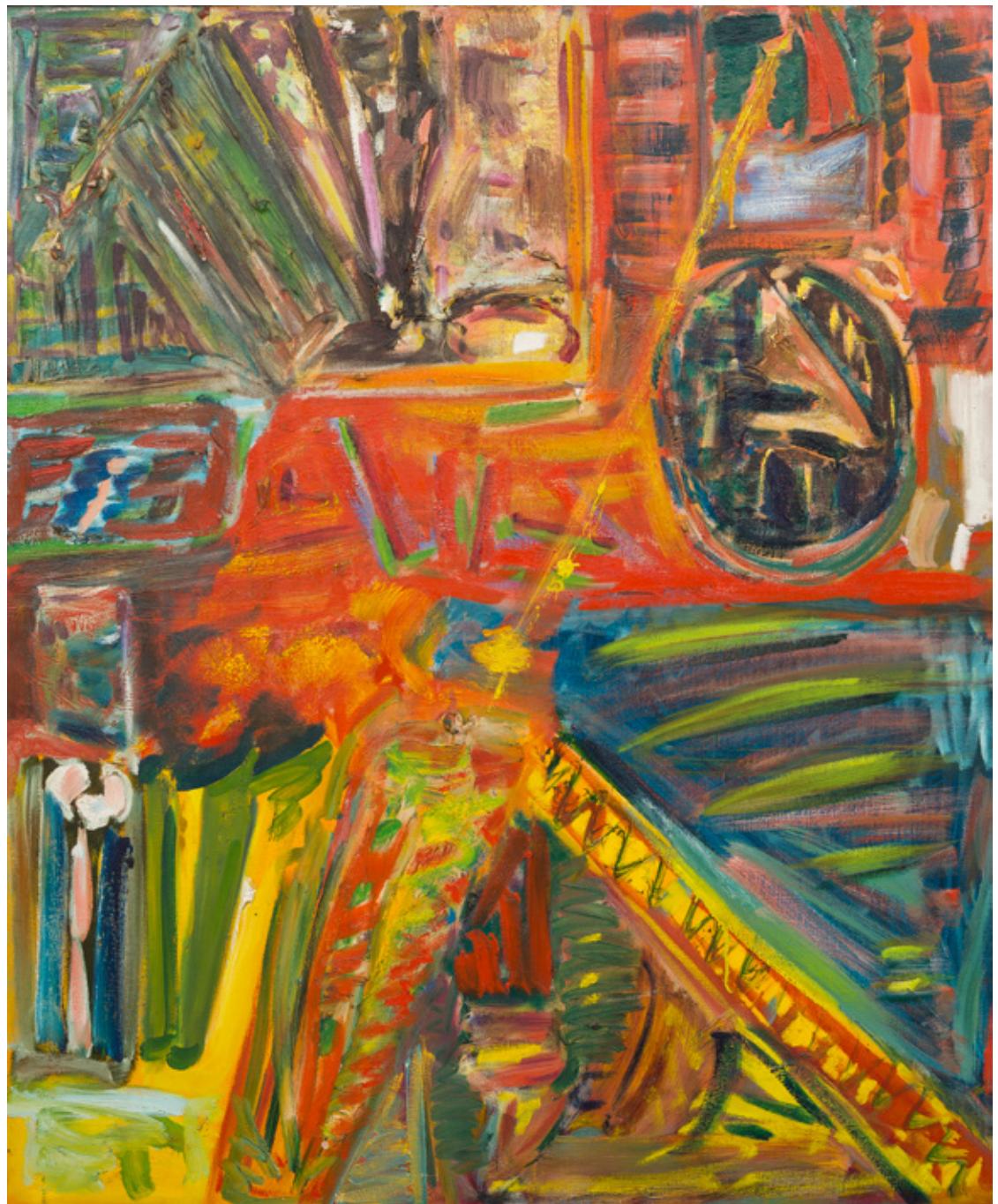
140 x 190 cm

oil on canvas

55,12 x 74,8 in







Interior Atávico, 1984
óleo sobre tela
120 x 100 cm
oil on canvas
47,24 x 39,37 in



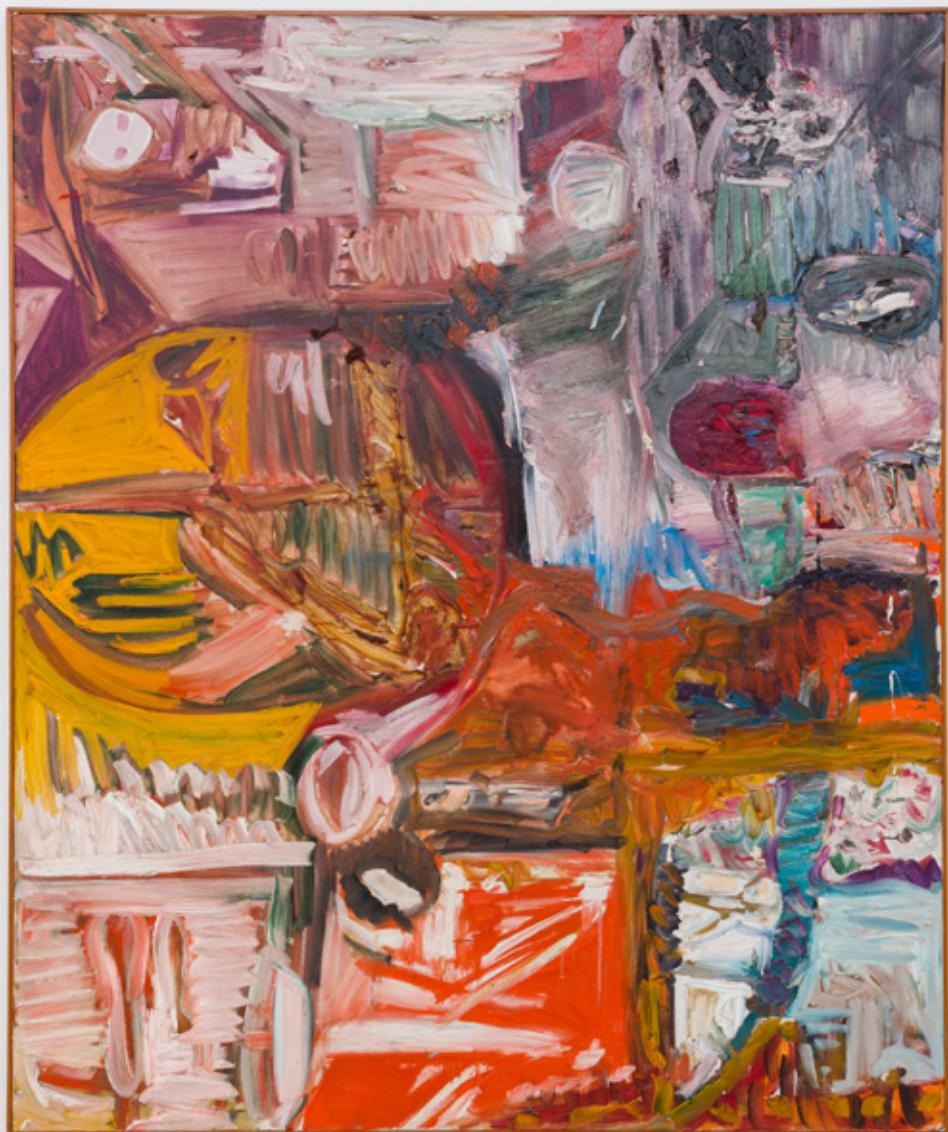
Pelo olho da fechadura, 1984

óleo sobre tela

180 x 150 cm

oil on canvas

70,87 x 59,06 in





Sem Título Untitled, 1976

grafite sobre papel

52,5 x 42 cm

graphite on paper

20,67 x 16,54 in



Sem Título Untitled, 1976

grafite sobre papel

52,5 x 42 cm

graphite on paper

20,67 x 16,54 in





Casanova, 1980
óleo sobre tela
140 x 100 cm
oil on canvas
55,12 x 39,37 in



Sem título, sem data
óleo sobre tela
115 x 60 cm
Untitled, no date
oil on canvas
45,27 x 23,62 in





Sem Título Untitled, c. déc.1980
óleo sobre papel
32,3 x 52,5 cm
oil on paper
12,72 x 20,67 in



Sem Título Untitled, c. déc.1980
óleo sobre papel
32,2 x 42,7 cm
oil on paper
12,68 x 16,81 in

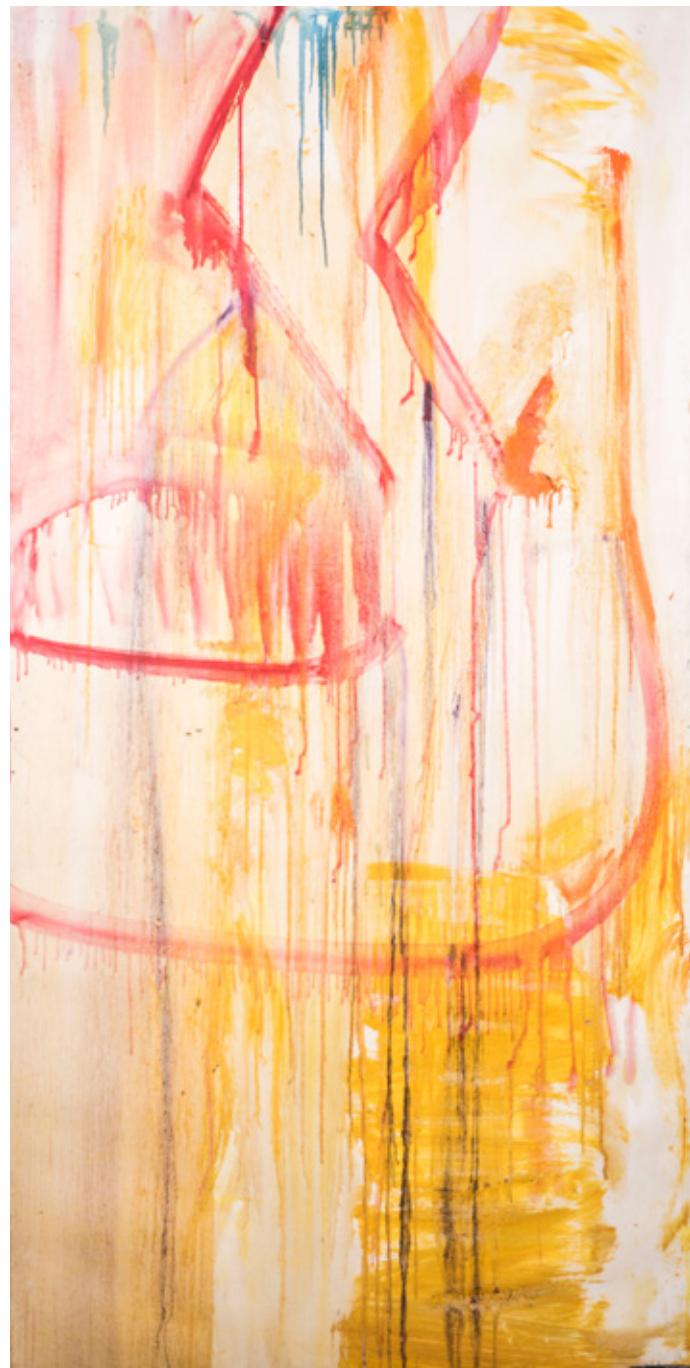




A cabo da frigideira, 1982
óleo sobre tela
170 x 200 cm
oil on canvas
66,93 x 78,74 in

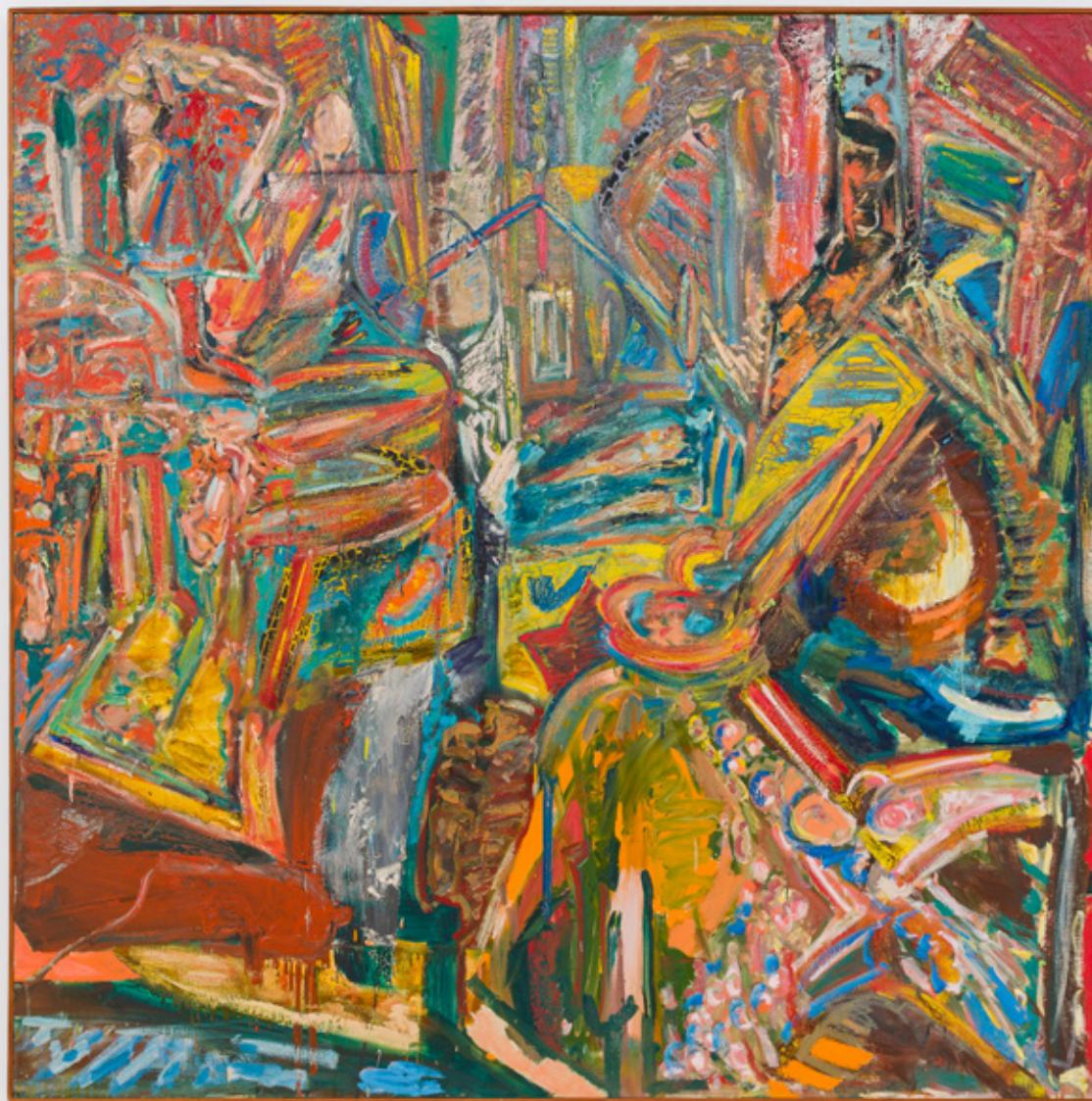






O corpo (nu), 1987
óleo sobre tela
200 x 100 cm
oil on canvas
78,74 x 39,37 in





Sala de espera ou O conchavo, 1984
óleo sobre tela
195 x 195 cm
oil on canvas
76,77 x 76,77 in



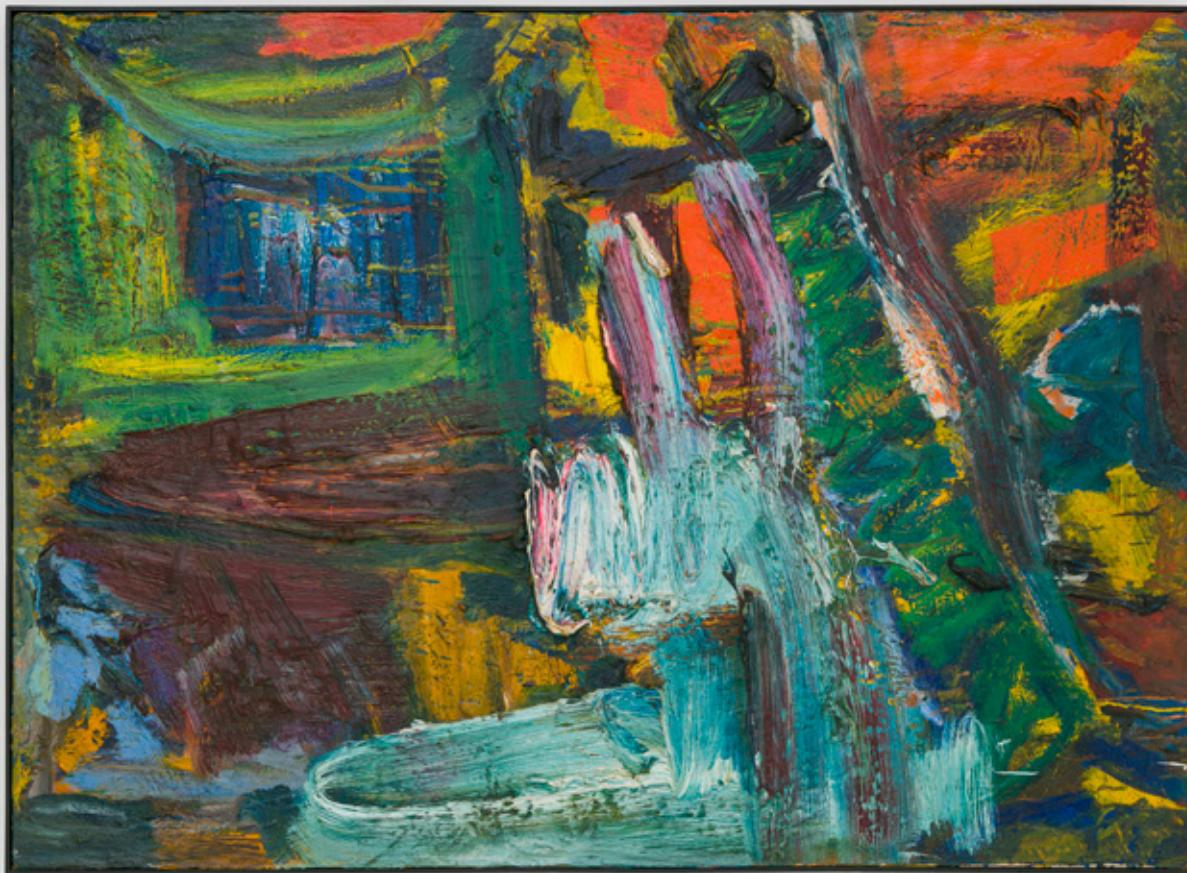


A person in a white striped shirt and white pants walks across the gallery floor, blurred by motion.



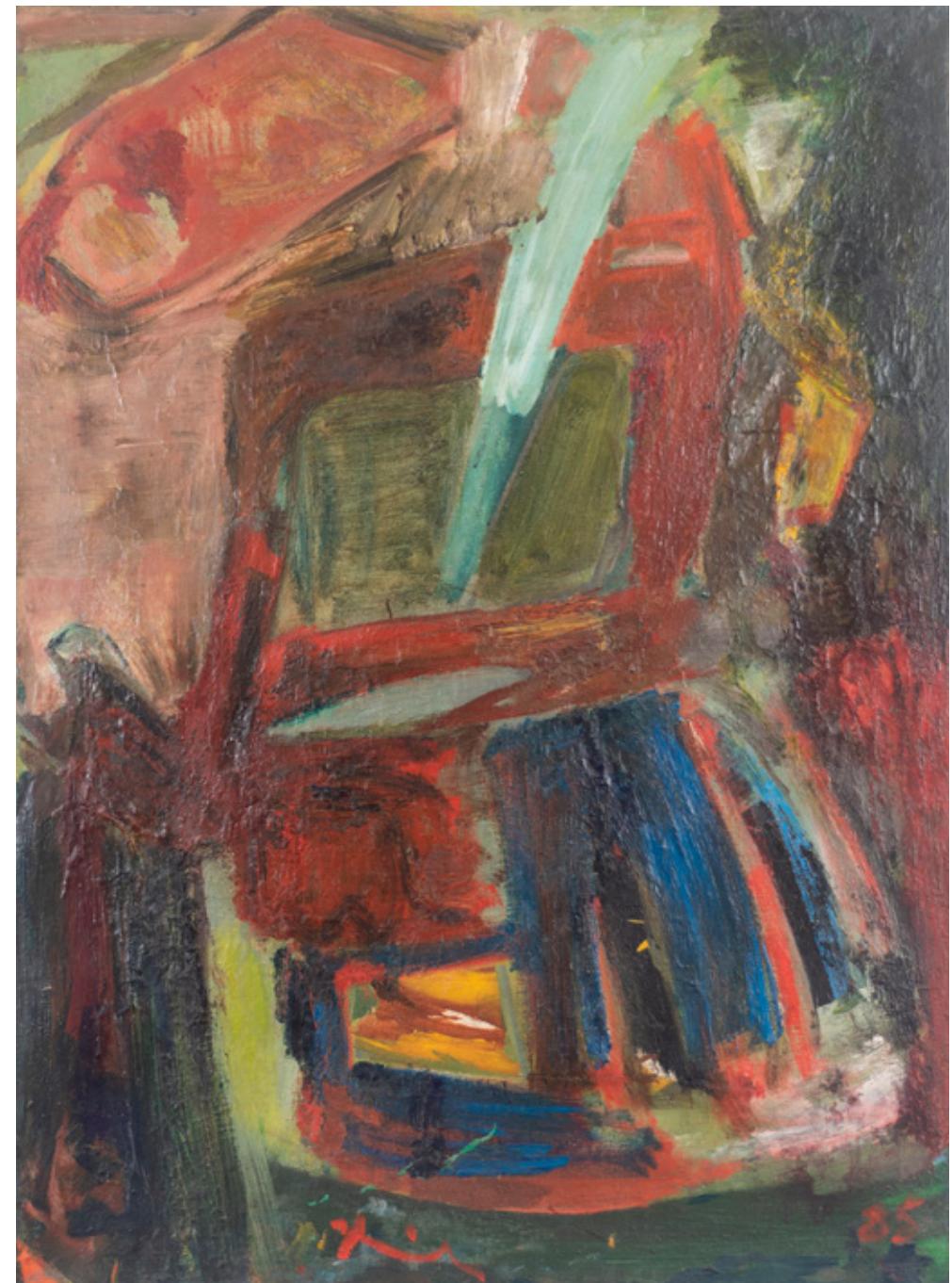
Arcanjo Gabriel, 1983
óleo sobre tela
140 x 160 cm
oil on canvas
55,11 x 63 in



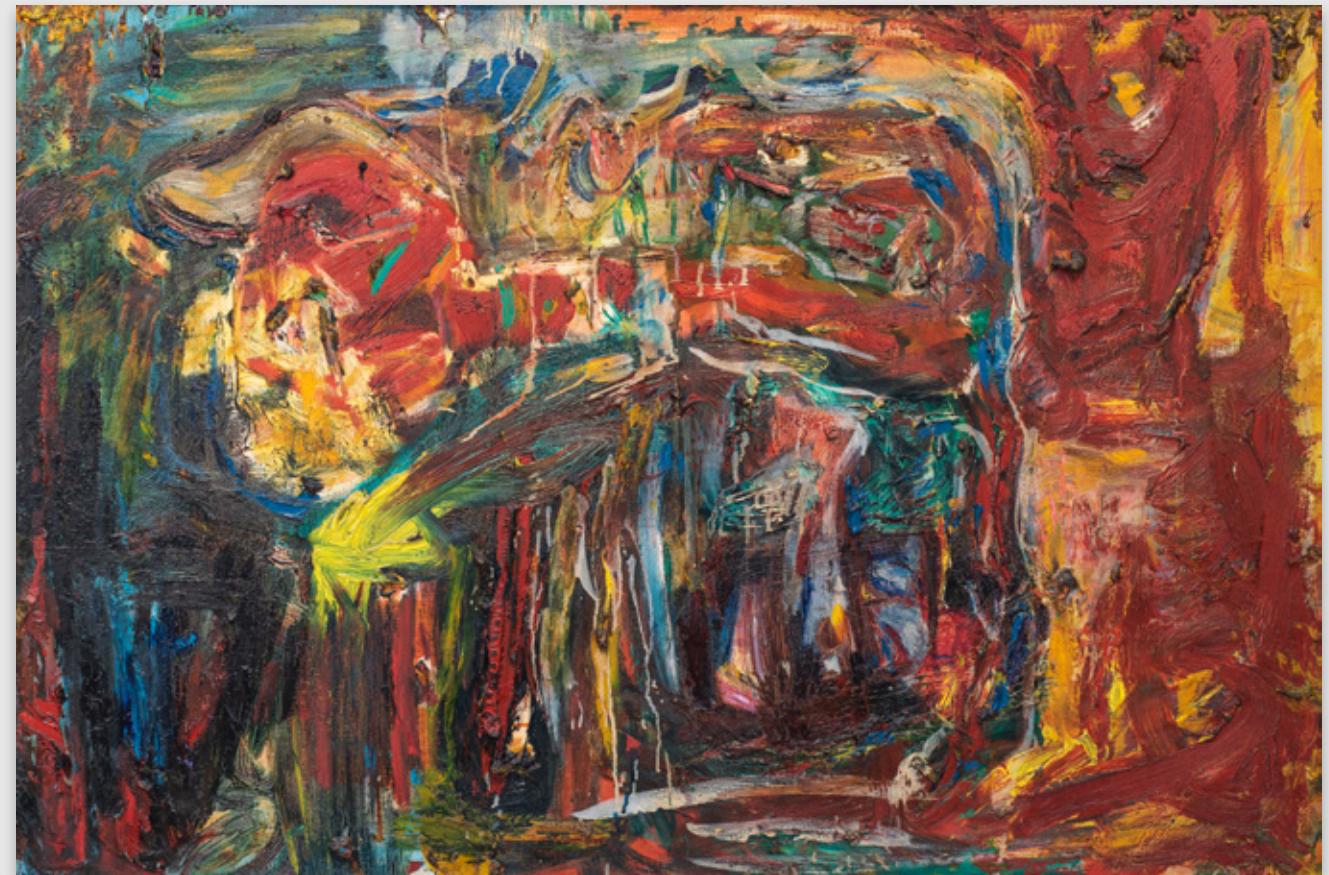


O ídolo, 1987
óleo sobre tela
72 x 100 cm
oil on canvas
28,34 x 39,37 in





Cena do porto, 1985
óleo sobre tela
84 x 64 cm
oil on canvas
33,07 x 25,2 in



A flauta mágica, 1986

óleo sobre tela

80 x 120 cm

oil on canvas

31 1/2 x 47 1/4 in



Pergunta pela Pintura

Passados trinta anos e mais, as telas de Jorge Guinle (1947-1987) não se deixam ainda congelar em imagens. Em cada uma delas, mais ou menos resolvidas, mais ou menos provisórias, a pintura vive à procura de si mesma. E se já não perseguem a forma plena e universal, segundo o paradigma da alta modernidade, nem por isso cedem ao desalento ou à melancolia. Ao contrário, transbordam energia, sua pergunta urgente pela pintura respira, sem vestígios de nostalgia, a *joie de vivre* matissiana. Em todo caso, transpira alegria de pintar.

Tantas vezes ansiosas, conflitantes, elas jamais se crispam, nunca se imobilizam. Os gestos são, ao mesmo tempo, francos e contraditórios. Francos, atendem prontamente a uma mecânica própria, corpórea e espiritual, isenta de efeitos histriônicos; contraditórios porque precisam, a todo custo, contrariar a composição, desmontar a cenografia perspéctica que, desde logo, sublimaria seu ímpeto expressivo. O mundo da vida atual não cabe em cenas, descentradas, conturbadas que sejam. Nos limites estritos do quadro, o pintor expõe essa impossibilidade, entrega-se por inteiro à tarefa de formalizar o caos aparente. Daí o seu *modus operandi* pouco ortodoxo: o chassis no chão, ele se põe a girá-lo de um lado para outro, cabeça para cima, cabeça para baixo, as telas só vêm a se perfazer e encontrar sua eventual solução ao termo dessas manobras casuais que exigem, entretanto, uma difícil (e feliz) concatenação. Articulam-se, desarticulam-se, até alcançarem um ponto de equilíbrio instável, prestes a se desfazer. Assim atraem e prendem nossa atenção, olhamos, voltamos a olhá-las a nos certificarmos de que sustentam ainda sua improvável unidade, capazes de ostentar um todo formal consistente, problemático sim, dissonante sim, mas, afinal, consistente.

A morte precoce de artistas significativos costuma deixar uma pergunta ociosa, mas pungente, no ar – o que viria a acontecer? Ah, tudo o que perdemos... Felizmente, esta é uma questão bizantina para a crítica: ela já tem problemas o bastante. A rigor, o trabalho profissional de pintura febril, altamente qualificado, de Jorge Guinle durou menos de uma década. Foi preparado, no entanto, ao longo da vida. Desde a adolescência ele respirava, absorvia pintura. Há que considerar sobretudo a materialidade simbólica, as forças favoráveis ou desfavoráveis, receptivas ou recalcitrantes, que presidem as sucessivas conjunturas culturais. Em meio ao severo experimentalismo pós-minimalista, dominante a partir do final dos anos 1960, o jovem pintor vocacional – e pior, desenhista fluente, colorista nato – parecia fatalmente condenado ao dilettantismo. Posição de todo inaceitável a esse típico produto cosmopolita das heróicas vanguardas históricas para quem a vida de artista consagrava um modo de estar-no-mundo, um insigne destino existencial.

Nesse domínio, mais que em qualquer outro, desconfiamos de raciocínios causais. O celebrado Retorno à Pintura, por si só, obviamente não explica o elã irreprimível com que Jorge Guinle se lança em busca de uma autêntica pintura contemporânea. Até certo ponto, com certeza o motivou. Entre nós, mesmo a obra grandiosa do veterano Iberê Camargo ganha à época novo fôlego. O pintor, e só pintor, Jorge Guinle conquista, finalmente, seu território. E tinha a seu favor o lastro da convivência presencial e cotidiana com a coisa mesma – as obras de Picasso e Matisse, ninguém menos, orientaram desde o início sua Bildung; de Kooning e Jackson Pollock a atualizavam e propunham novos desafios, ícones a reverenciar e dos quais se libertar. Acrescente-se: tudo o que ocorria de novo nesse recém-potencializado laboratório de pintura, os Baselitzs, Kiefers e Schnabels entre outros lhe eram afetivamente próximos e inteligíveis.

Ao fim e ao cabo, Jorge Guinle tornou-se legítimo pintor brasileiro. Ele se movimenta à vontade em nossa rarefeita tradição moderna, quase por recomendar a cada nova geração, a dispor de futuro aberto na ausência de um passado glorioso com o qual medir forças ou acertar contas. A aguda sensibilidade cromática, formada na École de Paris, ganha uma estridência tropical, junto a uma acidez e agressividade que nosso proverbial intimismo tendia a coibir. Não vamos esquecer: esses são os terríveis anos 1980, da crise irreversível do Iluminismo, das metrópoles degradadas e da falência das utopias. A contrapartida vem com a redenção vital do gesto expressivo, as pulsões libidinais à deriva, a facultar uma pintura sem culpa, menos compromissada com a teleologia da História da Arte. Querendo eles ou não, essa teleologia seguia a reger os experimentalismos e sua crítica radical ao idealismo formal moderno. Ninguém salta a própria sombra. Dito isto, me parece evidente que Jorge Guinle não se contentava com o conceito fraco de arte pós-moderna e a redução da pintura a discurso cultural. À sua maneira desinibida, é flagrante a adesão ao espírito de pesquisa livre e tudo o que envolve de autodedicação integral à dinâmica da obra. Àquela altura, ele já podia fazê-lo com um saudável distanciamento irônico, como o comprovam seus títulos irreverentes e certeiros. Quem sabe esses títulos voltem a servir como chaves de leitura cifradas para os quadros. Não, não, retiro: o melhor mesmo é acompanhar sua trama visual descontínua, vivaz e estimulante. Uma coisa é certa: podemos acreditar em sua boa-fé.

Ronaldo Brito

A Question for Painting

Over thirty years have passed, and Jorge Guinle's painting (1947-1987) has not been submitted to image freezing. In each one of his paintings, more, or less resolved, more, or less provisional, painting is always in search of itself. And although it no longer pursues full, universal form, following the paradigm of high modernity, it nevertheless does not give in to discouragement or melancholy. On the contrary – energy overwhelms, its urgent question about painting breathes with no remnants of nostalgia, Mattissian *joie de vivre*. And always transpiring the joy of painting.

Many a time anxious and conflicting, Guinle's painting is never crimped, never immobilized. Gestures are at the same time candid and contradictory. Candidly, they promptly fulfill its own mechanics, both corporeal and spiritual, free from histrionic effects; contradictorily, since they need, at all costs, oppose composition, dismantle the prospective scenography which would from then on sublimate his expressive impetus. The world in which we current live in does not fit into scenes, be they decentered or disturbed. In the strict limits of a painting, the painter exposes such impossibility, surrenders, entirely, to the task of formalizing apparent chaos. That explains the rather orthodox *modus operandi*: frame on the floor, the painter starts turning it around, from one side to the other, head up, upside down, the canvases can only be completed and find its possible solution when such casual maneuvers are finished, although they do, however, require a hard (and fortunate) concatenation. The frames articulate and disarticulate until they reach an unstable point of balance that is about to dismantle. They attract and hold our attention; we look at them, again and again, to make sure they still sustain their improbable unity, succeeding in brandishing a consistent, formal whole – problematic, yes, dissonant, yes, but all in all, consistent.

The early death of significant artists usually leaves a fallow – but pungent – question in the air – what would have happened? Oh, the much we have lost.... Fortunately, this is a byzantine question for critics: they have more than enough to worry about. Strictly speaking, Jorge Guinle's highly qualified, professional frenetic painting lasted less than a decade. It was prepared, however, along his whole life. He breathed, absorbed painting since he was a teenager. Above all, the symbolic materiality is to be considered, the favorable and unfavorable forces, either receptive or recalcitrant, that dominate the successive cultural conjunctures. Amid the severe, post-minimalist experimentation that was dominant as of late 1960's, the young vocational painter – and worse, the fluent visual artist, inborn colorist – seemed to be fatally doomed to dilettantism. A totally unacceptable position to such a typically cosmopolitan product of historic avantgardes to which the life of an artist consecrated a way of being-in-the-world, a remarkable existential fate.

In that realm, more than in any other, one must be suspicious of causal thinking. The celebrated Return to Painting, by itself, obviously does not explain the irrepressible enthusiasm into which Jorge Guinle dives in his search for authentic contemporary painting. To a certain extent, it was certainly a motivation. Among us, even the grandiose work of veteran Iberê Camargo gains fresh breath. The painter, and only the painter, Jorge Guinle finally conquers his territory. And he counted on the advantage of having the foundation of daily, present experience with the real thing – the works of no less than Picasso and Matisse guided him since his early Bildung; Kooning and Jackson Pollock updated them, and proposed new challenges, icons to be revered and to set free from. To be added: all that happened in this recently potentialized painting laboratory – the Baselitzs, the Kiefers and the Schnabels, among others, were affectionately close and intelligible to him.

All in all, Jorge Guinle is a legitimate Brazilian painter. He moves freely in our rarefied modern tradition, almost ready for a fresh start with every new generation, ready for a future that is open in the absence of a glorious past with which to measure forces or settle accounts. His acute chromatic sensitivity from the École de Paris gains tropical thunder, added by the acidity and aggressiveness that our proverbial intimism tended to repress. Let us not forget: those were the terrible 1980's, the irreversible crisis of Illuminism, of the degraded metropolises and the failure of utopias. The counterpart comes with the vital redemption of expressive gesture, of the libidinal drifting urge to allow the act of guilt-free painting that is less compromised with the teleology of Art History. Whether they wanted it or not, that teleology still ruled experimentalism and its radical critique to modern formal idealism. No one can jump over his/her own shadow. Having said that, it seems evident that Jorge Guinle was not contented with the frail concept of post-modern art and the reduction of painting to cultural discourse. In his own uninhibited way, his compliance to the spirit of free research and all that involved full self-dedication to the work process is evident. At that point in time, he could already do that at ironical, healthy distance, as his irreverent, accurate titles have proven. Who knows, those titles may again serve as keys to the encrypted reading of the paintings. No, no, I will take that back: the best to do is to monitor their discontinuous, vivacious, stimulating plot. One thing is for sure: we can trust his good faith.

Ronaldo Brito

Sem Título Untitled, 1981

óleo sobre papel

42,2 x 31 cm

oil on paper

16,61 x 12,2 in



Sem Título Untitled, c. déc.1980
óleo sobre papel
42,3 x 32,2 cm
oil on paper
16,65 x 12,68 in



Revista Interview (1979-1982): Jorge Guinle em diálogo

A exposição Jorge Guinle: ao fim e ao cabo apresenta entrevistas realizadas por Jorge Guinle para a Revista *Interview*. Fundada por Andy Warhol em 1969 nos EUA, a revista foi apelidada de "bola de cristal do pop" e tinha como marca registrada uma abordagem, tanto gráfica como editorial, surpreendentemente despojada e alegre, com entrevistas com pouca ou quase nenhuma edição. Para a versão brasileira, Guinle colaborou entre os anos de 1979 e 1982, entrevistando nomes como Lygia Clark, Hélio Oiticica, Tunga, Cildo Meireles, Mira Schendel, entre outros. Orbitam tais publicações as obras de diferentes artistas que foram interlocutores do pintor na publicação. Estas trocas para a *Interview* estimulam a percepção do espectador frente ao objeto artístico e pesquisa de cada artista.

Interview Magazine (1979-1982): conversations with Jorge Guinle

The exhibition Jorge Guinle: all in all presents interviews conducted by Jorge Guinle for Interview Magazine. Founded by Andy Warhol in 1969 in the USA, the magazine was dubbed "the crystal ball of pop" and had as a trademark an approach, both graphic and editorial, surprisingly stripped and cheerful, with interviews with little to no edition at all. For the Brazilian version, Guinle collaborated between 1979 and 1982, interviewing names such as Lygia Clark, Hélio Oiticica, Tunga, Cildo Meireles, Mira Schendel, among others. The works of different artists who were the painter's interlocutors orbit the publication and their exchanges for *Interview* stimulate the viewer's perception of each artistic object and artists' research.

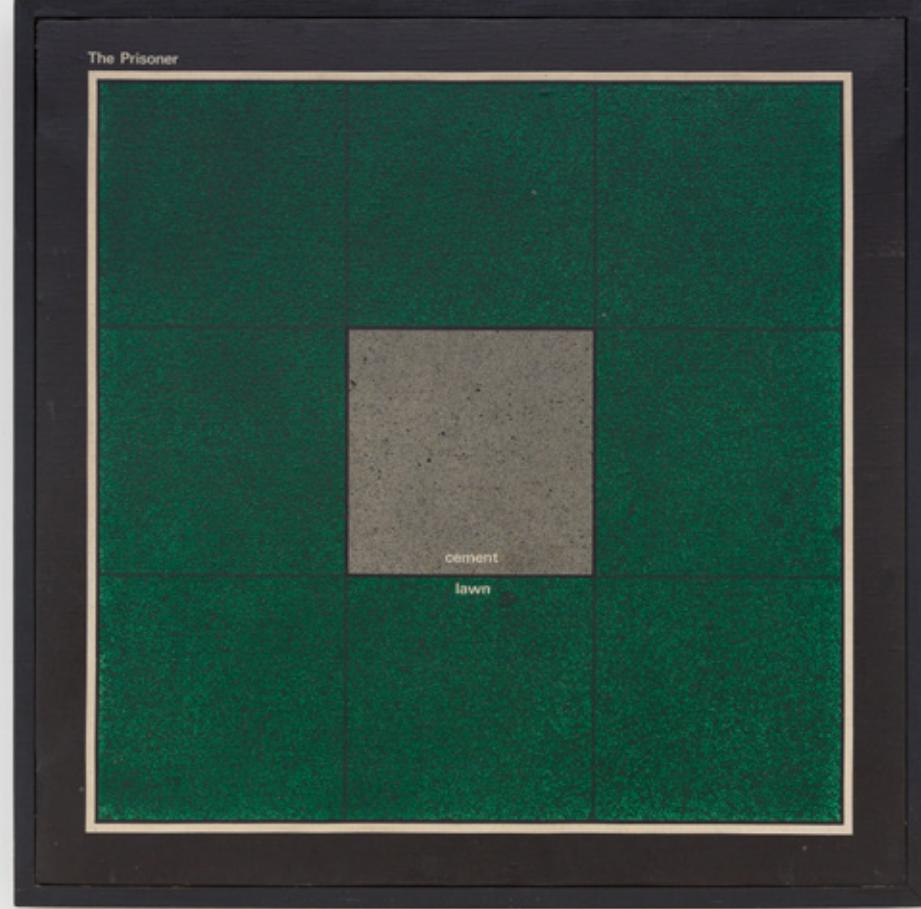


INTERVIEW

23/DEZEMBRO/1979

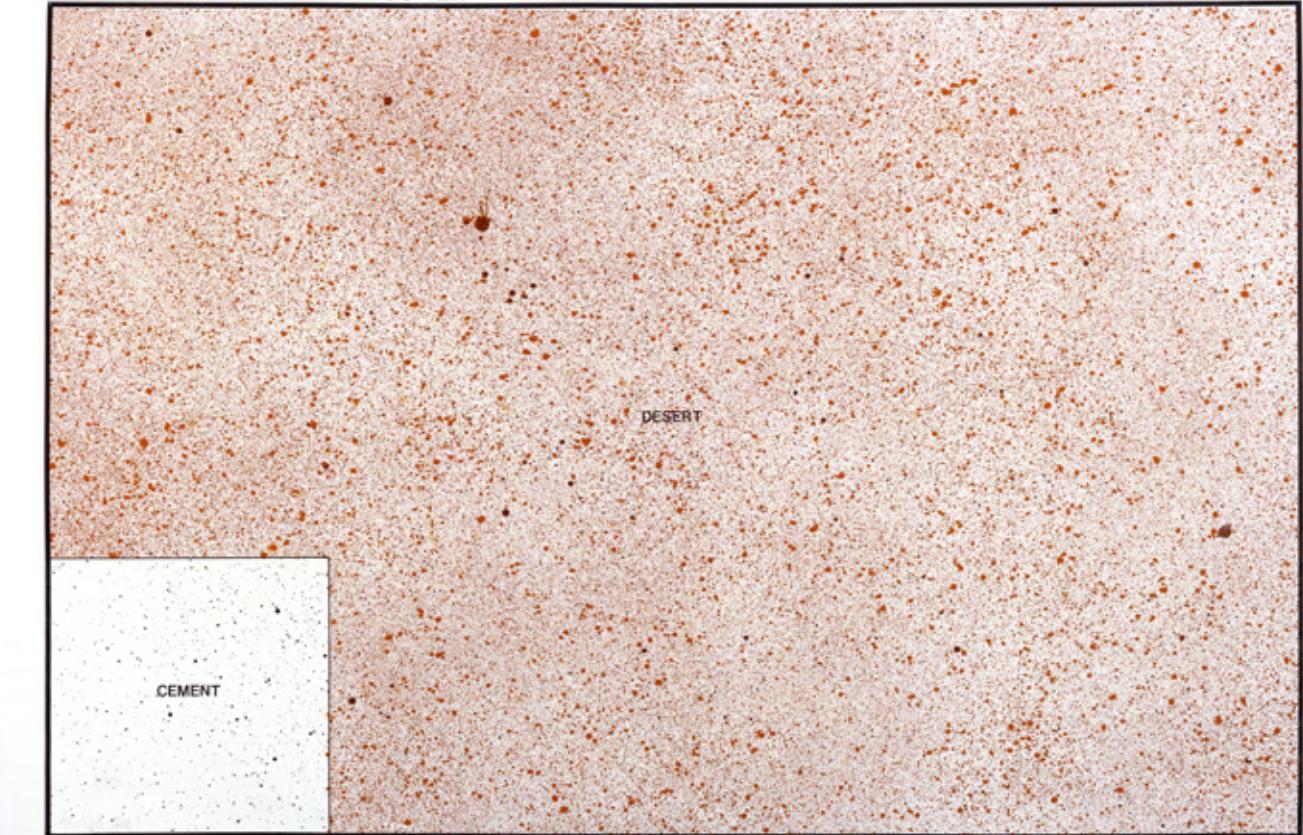


MANAUS, SANTARÉM, BOA VISTA, MACAPÁ, PORTO VELHO, ALTAMIRA, JIPARANÉ (VIA AÉREA) C/4 52.00



Antonio Dias
The Prisoner, 1969
acrílica sobre tela
52,5 x 52,5 cm
acrylic on canvas
20,67 x 20,67 in

ENVIRONMENT FOR THE PRISONER



Antonio Dias

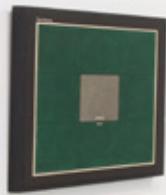
Desert, Environment for the Prisoner, déc. 1970

tinta acrílica sobre cartão

66 x 96,5 cm

acrylic ink on cardboard

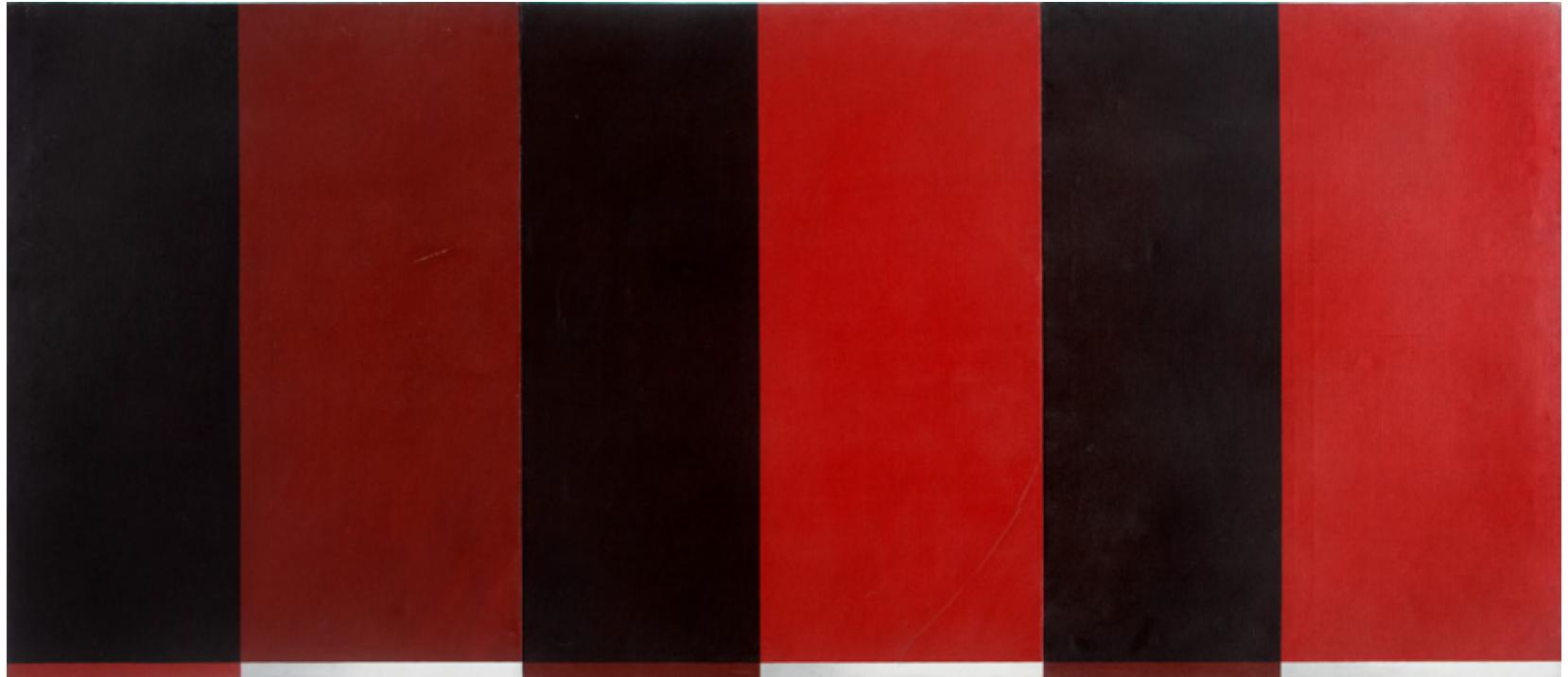
25,98 x 37,99 in





Tunga
Trança, déc. 1990
chumbo
147 x 9 x 4 cm
lead
57,87 x 3,54 x 1,57 in





Eduardo Sued

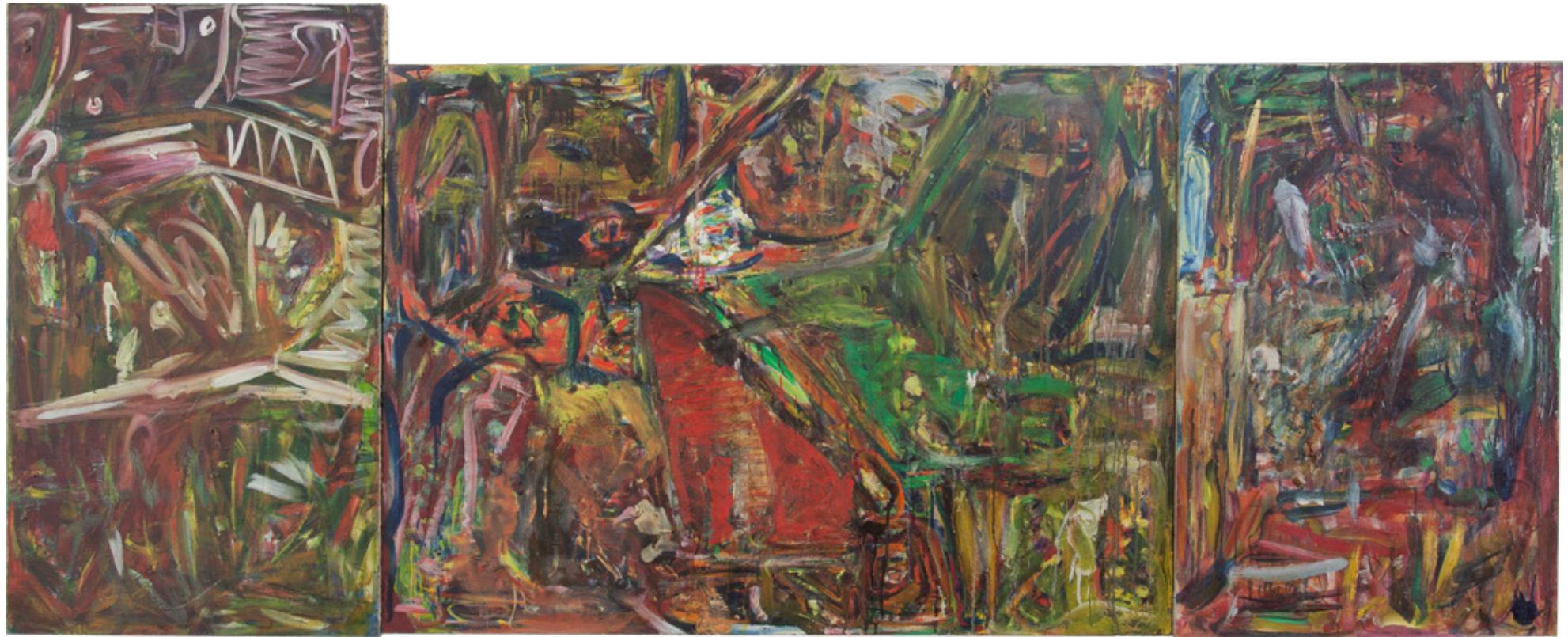
Sem Título Untitled, 1980

óleo sobre tela

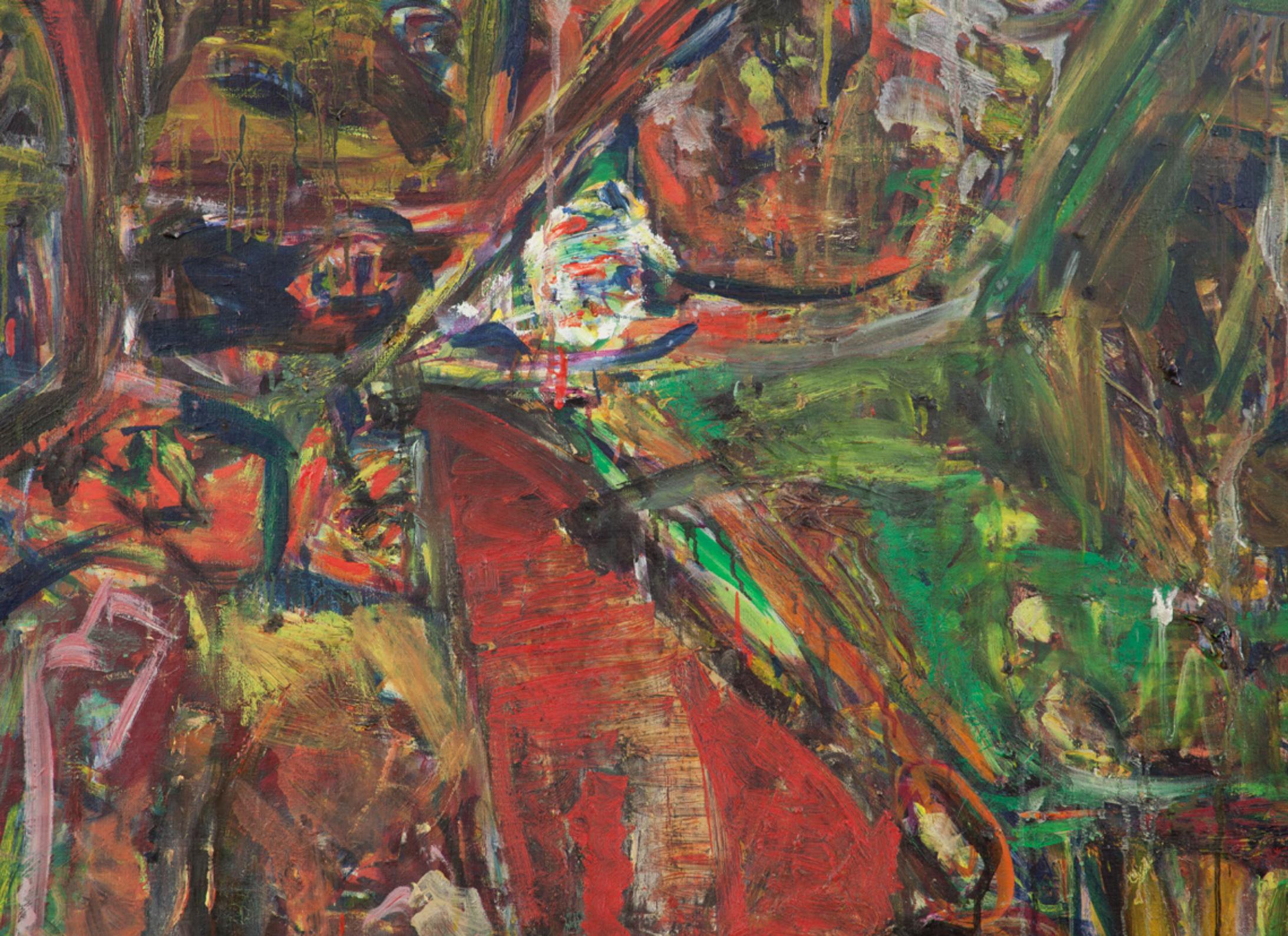
110 x 256 cm

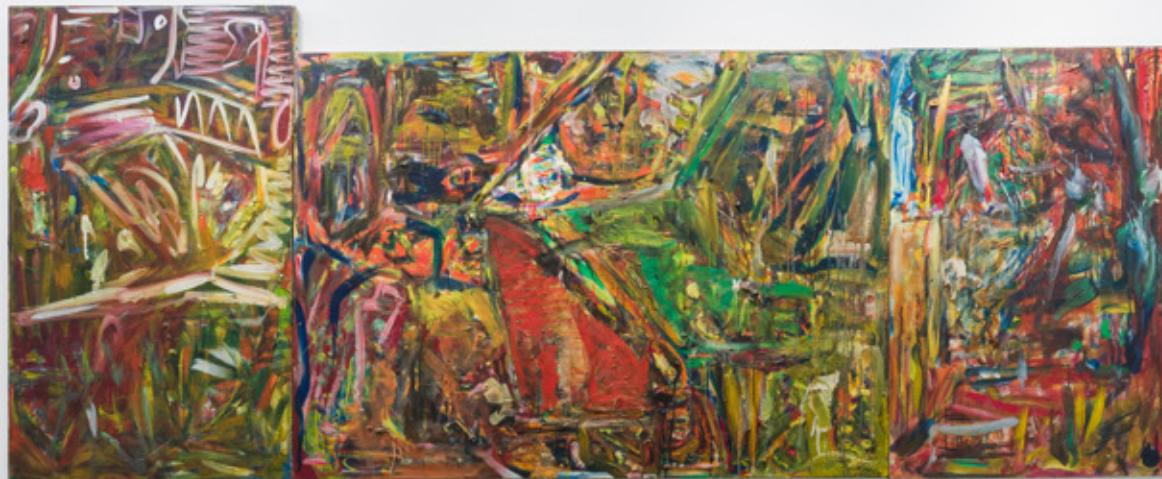
oil on canvas

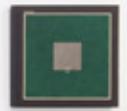
43,31 x 100,79 in



Jorge Guinle
O repouso do guerreiro, 1985
óleo sobre tela
100 x 245 cm tríptico
oil on canvas
39,37 x 96,46 in triptych

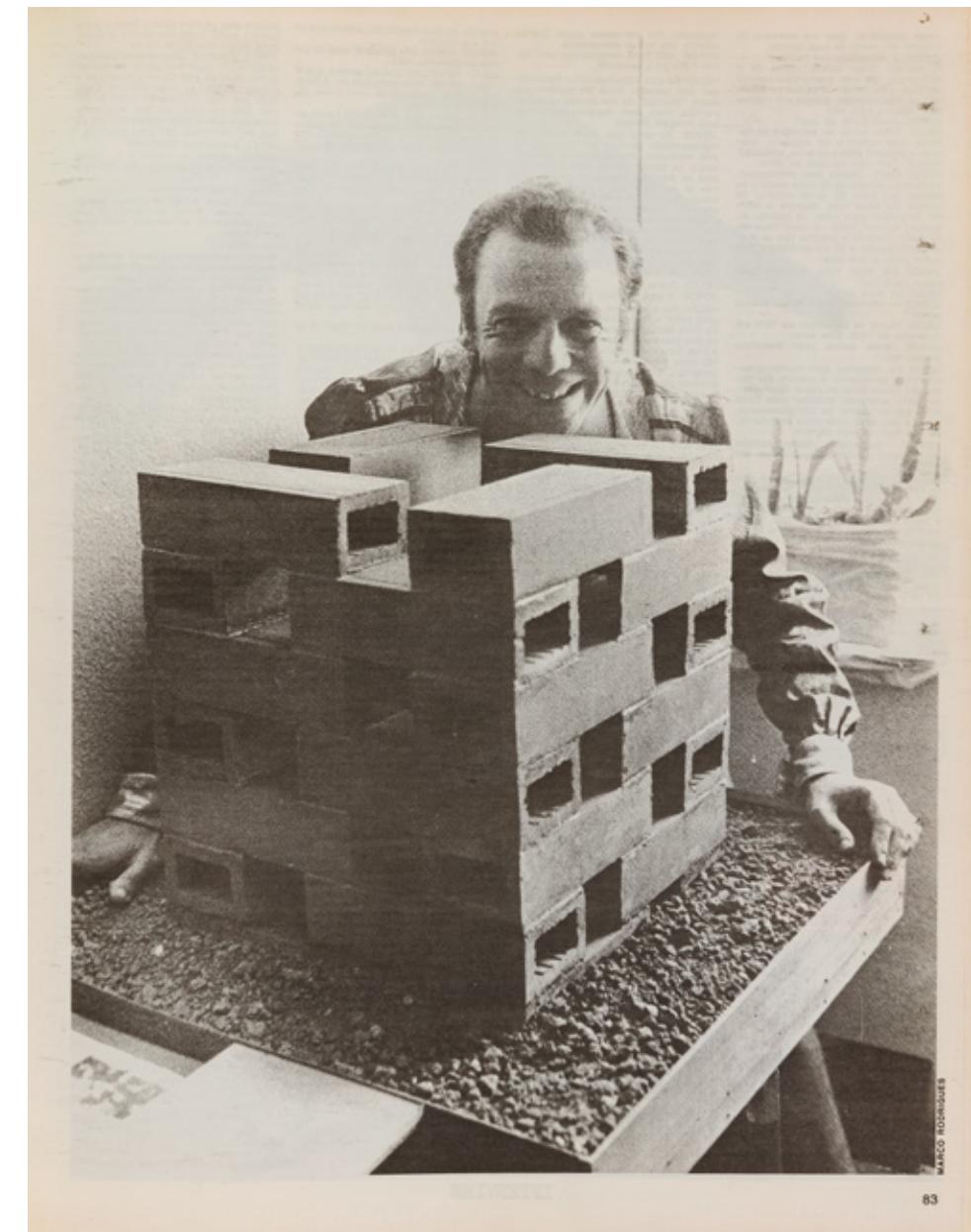






INTERVIEW

APRIL \$5.50



A ÚLTIMA ENTREVISTA DE HELIO OITICICA

JORGE GUINLE FILHO

Esta entrevista foi feita uma semana antes do desaparecimento de Hélio. Sua voz era suave, mas com um brilho e mais generoso do Rio, não pelas suas escamas real (uns 80 m²), mas pelas suas maquetes diminutas que, espalhadas pela casa inteira, ampliam sua dimensão até parecer uma planta gigantesca de uma futura megalópole. Nós começamos a entrevista:

JORGE GUINLE FILHO: A *Nova Décalogia* está para ser encerrada? Como é que vai ser a sua nove décade?

HELIO OITICICA: A *Nova Décalogia*... Achou que tem muita gente que dançou amanhã, dia 10, no Rio. Mas é que a gente não a empacar. Não. Não que fossem morrer, mas que estariam mortos.

JORGE: E qual é seu projeto atual?

JORGE: Qual é seu projeto?

JORGE: Vou falar sobre o que você prímeiro?

HELIO: Tem vários tipos de maquete. Tem umas que são só para exibição, outras maquetes que são para serem construídas.

Em geral quando são coisas de grande. De modo que eu faço algumas em escala de um por 50, outras em escala de 100, outras em escala menor, mas sem escala, que podem ser construídas ou não. Acho que a maioria das coisas não vai sair desse estágio de maquete. Mas a maquete para mim é a obra.

JORGE: Você pode falar múltiplos suas maquetes, não?

HELIO: É um pouco difícil porque é demais. Vou falar só de algumas.

As primeiras foram feitas.

As coisas minhas mais conhecidas no Brasil hoje em dia são as Metá-Esquinas.

Vocês sabem que é pra serem feitas por volta de 1960 em que usava cores

muito próximas, umas das outras e escuro.

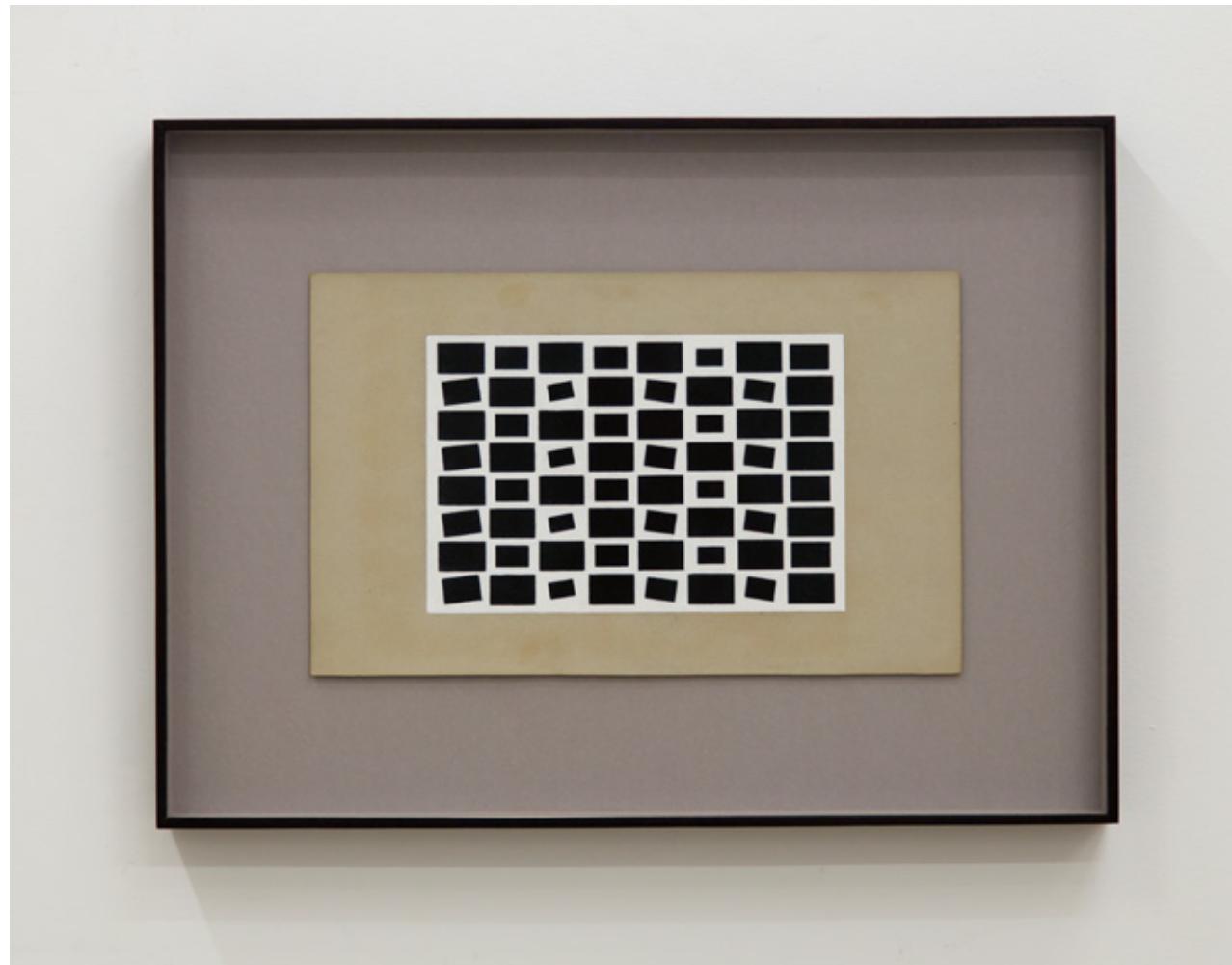
E sempre tinha um cor mais clara para dar um espaço de sal-e-evento, de escala.

JORGE: E é pra inventar. Ad Reinhardt, Te-

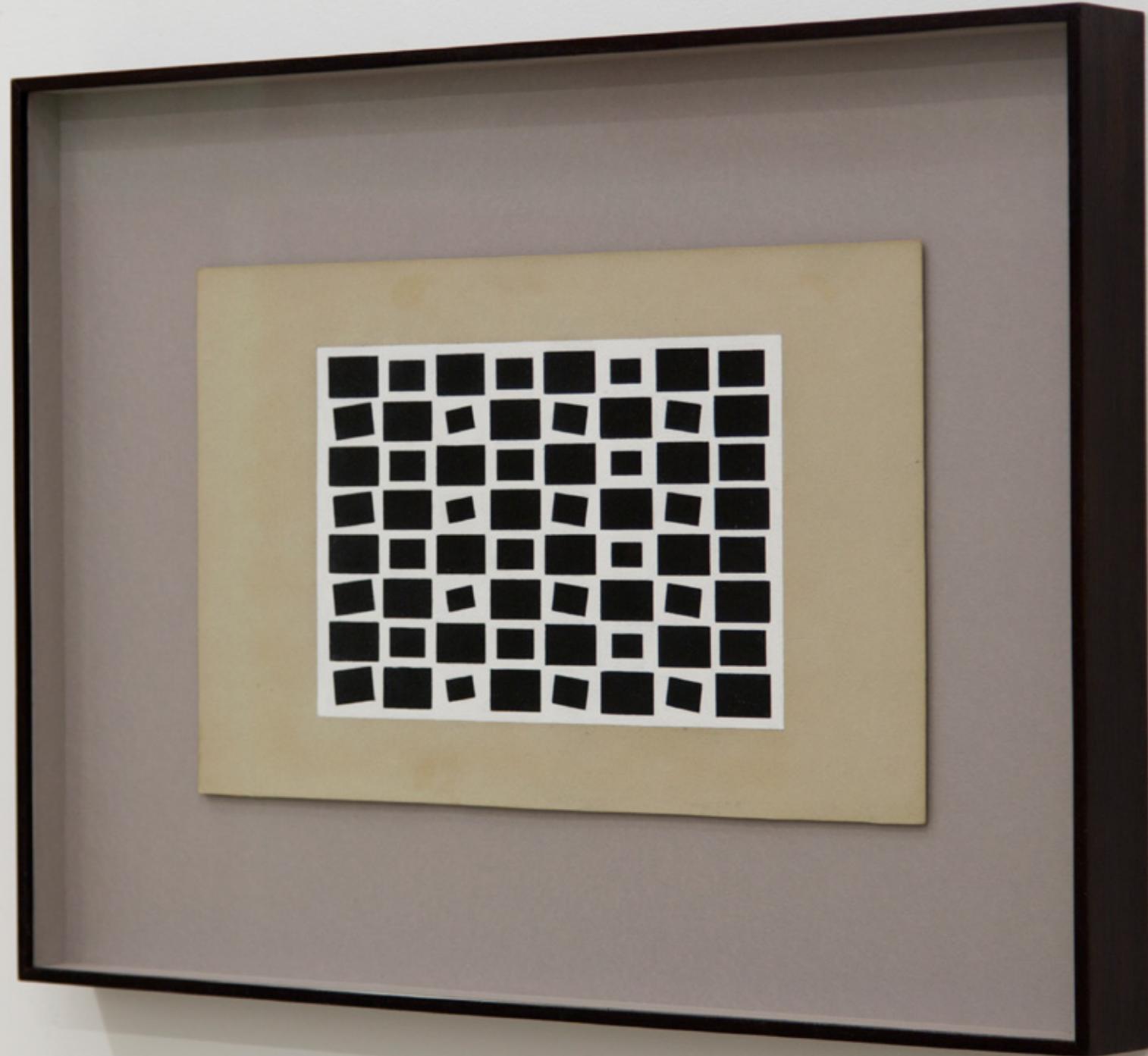
rris pretas, preto sobre o preto.

HELIO: É um pouco difícil porque é demais. Vou falar só de algumas.

As primeiras foram feitas.



Hélio Oiticica
Metaesquema 224, 1958
óleo sobre tela
26 x 42 cm
oil on canvas
10,24 x 16,54 in

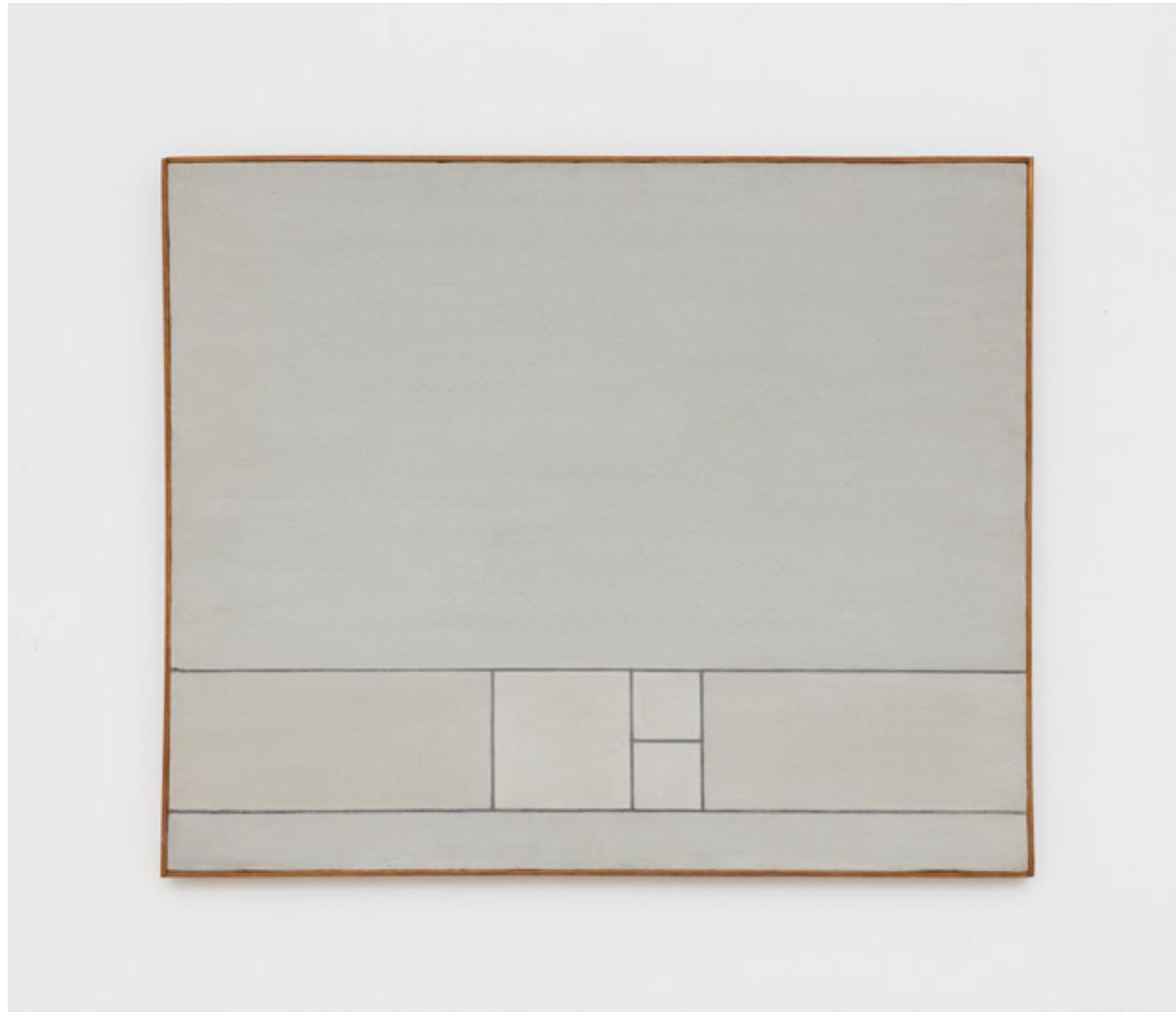




Lygia Clark
Unidade I, 1959
tinta industrial sobre madeira
30 x 30 cm
industrial paint on wood
11,81 x 11,81 in



Lygia Clark
Superfície Modulada, 1955
acrílica sobre eucatex
64,5 x 65 cm
acrylic on eucatex
25,39 x 25,59 in



Milton Dacosta
Em branco, 1956
óleo sobre tela
61 x 73,5 cm
oil on canvas
24,02 x 28,94 in



INTERVIEW

MARÇO Cr\$ 50



RUBENS GERCHMAN

AS PESSOAS AINDA ESTÃO DISCUTINDO PORTINARI

JORGE GUINLE FILHO

Houve na verdade duas entrevistas. A primeira foi um apenhado de obras e da vida de Rubens. Mas nós a consideramos meio anedótica e confusa. Pelo seguramente linhas de pensamento diversos. Mas foi como uma primeira abordagem. Na segunda, entrevista nos encaramos melhor. Discutimos sobre sua obra artística, e sobre a arte em geral, sobre o lado social da sua obra, etc... Isso tudo num ambiente encantador, pois da sua casa se descorria a floresta da Glória, entre cortadas pelas logodópias do Rubens pendurados todo ao chão.

Quais seriam os artistas mais próximos?

GERCHMAN: Achô, muito difícil opinar... Porque é que eu sou um cara que gosta de pintar, mas não sei se caberia aqui dizer quem. Porque não acho, inclusive, que exista uma arte que seja mais próxima ao que eu faço. Acho que é só a mesma, tecnicamente, nenhuma grupo. Existem talvez uma coisa muito difusa. Eu me coloco muito individualmente nas minhas inquietações e não sei se isso é algo que possa interessar a gente. É que é só a minha questão de gosto. Não acho que caiba aqui colocar o meu gosto pessoal. Não interessa muito.

O que você acha desse projeto que está sendo feito para que as pessoas escolham democraticamente as obras de arte?

GERCHMAN: Tomar conhecimento disso é ótimo. Mas acho que é só aí que você está desinformado? Achô muito interessante, muito válido. Mas acho que evidentemente é preciso de uma elaboração, pode ser que seja só a minha opinião. Fazia, como é que pequena contribuição à discussão sobre o problema de organização. Tem certas cooperativas organizadas, que fazem exposições, que vendem. Mas acho que é só aí que você está desinformado. Colocava sua documentação pessoal e todos os artistas têm acesso a elas. Eles passam a consultar esse arquivo através de suas organizações, ou seja, os amigos, companheiros, outros artistas com quem se sentem identificados.

JORGE: Toda pintura moderna sempre teve esse aspecto de conquista, de querer muito quase como uma conquista de mostrar uma coisa que não era aceita. O cubismo não ia lado do meu gosto das formas, os sujeitos, os temas, os materiais. E o fauvismo, o pôp, o leão urbano de Picasso, e a diferença da pintura moderna em relação à arte antiga que queria trazer essa sensação de mistério, de misteriozo.

GERCHMAN: Agora, vou falar que vários artistas revelaram a obra do passado. Formidável. Picasso tem revelado a África, o Oriente, o Brasil, o mundo todo, os costumes, as crenças, os mitos, os costumes, as artes, com os museus de antropologia. Nós aqui estamos descobrindo o índio brasileiro, recentemente, através de obras de autores que são contemporâneos. Estamos vendo as coisas antigas primárias, da România, África, as colunas "sem fundo". As cerdas, as casas, os troncos, a natureza, a vida, a morte, a morte, a morte. Os piões das casas têm os desenhos da escultura de Brancusi. O México também, dentro da contemporaneidade tem uma grande expressão, que é de Rivera e Rivera, dos anos 40-50. No Brasil não temos nem quem pintar que se equívache à estatura de um Rivera.

JORGE: EU estava pensando num tipo de projeto que seria interessante colocar, p.ex., de Pedro Álvares Cabral, na praia, a cada 30-40 metros, uma reprodução conhecida. Até

que tam-
m com u-
do de um
Dentro
o gráfi-
cata
este.
que dis-
to que fiz
muitas
senthos,
a simpli-
ficava
que era
que os
e um des-
migração
o que
fazem
pôrce parcer
os do Wal-
que reque-
reia que
as mais ma-
lificações
de implícitas
dos codex,
façam es-
tudar.
Moderna,
não?

escute-
lo, com certa

faz parte
certas
organiza-
tivas. Esse
ain-
damente, a in-
dústria das pri-
meiras
partes, o
parte de
necessaria-
gosto seja
que con-
heciam-
na, que não
pouco mos-
trasse res-
posta que
aparece
tida de mas-
ter.

o uso
o gosto das
partes allus-
o urbano de
que queria
mística, de

que vários
do África
Oceania, a
antropolo-
gico o Índia
que tem
márias, as
“sem
deus”.

compreen-
os deles
o também,
que dicas
e digressões
Bra-
equivalia
que tipo de
o, p.ex., a
este 30-40
abundante.

pensei em
colocar de cabeça para baixo,
para as pessoas se perguntarem em todos
os meios, coisas essenciais, porque aquela
é uma maneira de decorar e decorar
para decorar os apartamentos.

GERCHMAN: Essa sua idéia é muito
bonita porque aí está o lugar de hábitos
e costumes que só existem lá. Vai pra lá
e vai pra cá, só pra lá. Vai pra lá e volta
depois, muito plástica, muito vitoriana.

exemplo, o vó dos homens passados, E.
uma coisa e o espaço em movimento.
é uma idéia interessante, mas a sua
idéia é interessante no sentido de interfe-
rir nessas espécies. Agora, eu acho engracado
essa sua ideia de inventar uma imagem
vaca adora que invertendo a imagem vaca.

JORGE: Cria uma ambiguidade, choco.

Será uma coisa não estranha que as pes-
soas organizem?

GERCHMAN: Porque você não organiza
isso?

JORGE: Sou mais pintor do que organizador.
Sou muito preguiçoso pra isso. Acho
que é mais fácil ser pintor. Mas é um
problema na arte mural: é teia um tem
certo espaço sagrado. Por exemplo, você
acha que um Pollock, no mural, teria a
mesma força que um Pollock na tela?

GERCHMAN: Pollock já trabalhou com
telas estendidas no chão, que ele depois
esticava no suporte. Agora, a propriedade
é de quem compra a obra. Se é de
um colecionador, é de fato de apoio dos museus, as
pinturas são muito minadíssimas, timidas.

Quando digo que aqui não tem pintor
como Rivière é porque Rivière tem
uma personalidade que é muito forte, que
realmente tem um lado de teatro, de
envolver o espectador.

JORGE: Os pintores aqui no Brasil sempre
querem fazer ameaça que vai agradar. Há
quatro artistas que eu acho que querem
chamar. A Tarânia, tentar chamar.

O Flávio do Carvalho também, na série
que fez no Rio, 30, 35, 36, 37, 38, 39, 40.
aqueles que, mal pintados a Lígia Lis.

Ten pouquíssimas pessoas de vanguarda.

GERCHMAN: O Helio Oiticica.

JORGE: Mas pouquíssima gente nasceu nesse país. Eles que nasceram, que nasceram
os artistas sempre foram ligados ao mer-
cado, querendo fazer uma coisa agradável,
uma coisa neutra.

GERCHMAN: Que é a maior parte e que é
sobrevivência dos artistas que está se
tornando cada vez uma coisa mais difícil,
complicada.

O comércio da pintura se tornou um comércio de luxo. No Rio
Niterói, quer ter uma obra em casa, no
sentido do tipo de indagação, de questiona-
mento cultural, que essa obra possa
provocar, é algo que é muito difícil.
o valor de retributabilidade que tinha
no mercado. Porque o que parece é que
a gente está falando aqui e várias vezes
temos abordado é não como amarrar o
tempo — é o que o Duchamp também fala
e não sei se vou conseguir dizer as pa-
lavras deles — é uma questão de gosto, um
tempo de vida, de tempo de gosto, de
tempo o seu gosto, ele acha que o especi-
ador é importante para a obra deles no
sentido de completo o pensamento del-

O que dizem os artistas? O que é que
dizem de si e o que chega ao espectador,
heir, um coeficiente de perda e um
coeficiente de eficiência. Então uma ob-

era tanto mais difícil quanto o coeficiente de perda fosse menor. A gente anda muito convagado aquí, levando as vezes 10 anos para chegar a um resultado. E é exatamente aí que a gente se perde, aí que a gente não está aqui, as pesquisas ainda estão discutindo Portinari. As pessoas ainda não entendem a importância da obra do Ligeiro, da obra de Roberto de Andrade, de Euclides, ou de tantos outros. E eu queria dizer que aí você está, querendo uma coisa científica.

JORGÉ: Seria muito interessante também o questionário e o próprio artista explicando os trabalhos para as pessoas que vierem.

GERCHMAN: Quer dizer, existe uma série de artistas que ainda não foram completamente reconhecidos. Por exemplo, o Tarsila, o Chico, o pintor, outro dia disse: "Pouca gente sabe, entende o que é arte, tem um pouco uma vaga ideia do que seja arte". Você, quando falei com o Roberto Nevesman, do Instituto de Artes da UFRJ, ele me disse que conheceriam a importância da contribuição desses artistas, o que eles abriram de perspectivas. A propósito, Tarsila só agora começou a ser reconhecido, só agora é que a sua obra é vista como uma obra de arte. Vi no outro dia um quadro dele. Ela abordou temas femininos no trabalho, que ainda não descobriram. Como tem, por exemplo, uma pintura intitulada "A Frida Kahlo", que é uma figura feminina que está levantada. E a Tarsila foi um artista desse nível, daí eu me interessar muito pelo trabalho desse.

JORGÉ: E o seu trabalho? Você sente que pode pôr uma tela que vai ser sua obra-prima? Ou esse aspecto não entra?

GERCHMAN: A gente fica 2 anos para fazer uma obra. As vezes ela sai impondo.

JORGÉ: Você sente que tem trabalhos melhores que outros ou são todos mais ou menos iguais, mesmo?

GERCHMAN: Sim, sempre existem as vezes que eu faço quase como um aprendizado. Estou descobrindo um processo. Só um exercício, só um caderno de anotações e assim eu faço. E aí eu faço uma tela que é bem nova, a uma coisa desconhecida. Em geral voce fica 1 ou 2 anos elaborando. De repente os trabalhos saem como uma coisa muito sintética, muito poderosa.

JORGÉ: Como a pintura envolve o problema do gesto, algumas vezes você escolhe tonal de mão, gesso porque aí você crie a sua forma, a sua expressão.

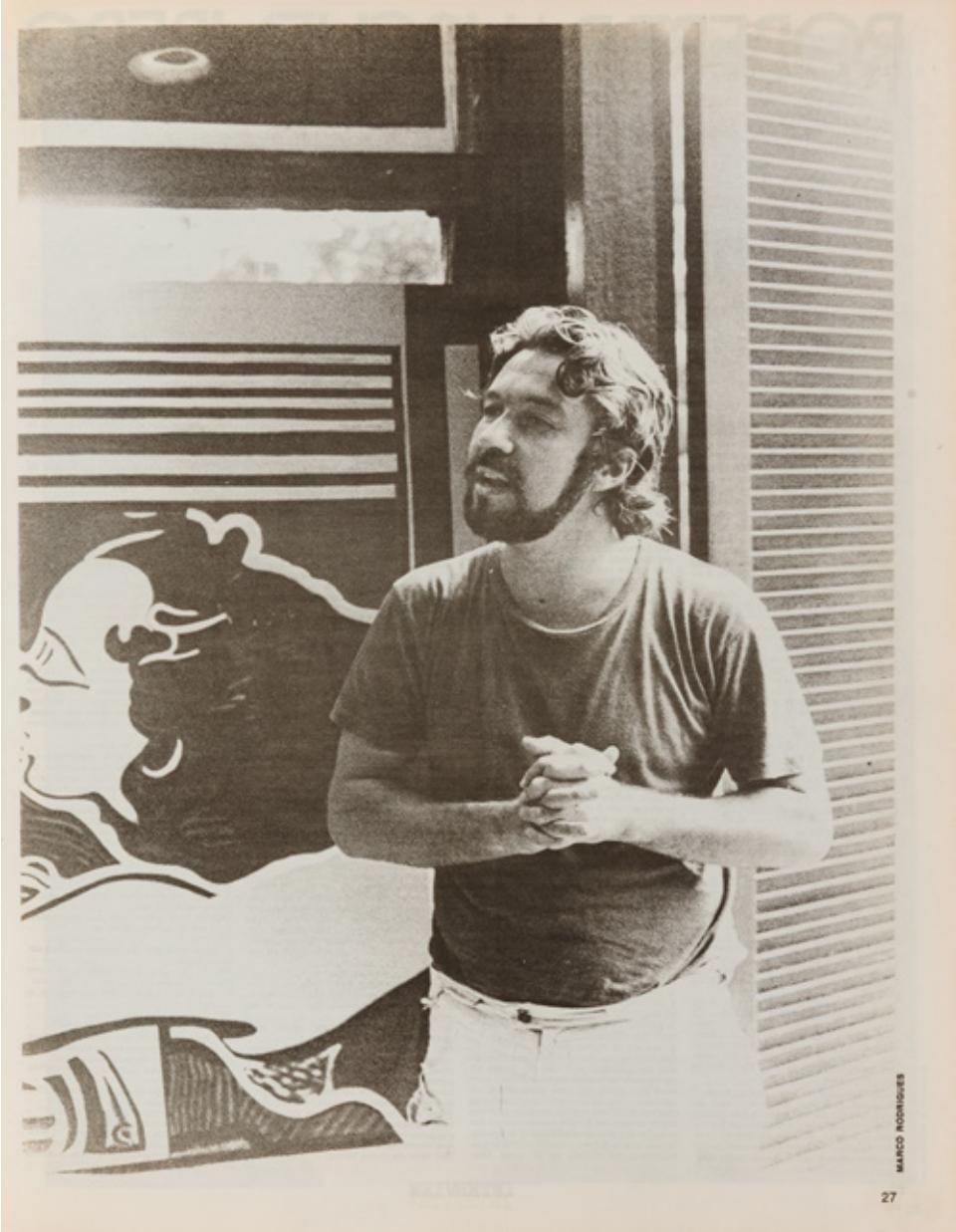
GERCHMAN: É uma dramatização. Seria aumentar a tensão no momento em que se destaca a imagem dos meios de massa. Marca-se mais, delincha-se mais certas partes, mas a expressão é mais intensa. Da maneira de executar existe um sentido de humor também. Então esse sentido de mistério muitas vezes aparece como um desenho, uma caricatura.

JORGÉ: A sua apresentação de imagem, você sente mais forte que a apresentação que é utilizada num jornal, num outro meio de comunicação social?

GERCHMAN: Acho aí uma coisa boba. Mas estou falando de uma coisa atemporal, falando te faltando de uma coisa talvez mais ambiciosa. De repente a gente vê uma corrente de artistas que é muito difícil de inserir no contemporâneo modernismo. Vi no Panamá, onde desembocam e ficam algumas horas, colas muito parecidas com as de Roberto, com as de Roberto, mas, para animar, para enriquecer, desenhar. Tem muito a ver com certos brichos que o Roberto faz, principalmente uma pena cruzada de cor. Esse tipo de comparação é muito interessante, é muito enriquecedora.

E um sinal da decadência de certos valores de toda civilização. É uma angústia lírica, uma angústia tipicamente moderna.

A black and white photograph of a man with long, curly hair and a full beard. He is wearing a dark t-shirt and light-colored jeans. He is standing with his hands clasped in front of him, looking slightly to his left. The background shows a building with vertical siding.



Rubens Gerchman
Voyer Amoroso, 1983
acrílica sobre tela
120,5 x 120,5 cm
acrylic on canvas
47,44 x 47,44 in





Cildo Meireles

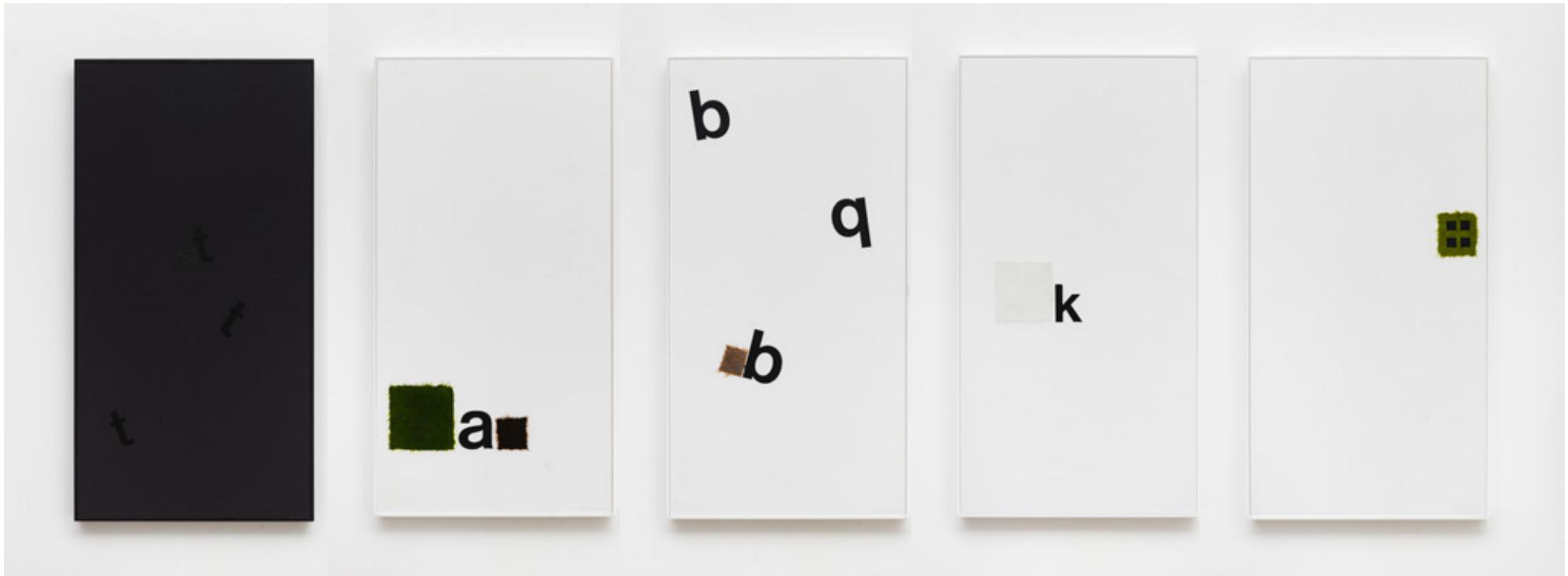
Sem Título Untitled, 1967

nanquim sobre cartão

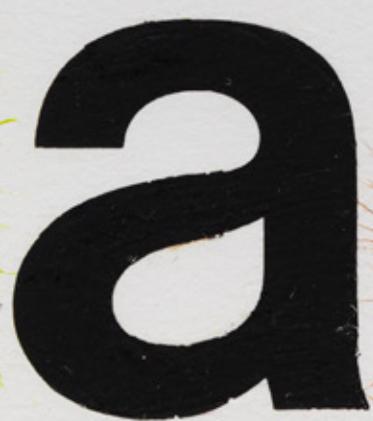
65 x 47 cm

nakin on cardboard

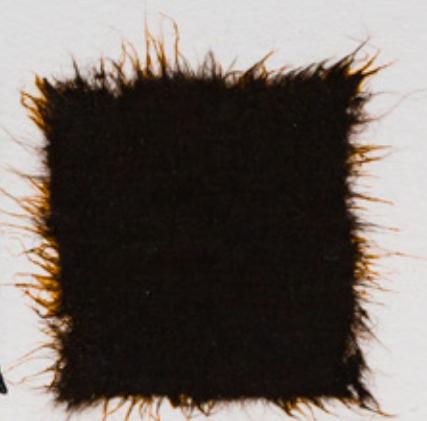
25,59 x 18,5 in

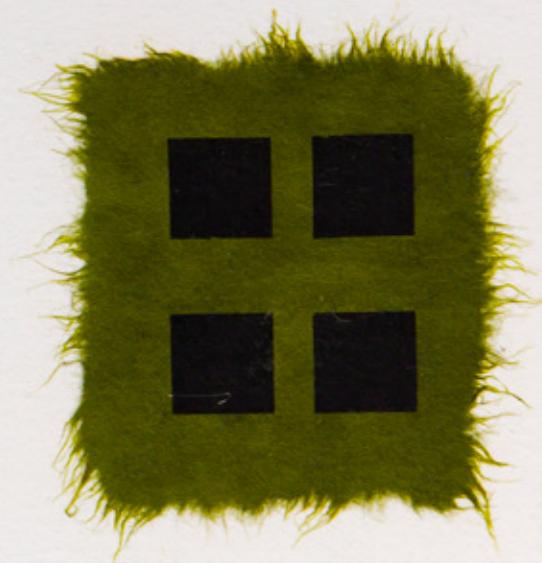


Mira Schendel
Toquinhos, 1972
acrílica sobre papel
49,5 x 26 x 3 cm cada
acrylic on paper
47,44 x 10,24 x 1,18 in each



a





Jorge Guinle | O prazer da matéria

Pintor por excelência, desenhista e exímio colorista, Jorge Guinle nasceu em Nova York. Faleceu, prematuramente, aos 40 anos, na mesma cidade, mas, metropolitano convicto, elegeu o Rio de Janeiro como local decisivo para viver e trabalhar, intercalando com muitas viagens ao exterior. Teve formação europeia e norte-americana, mas sua pintura floresceu no Brasil. Iniciou seus estudos na École des Roches, escola particular na Normandia, na década de 1960, e em seguida, frequentou a Académie de La Grande Chaumière, em Paris, na década de 1970. Fixou residência e ateliê no Rio de Janeiro, no apartamento de seus avós Gilda e Carlos Guinle, no bairro do Flamengo. Na mesma cidade realizou sua primeira exposição individual composta de desenhos, na Galeria Andréa Sigaud, em 1973, e sua primeira individual de pintura na Galeria Anna Maria Niemeyer, na Gávea, em 1980, aos trinta e três anos.

Atribuiu a descoberta do universo da pintura ao entrar em contato, aos nove anos, com a obra *Liseuse sur fond noir* [Mulher lendo sobre fundo negro, 1939] de Henri Matisse ao folhear a revista francesa *Realités*, na residência familiar na Granja Comari, em Teresópolis. Demonstrou, em muitas ocasiões, a importância determinante dessa obra para o seu pensamento pictórico. Sua produção artística, curta, porém fulgurante, permanece ainda hoje uma das principais referências para a pintura contemporânea brasileira.

O pluralismo de sua linguagem pictórica se evidencia pelas suas pontuações rítmicas e pela fidelidade quase absoluta à pintura, adotando, inclusive, os métodos tradicionais no uso da tela, da tinta a óleo, das espátulas e do pincel. O artista afirmava que "chegar à harmonia através de paradoxos é o que me anima a pintar".

Ronaldo Brito, seu amigo pessoal do colégio Franco Brasileiro e atual crítico de arte, dizia que Jorge Guinle, em seu novo ateliê na rua Henrique Oswald, em Copacabana, colocava as telas no chão e ficava girando e girando, como se procurasse desenquadrá-las, com manobras intempestivas e movimentos oscilantes:

Pintava a tela no chão, a girá-la casualmente em todos os sentidos, ora relaxado, ora frenético, como se já não fosse possível, nem desejável, acabar o quadro.

O profundo conhecimento da história da arte, adquirido durante muitos anos de vida no exterior ou frequentando regularmente museus e galerias, permitia que seu trabalho questionasse a pintura por dentro, dialogando com a produção artística contemporânea internacional. Sua obra traz procedimentos artísticos contraditórios, repensa Matisse, o cubismo, o expressionismo abstrato, a arte pop, a pintura energética, os italianos da transvanguarda, os neoexpressionistas alemães e os americanos mais recentes, que contribuíram para que a pintura se tornasse possível como prática indissociável de uma interrogação sobre o papel e o lugar da arte no mundo atual. Guinle questiona e dialoga com as vertentes da arte, mas sempre se mantendo independente de escolas ou de filiações aos diversos movimentos artísticos. A pulsão, o embate com a tela, o gosto pelo improviso, o vigor das pinceladas, o engarrafamento cromático, os espaços congestionados pelos núcleos de saturação pictórica trazem ressonâncias do *dripping* pollockiano, da pintura de Pablo Picasso, Henri Matisse, Willem de Kooning, Arshile Gorky, Philip Guston, Jasper Johns, Julian Schnabel, Anselm Kiefer e o delineamento da arte pop, entre outros. O seu *background* artístico propicia também os eruditos e irônicos títulos de suas telas, com vastas referências literárias ao jazz e ao universo cinematográfico. Esse exercício livre da linguagem pictórica e o vigor de suas pinceladas direcionam a sua gestualidade para outro território pois "o seu pincel arrasta a história da pintura", como observou o artista Nuno Ramos.

Jorge Guinle comentou, em suas várias entrevistas ao avaliar as tradições pictóricas sob a ótica do presente:

A minha iconografia é abstrata. É uma iconografia da história da arte e não uma iconografia identificada [...] As telas mais antigas vertem para o expressionismo abstrato, outras mais recentes para o cubismo, pai de todas as heresias modernas. Quero captar a rápida eclosão das minhas decisões impulsivas. Interrupções, agravos, pinceladas redundantes ou contraditórias constituem o meu prazer de pintar [...] Impossível competir com os deuses, prefiro brincar com eles, arrancar pedaços ilusórios, dando-lhes configurações esdrúxulas no arcabouço elaborado pelo Olímpo.

Tornou a cor o seu idioma principal, em linguagem fluida, híbrida e saturada de história, prática essa que exercia com gestos largos, o allover das amplas

pinceladas sobre telas de dimensões significativas e fazendo uso de grande quantidade de tinta, evidenciando o prazer da pintura e a intrínseca associação da arte com sua vida. Sempre intensas e soberbas, as cores preenchem os espaços pictóricos, enfatizam a matéria, desintegram os contornos e irradiiam intenso prazer estético.

A sua produção artística, concentrada nos últimos sete anos de vida, é dedicada, sobretudo, às questões pictóricas e relaciona-se de forma marcante com a revalorização das técnicas de pintura, em contraposição às vertentes conceituais da arte brasileira na década de 1970. Não evoca a geometria, tão presente no legado das vanguardas históricas construtivas; desenvolve a gramática própria que se intensifica pela presença da gestualidade expansiva, no escorrido da tinta fluida e viscosa, no acúmulo de pigmentos, sem encontrar nenhum ponto focal ou centro interno, como se a tela fosse abandonada às suas próprias definições. Segundo afirmou em uma entrevista em 1985, um pouco antes de falecer:

A mescla de cultura sempre me fascinou muito. Chegar a uma harmonia através de paradoxos é que me anima a pintar e, se na vida essa harmonia é logo desfeita por novas contradições, pelo menos a pintura deixa esses pedaços de harmonia, obtidos, é verdade, pelos meios mais contraditórios possíveis.

Sua pintura, intensa e vulnerável, traz a perturbação da matéria nutrida por contradições impregnadas por um pensamento presente, onde, como dizia Leonilson, "são tantas as verdades". Na década de 1980, seu trabalho passa a ganhar maior repercussão e integra as principais exposições de arte no país. Participou de diversos salões nacionais e exposições individuais e coletivas, tendo sido convidado para integrar as Bienais de São Paulo em 1983 e em 1985. Atualmente, a maior parte de suas obras faz parte do acervo de instituições e coleções particulares no Brasil e no exterior.

Sua cultura em historiografia da arte e seu posicionamento crítico sobre as linguagens artísticas permitiram que atuasse também como crítico de arte para diversas publicações como a *Revista Módulo*, o suplemento *Folhetim* do jornal *Folha de S. Paulo*, o *Caderno B do Jornal do Brasil*, *Interview*, entre outros, refletindo sobre questões referentes à sua própria prática artística e sobre a obra de artistas brasileiros e estrangeiros. Entrevistou para a revista *Interview* vários artistas, entre os quais: Iberê Camargo, Antonio Dias, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Cildo Meireles, Mira Schendel, Carlos Zílio e Rubens Gerchman. Essa prática reflexiva e crítica, associada às características de seu próprio trabalho, acabou

por transformá-lo em ícone e influência decisiva sobre toda a Geração 80 – um grupo de jovens artistas plásticos que buscava a revalorização da pintura e de suas técnicas em ambiente então predominantemente conceitual.

Além exibir os seus trabalhos, redigiu o texto crítico para o catálogo da mostra "Como vai você, geração 80?", na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro em 1984, intitulado Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal: Geração 80 ou como matei uma aula de arte num shopping center. Participou dos vários eventos promovidos pelo grupo e sua atuação teve enorme importância como incentivador dessa nova geração que então surgia e das que se sucederam. Pulsações cromáticas de um grande pintor brasileiro que evidenciam uma trajetória de intensidade e decisiva presença estética.

Cada vez mais a pintura toma conta da minha vida, dos meus hábitos. Sou regrado pelas minhas noitadas, pela paixão pela pintura. Até minhas roupas e meus sapatos são manchados de tinta [...] O próprio hábito de exposições frequentes me obriga um ritmo cada vez mais febril, me levando a um certo domínio técnico, o que me permite uma liberdade cada vez maior, utilizando recursos diferentes com diversas telas. Eu quero inundar a cidade com meus quadros. Aliás, as minhas telas são um pouco glamourosas, são festivas, são quase que pequenos cenários das alegrias de viver, herança dos meus pais. Tem o lado da agressividade nas telas, meu lado bem americano, elegância do lado francês, e o lado jovial, espontâneo, bem brasileiro, todo o "cozido" num caldeirão muito próprio. Esta mescla de cultura sempre me fascinou muito. Chegar a uma harmonia através de paradoxos é que me anima a pintar e se na vida essa harmonia é logo desfeita por novas contradições pelo menos a pintura deixa esses pedaços da harmonia, obtidos, é verdade, pelos meios mais contraditórios possíveis. (Jorge Guinle, 1985)

Vanda Klabin

Vanda Klabin é cientista social, historiadora e curadora de arte. Nasceu, reside e trabalha no Rio de Janeiro.



Jorge Guinle | Matter and Pleasure

A painter par excellence, a visual artist, and eximious colorist, Jorge Guinle was born in New York, where he prematurely died at 40 years of age. A convict metropolitan person, he chose Rio de Janeiro as the place to live and work, alternating with many trips overseas. With European and American background, his painting actually flourished in Brazil. Guinle started his studies at the École des Roches, a private school in Normandy in the 1960's, followed by the Académie de La Grande Chaumière, in Paris, in the 1970's. He settled residence and his studio in Flamengo, Rio de Janeiro, at his grandparents' apartment - Gilda and Carlos Guinle. Rio de Janeiro hosted the first individual exhibition of his drawings, at Andréa Sigaud Gallery in 1973, and the first individual exhibition of his painting at Anna Maria Niemeyer Gallery in Gávea, in 1980, when he was 33.

Guinle accredits his revelation to the universe of painting to the work of Henri Matisse *Liseuse sur fond noir* [Woman Reading on a Black Background, 1939] when the then 9 year-old was leafing through the French magazine *Realités* at their Granja Comari family residence in Teresópolis, Rio de Janeiro State. At several occasions Guinle emphasized the significant influence of Matisse's piece on his pictorial thinking. His artistic production, short but effulgent, is to this day one of the major references in Brazilian contemporary painting.

Pluralism in Guinle's pictorial language is evidenced by his rhythmic punctuation and by his almost absolute fidelity to painting. He adopted traditional methods in his use of canvas, oil, spatulas and brush. He used to say that "reaching harmony through paradoxes is what stimulates me to paint".

Ronaldo Brito, his close friend from France-Brazil High School and current art critic, used to say that in his new studio at Henrique Oswald Street in Copacabana, Rio de Janeiro, Jorge Guinle would have canvases on the floor, and would keep moving them around as if trying to unframe them through untimely maneuvers and wavering movements:

He would paint on canvas on the floor, turning it casually to all sides, at times relaxingly, at times frenetically, as if it was no longer possible, or desirable, to finish that painting.

His deep knowledge of art history acquired along his many years in other

countries or regularly visiting museums and galleries allowed his production to question painting from the inside, in a dialogue with inner artistic production. Guinle's work hosts contradictory artistic procedures, rethinks Matisse, Cubism, abstract Expressionism, pop art, energetic painting, trans-avantgarde Italians, German Neoexpressionists and latest Americans who contributed for painting to be possible as indissociable practice in the questioning on the role and place of art in the current world. Guinle himself questions and keeps a dialogue with art trends, although always keeping his independence from schools or affiliations to the different artistic movements. His drive, the confrontation with the canvas, his catering for improvisation, the vigor of his brush, the chromatic jamming, the spaces congested by the nuclei of pictorial saturation resonate Pollockian dripping, the painting of Pablo Picasso, Henri Matisse, Willem de Kooning, Arshile Gorky, Philip Guston, Jasper Johns, Julian Schnabel, Anselm Kiefer, and an outline of pop art, among others. His artistic background also contributes for the scholarly, ironical titles of his pieces, with ample literary reference to jazz and to the cinematographic universe. His free exercise in pictorial language and the vigor of his brushes turn Guinle's gesturality to another territory, since "his brush pulls the history of painting", as stated by artist Nuno Ramos.

In one of his many interviews, Jorge Guinle made the following comment while assessing pictorial traditions under a present point of view:

My iconography is abstract. It is the iconography of art history, rather than identified iconography. [...] Older paintings turn to abstract expressionism; the more recent ones, to cubism, father of all modern heresies. I want to capture the rapid outbreak of my impulsive decisions. Interruptions, aggravations, redundant or contradictory brushstrokes are my pleasure in painting [...] It is impossible to compete with the gods, I would rather play with them, to grab illusory pieces, give them odd configurations in the structure built in the Olympus.

Color was turned into Guinle's major idiom through fluid, hybrid, history-saturated language – a practice exercised with ample gestures, with the allover of wide-reaching brushstrokes, and making use of high amount of paint to evidence the pleasure of painting and the intrinsic association between art and his life. Always intense and overbearing, the colors fill pictorial spaces, emphasize matter, disintegrate the contours and radiate intense aesthetic pleasure.

His artistic production – concentrated in his last seven years of life – was mostly dedicated to pictorial issues and markedly related to the reevaluation of painting techniques, counterposing the conceptual trends of Brazilian art in the 1970's. It does not elicit geometry, so present in the legacy of constructive, historic avantgardes. It develops its own grammar that is intensified by the presence of expansive gesturality in the dripping, viscose paint, in the accumulation of pigments, not to find a focal point or an inner center, as if the canvas were abandoned to its own definitions. As he stated in an interview in 1985, some time before his death:

The mingling of culture has always fascinated me. Reaching harmony through paradoxes is what stimulates me to paint. If in life such harmony is soon dismantled by new contradictions, at least painting leaves those pieces of harmony, actually obtained through the most contradictory, possible means.

His intense, vulnerable painting brings the disturbance of matter nourished by contradictions pregnant with present thinking, where, as Leonilson used to say, "there is so much truth". In the 1980's Guinle's work gains higher repercussion and is part of major art exhibitions in the country. He participated in many national venues and held both individual and collective exhibitions. He was invited to participate in the São Paulo Art Biennials in 1983 and in 1985. At this point in time, most of his work is kept at institutional and private collections in Brazil and abroad.

His background in art historiography and his critical positioning on artistic languages contributed for his role as art critic with different publications, such as *Revista Módulo* (*Módulo Magazine*), *Folhetim* supplement in *Folha de São Paulo* daily, *Section B (Caderno B)* in *Jornal do Brasil* daily, and *Interview*, among others, always reflecting on issues referring to his own artistic practice as well as on the work of Brazilian and foreign artists. He interviewed quite a number of artists for *Interview* magazine. Among them: Camargo, Antonio Dias, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Cildo Meireles, Mira Schendel, Carlos Zílio and Rubens Gerchman. Such reflexive, critical practice – associated to the very characteristics of his work – ended up turning him an icon and crucial influence on the whole 80 Generation (*Geração 80*) – a group of young artists in search for the reevaluation of painting and its techniques at a then predominantly conceptual environment.

In addition to exhibiting his work, Guinle wrote the critical review for the catalogue of the exhibition "*Como vai você, geração 80?*" (How are you doing, 80 generation?), at the Visual Arts School, Parque Lage, Rio de Janeiro, in 1984, under the title

Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal: Geração 80 ou como matei uma aula de arte num shopping center. (Daddy was a professional surfer, Mommy used to make cool birth charts: 80 Generation, or how I cut arts class by going to a shopping mall). He participated in many events organized by the group and was very important in encouraging this new generation that was then emerging and the ones that followed. Chromatic pulsations of a great Brazilian painter as evidence of a trajectory of intensity and unwavering aesthetic presence.

Painting takes over my life and my habits more and more. I am ruled by my night life, by the passion for painting. Even my clothes and my shoes are stained by paint [...] The very routine of frequent exhibitions imposes an ever growing frenetic pace, leading me to a certain technical mastery, which allows me to enjoy more and more freedom to use different resources with different canvases. I want to inundate the city with my painting. By the way, my pieces are somewhat glamourous, festive, almost small scenarios of the joy of living I inherited from my parents. There is the aggressive side in my painting, my quite American side; there is the elegance of the French side; the young, spontaneous, very Brazilian side – all that "stew" in a very unique cauldron. The mingling of culture has always fascinated me. Reaching harmony through paradoxes is what stimulates me to paint. If in life such harmony is soon dismantled by new contradictions, at least painting leaves those pieces of harmony, actually obtained through the most contradictory, possible means. (Jorge Guinle, 1985).

Vanda Klabin

Vanda Klabin is a social scientist and art curator. Was born, lives and works in Rio de Janeiro.

SIMÓES DE ASSIS

São Paulo
rua sarandi 113a
01414-010 sp brasil
+55 11 3063-3394

Curitiba
al. dom pedro ii 155
80420-060 pr brasil
+55 41 3232 2315